

De periode van de Romantiek kenmerkt zich in de kunst door de 'grote emotie' en de strijd van de ploeterende kunstenaar om zijn subjectieve scheppingen in het marmer, op het papier of op het doek te krijgen. Immers, de romanticus –en vooral de romantische kunstenaar– streeft naar een ideaal dat per definitie onbereikbaar is.

Een onvoltooid drieluik – over de oratoria van Mendelssohn

Peter Ouwkerk

MENDELSSOHN'S LICHTVOETIGE en bijna achteloos klinkende *A Midsummer-night's Dream* is muziek van een geheel andere orde. Hier horen we een geniale puber, wellicht zonder veel levenservaring maar met een superieure beheersing van de muzikale taal en de gave deze in een aansprekende vorm te gieten.

Het midden van de negentiende eeuw was ook een periode van een fanatieke muzikale richtingenstrijd, waarbij Mendelssohn zich niet liet ringeloren. Waar anderen probeerden zich los te maken van de traditie, schreef Mendelssohn nog bijna in een Mozartiaanse stijl, zij het in een zeer persoonlijk idioom. Het schijnbare gemak waarmee hij componeerde zal ongetwijfeld jaloezse blikken van tijdgenoten hebben uitgelokt. Tot slot vonden velen zijn bekering tot het Lutherse geloof op z'n minst verdacht. Jaloezie vertaalt zich, zoals we op de vorige pagina bij Wagner zagen, meestal in angst, vermomd in haat.

De meest bekende koorwerken van Mendelssohn zijn de twee oratoria *Paulus* en *Elias*. Het feit dat veel amateur-oratoriumkoren deze werken op het repertoire hebben, heeft hun positie ongetwijfeld versterkt. Opvallend is dat juist in deze avondvullende werken

Mendelssohn wel aansluiting zocht bij werken van tijdgenoten. In deze werken is immers het grote gebaar sterk aanwezig en staan de dramatische ontwikkelingen van de 'held' centraal, in het geval van de oratoria de profeet Elias en de apostel Paulus.

Het genre oratorium was in de Romantiek, vooral na de oprichting van de vele *Sing-Vereine*, zeer populair. Typisch voor het romantische oratorium zijn thema's als bovennatuurlijkheid, mysterie, fantasie, dood en vertwijfeling. Ook komen nogal eens apocalyptische scènes en religieuze legendes voor. Voorbeelden van vroegromantische apocalyptische oratoria zijn *Die vier letzte Dinge* (1810) van de Oostenrijkse componist Joseph Leopold Eybler (1765-1846) en *Die letzte Dinge* (1825-26) van Louis Spohr (1784-1859). Legende-oratoria zijn geschreven over de bevrijding resp. vernietiging van Jeruzalem en de legende van de Heilige Elizabeth – bekend is het op dat verhaal gebaseerde oratorium van Franz Liszt uit 1862.

Bijbelse thema's

Oratoria over bijbelse figuren waren met name in Duitsland zeer populair.

Bernhard Joseph Klein (1793-1832) componeerde oratoria als *Hiob* (1822), *Jephta* (1828) en *David* (1830); hij koos dus vooral oud-testamentische verhalen en componeerde in de stijl van Händel. Persoonlijker van stijl waren de onvoltooide *Lazarus, oder Die Feier der Auferstehung* (1820) van Franz Schubert (1797-1828) en van Johann Christian Friedrich Schneider (1786-1853) de oratoria *Pharao* (1828), *Gideon* (1829) en *Absalom* (1831). De traditie van de voor de achttiende eeuw typische oratoria over de Messias werden in de negentiende eeuw voortgezet door Schneider (*Höllenfahrt des Messias*, 1810) Carl Loewe (1796-1869; *Festzeiten*, 1825-1826) en Franz Liszt (1811-1886; *Christus*, 1862-1867, met liturgische en bijbelse teksten in Latijn). Overigens werden dergelijke oratoria niet alleen nieuw gecomponeerd; ook de oratoria van Händel en Haydn stonden tijdens concerten regelmatig op het programma.

Seculier genre

Terwijl composities als Bachs *Passies* en later Beethovens *Messe Solemnis* raakten 'losgeweekt' uit hun oorspronkelijke liturgische context, zijn de oratoria van meet af aan bedoeld voor concertante

Organist&website

ontwerpt en realiseert websites voor organisten en andere musici. Professioneel, persoonlijk en betaalbaar.

Jaap Kroonenburg en Rien Donkersloot kozen al voor

Organist&website

www.organistenwebsite.nl



Schüller Harmoniums

Atelier voor restauratie, reparatie en onderhoud van harmoniums

Te koop aangeboden: zeldzaam Alexandre drukwindharmonium uit 1858, 2-spel met percussie, geheel gerestaureerd.

Vraagprijs € 2.950,00 incl. BTW en vervoer

Schüller Harmoniums, Woerden | Tel. 0348-417707 | www.schueler-harmoniums.nl

uitvoering. De term *oratorium* verwees oorspronkelijk zelfs naar een seculier genre. Dit type bleef ook populair: Robert Schumann (1810-1856) schreef diverse seculiere oratoria (zoals *Das Paradies und die Peri* tussen 1841 en 1843 en *Der Rose Pilgerfahrt* in 1851), net als Max Bruch (1838-1920, *Odyseus* in 1872 en *Arminius* in 1875). Tegelijkertijd groeide het genre van het religieuze oratorium uit tot sacrale opera's zoals *Die Thurm von Babel* (1869), *Die Makkabäer* (1874), *Sulamith* (1883), *Christus* (1888) en *Moses* (1891) van de Russische maar zeer door Mendelssohn beïnvloedde componist Anton Rubinstein (1829-1894). Ook *Samson et Dalila* (1868/1877) van Camille Saint-Saëns (1835-1921) behoort tot dit genre.

Kenmerkend voor het in de negentiende eeuw vernieuwde oratoriumgenre zijn de kleurrijke orkestratie en de aandacht voor structuren en motieven die door het hele stuk terugkomen. Het *Leitmotiv*, zoals dat in de muziek van Wagner een dramaturgisch bepalende rol zou gaan spelen, komt dus niet uit de lucht vallen. Programmatische orkestrale pre- en interludes kregen de functie om de toon te zetten.

Mendelssohns *Paulus* en *Elias* passen naadloos in dit genre. Naast die van eerdere oratoria met hun soms profane oorsprong, is de invloed van de –wel in een liturgische *setting* onstane– *Passion* onmiskenbaar. Typerend voor de oratoria van Mendelssohn is het gebruik van koralen (overigens net als in zijn Orgelsonates – eveneens seculiere werken met een eigenlijk merkwaardig religieus bestanddeel), recitatieven en de nadruk op het aandeel van het koor. Het aantal benodigde orkest- en koorleden is echter veel groter dan in de zeventiende- en achttiende-eeuwse *passie*. Een grote rol daarbij speelden de in de negentiende eeuw populair geworden koorfestivals, waarbij oratoria vaak in massale bezetting werden uitgevoerd. In die zin houdt de uitvoeringspraktijk van de oratoria gelijke tred met het uitdijende orkest- en koorapparaat in de opera's van Richard Wagner en later de symfonieën van Bruckner en Mahler. Met name in Engeland werd, door uitvoeringen tijdens vele festivals, het Duitse oratorium (uiteraard vertaald) een zeer populair genre.

Het oratorium bij Mendelssohn

Kort voor het schrijven van het oratorium *Paulus* had Mendelssohn Bachs *Mattheus-passie* in een eigen versie uitgevoerd, en als heruitgever en dirigent kende hij ook Händels werken erg goed. Het is niet verwonderlijk dat deze werken een onuitwisbare indruk op Mendelssohn maakten. Tussen 1827 en 1832 schreef Mendelssohn acht koraalcantates, waaruit blijkt dat hij ook Bachs kleinere koorwerken goed kende. In *Hora est* uit 1828 zien we een sterke verwijzing naar Bachs *h-moll-Messe*, bijvoorbeeld in het fugatische *Ecce apparebit*. Een groot verschil is echter dat de recitatieven bij Mendelssohn, anders dan bij Bach, gedepersonaliseerd zijn. De beschrijvende rollen (bij Bach de 'evangelist') worden telkens door andere stemtypes gezongen. Op dezelfde manier wordt in *Paulus* de stem van God gezongen door vier vrouwenstemmen (zie muziekvoorbeeld 1). Hoewel dat bij Bach ondenkbaar zou zijn, treffen we dat bij Händel regelmatig aan.

Ook wanneer Mendelssohn barokke vormen in zijn werken adopteert, integreert hij deze op een muzikale en persoonlijke wijze in zijn eigen klankwereld. Recitatieven, waarin we nog duidelijk de basso-continuo-begeleiding van een eeuw eerder herkennen, worden nu begeleid door het orkest – *Elias* begint er zelfs mee. Mendelssohn kende en praktiseerde als organist deze basso-continuo-praktijk, zoals te lezen is in Sebastiaan 't Harts artikel in dit blad. In zijn

oratoria kreeg het orgel een geheel nieuwe functie, namelijk ondersteuning van de koorstemmen. Opvallend zijn de *turbæ*-koren, zoals we die ook in Bachs *Passies* tegenkomen. Mendelssohn breidt ze echter uit tot vele pagina's in de partituur. Hij hanteert in deze delen doorgaans



een polyfone schrijfwijze, en niet zelden fugatisch. Een andere invloed van Bach én Schutz is dubbelkorigheid, zoals we die aantreffen in *Drei Psalmen für Doppelchor* op. 78, *Die Deutsche Liturgie* uit 1846 (zie ook pag. 11) en delen als *Baäl, erhöere uns* en *Heilig, heilig, heilig ist Gott der Herr* uit *Elias*.

Paulus op. 36 (1834-1836)

De eerste ideeën voor het oratorium *Paulus* kreeg Mendelssohn in december 1831; in een brief aan zijn vriend en dichter Karl Klingemann (1798-1862) schreef hij in dat jaar over 'een oratorium met als naam die van een apostel'. Hij benaderde zijn vriend Eduard Devrient (1801-1877), een librettist, acteur en bariton (hij zong de Christus-rol in Mendelssohns uitvoering van Bachs *Mattheus-Passion* op 11 maart 1829) om het libretto te maken. Deze verwees

Muziekvoorbeeld 1: *Paulus*, deel 14, mt. 29-36

Mendelssohn door naar een gezamenlijke vriend die volgens Devrient een betere bijbelkennis bezat dan hij: Julius Schubring.

In 1832 waren de grote lijnen van de plot en de compositie al uitgewerkt. Het componeren van de muziek liet echter op zich wachten. In zijn persoonlijke leven speelden zich ingrijpende gebeurtenissen af, zoals de dood van zijn mentors Goethe en Zelter in 1832 en de teleurstellende vergeefse poging de opvolger van Zelter te worden als dirigent van de Berlijnse Sing-Academie. Wel werd hij aangesteld als nieuwe directeur van het *Niederrheinische Musikfestival* in Düsseldorf, waar hij ook stadsmuziek-directeur werd.

In 1834 ging Mendelssohn weer aan het werk met het oratorium, maar pas nadat hij in Düsseldorf de oratoria van Händel grondig had bestudeerd. Tegen het einde van het componeerproces sloot hij een contract met uitgever N. Simrock te Bonn, die het werk zou uitgeven. In de zomer van 1835 waren drieëntwintig delen, iets meer dan de helft van het werk, gereed. Intussen was zijn aanstelling in Düsseldorf op een teleurstelling uitgelopen en kreeg hij een aanstelling als dirigent bij het *Gewandhausorchester* in Leipzig. Toen hij in het najaar van 1835 het componeerwerk hervatte, besloot hij zijn eerdere plannen voor het oratorium drastisch te herzien: al voltooide delen werden herschreven en andere geheel geschrapt. Hij was niet tevreden met het moment waarop de hoofdpersoon Paulus werd geïntroduceerd en Mendelssohn veranderde de structuur van het begin.

De deadline voor het aanleveren van de muziek moest steeds worden uitgesteld. Uiteindelijk werden de eerste helft in februari 1836 en de tweede helft in losse delen in de maanden daarna naar de drukker gestuurd. Tegelijkertijd adverteerde Simrock al met de definitieve uitgave en het piano-uittreksel, dat (zo hoopte hij; naar later bleek tevergeefs) in juni beschikbaar zou zijn.

Na vijf jaar hard werken was de première op 19 mei 1836 tijdens het achtste *Niederrheinische Musikfestival* in Düsseldorf, waar hij toen overigens al was vertrokken als *Musikdirektor*. Het

uitvoerend gezelschap bestond uit 536 uitvoerenden: 106 sopranen, 60 alten, 90 tenoren en 108 bassen en een orkest van 172 leden (waarvan 132 strijkers). Zo'n duizend toehoorders woonden het concert bij.

De kritieken waren lovend en Mendelssohns status als belangrijkste componist van zijn tijd was gevestigd. Op advies van zijn zus Fanny herzag hij enkele gedeeltes van de tweede helft, waarna het werk in 1837, alweer na maandenlange overschrijding van de deadline, eindelijk werd uitgegeven. Tegelijkertijd ging hij aan het werk met de Engelse versie, waartoe Klingemann hem had aangespoord. Klingemann had op eigen initiatief J. Alfred Novello in Londen bereid gevonden deze uitgave te verzorgen. Novello had zelf mensen gevonden om het werk aan de Engelse taal aan te passen –waarbij ook hele delen zouden vervallen–, maar Mendelssohn vertrouwde dit alleen Klingemann toe. In een brief, gedateerd op 12 augustus 1836, verzekerde hij deze

'daß du unbeschränkte Vollmacht hast in den Rezitativen etc., so viele Noten zu ändern, als Du willst, das versteht sich vom selbst. Ich halte es sogar für unmöglich, ein Rezitativ gut zu übersetzen, ohne in den Noten zu ändern, und in diesem Falle die Treue in den Worten und ihrem Ausdruck viel wesentlicher als die in den Noten und ihrer genauen Beobachtung' [... dat je de onbeperkte volmacht hebt in de recitatieven etc. zoveel noten

te veranderen als je wilt. Ik acht het onmogelijk een recitatief goed te vertalen zonder daarbij noten te veranderen, en in dit geval is trouw aan de woorden en hun uitdrukking veel essentiëler dan de (wens de) noten zo exact mogelijk te behouden.]

Mendelssohns *Paulus* was het eerste grote oratorium sinds Haydns *Die Schöpfung* uit 1796-98. Robert Schumann positioneerde het werk als kritische antithese van Giacomo Meyerbeers opera (sic!) *Les Huguenots* (1836), en zelfs Wagner liet zich ontvallen dat het

'ein Werk (ist), das uns (...) in aller Vollendung gezeigt hat, welches ein Zeugniß von der höchsten Blüte der Kunst ist und das uns durch die Rücksicht, daß es in unseren Tagen geschaffen worden ist, mit gerechtem Stolz auf die Zeit, in der wir leben, erfüllt.' [(dat het) een werk (is) dat heeft getoond met uiterste volmaaktheid wat het hoogst bereikbare in de kunst is, en het vervult ons met trots dat we getuige mogen zijn van haar voltooiing].

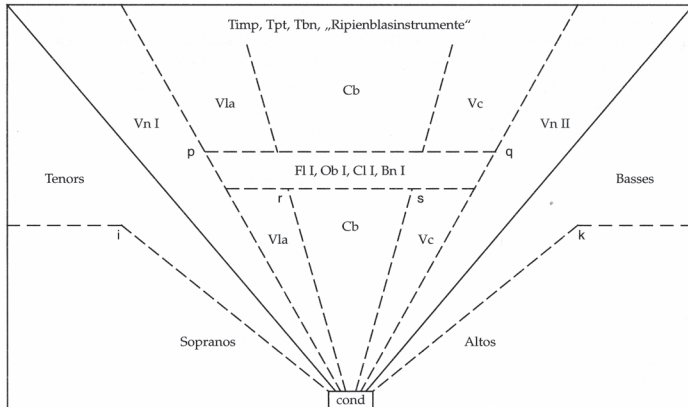


Autograaf van de eerste pagina van de partituur van *Paulus* (Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 53, Kraków, Biblioteka Jagiellonska)

De alom geuite lof was niet slechts aanmoediging voor een jonge componist; feitelijk luidde het oratorium *Paulus* een doorbraak van de populariteit van het oratorium-genre in. Zonder Mendelssohns *Paulus* en de latere *Elias* waren de vergelijkbare werken van Schumann, Wagner, Liszt, Dvorak, Bruch en Tippett ondenkbaar.

In tegenstelling tot de massale uitvoering tijdens de première in Düsseldorf, bestond Men-

delssohns ideale orkestbezetting uit vijftien eerste en vijftien tweede violen, vijftien altviolen, veertien celli en zeven contrabassen, dubbelbezette houtblazers en een koor van zo'n twee- tot twee-



Mendelssohns orkestplattegrond voor de uitvoering van Paulus in Schwerin onder leiding van Julius Stocks (maart 1840).
Bron van de afbeelding: voorwoord partituur (Bärenreiter Urtext BA 9071, 2007)

honderdvijftig stemmen. Opvallend is een orkestplattegrond die Mendelssohn tekende voor de uitvoering in 1840 in Schwerin (zie afbeelding hierboven). Het orkest is in waaiervorm opgesteld, waarbij het koor het orkest flankiert. Het is niet duidelijk of tijdens de première in Düsseldorf ook een orgel meespeelde. Tijdens de Engelse première was dat wel het geval: George Smart dirigeerde het werk vanachter het orgel. Er bestaan nog twee deels onvolledige orgelpartijen. Diverse orgelaanduidingen in de eerste gedrukte partituren bevestigen Mendelssohns wens dat er een orgel meespeelde, maar deze aanduidingen komen niet helemaal overeen met beide orgelpartijen. Latere correcties zijn ook niet in de orgelpartijen verwerkt. Mogelijk veranderde Mendelssohn na de première zijn mening over het al dan niet inzetten van het orgel.

Wachet auf

Opvallend zijn vooral de grootschalige koorgedeeltes. De inspiratie hiervoor lag waarschijnlijk vooral in het verhaal zelf, waar voor- en tegenstanders van het nieuwe geloof tegenover elkaar stonden. Dit aspect wordt in de *Elias* nog verder uitgewerkt, ondermeer door het inzetten van dubbelkorigheid. Intolerantie en fanatisme zijn thema's die niet worden geschuwd, waarbij de grote koorfuga op de tekst *Wie lieblich sind die Boten die den Frieden verkündigen* een niet mis te verstaan statement is. Door het gebruik van *Leitmotive* en de hechte structuur van het werk kan Mendelssohn worden gezien als pionier; bij tijdgenoten als Wagner werd dit later een belangrijk stijlkenmerk. Het koraal

Wachet auf, ruft uns die Stimme, het thema van de Overture, keert terug in deel 16 waarin Paulus' ogen worden geopend. Ook andere motieven en vooral instrumentaties keren terug op belangrijke momenten in het verhaal. Zo is voor bijvoorbeeld de houtbla-

zers een symbolische rol weggelegd: het oratorium vangt aan met *Wachet auf*, gespeeld door deze instrumenten, en telkens wanneer het verhaal een visionaire wending neemt, klinken ze als kleurbepalende instrumenten (zie bijvoorbeeld het afsluitende recitatief van deel 6: *'Siehe, ich sehe den Himmel offen, und des Menschen Sohn zur Rechten Gottes stehn'*, en de scène (deel 14) waarin Paulus door God wordt bevroegd (*'Saul! Saul! Was verfolgst du mich?'*). Bij de stem uit de hemel (gezongen door vierstemmig vrouwenkoor) klinken de (hout-)blazers (zie muziekafbeelding 1 op pagina 23); bij Paulus' antwoord horen we slechts strijkinstrumenten. Het recitatief waarin Ananias door God wordt aangesproken (deel 19, nu door sopraan-solo), volgt hetzelfde procédé. Ook de onlangs gepubliceerde, door Mendelssohn bij het reviseren verworpen delen bieden een interessante blik op de rol van deze muzikale motieven in het ontstaansproces van het werk. Hoewel het gedurende Mendelssohns leven een populair en vaak uitgevoerd werk was, raakte het na zijn dood in vergetelheid, zeker vergeleken met *Elias*.

Elias op. 70 (1844-1846)

Mendelssohn maakte zijn eerste plannen voor dit werk in de zomer van 1844, na nogal wat conflicten tijdens zijn verblijf in Berlijn. Was het toeval dat hij juist toen op het idee kwam voor het thema van de ruziënde volksstammen uit het *Elia*-verhaal? Hoe dan ook, aanvankelijk wilde hij het werk op een libretto in de Duitse

taal schrijven. Toen hij in juni 1845 de uitnodiging van het *Birmingham Festival* ontving voor een groot koorwerk, liet hij het libretto vertalen en ging hij aan het werk om het oratorium in augustus van het jaar daarna in het Engels in première te kunnen brengen.

Ook in *Elias* zijn de invloeden van Bach en Händel prominent aanwezig. Met name Händels oratoria waren, zeker in Engeland, nooit uit de mode geweest en Mendelssohn werkte zelf mee aan nieuwe uitgaves en uitvoeringen ervan. *Elias* is gecomponeerd voor vier solisten (bas-bariton – de rol van *Elia* –, tenor, alt en sopraan), groot symfonieorkest inclusief trombones, ophicleïde en orgel en vierstemmig koor (soms drie- of achtstemmig zingend). Ook nu deden aan de première ruim vierhonderd uitvoerenden mee; er werden zelfs twee speciale treinen ingezet om alle uitvoerenden naar het festivalterrein te kunnen vervoeren...! De verwachtingen van het publiek en de critici waren, na het succes van *Paulus*, uiteraard hooggespannen.

Mendelssohn maakte, behalve van het libretto van Julius Schubring, gebruik van andere auteurs als Karl Klingemann en Bendemann. Opvallend ten opzichte van *Paulus* is de nog grotere dramatische impact van het werk, bijvoorbeeld in de plotselinge en zeer doeltreffende stiltes na de wanhopige aanroepingen van de Baälpriesters aan hun god (*Gieb uns Antwort!*, deel 13).

Es ist genug

Mendelssohn verwijst in *Elias* soms zeer duidelijk naar zijn muzikale voorbeelden: zo is er een grote overeenkomst tussen het vrouwen-terzet *Hebe deine Augen auf zu den Bergen* en gedeeltes voor drie vrouwenstemmen in Mozarts *Die Zauberflöte*. Ook de invloed van Bach is evident, getuige de koorfuga's en het gebruik van recitatieven. Met de aria *Es ist genug!* (nr. 26) citeert Mendelssohn zowel in vorm als in muzikale expressie de aria *Es ist vollbracht* uit Bachs Johannes-passie (zie muziekvoorbeeld 2 op de volgende pagina). Beide aria's dragen het opschrift *Adagio* (bij Bach zelfs *Molto Adagio*), hebben als B-gedeelte een *Vivace* (bij Mendelssohn *Molto allegro e vivace*) en worden afgesloten met een reprise van het langzame

Adagio

Violoncello

pp

10 Elias

Es ist ge - nug! So nimm nun Herr, mei-ne See - le!

pp (Vc)

Aria 'Es ist genug' uit Mendelssohns *Elias*, maat 1-3 en 10-13

Molto Adagio

Viola da Gamba

B. cont.

5 Alt

Es ist voll - bracht, es ist voll - bracht, o Trost für

p (VdG)

(b.c.)

7

die ge - kränk - ten See - len, o Trost,

Aria 'Es ist vollbracht' uit Bachs *Johannes-Passion*, maat 1-2 en 5-7

begin. Mendelssohn werd wellicht op dit idee gebracht door een hymne in het *Gesangbuch* uit 1829, dat in de Berlijnse protestantse kerk werd gebruikt. Hierin staan twee liederen naast elkaar; het ene heet *Es ist vollbracht*, het andere *Es ist genug*.

Mendelssohns *Es ist genug* is een aria van totale verlatenheid. Elia bezingt dat zijn leven beter kan worden beëindigd, omdat hij niet beter is dan zijn voorvaders die het verbond met God hebben geschonden en zijn altaren hebben vernietigd. Bij Bach is de sfeer totaal anders: na een voltooid leven is het einde weliswaar daar, maar de held uit Juda is de overwinnaar.

Mendelssohn had met het citeren van

Tisbiet). Aan het einde van dit prekenboek wordt de connectie tussen Jezus en Elia benadrukt. In de vierde druk van het boek verwijst Krummacher trots naar het feit dat Mendelssohn bij het schrijven van *Elias* zijn werk raadpleegde. Met het citaat uit Bachs *Johannes-Passion* onderstreept Mendelssohn Krummachers idee dat de figuur Elia sterk met Christus is verbonden, namelijk als voorloper. Elia's leven vertoont immers een aantal opvallende overeenkomsten met dat van Jezus, zoals de opwekking van een gestorven kind, Elia's vervolging en veroordeling, zijn verblijf van veertig dagen en nachten in de woestijn, Gods toenadering op een berg en Elia's hemelvaart. Aan

deze hele aria een bedoeling: hij verbindt hier beide gedachten met elkaar en laat het Nieuwe Testament, met name de boodschap van de verzoening, toe in het Oudtestamentische verhaal over Elia. In de periode dat Mendelssohn met *Elias* bezig was, werd hij geïnspireerd door de theoloog Friedrich Wilhelm Krummacher

(1796-1868), die in 1828 drieëntwintig preken publiceerde onder de titel *Elias der Thisbiter* ('Elia de

het eind van het werk wordt de deur wijd open gezet naar de komende Messias, wat duidelijk wordt in het kwartet in het voorlaatste deel, *Wohlan, alle, die ihr dürstig seid, kommt her zum Wasser, kommt her zu ihm!*. De librettist Julius Schubring drong er bij Mendelssohn op aan dit messiaanse thema duidelijker naar voren te laten komen, bijvoorbeeld door de scène uit Matteüs 17:3, waarin Elia samen met Mozes aan Jezus en enkele discipelen verschijnt, in het oratorium op te nemen. Mendelssohn weigerde dit, wellicht omdat hij toen al van plan was het oratorium *Christus* te componeren, waarin deze scène een plek zou krijgen.

Triomf

De uitvoering in Birmingham werd een ware triomf voor de componist, hoewel in de jaren die volgden sommige critici het werk bestempelden als religieuze kitsch, met name wanneer het werd vergeleken met Bachs en Händels meesterwerken. Overigens gebeurde dat na de Mendelssohn-revival aan het einde van de vorige eeuw nog steeds. Muziektheoreticus en pianist Charles Rosen (1927) is weliswaar enthousiast, maar tekent in 1995 bij dit werk aan dat

"(Mendelssohns religious music) is designed to make us feel that the concert hall has been transformed into a church. The music expresses not religion but piety ... This is kitsch insofar as it substitutes for religion itself the emotional shell of religion." [(Mendelssohns religieuze muziek) is bedoeld om ons het gevoel te geven dat de concertzaal is getransformeerd in een kerk. De muziek drukt geen religie uit, maar devotie (...). Het is kitsch omdat de emotionele uiting van religie de plaats van religie zelf inneemt.]

Die Erste Walpurgisnacht op.

60(1832/1843)

Behalve de twee oratoria voltooidde Mendelssohn nog twee werken waarin een koor en solisten een belangrijk aandeel hebben. Tussen 1830 en 1832 schreef hij *Die Erste Walpurgisnacht* op. 60, op een ballade uit 1799 van Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Later zou Goethe op deze tekst zijn boek *Faust* baseren. Goethe had vanaf het begin

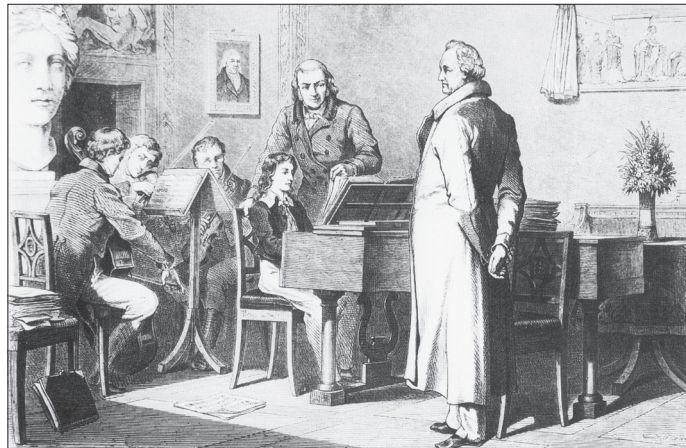
de wens dat *Die Erste Walpurgisnacht* de basis zou vormen van een koorcantate. Hij legde het idee eerst voor aan Mendelssohns leraar Karl Friedrich Zelter (1758-1832), maar deze verwees Goethe door naar Mendelssohn. Goethe heeft het werk zelf niet meer kunnen beluisteren: pas in 1833, een jaar na Goethes dood, dirigeerde Mendelssohn de eerste uitvoering in de *Sing-Akademie* in Berlijn. In 1842-1843 reviseerde hij het werk. Bij de première van de tweede versie in Leipzig waren Schumann en Berlioz aanwezig; deze laatste werd door de uitvoering geïnspireerd tot een revisie van zijn eigen *Symphonie fantastique* uit 1830.

Een Walpurgisnacht is een van oorsprong Scandinavisch feest dat in de nacht van 30 april op 1 mei vooral nog in Duitsland, Zweden en Finland wordt gevierd. Ze vindt haar oorsprong in diverse voor-christelijke tradities. Een daarvan is *Beltane*, een Keltisch voorjaarsfeest, gepaard met vreugdevuren.

De meiboom is er nog een overblijfsel van. De naam *Walpurgis* stamt van de christelijke heilige Walburga of Walburgis. Op 1 mei 779, iets meer dan twee maanden na haar dood, werd ze heilig verklaard – vandaar de datum van het feest. Volgens het oude volksgeloof was de Walpurgisnacht een nacht vol magie, waarin heksen ten strijde trekken tegen de reinheid van Sint-Walburgis en op de berg Brocken, in de Harz, een heksenbal houden. Nog steeds wordt in het gebied rond de berg het Walpurgisfeest elk jaar uitbundig gevierd.

In *Die erste Walpurgisnacht* draait het vooral om de strijd tussen de ‘oude’ druïden en de ‘nieuwe’ en inmiddels dominant aanwezige christenen. Het is gecomponeerd voor alt-, tenor-,

bariton- en bassolo, koor en orkest. Na een zeer beeldende ouverture met als titel *Das schlechte Wetter* begint het verhaal. De christenen worden als zeer intolerant beschreven, ze hadden namelijk een verbod op het vieren van de Walpurgisnacht uitgevaardigd. Het verhaal neemt een komische wending wanneer een druïdenpriester het idee oppert ‘*diese dummen Pfaffenchristen...*’ af te schrikken door een maskerade



Mendelssohn kende Goethe al vanaf jonge leeftijd. Hier speelt hij met drie strijkers zijn Klavierquartett in d-klein voor het aandachtige oor van Goethe, herfst 1821. De staande figuur naast Mendelssohn is Zelter. Houtsnede uit de tweede helft van de achttiende eeuw.

van geesten, demonen en Satan zelf in scène te zetten. De opzet slaagt, de christenen nemen de benen en het feest kan doorgang vinden. Voor Mendelssohn waren deze scènes uiteraard een bron van muzikale inspiratie. Het werk biedt een interessant en merkwaardig contrapunt tegenover de beide oratoria, waarin we Mendelssohn juist leren kennen als de orthodoxe en bijbelvaste christen die in *Die erste Walpurgisnacht* op de hak wordt genomen. Blijkbaar was zijn gevoel voor humor en zelfspot goed ontwikkeld. Echter, ook het sociale aspect van het verhaal –het ging immers over een onderdrukte bevolkingsgroep in een toentertijd bezet land– sprak hem ongetwijfeld aan.

Lobgesang op. 52 (1839-1840)

In 1840 voltooidde Mendelssohn zijn Tweede Symfonie, met als ondertitel *Lobgesang*. De aanleiding voor het werk was de herdenking van vierhonderd jaar boekdrukkunst. Het werk bestaat uit drie instrumentale delen, gevolgd door een negental delen voor koor, sopraan- en tenorsolist, orkest en orgel. De symfonie kreeg zijn naam vanwege de vocale tweede helft. Hierin worden vooral

psalmen geciteerd (respectievelijk de Psalmen 50, 33, 145, 103, 107, 56, 40, en in het slotdeel 96 en nogmaals 150. Verder gebruikte Mendelssohn teksten uit Efeze 5:14, Jesaja 21, Romeinen 13:12, I Kronieken 16:8-10, en laat hij het lied *Nun danket alle Gott* verschijnen.

Christus op. 97 (1847)

Het is bekend dat het Mendelssohns plan was –al dan niet van meet af aan; daar ontbreken de bewijzen voor– een drieluik te componeren over de drie voor hem kernfiguren uit de Bijbel: Elia,

Christus en Paulus. In ieder geval is het zeer aannemelijk dat hij tijdens het componeren van het tweede oratorium, *Elias*, al plannen had voor *Christus*: vooruitdenkend aan het derde oratorium wilde hij immers de scène waarin Elia aan Jezus en enkele discipelen verscheen niet in het libretto opnemen.

Van het oratorium *Christus* bestaan slechts enkele schetsen uit Mendelssohns laatste levensjaar. Vanwege Mendelssohns vroege dood op 4 november 1847, als gevolg van een hartaandoening, kunnen we slechts gissen naar de manier waarop Mendelssohn het leven en lijden van Christus –in navolging van zijn grote voorbeeld Bach– op muziek zou hebben gezet. •

Literatuur (selectie)

John Michael Cooper, voorwoord van de Urtext-uitgave van *Paulus*, Bärenreiter BA 9071 (Kassel etc., 2007)

F.W. Krummacker: *Elijah the Tishbite* (vert. John Cairns, Londen 1865)

Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Harvard University Press (Cambridge, 1995)

Martin Staehelin (vert. Susan Gillespie): ‘Elijah, Johann Sebastian Bach, and the New Covenant: On the Aria “Es ist genug” in Felix Mendelssohn-Bartholdy’s Oratorio *Elijah*’, in R. Larry Todd (ed.): *Mendelssohn and his world* (Princeton, NJ, 1991)

Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, ed. R. Sternfeld en Hans vol Volzogen, (Leipzig 1911)

Christian Wildhagen: *Zwischen Barock und Romantik. Mendelssohns geistliche Chormusik*, toelichting in het cd-boekje bij *Mendelssohn Chorwerke*, Brilliant Classics 99997/4 (2002)