Over de grens

Klassieke muziek na 1900

Reinbert de Leeuw

opgetekend door Dap Hartmann

2022 Prometheus Amsterdam

Over de grens_137x213_HR.indd 3 23-08-2022 16:30

© 2022 Dap Hartmann
Omslagontwerp Tessa van der Waals
Foto omslag Bruno Bonansea
Zetwerk Mat-Zet bv, Huizen
www.uitgeverijprometheus.nl
ISBN 978 90 446 5122 5

Over de grens_137x213_HR.indd 4 23-08-2022 16:30

Woord vooraf

Aan het begin van de twintigste eeuw ontstond er een crisis in de muziekwereld. De rijke muziektaal van de late Romantiek had op alle fronten haar grenzen bereikt en het was onmogelijk om die taal nog verder te ontwikkelen. Symfonieën waren uitgegroeid tot gigantische proporties waarvoor soms duizend uitvoerende musici nodig waren, in het Adagio van zijn onvoltooide *Tiende Symfonie* bouwde Mahler een harmonie door almaar tertsen op elkaar te stapelen totdat er een negenstemmig akkoord was ontstaan, en met zijn kolossale opera's had Richard Wagner dit genre tot het uiterste opgerekt. Er moest iets nieuws gebeuren want voortgaan op deze weg was onmogelijk geworden.

Dit boek gaat over de verwondering en bewondering voor de muziek van componisten die vanaf het begin van de twintigste eeuw nieuwe muzikale wegen probeerden te vinden. Het beschrijft de persoonlijke reis van Reinbert de Leeuw die zich diepgaand met deze worsteling heeft beziggehouden. Aanvankelijk als nieuwbakken componist die in de jaren zestig lijdt onder de toonaangevende muzikale dwang van het serialisme van Pierre Boulez en Karlheinz Stockhausen, daarna als uitvoerend pianist waarbij zijn vertolkingen van de muziek van Satie opzien baren, en later als oprichter en

Over de grens_137x213_HR.indd 7 23-08-2022 16:30

dirigent van het Schönberg Ensemble. Hij wordt 'bevrijd' van het verstikkende serialisme als hij de muziek van Charles Ives ontdekt waarin alles leek te kunnen en vooral te mogen. Daarna volgen andere componisten die ieder hun geheel eigen weg zijn ingeslagen. Er is niet langer een gezamenlijke muziektaal maar een wildgroei aan nieuwe vormen en muzikale ideeën. Zijn fascinatie voor die eigenzinnige componisten en de bewondering voor de nieuwe muziek die zij componeren, leidt tot het inzicht dat hij zelf eigenlijk niet in de wieg is gelegd voor componist, waarna hij uitgroeit tot een vurig pleitbezorger van die nieuwe muziek. Een belangrijk aspect daarbij is dat hij de componisten zoveel mogelijk wil betrekken bij de uitvoering van hun muziek om ze aldus in staat te stellen het beeld te verwezenlijken dat hun voor ogen stond toen ze die muziek schreven. Zoals Reinbert het verwoordde: 'Hoever kun je komen in het écht begrijpen van de intenties van een componist en het met die volle overtuiging uitvoeren van zijn werk? Voor het meeste repertoire geldt dat de componist al lang dood is, dus dan mag je zelf proberen uit te vinden hoe het moet klinken. Stel je toch eens voor dat je de kans zou krijgen om één keer met Bach of Beethoven te werken, of dat je ze op televisie aan het werk zou zien.'

Het is ook uit verwondering en bewondering dat dit boek is ontstaan. Ik ben opgegroeid met klassieke muziek – in mijn ouderlijk huis klonk nooit iets anders. Mijn vader had een uitgesproken voorkeur voor het 'ijzeren repertoire' van de romantische orkestrale muziek die zich ruwweg uitstrekte van Haydn tot Shostakovich, met een sterke nadruk op Beethoven, Schubert, Brahms en Tchaikovsky, en dan hoofdzakelijk hun symfonieën, vioolconcerten en pianoconcerten. Want kamermuziek, instrumentale muziek en vocale muziek konden mijn vader niet bekoren. Klavecimbelmuziek was 'gepingel' en opera's waren 'gekweel'. Mahler en Bruckner vond hij vaak te bombastisch, en Shostakovich was bij nader inzien toch een weinig geslaagde sprong in het diepe. Stravinsky was te rommelig en vrijwel alle muziek van na 1920 was 'piep-kraak'-muziek – de gangbare denigrerende term voor moderne (klassieke) muziek die

Over de grens_137x213_HR.indd 8 23-08-2022 16:30

niet prettig in het gehoor lag. Want er bestond voor hem nog veel meer onuitstaanbare muziek, zoals popmuziek. Na mijn puberjaren waarin het vooral Deep Purple, Black Sabbath en Led Zeppelin waren waarmee ik mijn verzet tegen die eeuwige klassieke muziek vormgaf, ontdekte ik klassieke muziek die ík wel mooi vond, maar mijn vader niet. Dat was de ideale rebellie, want popmuziek was verdorven maar klassieke muziek deugde. Aanvankelijk richtte ik mij op het symfonische genre, de kern van mijn vaders liefde voor muziek, en daarom werden Stravinsky en Shostakovich al snel mijn helden. Later kwamen daar strijkkwartetten en ander kamermuziek bij, alsmede pianomuziek en opera's (vooral Wagner). Toch liep ook ik al snel tegen de piep-kraakgrens aan. Mijn definitie van piep-kraakmuziek was: moderne (klassieke) muziek die je onmiddellijk uit wilt zetten zodra je het op de radio hoort. In veel gevallen was er ook daadwerkelijk sprake van snerpende violen of schrille sopranen. Er is heel veel verschillende piep-kraakmuziek, maar het overkoepelende kenmerk daarvan is doorgaans dat er geen melodie is. Zoals Louis Andriessen het uitdrukt: 'Ik luisterde naar jazz en naar Bartók, Stravinsky, Boulez, Stockhausen, Nono, Ligeti. Het was waanzinnige muziek. Geen tonaliteit, geen leuke melodietjes die je op de fiets kunt neuriën.' Voor de meeste mensen is melodie de belangrijkste eigenschap van muziek. Dat gold ook voor mij, en ik kon me daar niet overheen zetten. Geen onoverkomelijk probleem, want er was zo ontzettend veel prachtige toegankelijke muziek geschreven. Ik kon prima leven zonder Schönberg, Berio, Boulez, Messiaen of hoe al die moderne componisten ook maar mochten heten.

Begin 1994 begon mijn bekering toen ik op televisie iets fascinerends aanschouwde. Een tengere vrouw sleepte een steen die ze tussen duim en middelvinger vasthield over een aantal grotere stenen die op een houten frame lagen. Af en toe klopte ze met de kleine steen op de grotere stenen. Het schurende geluid bracht een prachtige klank voort met een hypnotiserend effect waardoor ik aan het scherm gekluisterd bleef kijken. De vijf stenen hadden elk een eigen klankkleur en vormden tezamen een instrument dat ze zelf had be-

Over de grens_137x213_HR.indd 9 23-08-2022 16:30

dacht. Tegenover haar zat een man met woest wit haar en een witte snor en een John Lennon-achtige bril op zijn neus. Ook hij keek gefascineerd naar de verrichtingen van de vrouw. Ze bewoog een glas over de snaren van een vreemdsoortig snaarinstrument (een koto uit Japan, leerde ik later) en streek en sloeg met een strijkstok op de snaren. De man die daarnaar stond te kijken was Reinbert de Leeuw. Hij was op bezoek bij Sofia Gubaidulina, een voor mij totaal onbekende componiste uit Rusland. Ze woonde op dat moment in de buurt van Hamburg en ontving Reinbert de Leeuw in haar huiskamer waarin al die wonderlijke instrumenten stonden opgesteld.

Even later hoorde ik piep-kraakmuziek – muziek die ik normaal gesproken meteen uit zou zetten – en onderwijl vertelde Reinbert de Leeuw over het leven van Gubaidulina. Dat was heel boeiend dus ik bleef toch maar kijken, niet in de laatste plaats omdat Reinbert de Leeuw een begenadigd verteller was die het verhaal veel extra kleur verschafte door er met zeer veel passie over te praten. Ik zag hem samen met Gubaidulina een partituur bespreken van een nieuw stuk dat ze had geschreven voor het Schönberg Ensemble dat Reinbert de Leeuw in 1973 heeft opgericht. 'Ik probeer me voor te stellen hoe mooi op het eind die hoge tonen van de *flexatons* klinken,' zei ze. Ik had geen idee wat ze bedoelde, maar het was wel duidelijk dat ook zij die nieuwe compositie *Jetzt immer Schnee* nog nooit gehoord had. Ze vertelde Reinbert de Leeuw wat ze in haar hoofd had zitten en hoopte dat het in de partituur goed tot uitdrukking kwam. Daarna waren er beelden van de repetities. In het midden van de lege zaal volgde Gubaidulina met de partituur op schoot alles wat er gebeurde. Het was een wonderlijke ervaring om te zien dat piep-kraakmuziek ook gerepeteerd moet worden – voor de argeloze buitenstaander klinkt het meestal alsof de musici 'maar wat doen' – omdat er heel subtiele effecten in verwerkt zaten die precies op de juiste manier moesten worden gearticuleerd. Reinbert de Leeuw was erg streng voor de musici en sommige passages moesten wel vijfmaal overnieuw voordat hij uiteindelijk tevreden was. 'Let erop dat het crescendo láát komt, dus *sszzSSHHAAAHH!*' Ondanks die

Over de grens_137x213_HR.indd 10 23-08-2022 16:30

strengheid was de sfeer gemoedelijk en ontspannen, want de musici en Reinbert de Leeuw kenden elkaar al vele jaren.

Terwijl ik hiernaar zat te kijken, gebeurde er iets wonderlijks. Wat bij aanvang vreselijke piep-kraakmuziek was geweest, werd langzaam maar zeker heel intrigerende muziek die nog wel moeilijk toegankelijk was maar uitnodigde tot nadere verkenning. Blijkbaar moet je als luisteraar de moeite nemen om je er meer in te verdiepen, om er meer open voor te staan en om het vaker te beluisteren. Ik besefte dat ik keek naar iemand die zijn gehele leven had gewijd aan het zo goed mogelijk uitvoeren van dit soort moeilijke muziek van vaak nog levende componisten. Ik zag twee dozijn zeer getalenteerde musici die hun uiterste best deden die moeilijk in het gehoor liggende muziek te spelen, ik zag een bevlogen dirigent die alle subtiele details in de partituur ten gehore trachtte te brengen en ik zag een bescheiden vrouwtje dat vanuit de zaal al deze verrichtingen gadesloeg. Zij had de noten geschreven die nu voor het eerst ten gehore werden gebracht. Hier was sprake van grote kunst die voor mij op dat moment nog een brug te ver was. Maar ik had het gevoel alsof ik bij de hand werd genomen door een eminente gids, een man die zich zijn leven lang heeft ingezet voor het uitvoeren van hedendaagse muziek en dat op zo'n oprechte, innemende en gepassioneerde wijze deed, dat het 100 procent authentiek is. Geen schijn van dikdoenerij of pretentie. Die overtuiging werd versterkt door het besef dat Reinbert de Leeuw in de jaren zeventig wereldberoemd was (in elk geval in Nederland) vanwege zijn eigenzinnige uitvoeringen van de vroege pianowerken van Erik Satie. De muziek van deze excentrieke Franse componist werd eigenlijk nooit uitgevoerd, totdat Reinbert de Leeuw zijn meesterlijke – in veel gevallen extreem trage – interpretaties van de *Gymnopédies* en de *Gnossiennes* op de plaat zette. Iedereen had die platen in de kast staan en iedereen was dol op die muziek. Waarom wijdt iemand die de rest van zijn leven volle zalen kan trekken met zijn vertolking van deze breekbare pianomuziek van Satie, zich in plaats daarvan volledig aan muziek die

Over de grens_137x213_HR.indd 11 23-08-2022 16:30

de meeste mensen bij eerste beluistering meteen uitzetten?

Wat ik op televisie had gezien, was een aflevering van *Toonmeesters*, een reeks van acht documentaires uit 1994 en 1997 van Cherry Duyns, waarin hij Reinbert de Leeuw volgt bij uitvoeringen van werk van acht hedendaagse componisten: Olivier Messiaen, Sofia Gubaidulina, Henryk Górecki, Mauricio Kagel, Galina Ustvolskaya, Claude Vivier, Klaas de Vries en György Ligeti. Het verschafte mij de toegang tot moderne klassieke muziek, en Reinbert de Leeuw werd mijn gids in het land van de muziek die ik tot dan toe niet kende en had afgedaan als perfide piep-kraakmuziek.

In 2002 ontmoette ik Reinbert voor het eerst, tijdens het buffet van het Meer Mulisch-festival in De Balie in Amsterdam, ter ere van de 75ste verjaardag van Harry Mulisch. Ik vertelde hem wat *Toonmeesters* bij mij teweeg had gebracht, en hij nodigde me uit om naar zijn volgende concert te komen. Op het programma stonden *De Tijd* van Louis Andriessen en het *Hoornconcert* van Ligeti. Bij dat concert was Ligeti zelf ook aanwezig, want het was onderdeel van het grote Ligeti Project waarbij al zijn werken werden opgenomen. Alles wat Ligeti had gecomponeerd voor ensemble werd uitgevoerd door het Schönberg Ensemble en het Asko Ensemble en gedirigeerd door Reinbert de Leeuw. Sindsdien heb ik regelmatig concerten en repetities van Reinbert bijgewoond, en ik sprak hem dan in de pauze en na afloop. Langzaam groeide er in mijn hoofd het idee om samen met hem een boek te schrijven. Na een Satie-recital in Rotterdam legde ik mijn plan aan hem voor. Het moest een boek worden voor liefhebbers van klassieke muziek die afhaken bij muziek uit de twintigste eeuw. Wat *Toonmeesters* had gedaan voor mijn bekering en waardering voor moderne muziek, zou dit boek moeten doen voor mensen die net als ik over de piep-kraakdrempel heen geholpen willen worden. Aan de hand van twaalf werken van twintigste-eeuwse componisten wordt de lezer bij de hand genomen en gewezen op de bijzonderheden van de muziek en de uitvoering daarvan. In elk hoofdstuk staat een muziekstuk centraal waarmee Reinbert een speciale band had omdat hij het vaak heeft uitgevoerd

Over de grens_137x213_HR.indd 12 23-08-2022 16:30

en tot in de vezels van de partituur beheerste en doorgronde. Waar het nog levende componisten betreft, heeft hij ze direct betrokken bij de uitvoering waarbij zijn uitgangspunt altijd was dat wat de componist wil, leidend is. Naast details over de compositie en de uitvoering van het stuk, is er ook veel aandacht voor Reinberts persoonlijke fascinatie voor de componist en zijn werk en voor de plaats van de componist in 'het huis van de muziek' zoals Reinbert de muziekgeschiedenis vaak kenschetste.

De selectie van de twaalf werken en hun componisten is de volstrek persoonlijke keuze van Reinbert. Op geen enkele wijze weerspiegelt deze keuze een objectief overzicht van de belangrijkste muziek uit de twintigste eeuw en het pretendeert dan ook geenszins volledig of zelfs maar representatief te zijn. De nadruk ligt op muziek voor ensemble en kamermuziek met piano, omdat dit de eigen uitvoeringspraktijk van Reinbert de Leeuw weerspiegelt. Als hij viool had gespeeld, was de keuze anders geweest. Grote namen in de muziek van de twintigste eeuw – Stravinsky, Bartók, Shostakovich, Boulez, Stockhausen – komen wel ter sprake maar er is geen apart hoofdstuk aan hen gewijd. Stravinsky, volgens Reinbert zonder voorbehoud de grootste componist van de twintigste eeuw, wordt in elf van de twaalf hoofdstukken genoemd. Maar zelfs aan Ives en Satie, twee componisten die toch erg belangrijk voor hem zijn geweest, is geen apart hoofdstuk gewijd. De volgorde van de hoofdstukken is chronologisch naar de verschijningsdatum van het werk dat centraal staat. De eerste drie hoofdstukken behandelen werken van componisten die Reinbert nooit heeft ontmoet. Liszt en Janáček overleden lang voordat hij werd geboren, en Schönberg overleed toen Reinbert twaalf jaar oud was. Hoewel het eerste hoofdstuk over *Via Crucis* gaat, dat niet in de twintigste eeuw werd gecomponeerd, is het van wezenlijk belang voor de ontwikkeling van de muziek en met name voor het einde van de tonaliteit. Daar begint de tragedie van het afscheid van de Romantiek.

Het boek is de weerslag van twaalf avondvullende gesprekken die ik over een periode van vijf jaar met Reinbert de Leeuw heb gevoerd.

Over de grens_137x213_HR.indd 13 23-08-2022 16:30

Plaats van handeling was zijn huiskamer in Amsterdam-Zuid, waar hij al zijn partituren bij de hand had en soms op de vleugel iets illustreerde. Het waren geen interviews maar spontane bevlogen monologen waarbij ik alleen incidenteel de lijn van het betoog trachtte bij te sturen. Het zijn zeker geen colleges, want er zijn geen 'leerdoelen' en er is geen academische boodschap. Het zijn verslagleggingen van wat er gebeurde als je Reinbert vroeg om (bijvoorbeeld) te vertellen wat de *Vioolsonate* van Ustvolskaya zo bijzonder maakt. De enige randvoorwaarde was dat ik het moest kunnen begrijpen, dus musicologische uiteenzettingen waren taboe. De weergave van die twaalf voordrachten vormen ook geen leerboek, want er is geen logisch verband tussen de opeenvolgende hoofdstukken. Het boek volgt niet chronologisch de muziekgeschiedenis en er wordt voortdurend heen en weer gesprongen tussen barokmuziek – Bach is en blijft voor Reinbert de grootste componist die ooit geleefd heeft – en muziek die bij wijze van spreken op dit moment geschreven wordt. Er zijn soms thema's die al in een ander hoofdstuk aan bod kwamen, zoals de pijn en het verdriet die gepaard gingen met het afscheid van de tonaliteit. In plaats van een schoolse aanpak ('zoals reeds besproken in hoofdstuk 3') heb ik ervoor gekozen om die incidentele herhaling te laten staan als het op natuurlijke wijze binnen het lopende verhaal past. Elk hoofdstuk staat op zichzelf en kan afzonderlijk en in willekeurige volgorde gelezen worden.

Het vuur en de passie waarmee Reinbert de Leeuw vertelde waren bijzonder aanstekelijk. Ik heb getracht zijn intonatie en zijn bevlogenheid in de tekst tot uitdrukking te laten komen door het gebruik van hoofdletters, cursiveringen, accenten en uitroeptekens. In het bijzonder waar het zijn vocale illustraties betreft van belangrijke fragmenten uit de compositie waarover hij vertelt: 'dan is er een versnelling – *pam-pam-DIE-pam-pam-pam-DU-DIE-DU-DIE!* – en die wordt steeds harder – *dan-DAN-DIE-DAN-DAN-DAN!!!*' Wat dat betreft heeft mijn notatie enige overeenkomst met een partituur waarin de details van de uitvoering staan aangeduid met speciale tekens. Als je de teksten in dit boek hardop voordraagt met inacht-

Over de grens_137x213_HR.indd 14 23-08-2022 16:30

neming van de gebruikte leestekens en accenten, kom je hopelijk enigszins in de buurt van mijn ervaring tijdens zo'n sessie. Het is mijn stellige hoop dat de lezer zich waant op de sofa in de woonkamer van Reinbert de Leeuw, luisterend naar zijn gepassioneerde relaas over de muziekstukken die hem zo na aan het hart lagen.

Eind goed, al goed? Ben ik nu volledig bekeerd tot moderne muziek? Voor een belangrijk deel is dat inderdaad het geval, in elk geval voor de meeste muziek van de twaalf componisten in dit boek. Maar er zijn nog wagonladingen moderne muziek waar ik tot op de dag van vandaag niet mee uit de voeten kan. Misschien is die muziek simpelweg te moeilijk voor me, en moet je echt verstand hebben van compositieleer, harmonieleer en andere muziektechnieken. Of misschien ontbreekt bij mij de snaar die deze muziek zou moeten raken. Conlon Nancarrow is zo'n componist waar ik helemaal niets mee kan. En ik heb het écht geprobeerd, al was het maar omdat mijn grote muzikale held Frank Zappa er zeer lovend over was. Ook Ligeti was erg onder de indruk van de muziek van Nancarrow. Maar mij kunnen die razendsnelle eindeloze tsunami's van pianolanoten niet bekoren. Karlheinz Stockhausen heeft een aantal prachtige stukken geschreven, waaronder *Mantra*, een 75 minuten durend werk voor twee piano's, slagwerk en elektronica uit 1970. Onlangs kwam *Mantra* volop in de belangstelling toen de broers Arthur en Lucas Jussen het in de uitverkochte Grote Zaal van het Concertgebouw uitvoerden. Het had ze een halfjaar intensieve studie gekost om dit uitermate complexe stuk te kunnen spelen. Het is werkelijk schitterend. Maar verreweg de meeste stukken die ik van Stockhausen ken, vind ik nog steeds niet om aan te horen. Er zijn ook werken waarover Reinbert de Leeuw vol lof spreekt maar die mij niet kunnen bekoren. Zoals *Music for 18 Musicians* (1974-'76) van Steve Reich. Ik heb het een keer of tien geprobeerd – voorwaar een flinke opgave, want het stuk duurt een vol uur – maar het enige wat ik hoor is een onafgebroken ritmisch themaatje waarop de niet-percussie-instrumenten een beetje variëren. Het is voor mij

Over de grens_137x213_HR.indd 15 23-08-2022 16:30

het muzikale equivalent van de Chinese watermarteling waarbij er onafgebroken druppels water op het hoofd van het slachtoffer vallen waardoor hij (naar verluidt) uiteindelijk krankzinnig wordt. Een uur lang luisteren naar *Music for 18 Musicians* bereikt bij mij ongeveer hetzelfde. Terwijl ik dit schrijf, probeer ik het nog één keer en luister ik naar een opname van de uitvoering die Steve Reich himself in 1988 gaf in het Concertgebouw. Maar helaas, *pure agony, no extasy*. Ik hoef het nu nooit meer te horen.

Misschien is het waar wat Reinbert in hoofdstuk 9 zegt, dat je sommige muziek alleen maar kunt waarderen met een gedegen kennis van de muziekgeschiedenis en de muziektheorie. Hij noemt in dit verband dat zelfs hij niet lekker gaat zitten luisteren naar de *Tweede Pianosonate* (1948) van Pierre Boulez. Op YouTube is die sonate te beluisteren terwijl de bladmuziek meeloopt.[1] Het notenbeeld ziet er verschrikkelijk gecompliceerd uit, en het is voorwaar geen makkelijke muziek. En tóch kan ik daar goed naar luisteren. Of ik het mooi vind is nog even de vraag, maar het is wel heel intrigerend. En wat mij enorm helpt in de appreciatie, is dat een piano uitsluitend zuivere tonen voortbrengt. Dat is met een zuiver gestemde piano altijd het geval, tenzij je gekke dingen doet, zoals bouten en moeren en allerhande andere objecten op de pianosnaren gooien waardoor er vervormingen en vervreemdingen optreden. We zijn dan in het domein van de *prepared piano*, waarmee met name John Cage opzien baarde. Ik ben daar geen liefhebber van, tenzij de componist heel bewust bepaalde ingrepen doet waarvan het effect precies is wat hij vooraf beoogde. Maar zodra het de vorm van willekeur krijgt, verlies ik mijn interesse. Dat het dan 'toevallig' aardig klinkt, is mooi meegenomen, maar het heeft wat mij betreft niets van doen met een kwalitatief hoogstaande compositie. Als willekeur goed klinkt, dan is er wellicht iets mis met de definitie van 'goed'. Zo creëerde Kerry Morrison het werk *Bird Sheet Music* door buiten op straat enorme vellen muziekpapier neer te leggen waarop ze gedurende vier maanden de uitwerpselen van vogels verzamelde. Die vogelpoep vormde aldus de noten van de compositie. Bij

Over de grens_137x213_HR.indd 16 23-08-2022 16:30

een dergelijk 'kunstwerk' is het verhaal eromheen altijd belangrijker dan het kunstwerk zelf, in dit geval dus 'de muziek'. Duizendmaal liever luister ik daarom naar de *Tweede Pianosonate* van Boulez. Hoe vaker ik het hoor, hoe beter ik het kan verdragen. Maar ik denk niet dat ik ooit het stadium bereik dat ik dat werk opzet om er eens uitgebreid van te genieten. Wat dat betreft is het heel geruststellend dat dit ook voor Reinbert gold.

Den Haag, juni 2022
Dap Hartmann

Over de grens_137x213_HR.indd 17 23-08-2022 16:30

1

Franz Liszt

(1811-1886)

Via Crucis (1879)

Liszt laat als eerste de basis langzaam onder je voeten verdwijnen.
Dat is een van mijn grote fascinaties in de muziek.

Met de meeste muziek van Liszt heb ik niet veel affiniteit.[1] Ik ben geen pianovirtuoos, dus die virtuoze stukken kan ik sowieso niet spelen. Ik vind het knap als iemand dat kan, maar ik ga er niet voor naar een concert. Iemand heel virtuoos een parafrase van een opera horen spelen, is niet iets wat mij bijzonder interesseert. Maar wat Liszt aan het einde van zijn leven heeft geschreven, is van een geheel andere orde. Ik ontdekte die muziek toen ik op het conservatorium studeerde. Die stukken waren tijdens zijn leven niet gepubliceerd en daardoor niet beschikbaar, laat staan bekend. *Via Crucis* werd pas in 1929 voor het eerst uitgevoerd en uiteindelijk in 1936 uitgegeven, vijftig jaar na zijn dood. Twee jaar eerder publiceerde de Portugese pianist José Vianna da Motta, een van de laatste leerlingen van Liszt, het laatste deel van de *Verschiedene Werke für Pianoforte zu zwei Händen* met daarin die late pianostukken zoals *La Lugubre Gondola*, *Nuages Gris*, en *Unstern!*. Toen ik die onder ogen kreeg ontdekte ik hoever Liszt is afgeweken van wat in de negentiende eeuw acceptabel was en begrepen werd. Want Liszt is natuurlijk bijna de personificatie van de negentiende eeuw, de Romantiek. Een klavierleeuw, *Hongaarse Rapsodieën*, *Liebesträume*, een onstuimig leven. Hij reisde rond en werd achternagezeten door groupies, voornamelijk vrouwen. Hij

Over de grens_137x213_HR.indd 19 23-08-2022 16:30

was een popidool in die tijd. Waar hij kwam stond alles op zijn kop. Liszt is, samen met Chopin, toch dé componist uit de negentiende eeuw die van de piano een nieuw instrument heeft gemaakt. Hij heeft mogelijkheden in de piano gevonden die voor zijn tijd niet bestonden. Liszt was een groot bewonderaar van Paganini, die datzelfde voor de viool deed. Je hebt een aantal van die momenten – aan het begin van de negentiende eeuw met Chopin en Liszt, aan het begin van de twintigste eeuw met Debussy en Ravel, en aan het eind van de twintigste eeuw met Ligeti – waarop de piano als het ware opnieuw is uitgevonden. Dingen doen die daarvoor als onmogelijk werden beschouwd. Het palet verbreden, de techniek uitbreiden, daarmee werd Liszt beroemd. Een enorme virtuositeit, waardoor mensen niet meer konden bevatten wat er allemaal uit die piano kwam. Iedereen kent zijn *Hongaarse Rapsodieën* en de *Liebesträume*. Maar rond 1850 is hij opgehouden met reizen als virtuoos en heeft hij zich voornamelijk gewijd aan lesgeven en aan het ondersteunen van bevriende componisten en componisten waar hij veel respect voor had. Een daarvan was Richard Wagner (1813-1883), die getrouwd was met zijn dochter Cosima (1837-1930). Als je die late werken bestudeert dan besef je hoe onthecht Liszt moet zijn geweest. Want wat is er makkelijker als je oud bent, dan datgene te blijven doen waarmee je altijd succesvol bent geweest? Dat je nog een paar *Hongaarse Rapsodieën* of *Liebesträume* schrijft. Dat je in herhaling valt. Maar dat heeft Liszt niet gedaan, hij is voortdurend verdergegaan, en zó ver dat zijn omgeving hem niet meer begreep.

Er ontstaat in de negentiende eeuw een ommekeer die sterk gerelateerd is aan de opera *Tristan und Isolde* van Wagner, gecomponeerd tussen 1857 en 1859. Alleen al over het openingsakkoord van de *Tristan* zijn hele boeken volgeschreven. Als je dat hoort dan zweef je even, want je weet niet waar het naartoe gaat. Het stuk staat in a-mineur maar a-mineur komt er helemaal niet in voor. Dus het begint, en dan voel je dat het moet komen, maar dan komt het niet. Dat is het zuigende en het bedwelmende van die muziek. Nu weten we dat er een a-mineur onder ligt, maar destijds kwam men er

Over de grens_137x213_HR.indd 20 23-08-2022 16:30

niet uit. Men dacht dat de muziek was gaan zweven zonder dat het terugkeert naar de basis. Die basis is er wel, alleen hij blijft verzwegen. Dat had men toen niet door. Men meende in een luchtledige te zijn terechtgekomen. Dat is het effect wat het op de mensen had in die tijd. Het is zeer bedwelmend, want je weet niet waar de muziek naartoe gaat. Je verwacht iets maar dan gaat de muziek een andere kant op. Dat hele *Vorspiel* gaat zo door. Het is een heel romantisch stuk dat maar niet tot een oplossing komt, en dat is onbevredigend. Het gaat over een liefde die tot de dood leidt, een *Liebestod* en het verlangen daarnaar, het smachten. Wagner schreef er als aanduiding in de partituur ook *schmachtend* boven. Het is de kracht van de chromatiek in de taal van de tonaliteit die dit soort gevoelens oproept. Nu is het voor een muziektheoreticus eenvoudig uit te leggen wat daar gebeurt, want het is eigenlijk helemaal niet zo ingewikkeld. Maar het is een gebruik van de middelen op een manier die de grenzen van de muziek onder druk zet. Er ontstond een gevoel van wat gebéurt hier?

Wat de *Tristan* zo bijzonder maakt, is dat Wagner iets opbouwt maar je de voltooiing daarvan onthoudt. Als luisteraar verlang je daarnaar, maar dan gebeurt er iets anders. Het esthetische, en de bevrediging dat iets oplost zoals in de tonale muziek – je hebt een dissonant en die lost op, en dan weet je weer hoe het zit – neemt Wagner weg. Dus niet zoals bij het beroemde slotakkoord van de *Matthäus-Passion*. Dat akkoord doet pijn, maar je weet wat de oplossing is en die oplossing komt even later ook. Dat heet een vertraging: één noot die later in de harmonie oplost. Bach was een meester in dergelijke vertragingen. Het wringen van twee noten – je weet dat hij moet komen, maar hij komt te laat. Bij Bach weet je altijd wat de grondtoon is, dus je weet ook dat die B een C moet worden, zelfs al ben je niet muzikaal-technisch genoeg om dat zo uit te drukken. Je voelt hoe het terecht moet komen, en dat gebeurt ook. Maar bij Wagner en Liszt weet je niet waar het naartoe moet, en de dissonantie wordt niet opgelost. Ook de *Vierde Prelude*[2] van Chopin is een mooi voorbeeld. Daarin verandert elke keer de harmonie, maar

Over de grens_137x213_HR.indd 21 23-08-2022 16:30