

ZA 2 OKT 2010 / BLAUWE ZAAL

ALFRED BRENDEL

**LECTURE RECITAL 'DOES
CLASSICAL MUSIC HAVE
TO BE ENTIRELY SERIOUS?'**

NEDERLANDSE VERTALING

vertaling **Chloë Herteleer**
coördinatie programmaboekje **deSingel**



© Benjamin Ealovega

ALFRED BRENDEL MOET KLASSIEKE MUZIEK ALTIJD ERNSTIG ZIJN?

(uit 'Alfred Brendel on Music. His Collected Essays'. JR Books, Londen, 2007)

DE KEERZIJDEN VAN HET VERHEVENE

In een interessant essay over Schubert uit 1894 stelt Antonín Dvořák dat hij Schuberts missen niet tot de ware kerkmuziek kan rekenen. Al geeft hij wel toe dat de opvatting wat al dan niet religieuze muziek is, nationaal en individueel even sterk kan verschillen als gevoel voor humor.

Ik bezit een karikatuur uit Tsjechië van een pianist die op een podium aan de vleugel zit en in een deuk ligt van het lachen. De oorzaak van zijn plezier staat zichtbaar op de partituurhouder van de vleugel: een partituur met de titel 'A. Dvořák - Humoresk'. Op de tekening is ook te zien hoe alle gezichten in het publiek onkreukbaar ernstig blijven. De pianist is blijkbaar de enige die om Dvořáks 'Humoresk' moet lachen. Maar kan het publiek überhaupt wel lachen? Moet of mag het publiek lachen? (Tenslotte zijn we toch op een concert!) En de pianist, hoor ik iemand vragen, mag hij wel lachen?

Humoresken zijn zoals bekend niet grappig. In de Duitstalige landen en in Centraal-Europa sloeg het woord 'Humoreske' ooit op een literair genre: een kort, vrolijk, behaaglijk stuk proza, waarin er geen plaats was voor het groteske of voor satire. Robert Schumanns mooie 'Humoreske' onderscheidt zich van latere composities met deze titel nog door zijn grandeur, zowel op het vlak van omvang als gevoelsrijkdom. Indien Schumann hier zou streven naar een "geslaagde verbinding van dweepzucht en geestigheid" (een van Jean Pauls formuleringen van humor), dan bereikt hij in de eerste plaats wispelturigheid, lyriek en onvoorspelbaarheid.

Voor zij die beweren dat humor in muziek niet kan gerealiseerd worden zonder woorden, of zonder te verwijzen naar de zichtbare realiteit, leveren de humoresken van Schumann tot Rachmaninov en Reger ruimschoots het bewijs. Zo ook Mozarts 'Musikalischer Spaß', dat doorgaans wordt aanzien als hét voorbeeld bij uitstek van humor in muziek. In dit satirische werk stapelen de compositorische blunders zich op en de musici worden aangemaand met opzet verkeerde noten te spelen.

Maar waar kan men dan humor in de muziek vinden buiten het lied en de opera? Er bestaan natuurlijk stukken met grappige titels. 'Ouf! Les petits pois' of 'Prélude inoffensif' tonen aan dat Rossini in zijn late composities, de zogenaamde 'Ouderdomszonden', weigerde zichzelf serieus te nemen zoals zijn romantische collega-componisten wel deden.

Deze man, die tijdens zijn hele leven te lijden had onder allerlei ziektes, hield de schijn hoog een muzikale grapjas te zijn; zijn heerlijke composities

buiten de opera zijn ongewoon voor die tijd en bevatten geen enkele donkere schaduw. Sommige werken van Rossini brengen me aan het lachen zonder dat ik de titel ken, terwijl bijna alle melancholische miniatures van Erik Satie vooral omwille van hun titel grappig zijn.

Volgens mij is de meest overtuigende humoristische absolute muziek geschreven door de Weense klassieke meesters en enkele componisten van de twintigste eeuw. György Ligeti's 'Aventures et Nouvelles aventures', zelfs op cd, brengen iedereen aan het lachen - en zeker wanneer je de zangers en de instrumentisten deze rare geluiden in de concertzaal *ziet* maken. Dit werk kan men tot de absolute muziek rekenen omdat er geen woorden aan te pas komen en men het niet op het podium moet zien. Het weerspiegelt menselijk gedrag, menselijke situaties en reacties, wat in muziek geenszins verboden is en wat vroeger ook al gebeurde, zij het dan op een meer gestileerde manier.

Ik weet niet of het publiek in de tijd van Haydn ooit lachte tijdens of op het einde van een uitvoering. Er is een stilzwijgende overeenkomst tussen het publiek en de uitvoerders dat de muziek gespeeld en beluisterd moet worden zonder al teveel storende bijgeluiden. Er is overvloedig bewijs dat tenminste enkele van Haydn's en Beethoven's tijdgenoten gevoel voor muzikale humor hadden en het ook terugvonden in de werken van beide genoemde componisten. In een van de belangrijkste vroege essays over Haydn, gaf Ignaz Ernst Ferdinand Arnold² in 1810 scherpe commentaar op de komische stijl van Haydn: "Deze speelse fantasie, waar alle artistieke middelen aan ondergeschikt zijn, verleent zelfs de kleinste glimp van het genie een stoutmoedigheid en durf, die ... het veld van de esthetische kunst tot in het oneindige vergroot, zonder enige schade of vrees te bewerkstelligen... De laatste Allegro's of Rondo's bestaan meestal uit korte, snelle bewegingen die door een vaak zeer ernstige en erudiete bewerking de hoogste graad van humor bereiken... Elke schijn van ernst heeft enkel tot doel om de speelsheid van de muziek onverwacht te maken en ons van alle kanten voor de gek te houden, tot we het moe worden en opgeven te raden wat er nog zal komen en te verlangen wat we willen."

Volgens de Haydn-biograaf Georg August Griesinger was "een onschuldige speelsheid, of wat de Britten humor noemen, een hoofdkenmerk van Haydn's karakter. Hij ontdekte steeds onmiddellijk wat hem het liefst is - de komische kant der dingen." Haydn zelf verklaarde aan Albert Christoph Dies, een andere vroege Haydn-biograaf, dat er een geestesgesteldheid is waarbij "een zekere soort humor bezit neemt van jou die niet kan bedwongen worden." Hij voegde eraan toe dat dit een kwaliteit was die voortkwam uit een blakende goede gezondheid. Over Beethoven schreef Friedrich Rochlitz dat hem "eens hij in de stemming is, grove kwinkslagen, potsierlijke invallen, verrassende combinaties en paradoxen onafgebroken toestromen."³ Wat Rochlitz hier opsomt, zijn verschillende facetten van humor, die we in Beethoven's muziek tegenkomen.

Vooraleer ik enkele muziekvoorbeelden geef, wil ik er graag de aandacht op vestigen dat er grote verwarring bestaat over de betekenis van humor en ironie. Niet alleen verschilt het van taal tot taal; zoals aangegeven in Dvorák's geciteerde opmerking blijkt zin voor humor een zeer persoonlijke aangelegenheid te zijn, net zoals zin voor religie. (Volgens een andere definitie van Jean Paul is humor "het omgekeerd verhevende" - "das umgekehrt Erhabene"). Wanneer ik over komische muziek spreek, kan ik dus enkel uitgaan van een selectie muziekstukken die ik persoonlijk grappig of hilarisch vind en ik bedien mij daarbij van het woord "komisch" om een kwaliteit aan te duiden die al deze stukken gemeenschappelijk hebben. Of bepaalde verrassingen en ongerijmdheden van puur muzikale aard als hilarisch, storend of grappig zullen ervaren worden, zal evenveel afhangen van het psychologisch klimaat van elk stuk als van de geestelijke toestand van elke afzonderlijke luisteraar.

Laat mij beginnen met een klavierstuk van Haydn. Voordat we het derde deel van zijn Sonate in C-majeur HobXVI:50 volledig beluisteren, wil ik u een ingekorte versie presenteren waarin vier maten van het eerste deel en dertig maten van het tweede deel worden weggelaten. (De inkortingen zijn tussen vierkante haakjes gezet in onderstaande partituur).

Allegro molto

18

18-22

cresc.

Musical score for measures 18-22. The right hand features a continuous sixteenth-note pattern. The left hand has a bass line with some chords. A *cresc.* marking is present.

44

44-49

p *cresc.*

Musical score for measures 44-49. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand has a bass line with chords. A *p* marking is at the start, and *cresc.* is later.

23

23-27

f *p* *p* *gta...*

Musical score for measures 23-27. Includes first and second endings. The right hand has a melodic line. The left hand has a bass line. Dynamics *f*, *p*, and *p* are marked. *gta...* is written above the right hand.

50

50-54

f

Musical score for measures 50-54. The right hand has a melodic line with some chords. The left hand has a bass line with chords. A *f* marking is present.

28

28-33

loco *cresc.*

Musical score for measures 28-33. The right hand has a melodic line with some chords. The left hand has a bass line with chords. *loco* is written above the right hand, and *cresc.* is below the right hand.

55

55-60

Musical score for measures 55-60. The right hand has a melodic line with some chords. The left hand has a bass line with chords.

34

34-38

f

Musical score for measures 34-38. The right hand has a melodic line with some chords. The left hand has a bass line with chords. A *f* marking is present.

61

61-66

p *f*

Musical score for measures 61-66. The right hand has a melodic line with some chords. The left hand has a bass line with chords. Dynamics *p* and *f* are marked.

39

39-43

dim.

Musical score for measures 39-43. The right hand has a melodic line with some chords. The left hand has a bass line with chords. A *dim.* marking is present.

67

67-71

ritardando *a tempo* *f*

Musical score for measures 67-71. The right hand has a melodic line with some chords. The left hand has a bass line with chords. Markings *ritardando*, *a tempo*, and *f* are present.

73 *gsta*

78 *loco*

83

88 1. 2.

Wanneer men beide versies - de volledige en de ingekorte - met elkaar vergelijkt, zou ik reeds de korte versie een burleske noemen. Het uitdagende vermijden van de klassieke viermaten- en achtmatenperioden, het lachende en huppelende staccato en de woedeuitbarsting in D-mineur die onmiddellijk weer uitdooft, zijn komische elementen. De volledige versie is absoluut nóg veel grappiger. Door er foute en dus onverwachte B-majeur akkoorden tussen te voegen, komt de luisteraar voor een intrigerend probleem te staan. Hoe moet hij die akkoorden begrijpen? Hoeveel verklaringen zijn ervoor te geven en welke verklaring is de juiste? Wanneer het eerste B-majeur akkoord weerklinkt, moet de luisteraar de indruk krijgen van een 'faux pas'. Wanneer we deze indruk trachten te

onderbouwen, komen we meteen in de problemen. Wat zou een musicus doen die in een C-majeur stuk per ongeluk in B-majeur belandt? Hij zou kunnen doen zoals de Britse dirigent Sir Adrian Boult deed in de creatie van Tippetts Tweede Symfonie: zich tot het publiek wenden, "Sorry, my fault!" roepen en opnieuw beginnen. Waarschijnlijker is dat hij er zich improviserend zou proberen uit te redden om de blunder aldus te maskeren:

10 *f*

11 *p*

12 *cresc.*

Op deze manier zou het foute B-majeur akkoord 'gerationaliseerd' worden; een fout zou in zijn voordeel gekeerd worden, 'Schadenfreude' slaat om in bewondering voor de snelle reactie van de musicus. De tweede beste oplossing zou zijn om te doen alsof er niets gebeurd is. Iemand glijdt uit over een bananenschil en ligt plots op de grond; het duurt enkele momenten om weer recht te staan en verder te gaan, 'come prima', met een onschuldig gezicht. Dat is wat Haydn hier *lijkt* te doen. Bij een tweede beluistering echter wordt duidelijk dat het 'foute' B-majeur akkoord toch niet compleet onvoorbereid is gekomen. In de maat ervoor verscheen reeds namelijk een cis (do#), een klein chromatisch 'Fremdkörper' in een diatonische omgeving. Een c (do) zou hier totaal onschuldig klinken,

zoals het vier maten later klinkt wanneer hetzelfde figuurtje verschijnt. Is ons B-majeur akkoord dan als een uitdaging te beschouwen die door de componist niet verder werd aangegaan? Tenslotte had Haydn binnen de grenzen van de muzikale correctheid kunnen blijven en als volgt kunnen verdergaan:



We komen meer over het B-majeur akkoord te weten wanneer het opnieuw verschijnt in de reprise. Het herbevestigt zichzelf, bijna bedreigend, door middel van een ritardando, na een kort uitstapje naar C-mineur dat eindigt op de Napolitaanse Des (re b) (maten 58-65). Het voorgeschreven ritardando onderstreept dat het geen hardnekkige herhaling van een fout betreft die vroeger was voorgevallen.

De nabijheid van de Napolitaanse harmonie laat het B-majeurakkoord bovendien nog provocerder uitkomen. Opnieuw is er geen teken van schuld bewustzijn nadien; evenmin een teken van enig ongemak. Het stuk gaat gewoon vrolijk verder.

Het is mij niet ontgaan dat, telkens vier maten te laat, de B-majeur dissonantie een schertsende harmonische oplossing krijgt. In de reprise wordt ze opgelost in het dominant septiemakkoord (maten 69, 73). Psychologisch volstaan deze oplossingen niet om de spanning van de B-majeur akkoorden volledig op te heffen. Ze kunnen de indruk niet verhinderen dat deze vreemde akkoorden 'Fremdkörper' blijven en dat ze schitterende nonsens zijn die nog mooier worden omdat men ze niet kan verklaren. Zoals Schopenhauer zei in zijn analyse van het lachen: "Het is amusant om de strenge, onvermoeibare, vervelende heerseres, de Rede, voor een keer eindelijk van haar eigen tekortkomingen overtuigd te zien".

Wanneer we de komische trekjes van Haydns stuk pogen samen te vatten, komen we tot volgende kenmerken:

- 1) ingaan tegen conventies
- 2) ambiguïteit creëren
- 3) gebeurtenissen voordoen als iets wat ze niet zijn, bijvoorbeeld door gebrek aan professionele vaardigheid en kennis te veinzen
- 4) verdoezelde beledigingen
- 5) nonsens

Al deze kenmerken zijn tevens de kenmerken van humor in het algemeen.⁴

Naast deze stereotypes van algemene humor is er nog een specifiek muzikaal kenmerk, namelijk de suggestie van lachen en springen, de bekende uitingen van speelsheid en blijdschap, die in de muziek worden verklankt door middel van korte staccato's, sprongen van grote intervallen en korte groepjes van snelle noten gescheiden door rusten, zoals bijvoorbeeld in de scherzi van twee sonates in A-majeur: Beethovens opus 2 en Schuberts D959. In een laat schilderij van Kandinsky, 'Scherzklänge', worden dergelijke muzikale figuren abstract gevisualiseerd: kort staccato wordt weergegeven door wiggen, terwijl springen en huppelen een equivalent vinden in boogvormen. Hoewel muzikale verklankingen van lachen en huppelen niet volstaan om een muziekstuk grappig te maken, kan het wel in belangrijke mate bijdragen tot het scheppen van een gemoedstoestand waaruit komische verrassingen zullen voortkomen.

Om tegen conventies in te gaan, is er een kader van orde nodig. In andere komische contexten wordt dat kader ingegeven door woorden en hun betekenis, door menselijke situaties en reacties en door een taalgebonden denken. In muziek steunt het kader op gevestigde muzikale vormen (en de verwachtingen die zij met zich meebrengen) en op de logica van puur muzikaal denken. Dit kader staat ook ter beschikking van de passieve muziekluisteraar; de muzikale ervaring die nodig is, is vergelijkbaar met de verbale ervaring die een kind nodig heeft om een grap te begrijpen. Natuurlijk zijn er ook complexere grappen voor volwassenen en gevorderden.

Waarom leent muziek uit de klassieke stijlperiode (de Klassiek) zich zo goed tot komische effecten? Omdat ze volgens mij met haar vaste, afgesloten vormen en structuren een vertrouwen weerspiegelt - het vertrouwen van de Verlichting in rationale structuren die het universum beheersen.⁵ De geest van de muziek uit de Klassiek impliceert het geloof dat de wereld goed is, of dat het tenminste goed kan worden. Voor de romantici was er geen hogere orde om op te vertrouwen; die moest bij zichzelf gevonden en gecreëerd worden. De open en fragmentaire structuren van de romantische muziek zijn ontsproten aan de fantasie, hierin verheffen

het persoonlijke en het buitengewone zich tot norm. Waar zoals bij Berlioz de verrassing het heersende principe van de compositie wordt, en muziek een opeenvolging van koortsachtige dromen wordt, hebben komische effecten geen schijn van kans meer; ze hebben enkel werking wanneer ze kunnen ingaan tegen muzikale regeltjes en voorspelbaarheid.

Cadenzen van klassieke concerten mochten en werden verondersteld onvoorspelbaar te zijn. Alleen de laatste triller die traditioneel van het dominante septiemakkoord in de tonica en in het tutti van het orkest uitmondde, was een zekerheid waarop men kon vertrouwen. Beethoven, een van de grootste muzikale architecten, schreef de gekste cadenzen aller tijden. In de marathonicadens van zijn C-majeur Concerto (nr 1, opus 15) wordt de slottriller het onderwerp van spot. Het gaat steeds een andere kant uit dan we verwachten. Na ettelijke honderd maten amok te maken doorheen verschillende toonaarden en klassieke conventies links en rechts te overtreden, lijkt het einde van de cadens in zicht. De dominante van C-majeur is bereikt en de triller is begonnen. Maar waarom bouwt een diminuendo de spanning af? En waar blijft het dominante septiemakkoord? De componist schijnt de controle over de situatie kwijt te zijn.

Opnieuw bevinden we ons op ambigu terrein. We hebben de indruk dat de heroïsche bravoure buiten adem geraakt; tegelijkertijd kondigt de triller, die lyrisch is in plaats van briljant, een nieuwe poëtische wending aan. Een moment staat de tijd stil. Wat is de componist van plan? Niets gebeurt zoals we het zouden verwachten.



We zijn zoëven nogal brutaal van een hoger emotioneel niveau naar een lager niveau neergestort. In de plaats van een lyrische passage of een tutti van het orkest, krijgen we een parodie op het derde thema in G-majeur, een toonaard die compleet uit de lucht komt vallen aangezien Beethoven niet eens netjes gemoduleerd heeft. Kort daarop maakt deze irreële harmonie plaats voor de harmonie die we gemist hadden; nog tot het einde van de cadens blijft het dominante septiemakkoord aanwezig. Een volgende ironische slottriller blijkt geen zin te hebben omdat het akkoord zich in de foute ligging bevindt (de secundeliggings of derde omkering met de leidtoon in de bas):



Tenslotte wordt het dominante septiemakkoord losgelaten in een reeks heftig herhaalde toonladders en staan we voor een laatste, echt bizarre verrassing: tussen de twee slotakkoorden wordt - 'compleet overbodig' - een zacht, kort arpeggio geschoven. Het loont de moeite even te luisteren hoe het einde van de cadens klinkt wanneer ze zonder deze onderbreking direct in de tutti van het orkest overgaat, om een idee te krijgen hoe ondeugend Beethoven te werk is gegaan.



Indien dit arpeggio kon spreken, wat zou het ons zeggen? “Was dit echt al het einde?” “Zou u ook niet willen dat deze cadens ophoudt?”, “Wat een belachelijke waanzin!”, “Hemel, zijn we de triller niet vergeten?”, “Hiervoor ging het al niet, waarom zou het nu dan wel gaan? “, of simpelweg “Heb ik je goed voor de gek gehouden?”.

Komische oneerbiedigheid in klassieke muziek heeft een rationele en een irrationele functie. De rationele wordt duidelijk in een citaat van Francis Hutcheson: “Niets stemt zo goed overeen met valse Grootheid, zowel van het Goed als het Kwaad, als spot.” En, volgens Schiller, moet de komische schrijver “altijd de rede amuseren“, “zich hoeden voor pathos” en “zichzelf tegen hartstochten verdedigen”. In komische muziek zijn het verhevene en het heroïsche, dweepzucht en hartstocht enkel op hun plaats wanneer er de spot mee gedreven wordt. Aan de andere kant was irrationalisme begonnen de ‘zekerheden’ van de rede te ondermijnen. Muzikaal uit zich dit in het bespotten van wat normaal, waardig en goed gedrag is. Wat rationalisme doet met grote emoties, doet irrationalisme met het beschaafde verloop van muzikale vormen. Diderot vergeleek grote kunstenaars met grote misdadigers - beide houden zich niet aan regels en wetten - en hij gaf toe dat de duistere krachten in de mens een aandeel hadden in het ontstaan van kunstwerken. Nergens komen deze duistere krachten zo vrolijk naar boven als in verschillende finales van Haydn en nergens zo onrustwekkend als in veel van zijn stukken in mineur.

Het moet gezegd dat de vormelijke eigenaardigheden van een compositie niet voldoende bewijs leveren om het een komisch stuk te noemen. Vorm en psychologie moeten op elkaar inwerken. Twee excentrieke kenmerken van Haydn - zijn plotse pauzes en fermates op onverwachte plaatsen en zijn hardnekkige herhalingen van eenzelfde noot of van eenzelfde zacht akkoord over meerdere maten - kunnen bij de luisteraar, al naargelang het karakter van het stuk, verschillende reacties losweken. De stroom van muziek onderbreken, aanhouden of bevriezen, kan als zeer hilarisch of net als zeer storend ervaren worden. Waar beide tegelijk gebeuren of waar het tussen beide polen schommelt, spreekt men van het groteske. (Ligeti's 'Aventures et Nouvelles aventures' is groteske muziek, net als veel komische muziek van de twintigste eeuw.) In het algemeen zijn het dezelfde middelen die muziek grappig maken, die haar ook vreemd, angstaanjagend, storend en macaber maken. Het psychologische klimaat van een stuk zal uiteindelijk beslissen of het het een of het ander, of beide is. Muziek uit de Klassiek helt meestal duidelijk naar het een of het ander over. In het Engelse 'funny' of het Duitse 'komisch' zijn beide betekenissen mogelijk.

Stukken die humoristisch zijn, staan in majeur. Er is, buiten de opera en het lied, maar een voorbeeld van een komisch stuk in mineur dat in mij opkomt: Beethovens Bagatelle in C-mineur uit opus 119. Deze muziek is grappig omdat ze een vrolijke dans bevat die in majeur zou moeten staan maar die hier

wordt gebruikt om grimmige vastberadenheid uit te drukken. Het overbrengen van komische vastberadenheid of hilarische woede reserveerde Beethoven meestal voor de rondo's in zijn vroegere werken. Een bekend voorbeeld is het gedeelte in A-mineur in zijn Pianoconcerto in C-majeur. Ik wil hier nog op een ander facet van komische muziek wijzen: deze van het overdadige en het obsessieve, van de overdrijving en de idée fixe. Dergelijke muziek bezit een alsof-karakter die aan komedie, karikaturen en opera buffa herinnert. Het lijkt alsof de componist ons wil zeggen: “Dit ben ik niet echt. Ik speel alleen maar de opvliegende, de verstrooide, de pedante, het vervelende kind of het compleet onschuldige kind, om jullie te amuseren.” Aan het begin van Beethovens Variaties opus 35 is er een sterke tegenstelling van overdreven contrasten: pianissimo en fortissimo.



Er wordt afwisselend gefluisterd en zeer hard gelachen, of er wordt op de tippen gelopen en op de grond gestampt. Nog andere elementen getuigen van humor: de bas alleen die doet alsof 'ie het hele thema is (dat komt eigenlijk pas later); de rusten voor en na de fortissimo bes-noten (si b); de daaropvolgende enkele bes-noot met de markering piano, wat lijkt alsof een acteur zijn vinger op de lippen legt en 'sssijit' doet.

In het verloop van deze variaties speelt Beethoven verder met het contrast zacht en luid, van wisselende en obsessief herhaalde noten. In Variatie I haalt hij grappen uit met de harde slagen, doet ze te vroeg komen en tempert daarna het middendeel op doortrapte wijze. In Variatie 9 en 13 nemen de luide bes-noten de hele variatie over met woest gegrom of met hysterisch gekrijs. In Variatie 7 kan je vet buikgelach horen in het basregister, terwijl de rest van het stuk doorspekt is met vreemde accenten.

Vreemde, misplaatste, bizarre, obsessieve accenten zijn een ander middel van de componist om komische effecten te bereiken. Het rondo uit Beethovens Tweede Pianoconcerto begint met accenten tegen de tel die later, voor de coda, grappig 'gecorrigeerd' worden.

De afwisseling van snel en traag kan ook komische en theatrale effecten genereren, als twee verschillende personages die met elkaar spreken of aan elkaar voorbij praten. In Variatie 21 van Beethovens Diabellivariaties voeren twee komische figuren - de ene onbehouden en vol energie, de andere een zeurkous - strijd met elkaar en de muzikale eenheid valt in duigen. Voor het einde van Beethovens Sonate in G-majeur opus 31 nr 1 is er een opeenvolging van verschillende tempi, met *adagio's* die bijna te langzaam zijn en met ellenlange rusten, waarop een hilarisch haastig *presto* volgt dat probeert om de verloren tijd weer in te halen. De pianist die er niet in geslaagd is zijn publiek te doen lachen op het einde van de sonate, moet organist worden.

De sarcastische Hans von Bülow schreeuwde ooit een studente toe die het beruchte derde deel van Beethovens 'Lebewohl' Sonate probeerde te spelen: "Stop! In de vreugde van het weerzien ben je zo haastig en opgewonden dat je verstrikt raakt in de sleep van jouw jurk, je valt om en stoot alle bloempotten in de tuin om."⁶ Ik denk dat heel wat klassieke stukken een dergelijke aanpak nodig hebben, maar de musicus mag daarbij de controle over de bloempotten van zijn noten niet verliezen. Musici als Bruno Walter, Edwin Fischer en Artur Schnabel durfden het meer aan om zulke stukken als een opgewonden stoeipartij te spelen dan de meesten van ons vandaag doen.

Een van de stukken die enkel vanuit het standpunt van obsessieve humor te begrijpen zijn, is het eerste deel van Beethovens Sonate opus 31 nr 1.

Wanneer men dit stuk puur vanuit de vorm bekijkt, en zonder enig psychologisch inzicht, kan men het verwerpen als incompetent, monotoon en Beethoven onwaardig. Het zou echter naïef zijn aan te nemen dat Beethoven in de loop van het stuk het openingsmotief zeven maal in dezelfde G-majeur herhaalt zonder dat met opzet te doen.

Er zijn nog andere bewijzen dat hij hier grappige bedoelingen had: de twee handen die niet samen lijken te kunnen spelen; het korte *staccato*; de nogal bizarre regelmaat van korte klanken onderbroken door rusten. Zo krijgt dit deel het gemengde karakter van dwangmatige maar verwarde vastberadenheid. Het stuk lijkt nergens naartoe te kunnen gaan, behalve daar waar het niet naartoe mag gaan. Wat een aangename verrassing om aan het begin van het tweede thema B-majeur aan te treffen in plaats van de dominant, of E-majeur in plaats van de tonica; een verrassing die toen in een sonatevorm in majeure een bijna exotische nieuwigheid moet geweest zijn. Enkel Beethovens Strijkkwintet opus 29 had daarvoor reeds gebruik gemaakt van de *mediant* - de verwante *terts* - maar enkel in de *expositie*. Wat in opus 31 nr 1 speelt en uitdagend klinkt door te verzaken aan de harmonische verwachtingen, moet voor Beethovens tijdgenoten voor de enen heerlijk anarchistisch en voor anderen totaal verbijsterend geweest zijn. (Er was Beethovens latere 'Waldstein' Sonate voor nodig om dezelfde harmonische progressies als een natuurlijk gevolg van verruimd gebruik van harmonische perspectieven te vestigen, zoals Donald Francis Tovey heeft opgemerkt). De coda maakt aan iedereen die de clou zou gemist hebben, nog eens duidelijk dat niets in dit stuk ernstig bedoeld was. Het langzame tweede deel heeft als tempo aanduiding *Adagio grazioso*. Ik speel eerst een door mezelf vereenvoudigde versie van het thema die helemaal niet grappig klinkt.

The image shows the first two systems of the musical score for the first movement of Beethoven's Sonata Op. 31 No. 1. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a melody in the right hand with a first ending bracket and a piano (*p*) dynamic marking. The bass line consists of simple chords and eighth notes. The second system continues the melody and bass line, with a fortissimo (*f*) dynamic marking and a piano (*p*) dynamic marking.

The image shows the first two systems of the musical score for the second movement of Beethoven's Sonata Op. 31 No. 1. The tempo is marked 'Adagio cantabile'. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a melody in the right hand with a first ending bracket and a piano (*p*) dynamic marking. The bass line consists of simple chords and eighth notes. The second system continues the melody and bass line, with a piano (*p*) dynamic marking and a *legato* marking.



En dit is de versie van Beethoven:



Van de twee versies denk ik dat de originele versie van Beethoven klinkt als een parodie op de vroege Beethoven van de hand van Rossini - die, toen de sonate was voltooid, tien jaar oud was. In Beethovens Adagio is de delicate balans bereikt tussen sympathie en spot, tussen het elegante en het bizarre, tussen nostalgie en voorgevoelens, lyriek en ironie. Waarmee drijft Beethoven de spot? Met zijn eigen stijl of met die van de vroege rondo's? Met de coloratuurversieringen die toen in de mode waren? De

maniertjes van een primadonna op scène? Of de bijna groteske soepelheid van een Maria Taglioni of Fanny Elssler, nagebootst door het goedgeoliede mechanisme van trillers, staccato achtsten en muzikale pirouettes? Men zou dit stuk het eerste neoklassieke muziekwerk kunnen noemen. Het is ironisch dat uitgerekend het opus 31 nr 1 de enige Beethovensonate was waar Stravinsky niet van hield.

De combinatie van onverenigbare elementen wordt algemeen beschouwd als een van de belangrijkste kenmerken van humor. In Beethovens finale in F-majeur uit de Sonate opus 10 nr 2 wordt de verheven techniek van de fuga 'misbruikt' voor burleske doeleinden.



Adolf Bernhard Marx vergeleek het deel met "een kind dat een oude man aan de baard trekt". Natuurlijk is hier niet gepoogd een ernstige fugatische expositie neer te zetten en de luisteraar vraagt zich af wat de bedoelingen waren van de componist, heen en weer geslingerd tussen contrapunt en homofonie, sonate en rondo, vurige energie en muzikaal gelach. Haydn was reeds geloofd (door Griesinger) voor zijn talent om "de luisteraar in de hoogste graad van het komische te lokken door frivole wendingen van het schijnbaar ernstige". Bepaalde muzikale stijlmiddelen die werden verondersteld verheven emotionele toestanden te suggereren als "grootmoedigheid, grootsheid, glorie, razernij, wraak, wanhoop, devotie, vreugde of deugdzaamheid" (citaat van C.P.E. Bachs vriend Christian Gottfried Krause, wiens boek 'Von der musikalischen Poesie' een sterke indruk maakte op Lessing) werden door Haydn toegepast op de laagste categorie van de poëtica, het komische. Deze "mescolanza di tutti generi" die Salieri bekritiseerde in Haydns missen is op zijn komische muziek zeker niet

minder van toepassing. Er is een sterk theateraal element in sommige van Haydns werken, wat niet verwondert voor een componist die vijftien jaar lang operavoorstellingen organiseerde op Esterháza, en die alle komische genres van het muziektheater goed kende, inclusief de marionettenopera. Haydns toneelmuziek bij Jean-François Regnards 'Le distrait' is niets meer dan een eigenzinnige grappige symfonie in zes delen bekend als 'Il distrat-to'. Het succes van deze symfonie toont hoe vloeiend de grenzen waren tussen de genres, hoe gemakkelijk het publiek zulke muziek ook zonder het toneel aanvaardde en hoe groot de behoefte van het publiek was om erachter te komen wat muziek 'uitdrukt' of 'voorstelt' (vooral in Frankrijk). De introductie van het komische in het strijkkwartet, de symfonie en de sonate is een van Haydns belangrijkste vernieuwingen. Carl Friedrich Zelter schrijft in een brief aan zijn vriend Goethe (9 maart 1814) dat Haydns kunst in de vroege jaren werd bekritiseerd omdat "ze de bittere ernst van zijn voorgangers Johann Sebastian Bach en Carl Philipp Emanuel Bach grotesk maakte". Haydn had zeker niet de bedoeling om C.P.E. Bach - die hij vereerde⁷ - te parodiëren, zoals in de opéra comique de stijl van Lully was geparodieerd. Veelmeer wordt de luisteraar gestimuleerd om het komische meer ernstig te nemen en te aanvaarden dat het komische een belangrijke plaats inneemt in het leven. De term "das hohe Komische" leek voor Haydns muziek bedacht. Zelfs vele van zijn Adagio's "waarin de mensen eigenlijk verondersteld worden te huilen" kunnen daartoe gerekend worden, aldus de Muzikale Almanak van 1782.

Het begin van de finale van Beethovens opus 10 nr 2 begint met een 'lach-thema' en het lachen domineert het hele deel. (Niemand twijfelt eraan dat muziek kan 'zuchten', maar dat ze ook kan 'lachen' wordt vaak betwist). Voor sommige mensen is het geluid van lachen besmettelijk. Voor de melancholicus kan gelach pijnlijk en onbereikbaar zijn. Voor anderen is gelach vulgair terwijl ernst een teken van rijpheid is en ze zien in alles wat lachen kan veroorzaken een schending van verheven geestestoestanden. Van de hoge sokkel van de ernst afdalen, staat gelijk met zelfrespect verliezen. Ook de Oostenrijkse keizer Joseph II keurde Haydns "grapjes" af. Lachen vormt een gevaar voor de staat en de religie. Plato wou het verbieden. Lachen is niet verenigbaar met het heilige en het absolute. Anderzijds is lachen het privilege van de goden - hetzij sardonisch lachen (zoals in de 'Ilias' en in de Indische mythologie) of sereen (zoals in Hegels 'onblusbare godengelach'). Umberto Eco, die zich in zijn roman 'De naam van de roos' over de betekenis van lachen heeft gebogen, citeert Plinius de Jongere: "Aliquando praetere rideo, ioco, ludo, homo sum." ("Soms lach ik, maak ik grappen, speel ik, ben ik mens"). Het lachen van de mens is niet het lachen van de goden. Iedereen die heeft gezien hoe een klein kind zijn ouders herkent, plezier maakt met nieuw speelgoed of zich in een opwindend avontuur stort, weet dat er lachen bestaat dat niet voortkomt uit een catastrofe of dat geen superioriteit uitdrukt.

In een Duitse muziekencyclopedie uit 1875⁸ vond ik een mooi artikel over humor (in de 'New Grove' is er niet eens een item over humor); daarin wordt humor van andere verschijningsvormen van het komische onderscheiden als iets wat veelomvattender is, als een wereld- en levensbeschouwing. "Voor de humorist", zegt het artikel, "bestaan er geen dwaazen, enkel dwaasheid en een krankzinnige wereld". (Dit is opnieuw een formulering ontleend aan Jean Paul). "Om die reden vindt hij de wereld en de mens noch belachelijk, noch weerzinwekkend, maar wel beklagenswaardig". Humor staat in relatie tot de tragische onderstroom van het leven, waar het zich lachend boven verheft. Wanneer we humor in deze zin verstaan, vormen Beethovens Diabellivariaties een van de belangrijkste voorbeelden van muzikale humor.

Zoals u misschien gemerkt heeft, is de naam Mozart nog nauwelijks gevallen. Op zoek naar voorbeelden in Mozarts werken, realiseerde ik me dat ik bevooroordeeld was. Ik ging er verkeerdelijk van uit dat zijn absolute muziek een schat aan humor zou bevatten omdat zijn brieven bol staan van hilarische woordspelingen en nonsens en omdat de muziek van zijn opera's zoveel grappige elementen bevat. Haydn en Beethoven, die beiden van cantabile hielden, waren in de eerste plaats componisten van instrumentale muziek; zinnelijke klankschoonheid was niet hun belangrijkste zorg. De verbeelding van Mozart of Schubert echter was in de eerste plaats vocaal, zelfs in hun instrumentale werken, en de stijl van Mozarts symfonieën werd door Nägeli als te opera-achtig bevonden. Zang, zoals zinnelijkheid, heeft niets met humor vandoen. Zang situeert zich in een gebied van schoonheid dat zich enkel openstelt voor het komische door middel van woorden of komisch theater. Wanneer zang zelf komisch wordt, grenst het aan het groteske; de muziek van onze tijd heeft zulke klanken en geluiden aangegrepen om het absurde en het ruwe fysieke te suggereren.

Mozarts schoonheid van cantabile gaat samen met de schoonheid van zijn muzikale verhoudingen en balans, die buitengewone illusie van complete formele perfectie. Naast Mozarts ware klassieke zin voor orde, lijkt Haydn vaak grillig en avontuurlijk. Waar Mozart erin slaagt ons te verrassen met wat we verwachten, blinkt Haydn uit in het onverwachte. Het plotse fortissimo akkoord in het Adagio van zijn 'Surprise' Symfonie is slechts een van de vele voorbeelden.⁹

In een geschrift over 'Het komische in de muziek' stelt Schumann dat Beethoven en Schubert in staat waren om elke gemoedstoestand in muziek te vertalen. "In bepaalde Moments Musicaux van Schubert", schrijft hij, "kan ik horen hoe hij de rekeningen van de kleermaker niet kon betalen". Dit zou Schubert ongetwijfeld verbaasd hebben. Toen een zekere Josef Dessauer een van Schuberts liederen te melancholisch bevond, zou Schubert hem - volgens Eduard Bauernfeld - gevraagd hebben of hij dan überhaupt grappige muziek kende.

Wat Schubert onder 'grappig' ook mag verstaan hebben, zelf scheen hij in zijn muziek het komische nooit op te zoeken. Schumann daarentegen soms wel. Van de grote romantische componisten was hij de enige die was beïnvloed door de Duitse romantische schrijvers die absoluut opstonden voor humor en ironie. Maar Schumanns 'Humor' - waar dan ook genoteerd in zijn muziek - is te vrolijk, te warm en te lyrisch om komisch te kunnen zijn, en zijn onvoorspelbare wispelturigheid is niet het gevolg van een vrolijk karakter. Ik kan geen spoor van humor terugvinden in de muziek van Chopin of Liszt. En Wagner zou Schillers beroemde zin "Het leven is ernstig, de kunst is vrolijk" omgekeerd hebben: kunst moet ernstig zijn, terwijl het leven vrolijk mag zijn. De enige rechtvaardiging van de romantische componist om komische muziek te schrijven, was blijkbaar het gebruik van een grappige tekst in opera's of liederen.

Voor de meeste uitvoerders en voor bijna alle concertgangers van onze tijd is muziek een ernstige aangelegenheid. Uitvoerders worden vereerd als helden, dictators, dichters, verleiders, tovenaars of als een hulpeloos vat vol hogere inspiratie. De uitvoerder van komische muziek moet kunnen aantonen dat hij zichzelf niet al te ernstig neemt. Komische muziek kan schade aangedaan worden en compleet betekenisloos worden in een 'ernstige' uitvoering. Het staat of valt met het inzicht van de uitvoerder, veel meer dan dat het geval is bij een Allegro di bravura, een nocturne of een treurmars. Een stuk grappig kunnen spelen, is een bijzondere gave; toch ben ik bang dat dat nog niet genoeg is: het publiek dat naar een concert gaat alsof het een religieus ritueel betreft, zal waarschijnlijk niet eens merken dat er iets grappigs gebeurt, tenzij het duidelijk zichtbaar gebeurt. Ik geef toe dat het niet makkelijk is om er tijdens het spelen geamuseerd uit te zien. Het probleem is dat veel uitvoerders, als gevolg van diepe concentratie en nerveuze spanning, er uitermate ernstig of boos uitzien, wat ze ook spelen. De eerste maten van een klassiek stuk bepalen meteen de stemming. Gaan zitten en Haydns laatste Sonate in C-majeur beginnen spelen met een gekwelde blik is nog erger dan de zogenaamde 'Mondschein' Sonate met een vrolijke glimlach in te zetten. Niemand zal het eerste deel van de 'Mondschein' voor een vrolijk stuk houden, terwijl het hilarische begin van Haydns Sonate in C-majeur makkelijk apathisch en doelloos kan klinken. Voor de eerste noot moet de uitvoerder al een discreet signaal aan het publiek geven dat het zich mag amuseren:



Toen het Engelse begrip 'humour' in Duitsland doordrong, vertaalde Lessing het als 'Laune' ('humeur'). Volgens Kant betekent 'Laune' in de beste zin "het talent om zich willekeurig in een mentale toestand te brengen, waarin alles helemaal anders dan normaal (zelfs omgekeerd) en toch in overeenstemming met bepaalde rationele principes in zo'n geestestoestand, wordt beoordeeld". Dit klinkt voor mij als een treffende beschrijving van wat een uitvoerder van komische muziek allemaal moet kunnen. "Maar deze houding", formuleert Kant verder, "hoort eerder bij behaaglijke dan bij mooie kunst, omdat het object van het laatste altijd enige waardigheid in zichzelf moet tonen..."¹⁰

Wat mij betreft, volg ik met het grootste plezier Haydn en Beethoven ook daarheen, waar de 'keerzijde van het verhevene' tot haar recht komt en Kants waardigheid wordt achtergelaten.

© Alfred Brendel, 1984

- ¹ Antonín Dvořák (ism. Henry T. Finck), 'Franz Schubert', in 'The Century Illustrated Monthly Magazine', New York, 1894.
- ² 'Joseph Haydn', in 'Bildungsbuch für junge Tonkünstler', Erfurt, 1810.
- ³ 'Für Freunde der Tonkunst', Leipzig 1868, IV, p. 235.
- ⁴ Ik heb vooral veel te danken aan D.H. Munro's onderzoek van komische tendenzen in zijn boek 'Argument of Laughter', Melbourne University Press, 1951.
- ⁵ "Zin voor humor ontwikkelt zich in een maatschappij in die mate dat haar leden zich simultaan bewust zijn dat ze elk unieke persoonlijkheden zijn en tegelijk onderworpen zijn aan gemeenschappelijke, onveranderlijke wetten". W.H. Auden, 'Notes on the Comic', in 'The Dyer's Hand' (Faber & Faber, 1963).
- ⁶ Theodor Pfeiffer: 'Studien bei Hans von Bülow', Berlijn, 1894, p. 55.
- ⁷ Van C.P.E. Bach nam Haydn niet alleen typische kenmerken van de vroege sonates over ("klare formele orde, eenheid van emotie en thematisch materiaal in elk deel, consequente motivische ontwikkeling", in de woorden van Andreas Staier) maar ook zijn liefde voor het onvoorspelbare. Indien C.P.E. Bach binnen de 'bizarrerie', die een kenmerk van zijn stijl zou worden, ooit heeft geprobeerd komisch te zijn, kon dit enkel slecht aflopen. Waar het principe van de verrassing overheerst, blijft er geen speelruimte over voor humor - zoals men later bij Berlioz kan vaststellen.
- ⁸ 'Musikalisches Conversations-Lexicon' (Verlag R. Oppenheim).
- ⁹ Ik heb mijn mening bijgesteld: nu vind ik sommige van Mozarts rondo-finales zeer grappig en ik denk dat ze qua klank dichterbij blaasinstrumenten staan dan bij de menselijke stem.
- ¹⁰ Immanuel Kant: 'Kritik der Urteilskraft' (1790) § 54.

