



ZINGEN IS TWEEMAAL BIDDEN

Beethovens *Missa Solemnis*

Ik ben me bewust van het feit dat het moeilijk is iets te schrijven over een muziekwerk wanneer men niets erbij kan laten horen. Maar het herdenkingsjaar 2020 laten passeren zonder Ludwig van Beethoven (1770-1827) toch minstens even te groeten, ware mijns inziens ook in Golfslag een teleurstellende vergetelheid. Misschien heeft in de hele muziekgeschiedenis niemand muziek méér mensen ten diepste geraakt en begeistert dan de zijne. Niet enkel de kenners en liefhebbers, maar ook mensen die anders van klassieke muziek niet veel kaas gegeten hebben. Beethovens muziek bezit immers een kracht en een dwingende presentie die je tot in je ingewanden aangrijpen. Hij behoort ook tot die enkelen van wie we weten dat nog altijd 365 dagen op 365 en 24 uren op 24 ergens ter wereld zijn muziek uitgevoerd wordt. Zijn symfonieën hebben de stroombedding van de muziekgeschiedenis verlegd. De hele 19^{de} eeuw leefde muzikaal in zijn brede schaduw, en met zijn laatste strijkkwartetten en sonates baande hij rechtstreeks de weg naar de muziek van de 20^{ste} en 21^{ste} eeuw.

Zijn Große Fuge, de monumentale fuga die zijn strijkkwartet opus 130 afsluit, werd bij de creatie in 1826 als een onbegrijpelijk monster beschouwd. Het schokkende dissonante karakter ervan las men als compositiefouten, en gaf de schuld daarvan aan de ver gevorderde doofheid van de componist. Beethoven moest ze zelfs door een andere, toegankelijker finale vervangen om zijn werk te kunnen uitgeven. Maar met fouten had het niets te maken. Igor Strawinsky noemde die fuga het grootste mirakel uit de muziekgeschiedenis. Het werk had immers evengoed honderd jaar later kunnen geschreven en nog altijd als perfect eigentijds ervaren worden, zo ontstellend visionair was het.

NOODLOT EN ROEPING

Bij Beethoven is er veel meer dan de loutere muziek die mensen aanspreekt. Zijn fysieke verschijning, die kop met die sombere trek onder de warrige haardos, is misschien de meest onmiddellijk herkenbare van alle oude meesters. Maar velen werden en worden vooral aangesproken door de tragedie die hem trof en die hijzelf tot heroïsch drama omturnde. *Ik wil het noodlot bij de keel grijpen* is een bekende uitspraak van hem. In zijn ontroerende *Testament van Heiligenstadt*¹ laat hij diep in zijn getormenteerde ziel kijken. Hij bekent er dat hij uit angst en wanhoop over zijn toen al stijgende doofheid aan zelfmoord gedacht heeft. Maar *het is de kunst, en zij alleen, die me*

weerhouden heeft. Hij is zijn kunst gaan beleven als een roeping, veel meer dan cultureel entertainment. Muziek werd bij hem oneindig veel meer dan een hoogstaande manier om de betere klasse te vermaken of om een publieke politieke of liturgische functie te vervullen. Zij werd hem tot morele plicht, hij beleefde haar met een brandend zendingsbewustzijn. Met zijn kunst wilde hij de wereld een boodschap van gerechtigheid, vrijheid en hoop zou brengen. Het is helemaal niet toevallig dat het aanvangsmotief van zijn Vijfde Symfonie aan het einde van de Tweede Wereldoorlog de muzikale overwinningcode van de geallieerden werd², en nog minder toevallig is het dat *Ode an die*

¹ Het zogeheten *Testament van Heiligenstadt* was in feite een afscheidsbrief aan zijn broers Karl en Johann. Geschreven op 6 oktober 1802 – Beethoven moest nog 32 worden! –, werd hij nooit verstuurd, en na zijn dood gevonden tussen zijn papieren.

² Het overbekende ritmische motief: *ta ta ta ta* komt overeen met de letter V in het morsealfabet. Toen de V door Churchill als symbool van 'Victory' gebruikt werd, lag het bijna voor de hand dat juist Beethovens Vijfde er de muzikale verklanking van zou worden.

Freude uit de Negende Symfonie gekozen werd tot Europese hymne: *Alle menschen werden Brüder...* De suprême belijdenis van Beethoven zelf werd tot symbool van een verenigd Europa.³ Men zou wel wensen dat de meester dit nog had mogen meemaken ...

Zowel zijn figuur als zijn persoonlijke geschiedenis hebben begrijpelijkerwijs een soms zwaar overtrokken romantische beeldvorming rond zijn personage gegeneerd, doorheen het hele spectrum van sentimentaliteit tot prometheïsche heroïek. Beethoven werd beurtelings martelaar, heilige, held en profeet, en niet zelden dat alles door elkaar. Nuchter bekeken was de werkelijkheid rond de kunstenaar een stuk minder romantisch. Hij was, net als vele anderen, ook iemand die in Wenen aan carrièrebuilding moest doen en voortdurend met financiële problemen moest bezig zijn. Hij was bovendien een allesbehalve makkelijk personage om mee te leven, zoals zijn familie en ook zijn beste en meest toegewijde vrienden geregeld moesten ervaren. Dat uit zijn vele passionele verliefdheden er niet één tot een huwelijk geleid heeft, is meer dan waarschijnlijk niet eens

een slechte zaak geweest.

Toch heeft de soms buitensporige verering die postuum rond hem bloeide een grond van waarheid. Beethoven was zonder de minste twijfel een absoluut uitzonderlijke persoonlijkheid, een van die lichtende vuurtorens in de kunstgeschiedenis, zoals Michelangelo of Shakespeare, die titanen uit een andere dimensie. Hij blijft miljoenen en nog eens miljoenen mensen ook vandaag in de ban houden van zijn aangrijpende verklankingen. *Nooit*, heeft Goethe eens gezegd, *heb ik een meer geconcentreerde kunstenaar ontmoet dan Beethoven*. Maar muziek, ook als ze tot doel heeft de sterkste emoties te wekken, wordt niettemin met het verstand gemaakt, met de intelligentie en het constructievermogen van een groot architect. Een complex muzikaal opus wordt nooit zomaar door het gevoel of de inspiratie van het moment uit de mouw geschud. Het vergt een enorme rationale capaciteit en diep geconcentreerde arbeid om een meesterwerk te scheppen dat de emoties van luisteraars overal ter wereld en over de eeuwen heen kan losmaken en blijven voeden.

³ De *Ode an die Freude* was bij Schiller nog *Ode an die Freiheit*. Beethoven nam Schillers *Ode* als tekst voor de allereerste koorsymfonie uit de muziekgeschiedenis, maar in de finale van de Negende was het woord *Freiheit* door *Freude* vervangen.

EEN BIJZONDERE VRIENDSCHAP

In Wenen was Beethoven, die er in 1792 uit zijn geboortestad Bonn aangekomen was en er leerling van de grote Haydn werd (Mozart was in december 1791 gestorven), een freelance kunstenaar. Dat wil zeggen dat hij niet als lid van het personeel in vaste dienst was bij een wereldlijke of kerkelijke vorst. Maar de afnemers van de muziek, de luisteraars en bewonderaars, de eigenaars en financiers van orkesten en zalen, en bovenal de beschermers en sponsors, behoorden nog bijna allemaal tot de aristocratische wereld. Dat Beethoven bijvoorbeeld nooit trouwde had veel te maken met het feit dat al zijn verliefdheden uitgingen naar freules uit de adellijke kringen, en dat er in die sociale atmosfeer nooit sprake kon zijn van een *mésalliance*.

Om financieel rond te komen nam Beethoven leerlingen aan. Uit noodzaak, want zoals bij veel scheppende kunstenaars was lesgeven verre van zijn sterkste belangstelling. Tot die leerlingen behoorden wel figuren die later zelf belangrijke musici werden, zoals Ferdinand Ries en Carl Czerny, maar één is er die ons hier speciaal interesseert. Van 1803 af werd hij leraar piano en compositie van niemand minder dan de aartshertog



Rudolf van Habsburg, kleinzoon van keizerin Maria Theresia en neef van keizer Jozef II. Hij was de jongste telg uit een gezin van 16 kinderen, en zijn vader volgde in 1790 zijn broer Jozef op als keizer Leopold II. Rudolf had talent, componeerde ook zelf, maar belangrijk is dat hij erg goed bevriend raakte met Beethoven, en een belangrijke mecenas van de componist werd. Er bestaat nog steeds een correspondentie tussen beiden. Beethoven droeg enkele van zijn voornaamste composities aan de aartshertog op, onder andere het 4^{de} en 5^{de} pianoconcerto, de sonate *Les Adieux*, en de toen nog om hun onverstaanbare moderniteit beruchte *Hammerklaviersonate* en de hierboven reeds vermelde *Große Fuge*.

De vriendschap met aartshertog Rudolf zou aanleiding worden tot de schepping van wat Beethoven zelf zijn meest volkomen werk heeft genoemd. In 1818 raakte bekend dat de 30-jarige keizerszoon benoemd zou worden tot aartsbisschop van Olmütz (het huidige Olomouc in Tsjechië) en verheven worden tot kardinaal. Beethoven was vanzelfsprekend enthousiast, en vroeg om het voorrecht de mis te mogen componeren voor de wijding en installatie van zijn vriend. Het werd hem toegestaan, en hij toog aan het werk. De vererende opdracht betekende ook een nieuwe impuls in zijn creatief leven, want de laatste vier jaren waren overschaduwd geweest door financiële en familiale problemen, waarbij zich ook een *writer's block* had gevoegd. Tussen 1813 en 1817 had de componist erg weinig geproduceerd dat voor iemand van zijn niveau de moeite waard genoemd kan worden. Met 1818 begon de laatste creatieve periode van de componist, acht jaren die onze hele wereld van muzikale expressie in een nieuwe richting zouden sturen. Tot de superieure scheppingen uit die periode zou ook de wijdingsmis voor zijn beschermheer Rudolf behoren, de *Missa Solemnis* in D-groot, opus 123.

TOTALE INZET

Beethoven gooide zich met

volle overgave in de arbeid, maar gaandeweg nam de hele onderneming hem zozeer in beslag, ook mentaal en geestelijk, dat de oorspronkelijke aanleiding helemaal naar de achtergrond verzeilde. De aartsbisschop werd in 1819 gewijd, maar de mis kwam pas klaar in 1823, en werd op 7 mei 1824 voor de eerste keer gedeeltelijk uitgevoerd, bij de wereldcreatie van zijn IX^{de} Symfonie. De periode 1818-1823 was er een van ongehoord intense concentratie en arbeid. Hij werkte ook nog wel aan enkele andere composities, maar het allermeeest opgeslorpt was hij zonder twijfel door de zware arbeid aan de mis. Er bestaan verscheidene getuigenissen van tijdgenoten en vrienden, die allemaal meemaakten hoe men de totale opslorping door zijn werk kon merken aan zijn op zijn zachtst gezegd soms opvallende gedragingen, gaande tot afwezigheid voor de wereld en regelrechte zelfverwaarlozing. *Beethoven*, schreef Wouter Paap, *heeft dit werk in diepe eenzaamheid geschreven. Zijn beste vrienden wisten in die jaren dikwijls niet waar hij woonde. Weken achtereen was hij onvindbaar, en wanneer men hem eindelijk, meest in een verstopt buitenverblijf, aantrof, werd men getroffen door zijn verwaarloosd uiterlijk, zijn afwezige blik, zijn*

*geheel in zichzelf ingesponnen persoonlijkheid.*⁴

Bij Willy Hess lezen we: *Hij wijdde zich met zo'n vuur aan die mis, dat men voor zijn leven en gezondheid vreesde. Tijdens de compositie van de fuga Et vitam venturi sloeg hij zodanig geweldig met handen en voeten de maat, dat het tot ruzie met de andere huisbewoners kwam. Dikwijls trok hij, als aan de wereld onttrokken, door weiden en velden, en vergat daarbij ruimte en tijd.*⁵ Bij een van die gelegenheden werd hij zelfs door een politieman als verdachte landloper aangehouden. Beethoven schold en schimpte danig, tot men op zijn verzoek inging en muziekdirecteur Herzog van Wenen-Neustadt erbij haalde. Die herkende hem, legitimeerde hem bij de politie, en zo werd hij losgelaten. 's Anderendaags verontschuldigde de burgemeester zich bij hem – de meester was immers al uitgegroeid tot een onaantastbare superster die de stad Wenen maar al te graag binnen haar muren wilde houden.

Uit een uitgebreid verslag van zijn vriend en latere biograf Anton

Schindler licht ik nog even de volgende details: *Eind augustus bezocht ik de meester in Mödling; ik was vergezeld van de musicus Johann Horzalka ... We vernamen meteen bij het binnenkomen dat Beethovens twee dienstmeiden hem verlaten hadden.*⁶ *In de kamer daarnaast hoorden we de meester achter gesloten deuren de fuga van zijn Credo zingen, brullen, ritmeren. We luisterden lange tijd naar die bijna angstaanjagende geluiden, en toen we dan toch op vertrekken stonden, ging plots de deur open. Beethoven verscheen, woest en wild. Hij zag er angstig uit, alsof hij net een gevecht op leven en dood geleverd had tegen zijn vijanden van altijd, de contrapuntisten ...*

Dat is natuurlijk allemaal 'la petite histoire', maar het zegt veel over de manier waarop de dove meester zich met de hoogste concentratie, ja zelfs in een staat van exaltatie, aan zijn compositietaak wijdde. Hoe diep het thema van de *Missa* hem beroerde blijkt ook uit eigen notities op en naast de partituur. Boven het *Kyrië* lezen we in de partituur: *Vom Herzen! Möge es wieder zu*

⁴ W. Paap, *Ludwig van Beethoven*, Amsterdam, Becht, s.d., 51

⁵ W. Hess, *Beethoven*, Winterthur, Amadeus, 1976, 207v.

⁶ Het was namelijk onmogelijk voor hem te werken. Hij trok zich van geen enkele tijdsnotie iets aan, het eten verpieterde, enzovoort. De meester had kort na middernacht een geweldige scène gemaakt tegen de dames.

Herzen gehen – Uit het hart! Moge het tot het hart weerkeren. In de marge aan het begin van het *Credo* schreef de meester: *Gott über alles. Gott hat mich nie verlassen – God boven alles. God heeft mij nooit verlaten.*⁷ Boven de derde bede van het *Agnus Dei*: *Bitte um innern und äussern Frieden – gebed voor innerlijke en uiterlijke vrede.* Bij momenten weerklinken juist in dat stuk oorlogsklanken. Het is alsof Beethoven zich scherp bewust is hoezeer de vrede nog afwezig is, en hij er gepassioneerd om smeekt. Het permanente oorlogsgeweld van de Napoleontische tijd in heel Europa was nog maar enkele jaren achter de rug!

NIET MEER LITURGISCH, WEL RELIGIEUS

De mis is geconcipieerd voor de toen grootst denkbare bezetting: solisten, koor, orgel en groot orkest. Op zich betekende dat niet dat de mis niet geschikt zou kunnen zijn voor de liturgie. In Wenen werden (en worden soms nog) plechtige missen met een dergelijk bestand uitgevoerd. Die waren niet bedoeld voor volksdeelname, de taak van de gelovige beperkte zich tot luisteren.

Om maar enkele van de grootste namen te vernoemen: Haydn, Mozart, Schubert, Cherubini schreven allemaal missen en requiems in grote bezetting, die principieel voor de liturgie bedoeld waren. De hele spirit van versobering en de evolutie naar volkszang, die ertoe zou leiden dergelijke missen als ongeschikt te beschouwen voor de liturgie, moest nog wachten tot het midden van de 19^{de} eeuw. Wat wij nu enigszins smalend 'artiestenmissen' zouden noemen, was in Beethovens tijd nog heel normaal.

Men kan de bedoelde liturgische functie trouwens nog op veel plaatsen in de *Missa Solemnis* bespeuren. Ik geef daarvan een mooi voorbeeld. In solemnele missen kon men voor het zingen van het *Sanctus* de volgende uitvoeringspraktijk meemaken. Men zong het *Sanctus* tot aan het eerste *Hosanna in Excelsis*. Dan volgde aan het altaar de in stilte geprevelde Romeinse canon, met de consecratie, en op de achtergrond werd een zachte instrumentale muziek gespeeld. De mensen hoorden noch verstonden het eucharistisch hooggebed, maar ze wisten wel goed dat het omhoogsteken van de hostie

⁷ Hetzelfde gevoel in verband met God komt ook tot uiting in de finale van zijn IX^{de} Symfonie, bij zijn welhaast extatische behandeling van Schillers tekst: *Über 'm Sternenzelt muss sein lieber Vater wohnen – Boven de sterrenhemel moet een lieve Vader wonen.*

en kelk het heiligste moment van de mis was. Heel dat stille prevelen, met de stereotype gebaren, enkel begeleid door de zachte muziek op de achtergrond, droeg bij tot de geheimvolle sacraliteit van het gebeuren. En dan, na het hoogtepunt van de consecratie, zong het koor weer luid en duidelijk het *Benedictus qui venit* met het *slochosanna* van het *Sanctus*. In de *Missa Solemnis* is het dat wat Beethoven duidelijk voor ogen stond. Het eerste deel van het biddende *Sanctus* loopt tot en met het eerste *Hosanna*. Dan volgt een veel intiemere overbrugging van de canon en consecratie. Beethoven schreef daarvoor een *preludium*, een soort zwevende, op improvisatie lijkende passage voor het orgel met slechts enkele instrumenten, rustig, devoot, een wat geheimzinnige sfeer scheppend. En dan, na de elevatie van de hostie, laat de soloviool de Heer als het ware uit de hemel neerdalen, en zingen de solisten het *Benedictus*, dat afsluit met een krachtig jubelende *slochosanna*. De liturgische structurering is hier nog goed hoorbaar.

Toch voelde men al in Beethovens tijd aan dat hier een grens van het liturgisch uitvoerbare overschreden was. Alleen

al de duur van meer dan zeventig minuten voor de muziek alleen, met die uitzonderlijk zware bezetting en de hoge moeilijkheidsgraad, lieten dat verstaan.⁸ De *Missa Solemnis* zou nooit in een liturgische context weerklinken.

Drie jaar te laat klaargekomen, niet meer geschikt voor de liturgie, maar het betekent niet dat de *Missa Solemnis* niet een oprecht en diep doorvoeld religieus opus zou zijn. De hierboven reeds vermelde citaten van de meester zelf wijzen daar duidelijk op. Ikzelf heb me door deze klanken niet alleen muzikaal, maar ook in mijn geloof diep aangesproken gevoeld. Beethoven was van nature een denker, en zijn religiositeit was even eerlijk als intens. Maar zij was niet meer wat wij de religiositeit van een praktiserend katholiek zouden kunnen noemen. In die zin was Beethoven, net als Mozart en Haydn, kind van de Verlichting, en stond hij zeer kritisch tegenover de dominerende katholieke kerk. Men kan dat zelfs in zijn *Missa* merken. In het *Credo* heeft hij de woorden (*credo*) *in unam, sanctam, catholicam et apostolicam ecclesiam* als het ware weggemoffeld: de tenor raffelt ze snel af onder de andere stemmen

⁸ Bachs onvolprezen mis in Bes klein, de *Hohe Messe*, is nog langer, maar was ook nooit echt voor een liturgische bestemming bedoeld.

door. Als je er niet speciaal gaat op letten, hoor je die woorden zelfs niet.⁹ Het wil niet zeggen dat Beethoven het algemene geloofsdiscours van de katholieke kerk niet meer deelde, maar wel dat hij zich erg onafhankelijk gedroeg tegenover de kerkpraktijken en kerkelijke normen. Beethoven mogen we wat dat betreft situeren in een tijdgeest die groeide naar een oprechte maar in wezen adogmatische, universele, rationele en subjectieve religiositeit. Deze houding zou in de 19^{de} eeuw de algemeen gedeelde houding worden van bijna alle kunstenaars, filosofen en wetenschappers die nog godgelovig waren.

Vandaag zal men, zoals dat ook met de requiems van Mozart en Verdi het geval is, deze muziek enkel als concert ten gehore brengen. Zij heeft geen enkele liturgische functionaliteit meer. Dat neemt echter helemaal niet weg, en dat is de universele kracht van muziek, dat zij door haar geniale structuur iedereen in eigen ziel kan raken. De ontroeringskracht van een kunstwerk is nooit een louter objectief gegeven. Een muziekstuk is nooit religieus of onreligieus op zich. Dit onderscheid geschiedt altijd in de ontmoeting van het werk met de persoon die luistert,

en die erop reageert vanuit zijn eigen temperament, culturele omgeving en geschiedenis. Een atheïst kan net zo goed zeer diep onder de indruk zijn van zegge Bachs *Mattheüspassie* en Allegrì's *Miserere*. Hij kan ze zelfs, als hij dirigent is, zo uitvoeren, dat religieuze mensen ze als een eigen diepe geloofservaring beleven. Maar men kan ook gewoon, en primair zelfs, zielsontroerd zijn door de sublimiteit van de muzikale structuur alleen. Dat is wat meesterwerken zo sterk maakt. Beethoven heeft zonder twijfel zijn persoonlijke dramatische worsteling en zijn intiem geloof in God in zijn *Missa Solemnis* gelegd. Maar een kind ontgroeit zijn ouders. Het sublieme werk is voorgoed aan de wereld geschonken, gaat er zijn weg, en nodigt elke luisteraar uit om zijn eigen levenservaring, zijn eigen zoeken naar God, zijn eigen streven naar vrede, zijn eigen gevechten ... op die klanken te leggen. Of ook niet. Muziek hoeft niet per se in functie van iets anders te staan. Ze heeft het recht om gewoon prachtig te zijn, zoals een mooie en volstrekt nutteloze blinde boog in een oude kerkmuur of een bloem in de weide, en te ontroeren door wat zij is. *A thing of beauty is a joy for ever.*

Peter SCHMIDT

⁹ Franz Schubert liet in zijn zes grote missen die woorden zelfs gewoon weg, zonder dat enig luisteraar er erg in had.