

ANTON Webern WEBER N

Programma: ANTON WEBERN - LEVEN EN DOOD

Dieuwke Aalbers - sopraan
Stanley Hoogland - piano
Aja Leemans - harmonium
Mondriaankwartet - Jan-Erik van Regteren Altena
Edwin Blankestein, Prunella Pacey
Eduard van Regteren Altena
Johan Vonk en
Onno Romeyn - licht
Eric den Hartog - regie-adviezen, techniek
Dieuwke Aalbers - idee en concept

Uit te voeren werken:

Pianokwintet 1906-1907 :
opus 3 - vijf liederen op tekst van Stefan George 1909
opus 7 - voor Violine und Klavier 1910
opus 11 - voor Violoncello und Klavier 1914
opus 9 - 6 Bagatellen voor strijkkwartet 1913

Der Schatzwalzer van Johan Strauss in de bewerking van
Anton Webern 1921 :
opus 23 - Drei Lieder aus 'Viae Inviae' van H. Jone 1934
opus 27 - Variationen für Klavier 1936
opus 28 - Strijkkwartet 1938

Amsterdam, IJsbreker: 22 en 23 juni 1983, aanvang: 20.30 uur
24 juni 1983 , aanvang: 24.00 uur
25 juni 1983 , aanvang: 20.30 uur

HOLLAND FESTIVAL



Inhoudsopgave

Liederen teksten opus 3 en opus 23	pag. 1
Inleiding - Dieuwke Aalbers	pag. 2
De componist Webern - Heske Berkenkamp	pag. 3
Programmatoelichting - Heske Berkenkamp	pag. 4
Anton Webern's leven in jaartallen	pag. 6
Webern in Wenen - Ernst Vermeulen	pag. 7
Interview met Dorothy Dorow - Dieuwke Aalbers	pag. 9
Het geloof in het onvermijdelijke - Elmer Schönberger (eerder verschenen in 'Vrij Nederland' 15 december 1979)	pag. 10
A. Schönberg - W.Kandinsky - Jurrien Sligter (eerder verschenen in 'Muziek en Dans' maart 1981)	pag. 15
Anton Webern en de Choralis Constantinus - Willem Elders	pag. 18
Webern en de Herhaling - Joep Straesser	pag. 19
Bronvermelding	pag. 26

anton webern
fünf lieder opus 3
uit 'der siebente ring' van stefan george

1

dies ist ein lied für dich allein.
von kindischem wöhnen
vom frommen tränen
durch morgengärten klingt es
ein leicht beschwingtes.
nur dir allein
möcht es ein lied das rühre sein.

im windesweben
war meine frage nur träumerei
nur lächeln war was du gegeben.
aus nasser nacht ein glanz entfacht.
nun drängt der mai,
nun muss ich gar
um dein aug' und haar
alle tage in sehnen leben.

an bachesranft
die einzigen frühen
die hasel blühen
ein vogel pfeift in kühler au.
ein leuchten streift erwärmt uns sanft
und zuckt und bleicht.
das feld ist brach,
der baum noch grau...
blumen streut vielleicht der lenz uns nach.

im morgentaun
trittst du hervor
den kirschenflor mit mir zu schaun,
duft einzuziehen des rasenbeetes.
fern fliegt der staub...
durch die natur noch nicht gediehn
von frucht und laub.
rings blühte nur...von süden weht es.

kahl reckt der baum
im winterdunst sein frierend leben.
lass deinen traum
auf stiller reise vor ihm sich heben!
er dehnt die arme.
bedenk ihm oft mit dieser gunst,
dass er im harme
dass er im eise noch frühling hofft.

anton webern
drei gesänge opus 23
aus 'viae inviae' van hildegard jone

das dunkle herz, das in sich lauscht,
erschaut den frühling nicht nur am hauch und duft,
der durch das leuchten blüht;
es fühlt ihn an dem dunklen wurzelreich,
das an die toten rührt:
was wird, legt sich mit zarten wurzeln
an das wartende im dunkel,
trinkt kraft und stille aus der nacht,
eh' sich's dem tage schenkt,
eh' es als liebeskelch zum himmel duftet
und eh' aus ihm zu ihm
ein goldnes flattern leben trägt:
ich bin nicht mein.
die quellen meiner seele,
sie sprudeln in die wiesen dessen,
der mich liebt,
und machen seine blumen blühen und sind sein.
die flüsse deiner seele,
du mesch mensch, von mir geliebt,
sie strömen in das meine, das es nicht verdorre.
wir sind nicht unser,
ich und du und alle.

es stürzt aus höhen frische, die uns leben macht:
das herzblut ist die feuchte uns geliehen,
die träne ist die kühle uns gegeben,
sie fließt zum strom der gnade wunderbar zurück.
ach, ich darf sein, wo auch die sonne ist!
sie liebt mich ohne grund,
ich lieb' sie ohne ende.
wenn wir ein ander abend, abschied scheinen,
den himmel und die seele übergelüht noch lange glut.

herr jesus mein,
du trittst mit jedem morgen ins haus,
in dem die herzen schlagen,
und legst auf jedes leid die gnadenhand.
der frühling saget mir mit allen vögeln,
wieviel' zum freuen gibt.
es ist so vieles, es ist alles da.
nur keine wände zwischen uns und gott.
er rührt uns an mit jedem wind und zweige
und neigt sich sanft noch mit den wiesenblumen
um unserer schritt, das zwingt uns in die knie.
und morgen, atmende, ist wie der sonne.
und ewig schlafende, auch euch erwartet tag.

In 1973 gaf de sopraan Dorothy Dorow een cursus hedendaagse vokale muziek, daar hoorde ik voor het eerst opus 3 van Webern. Ik vond het iets ongehoords puurs, gefluister afgewisseld met plotselinge uithalen, het bliksemsnelle afwisselen van stemmingen, samengeperste romantiek. Het bleef in mijn hoofd doormalen en toen ik in Wenen studeerde 1979-1980 heb ik me verder verdiept in Webern-Wenen en stuitte daarbij op het rijke cultuurleven van Wenen rond 1900. N.a.v. deze reconstructie is het misschien wel interessant om enige lijnen aan te geven tussen Webern en de beeldende kunst. In het kielzog van Schönberg, die zelf schilderde en vele contacten onderhield met beeldende kunstenaars en schrijvers, kwam zijn leerling Webern ook met hen in aanraking. Schönberg maakte de oprichting van de kunstenaarsgroep de 'Sezession' in 1897 van nabij mee. Eerste president was Gustav Klimt 1862-1918. Otto Wagner, architect, voorloper van de 'Sezession', had veel opzien gebaard met bijvoorbeeld zijn metrostation Karlsplatz en de Postsparkasse; zijn leerling Josef Olbrich, bouwde voor de 'Sezession' een tentoonstellingsgebouwtje, het Sezessionsgebouw. Beroemde leden van de 'Sezession' waren: Gustav Klimt, de architecten Josef Hoffman, die voornamelijk buiten Oostenrijk bouwde (Stocklet-paleis te Brussel waar Gustav Klimt wandschilderingen leverde) en voorzitter was van de Wiener Werkstätte, een vernieuwende kunstnijverheidsgroep, Kolo Moser, Alfred Roller, decorontwerper van Gustav Mahler e.a.

Een dierbaar vriend van de Schönberg-kring was de architect Adolf Loos 1870-1933, wiens scherp kritische geschriften over architectuur en cultuur (Ornament und Verbrechen) niet minder invloed hadden dan zijn bouwwerken, hij was voorloper van Bauhaus (Gropius). Toen in 1922 te Salzburg een uitvoering van Webern's opus 5 door het Hindemithkwartet een rumoerig schandaal ontketende, sprong Adolf Loos op het podium om Webern's werk te verdedigen.

Dankzij Schönberg's vriendschap met de in München levende Wassily Kandinsky en Franz Marc, verschenen al vroeg in hun tijdschrift 'Der blauen Reiter' composities van Schönberg, Alban Berg en Webern, (het vijfde lied uit opus 4). Webern schrijft over Kandinsky's boek 'Über das geistige in der Kunst', Berlijn, 21 december 1921: 'Das Buch Kandinsky's ist ausgezeichnet'. Verder hebben nogal wat kunstenaars portretten van Webern gemaakt, te weten Oskar Kokoschka, die met o.a. Loos, Zemlinsky, Schönberg e.a. aan de Dr. Eugenie Schwarzwaldschool les gaf, waar Webern, gevolgd door Alban Berg e.a. zich inschreven voor compositieles van Schönberg, 1904. In de tijd dat Alma Mahler als jonge weduwe een affaire had met Kokoschka, kwam Webern met zijn vrouw Minna verschillende malen op bezoek (9 juni 1914) aan Berg: 'Het is zo goed om in de kamer te zijn waar nog steeds zoveel van Mahler aanwezig is'. Mahler was toen drie jaar tevoren gestorven. Webern voelde een 'gigantische sympathie voor de jonge Kokoschka en heeft tweemaal gezeten voor een portret, eenmaal in 1912 voor een pen en inkt tekening en de tweede maal voor een olieverfportret in 1914.

De tekenaar Egon Schiele heeft tweemaal Webern getekend, 1917 en 1918, Emil Stumpp maakte in 1927 twee litho's (nazislachtoffer Spandau 1941), Benedikt F. Dolbin heeft drie tekeningen gemaakt, 1920-1924. Tom von Dreger in 1934 een olieverfportret, Franz Reiderer een tekening in 1934 en posthuum een grote houtsnede 1964.

Tenslotte het echtpaar Jone-Humplik; in 1926 leerde Webern via een tentoonstelling van de beeldhouwer Josef Humplik het echtpaar kennen. Zowel de plastieken van Humplik als de schilderijen van Hildegard Jone spraken Webern erg aan en tot zijn dood zou er een hechte vriendschap met hen groeien, later schreef Webern muziek op Hildegard's teksten. Josef Humplik heeft tweemaal een busteportret van Webern gemaakt, 1927 en 1928 (een bevindt zich bij H. Moldenhauer, Spokane Washington U.S.). Hildegard Jone heeft verschillende portretten gemaakt waaronder het posthuum gemaakte: 'Webern staand in de deuropening van zijn huis, enkele seconden voor zijn gewelddadige dood' 1945.

In Willi Reich's 'Anton Webern - Weg und Gestalt' Verlag der Arche, Zürich, citeert hij onder de kop: 'Erinnerungen an Klee' Th. W. Adorno, die Webern's muziek in zijn Webern-essay vergelijkt met de schilder Paul Klee (Klangfiguren - Suhrkamp Verlag - Frankfurt am Main 1959); 'Verwandt sind sie in der Lineatur selber, einem absonderlich Graphischen einer zugleich bestimmten und rätselhaften Ausdrucksschrift. Beide, auch Klee und Webern, befahren ein imaginäres Zwischenreich zwischen Farbe und Zeichnung'.

Het is bekend dat Webern Goethe's 'Farbenlehre' vaak bij zich droeg.

Cesar Bresgen, die Webern van nabij meemaakte tijdens diens laatste maanden te Mittersill, schreef: 'Ik herinner mij duidelijk dat hij aan een klein tafeltje met potlood en passer bezig was met geometrische figuren en of lijnen en tekens'. Deze woorden zijn aanleiding geweest tot de wildste speculaties, maar zijn beide dochters Amalie Waller-Webern en Maria Halbich-Webern konden zich niets van dien aard herinneren, aldus Moldenhauer.

Misschien is het in dit verband wel grappig te vermelden dat Webern o.a. het koor van de Freie Typographia gedirigeerd heeft, maar dit ter zijde.

Webern is een van de componisten die de stap gezet heeft van tonaal-gebonden muziek naar atonaliteit. Als een van de eerste leerlingen van Schönberg, volgde hij zijn leraar in het toepassen van de vrije atonale stijl, en later naar het gebruik van de 12-toons-techniek, die hij tot zijn uiterste consequentie heeft doorgevoerd.

Zijn eerste composities dateren van 1899, en zijn geschreven in een laat-romantisch idioom. Tijdens zijn studietijd bij Schönberg, van 1904 tot 1908, komt hij in contact met de revolutionaire ideeën van zijn leraar. Het is in deze tijd dat Schönberg de atonaliteit in zijn werk introduceert. De overgang van tonaliteit naar atonaliteit is een ontwikkeling die door Webern als logisch en noodzakelijk wordt gezien, maar desalniettemin pijnlijk moeilijk. Terugkijkend, zegt hij in 1932 hierover: 'Wij hadden de relaties van de traditionele harmonie niet meer nodig, ... de tijd was rijp voor het verdwijnen van de tonaliteit. Dit was natuurlijk een heftige strijd. Grote belemmeringen moesten overwonnen worden, een stap zoals nog nooit genomen was.' De stap was daarom zo moeilijk, omdat met de overgang naar atonaliteit alle traditionele middelen, die bij het componeren houvast gaven, vervielen. Vanaf het begin verschillen de composities van alle voorafgaande muziek, niet alleen harmonisch, maar ook melodisch, thematisch en motivisch. Het meest opvallende van deze vroege atonale werken is hun grote expressiviteit en hun korthed. Deze korthed blijft kenmerkend voor het werk van Webern. Het is een logisch gevolg van zijn materiaal-behandeling, waarbij veelal uitgegaan wordt van korte motieven van 3 à 4 tonen, die steeds verschillend georganiseerd worden, 'telkens iets anders, maar toch steeds hetzelfde'. De problemen van vorm en expressie in deze periode leiden ertoe dat de werken steeds korter worden. De 'Drei kleine Stücke' voor cello en piano uit 1914 duren tezamen slechts twee minuten. Ter verdediging van deze schrijfwijze van Webern, zegt Schönberg: 'Realiseer je welk een onthouding nodig is om je zo kort uit te drukken. Iedere blik kan uitgebreid worden tot een gedicht, iedere zucht tot een roman. Maar om een roman in een enkel gebaar uit te drukken, een geluk in een ademtocht, zo'n concentratie kan alleen gevonden worden, waar gemakzucht afwezig is.' De problemen die optreden bij het schrijven van zuiver instrumentale werken in deze ongebonden stijl, lijken onoverkomelijk. Vanaf de 'Drei kleine Stücke' schrijft Webern in deze stijl slechts vocale composities, waarbij de tekst houvast geeft aan de opzet, vorm en lengte van de stukken.

In 1922 introduceert Schönberg zijn 12-toons-techniek, die de atonaliteit aan bepaalde regels onderwerpt. Hierbij worden de 12 tonen van de chromatische toonladder in een zelf te kiezen volgorde gerangschikt, die bindend blijft voor het gebruik van deze tonen. De ontstane interval-volgorde kan zowel horizontaal als verticaal gespiegeld worden, de tonen kunnen getransponeerd worden en in accoorden samenklinken, maar de gekozen volgorde van de reeks blijft gehandhaafd. Vanaf opus 17 ('Drei Volkstexte für Gesang', 1924) past ook Webern deze seriële techniek toe. Hij vindt daarin een middel om grote samenhang te bewerkstelligen, en een 'wetmatigheid' die hij respecteert. Als enige componist blijft hij deze techniek tot het eind van zijn leven toepassen, met grote striktheid, originaliteit en vindingrijkheid. Veelal legt hij zich, bij het gebruik van de reeks, extra beperkingen op, door deze in drieën of vieren te delen, waarbij motieven ontstaan die uit dezelfde intervallen zijn opgebouwd. De werken in deze stijl worden gekenmerkt door grote innerlijke symmetrie, die ontstaat door het gebruik van canontechnieken en spiegelingen. Deze symmetrie wordt echter weer verborgen achter tempo fluctuaties, onregelmatige periodisering, variatie in dynamiek, ritme, metrum etc. Het geheel wordt gevat in een contrapuntisch, helder en open weefsel van lijnen en accoorden. De werken ademen een atmosfeer van sereniteit, die contrasteert met de vaak 'hoekige' expressiviteit van de vroegere atonale werken. Voor de seriële werken gebruikt Webern traditionele vormen, zoals de sonate, de fuga, het rondo en de variatie, die soms op verrassende wijze met elkaar gecombineerd worden. Door een volledig andere 'thematische' benadering bereikt hij een totaal nieuwe toepassing van deze traditionele genres.

Zo speelt Webern's componeren zich af in een spanningsveld tussen zijn door de traditie gevormde geweten en zijn intuïtieve vernieuwingsdrang. De grote rol die de traditie speelt in Webern's geweten hangt samen met zijn muziekhistorische opvattingen. Webern zag de muziekgeschiedenis (in navolging van zijn leraren Adler en Schönberg) als één lange, organische en volgens wetmatigheden verlopende ontwikkeling, waarin de atonaliteit en de seriële techniek logischerwijze een plaats vinden. 'Als nieuwe muziek alles wat de muziek tot dan toe bereikt heeft teniet doet, heeft zij haar bestaansrecht verloren', zegt hij. Ook de natuur speelt een belangrijke rol in zijn compositorisch denken; muziek is voor hem meer een natuur-gebeuren dan een kunst-gebeuren, en hij zoekt voortdurend naar de natuurlijke wetten die de muziek moet volgen. Zo beschouwt hij de serie als een natuurlijke wet, waarvan de toepassing een fundamentele samenhang geeft aan de meest uiteenlopende fenomenen, zoals in de natuur alle planten, hoe verschillend zij er ook uitzien, met elkaar overeen komen in hun voorplantings cyclus. Veel van de teksten van zijn vocale werken handelen over de schoonheid van de natuur, en ook bij de instrumentale werken laat hij zich hierdoor inspireren. Dit is te zien aan de schetsen van sommige werken, waarbij de componist de inspiratiebron heeft opgetekend, zoals natuurverschijnselen en geliefde plekken.

Webern's eisen wat betreft speeltechnieken zijn bijzonder groot, vooral op het gebied van de dynamiek, die zich veelal in de pianissimo sfeer afspeelt. De expressiviteit van de tonen was voor hem zo belangrijk, dat op een gegeven moment het gerucht de ronde deed, dat hij het 'pensato' had uitgevonden, een aanwijzing voor tonen, die zo onuitsprekelijk zacht moesten zijn, 'dat zij alleen maar gedacht konden worden'.

Quintett für Streicher und Klavier

Het piano kwintet, door Webern niet van een opusnummer voorzien, is één van de vroege werken die geschreven zijn in een laat-romantisch idioom. Het werd in 1907 gecomponeerd, tijdens het derde studiejaar bij Schönberg. Oorspronkelijk bedoeld als eerste deel van een langer werk, heeft het de structuur van de traditionele sonate-vorm. De drie onderdelen waarin het werk uiteen valt, markeren de expositie, doorwerking en reprise; de doorwerking begint en eindigt met een aantal maten van 'tremolo sul ponticello' door de strijkers. De lange, zangerige thema's en de 'bravuro' behandeling van de piano geven het werk een romantische sonoriteit. Hoewel het kwintet strikt genomen in de toonsoort C-groot staat, wijkt het harmonisch verloop hier ver van af. Webern zei hierover: 'De tonaliteit is onzichtbaar, als het ware, 'zwevende tonaliteit'.'

Fünf Lieder - opus 3

Webern schreef deze liederen in 1908-1909, op het buitenhuis van de familie, 'Preglhof', en in Wenen. Ze vormen een onderdeel van een serie van 14 liederen op teksten uit een gedichtenbundel van Stefan George, 'Der siebente Ring', waarvan Webern er 10 publiceerde, als opus 3 en opus 4. De vijf liederen, voor stem en piano, behoren tot de eerste atonale composities die Webern schreef, en zijn, in dit vroege stadium, al kenmerkend voor zijn stijl. De gedichten zijn in een contrapuntisch lijnenspel getoonzet, waarbij de dynamiek voornamelijk zacht is. De recitatieve melodie van de stem beweegt zich in een flexibel en pulseloos ritme. De piano mengt zich met deze melodie in rijke harmonische schakeringen, die diepte geven aan de intimiteit van de muziek.

Vier Stücke - opus 7

De vier delen van dit werk, geschreven voor viool en piano, zijn kort en expressief. De beweging is afwisselend langzaam en snel. Door het eerste deel loopt een rustige, uit grote interval-sprongen opgebouwde melodie, die zowel door de viool als de piano gespeeld wordt. Deze melodie wordt 'begeleid' door accoorden in de piano en een repeterend motief in de viool. Het tweede deel heeft, door de snelheid en instrumentale virtuositeit, een zeer levendig karakter. De voortdurende wendingen in tempo en dynamiek brengen een afwisseling van muzikale gebeurtenissen te weeg. In groot contrast hiermee staat het derde deel, dat uiterst langzaam en zacht is (varierend tussen ppp en 'kaum hörbar'). Vanuit een enkele toon ontwikkelt zich een viertonig motief, dat door de viool steeds herhaald wordt. Het vierde deel sluit, met zijn afwisselend karakter, aan bij het tweede. De compositie ontleent zijn expressief karakter voornamelijk aan het benutten van de vele klankmogelijkheden van beide instrumenten. Het werd in het voorjaar van 1910 op het Preglhof geschreven.

Sechs Bagatellen - opus 9

De muziek van dit werk, geschreven voor strijkkwartet, bestaat uit een contrapunt van korte melodische en ritmische motieven, waarachter veelal een 'melodie' tevoorschijn komt, die in de verschillende instrumenten gehoord wordt. In de eerste vier delen treedt allengs een verstarring op, die veroorzaakt wordt door toonsherhalingen. Deze ontwikkeling gaat in het vijfde deel over in langzame accoord-wisselingen. In contrast hiermee heeft het laatste deel, met zijn trillers en snelle ritmes, een beweglijker karakter. De bijzondere klankeffecten die bereikt worden door het gebruik van vele verschillende speelmannieren, zoals pizzicato, tremolo, flageolet, het aan de kam strijken, en die veelal per toon worden afgewisseld, geven het werk een on-grijpbaar karakter. De Bagatellen zijn met uitzonderlijke beknoptheid geschreven. Dit is niet alleen te zien aan de gecompri-meerde vorm van ieder deel, maar ook aan het gebruik van de beschikbare tonen. Webern schreef hierover: 'Toen ik aan deze stukken werkte, had ik het gevoel dat, als alle 12 tonen gebruikt waren, het stuk af was. In mijn schetsboek schreef ik de chromatische toonladder, en streepte de noten één voor één door. Waarom? Omdat ik het gevoel had, deze noot is al geweest. Het klinkt grotesk, onbegrijpelijk, en het was ongehoord moeilijk.' Het werk is een van de opmerkelijkste composities uit zijn oeuvre.

Drei kleine Stücke - opus 11

De drie delen van dit in 1914 geschreven werk voor cello en piano, zijn langzaam, snel, langzaam. Het eerste deel is voornamelijk zacht, met een korte, snelle climax in het midden. Er is sprake van een dialoog tussen de twee instrumenten, waarbij 'melodie' en 'begeleiding' van het ene naar het andere instrument wordt doorgespeeld. De rusten vormen een belangrijk onderdeel van de muziek. Het tweede deel staat hiermee sterk in contrast: grote beweging, een duidelijke melodie, en een dynamiek die varieert tussen p en fff. Na het terughoudende eerste deel is dit een ware emotionele uitbarsting. Het derde deel vormt hiermee een zomogelijk nog groter contrast. De piano speelt uitsluitend in de lage registers, terwijl de cello aan de kam strijkt. Van de acht tonen die hij speelt, zijn er vier flageolet. Het stuk is zo zacht, dat de laatste toon in het onhoorbare lijkt over te gaan. Webern voert de beknoptheid in dit werk tot in het uiterste door; het neemt ternauwernood 2 minuten in beslag. Iedere specifieke klankkleur en speeltechniek is aangewend om iedere toon de grootst mogelijke uitdrukingskracht te verlenen; zelfs de rusten hebben expressieve waarde. Webern is zich ervan bewust, dat een dergelijke aforistische schrijfwijze veel van de luisteraar vergt. Als in 1939 iemand de stukken wil laten uitvoeren, verzoekt Webern hem een andere compositie te kiezen. 'Deze liever helemaal niet', zegt hij, 'niet omdat ik ze niet goed vind. Maar ze zouden niet begrepen worden. De uitvoerders en de luisteraars vinden het moeilijk er iets mee te doen.'

De 'Drei Gesänge' voor stem en piano zijn de eerste liederen waarin Webern gedichten gebruikt van de dichteres Hildegard Jone. Ze werden in 1933-1934 geschreven. De teksten staan in de dichtbundel 'viae inviae'. Uit zijn brieven blijkt dat de componist diep onder de indruk was van Jone's poëzie, die, hoewel niet van grote literaire waarde, hem het juiste filosofische materiaal boden. De beelden ontleend aan de natuur, het visioen van de menselijke ziel als een bron van warmte, en de vaag mystieke christelijke gelovigheid die uit haar poëzie spreekt, weerspiegelden zijn eigen opvattingen. 'Het lijkt', schreef hij aan Jone tijdens het componeren van het eerste lied van deze cyclus, 'alsof ik me nooit eerder zo bewust ben geweest van het scheppingsproces als nu.' Vanaf opus 23 gebruikte hij voor zijn vocale werken uitsluitend nog haar poëzie. In de 'Drei Gesänge' wordt de 12-toons-techniek toegepast, waarbij de vocale partij een serieverloop heeft, dat onafhankelijk is van dat van de piano. De liederen worden gekenmerkt door een open weefsel van contrapuntische motieven, waarin de melodie van de stem zich met grote zangerigheid beweegt.

Variationen für Klavier - opus 27

Deze compositie ontstond in 1935-1936, in Wenen, en is een van de weinige werken voor solopiano in Weberns oeuvre. De componist kenschetste de drie afwisselende delen als 'een soort suite'. Het eerste deel heeft de structuur van een A-B-A-vorm, waarbij de eerste langzame passage na een sneller middendeel weer terugkomt. In de rustig verlopende melodie van deze passage wordt iedere tel geaccentueerd. Duidelijk waarneembaar zijn de spiegel-affecten, die teweeg worden gebracht door Weberns specifieke reeks-behandeling. Het korte en snelle middendeel heeft het karakter van een scherzo. Het serie-verloop is zo geconstrueerd, dat het begin en eind van iedere reeks dezelfde toon heeft. Daardoor komt deze als repeterende toon naar voren. Het derde en langste deel is de eigelijke 'variatie', waarbij de canon- en spiegelstructuren het deel verlengen met contrasterende gedeeltes, verwant aan de klassieke variatie-vorm. Het grote belang dat Webern hechtte aan de expressiviteit van zijn muziek komt tot uiting in een citaat van Peter Stadlen, de pianist die de 'Variationen' in 1937 voor het eerst uitvoerde. 'Wekenlang spendeerde hij ontelbare uren om te proberen mij iedere voordrachtsnuance duidelijk te maken, tot in het kleinste detail. Terwijl hij zong en schreeuwde, met zijn armen zwaaide en met zijn voeten stampde, om wat hij de bedoeling van de muziek noemde uit te brengen, was ik verbaasd om hem die paar spaarzame tonen te zien behandelen alsof het een waterval van geluid was. Hij bleef refereren aan de melodie, die, zei hij, zo veelzeggend als een gesproken zin moest zijn.'

Streich Quartett - opus 28

Bij de materiaal organisatie van dit werk heeft Webern zich een grote beperking opgelegd: de toegepaste reeks bestaat slechts uit één motief van 4 tonen. Samen met zijn omkering en transpositie omvat dit de 12 tonen van de toonladder. Dit motief naar bes getransponeerd geeft, in de Duitse benaming, de tonen B-A-C-H. 'Zo geeft mijn reeks deze naam drie keer', schreef Webern, 'maar alleen in het geheim, omdat de originele vorm nooit in deze nadrukkelijke transpositie gebruikt wordt. Toch liggen deze vier tonen ten grondslag aan het hele kwartet.' De drie delen van het kwartet hebben de structuur van traditionele vormen. Het eerste is een variatie-vorm, bestaande uit een thema met 6 variaties; het tweede is een scherzo in miniatuurvorm, met de kenmerkende scherzo-trio-scherzo-indeling; het derde is zelfs, zoals Webern het uitdrukte 'een synthese van horizontale en verticale vormen', waarbij de eerste vertegenwoordigd wordt door het 'scherzo', het tweede door de 'fuga'. De vormprincipes zijn vrijwel niet te horen, slechts het middendeel met het pizzicato in de scherzo-gedeeltes kan in dit opzicht herkend worden. Het werk ademt een atmosfeer van elegantie en rust, hier en daar onderbroken door een korte climaxwending. Het werd in 1938 geschreven.

Heske Berkenkamp



- 1883 - geboren op 3 december
- 1888 - eerste pianoles van zijn moeder
- 1890 - familie trekt naar Graz
- 1894 - familie trekt naar Klagenfurt, Humanistisches Gymnasium, piano- cello- en muziektheorielessen bij Dr Komauer
- 1899 - eerste compositieproeven
- 1902 - eindexamen in Klagenfurt, reis naar Bayreuth, universiteitsstudie muziekgeschiedenis bij Guido Adler, harmonie bij Hermann Graedemer, contrapunt bij Karl Navratil
- 1904 - leerling van A. Schönberg
- 1906 - promotie over Heinrich Isaac's Choralis Constantinus II, dood van zijn moeder, pianokwintet
- 1908 - einde studie bij Schönberg, hulpdirigent in het Kurtheater te Bad Ischl, eerste uitvoering van de Passacaglia o.l.v. Anton Webern
- 1911 - op 22 februari trouwt Webern met zijn nichtje Wilhelmina Mörtl, dochter Amalia geboren, volgt Schönberg voor een jaar naar Berlijn
- 1912 - Kapelmeester te Stettin, composities verschijnen in 'Der Blauen Reiter' en 'Der Ruf'
- 1913 - vestiging te Wenen, schandaal bij de première van de orkeststukken opus 6 in Wenen, geboorte van dochter Maria
- 1915 - zoon Peter geboren, Webern als vrijwilliger in het Oostenrijkse leger
- 1917 - uit militaire dienst ontslagen, kapelmeester in het Deutschen Theater te Praag
- 1918 - woning te Mödling bij Wenen, dirigent-repetitor van de 'Verein für Musikalische Privatausführungen'
- 1919 - dochter Christine geboren, vader Carl von Webern gestorven
- 1920 - herfst in Praag, Universal Edition geeft opus 1, 2, 3 en 6 uit, Mahlerfeesten te Amsterdam
- 1921 - dirigent Weense Schubert-bund, Mödlinger Gesangsverein
- 1922 - Webern dirigeert zijn Passacaglia op het Düsseldorfer tonkünstlerfest, opus 5 uitgevoerd op internationaal Kammermusikfest te Salzburg, dirigeert de Arbeiter-symfonieconcerte te Wenen en de Freie Typographia
- 1923 - gastconcert o.l.v. Webern te Berlijn, Schönberg openbaart zijn leerlingen het twaalftonensysteem
- 1924 - première Bagatellen opus 9 en de Trakl-lieder opus 14 in Donaueschingen, grote musikpreis van de stad Wenen
- 1925 - leraar aan het Joods blindeninstituut
- 1926 - eerste ontmoeting met echtpaar Jone-Humplik, maagzweer, dirigeert te Londen en Frankfurt
- 1930 - adviseur nieuwe muziek bij de radio
- 1931 - dirigeert te Londen, musikpreis van de stad Wenen
- 1932 - dirigeert te Londen, Barcelona, verhuist naar Wenen en direct daarna naar Maria-enzersdorf
- 1933 - Dirigeert te Londen, vier 50e verjaardag te Wenen, geeft cursus in Weens privé-huis
- 1934 - Dollfuss-putsch, verbod van de sociaal-democratische partij, Webern verliest banen
- 1935 - dirigeert te Londen, dood Alban Berg
- 1936 - Webern legt directie op het ISCM-festival te Barcelona neer, H. Scherchen neemt het over, dirigeert te Winterthur in Zwitserland
- 1938 - compositie-opdracht van Elisabeth Coolidge voor een strijkkwartet, première cantate 'Das Augenlicht' te Londen
- 1940 - reis naar Zwitserland
- 1941 - corrigeert voor Universal Edition
- 1943 - laatste reis naar Zwitserland, Webern wordt zestig jaar
- 1945 - zoon Peter sterft op 11 februari, echtpaar Webern trekt naar Mittersill, op 15 september wordt Webern door een Amerikaanse soldaat doodgeschoten

Handwritten musical score for Sator Arepo Tenet Opus Rotas. The score is written on ten staves. The first staff has a circled 'vill.' and 'S. 11 103'. The notes are mostly whole and half notes. Below the notes, there are handwritten lyrics in Dutch. The lyrics are: 'Uke van G uke van a uke van B uke van c', 'Uke van c uke van a uke van B uke van c', 'Uke van d uke van a uke van B uke van c', 'I a ten d re 107 te re c! op er', 'I a ten d re 107 te re c! op er', 'I a ten d re 107 te re c! op er', 'I a ten d re 107 te re c! op er'. The score ends with a double bar line.

'Dieser Kraus! Berufs-Satyriker! Satyr statt Mensch! Heide statt Christ! Ich habe genug von dem Herrn. Ein Witzbold! Ein Journalist!'

Nee, wat Anton Webern in 1912 aan Alban Berg, zijn vriend en medestudent bij Arnold Schönberg, schreef was weinig positief. Met name over de, zonder twijfel meest centrale figuur in het Weense culturele leven: Karl Kraus. Deze journalist-schrijver was de meest gevreesde criticus in Wenen, ontmaskeraar van de behaagzieke en zelfvoldane schijncultuur en satirisch polemicus, die in zijn eentje van 1911 tot 1936 het tijdschrift 'Die Fackel' volschreef. Overigens niet alleen een scherpzlijper in aforistische zin, waarin, getuige het grandioze, zeer groots opgezette expressionistische theaterstuk 'Die letzten Tage der Menschheit' (1922), de taalparodie het wapen is in de strijd tegen de zelfverwaten, kortzichtige burger, door Kraus schuldig bevonden aan de oorlog.

De Schönberg-school, inclusief Webern, stelde zich tenslotte onvoorwaardelijk achter Kraus. Schönberg vermeldde in zijn 'Harmoneielehre': 'Ik heb van u misschien meer geleerd dan een man zou moeten leren, wil hij zelfstandig blijven.' Kraus, voorvechter van de avantgarde, had Georg Trakl ontdekt, één van de grootste expressionistische dichters, die, steeds schrijnender in een extatische uitdrukking, vol doodserotiek, aan een overdosis cocaïne overleed. Zijn visionaire lyriek werd door de Schönberg-school zeer hoog geschat, de verscheurde wereld door Trakl voorgesteld, was ook die van Webern, getuige opus 14 'Sechs Lieder für hohe Stimme, Klarinette, Bassklarinette, Geige und Violoncello', zonder meer een sleutelwerk.

Ja, Kraus ontdekt zelfs het grootste expressionistische talent op het terrein van de beeldende kunst: Oskar Kokoschka. In zijn jeugdwerk toonde deze zich een waardige leerling van Gustav Klimt, hij studeerde bij hem in dezelfde tijd als Webern bij Schönberg aan de Kunstgewerbeschule (1905-1908) en daar leerde hij de architect Adolf Loos kennen, die op zijn terrein niet de mindere was van een Kraus of een Kokoschka, - wederom nauw gelieerd aan de Schönberg-school!

Expressionisme veronderstelt een zekere ruigheid, maar Kokoschka kende in zijn onovertroffen portretten, bijvoorbeeld van Kraus en Loos, ook subtielere toetsen, een gevoeligheid die niet altijd leek te stroken met de felle kleuren; een zekere melancholie was hem zelfs niet vreemd.

Kokoschka werkte mee aan de tweede tentoonstelling van de 'Blaue Reiter' in München, met nadruk moet er op gewezen dat in deze kringen het begrip voor de Schönberg-school heel wat groter was dan in die van de musici, daar verschen de eerste composities van Webern, dus niet bij een muziekuitgeverij...

Kokoschka, die in het Holland Festival een bijdrage levert met de door Paul Hindemith gecomponeerde tekst van 'Morder, Hoffnung der Frauen' (1907), waarin wordt afgerekend met de conventies van het Duitse toneelstuk, gedichten en essays over kunst voegde hij aan dit uitdagend expressionistisch drama toe, schilderde zijn zwarte schilderijen vóór de Eerste Wereldoorlog als weerslag van zijn omgeving: 'De mensen leefden weliswaar in veiligheid, maar desalniettemin waren ze stuk voor stuk bang. Ik voelde dat door hun quasi stijlvolle wijze van leven heen, een stijl die terugging tot op de Barok en zó schilderde ik hen: in hun angst en in hun pijn.'

Overigens paste Kokoschka eigenlijk beter bij een Schönberg - die hem in zijn schilderkunstig werk ook navolgde - dan bij een Webern.

Schönberg de gedrevene en extraverte, Webern de ingekeerde klui-zenaar. Theodor Adorno typeerde niet voor niets Webern's kunst als uitdrukking van een ongrijpbare ascese: 'Seine Sprache ist der Dialect der Berge oder das himmlische Latein, nie eine der mittleren Verständigung.'

In ieder geval hoorden Schönberg en Webern tot de - excusez le mot - 'uitgekotste' clan. Zoals Ludwig Ullmann het stelt in zijn recensie van een kroniek van criticus Paul Stefan, die ongeveer in dezelfde tijd als Webern in Wenen arriveerde: 'Mahler werd verdreven, Schönberg werd uitgefloten, Kokoschka uitgelachen en Loos voor gek verklaard.' Want zelfs de gerenommeerde toneelstukken van Hofmannsthal en Schnitzler werden in Berlijn opgevoerd. En er werd in de Weense pers bepaald niet positief over geschreven. De grote experimenten in Parijs (Trakl begon als een 'Frans' symbolist) of in München (Blaue Reiter) werden eenvoudigweg in Wenen niet aan de orde gesteld. Geen wonder dat het er in de concertzaal niet beter op gesteld was, zelfs een Brückner veroorzaakte rumoer, zangers waagden zich bijvoorbeeld niet aan Hugo Wolf, - slechts het Rosé-Kwartet programmeerde 'gedurfd' en werd dan ook als de pest gemedend.

Misschien heeft Franz Werfel - ook al een ontdekking van Kraus! - het Weense milieu nog het beste getypeert: 'Was sich heute Kunst nennt, ist das schillernde Fettag auf der kapitalistischen Suppe. Jenes bürgerliche Publikum, von dem ich sprach, jene unbefriedigten Frauen, Müsiggänger, Halbkranken fühlen sich ja in ihrem Schmutz wohl, möchten beileibe aus ihrem träge erträglichen Zustand nicht heraus, und das revolutionäre Fuchteln ihrer Künstler, das sie beklatschen, ist nichts anderes als Spiegelfechtereien eines bösen Gewissens, das nicht daran denkt, aus dem Sumpf aufzutachen...'

Ach ja, met Schönberg en Webern hebben we het nog steeds moeilijk, begrijpelijk dat de Weners tegenover deze meest radicale nieuwlichters geen houding wisten te vinden, - anders dan de scherpste afwijzing. Maar nogmaals: ook een 'klassieke' toneel-schrijver als Arthur Schnitzler moest het ontgelden. In 1921 greep de politiek in en werd het publiek vanaf het toneel met water weggesproeid.

Goed: in het midden van de twintiger jaren komt er dan iets van begrip - en iets van het slechte geweten! - men wil Schönberg eren. Veelbetekenend: het is in Berlijn dat hij uitgenodigd wordt om aan een meesterklas voor compositie leiding te geven, en aan de redactie van het 'Neue Wiener Journal' laat hij weten geen prijs te stellen op een vraaggesprek: 'Ich wünsche keine Anklagen, keine Angriffe, keine Verteidigung, keine Reklame, keinen Triumph: nur Ruhe!'

Schönberg doorbrak - naar eigen zeggen - de beperkingen van een voorbijgeesthetiek. Maar er kleefden nog heel wat resten van die voorbijgeesttraditie aan zijn over-expressieve uitdrukkingwijze. De strakker schrijftant van Webern leek veel meer in een niemandsland door te stoten en was in ieder geval het vertrekpunt van de jonge generatie na de Tweede Wereldoorlog (zoals ook Trakl toen pas model stond voor de Weense dichters). Allan Janik en Stephen Toulmin hebben in hun fascinerende boek 'Het Wenen van Wittgenstein' (over ondermeer Kokoschka, Klimt, Loos, Schönberg, Kraus en Wittgenstein ten tijde van de ondergang van het Oostenrijks-Hongaarse keizerrijk) gewezen op de overeenkomst tussen de 'Harmonielehre' van Schönberg en de 'Principia Mathematica' van Bertrand Russell en Alfred North Whitehead, namelijk als twee werken waarin in beknopte vorm een nieuwe logica voorgesteld werd.

Maar als er dan toch vergeleken moet worden: Schönberg's positie valt meer te vergelijken met die van de filosofen van de Wiener Kreis, een organisatie die met de dood van Moritz Schlick in 1936 verwaterde, voeg daarbij het vertrek van vele leden naar het buitenland. De Wiener Kreis was de belangrijkste tak van het neo-positivisme (een vernieuwing van het meer traditionele Britse empirisme, in Oostenrijk voorbereid door Ernst Mach), strevend naar een strikte begrenzing van het taalgebruik. Het doordrammerige, wereldomvattende karakter van de Wiener Kreis, liet alleen al op de titels van de belangrijkste publicaties als 'Schriften zur wissenschaftlichen Weltauffassung' (tien monografiën), 'Einheitswissenschaft' (negental brochures) en de 'International encyclopedia of unified science', - en men proeft al de alles-of-niets-sfeer: een zeer zedingsbewust karakter dat strookte met de opvattingen van Schönberg, aan wie profetische begeestering niet viel te ontfengen.

Niemand echter was zich zo bewust van zijn taak als Webern, een zoals gezegd meer ingekeerde natuur, die men dan beter met de Weense filosoof Ludwig Wittgenstein zou kunnen vereenzelvigen: ook al zo'n teruggetrokken asceet, werkend aan één aspect, volstrekt van de wereld verlaten operend aan de rand van de gemeenschap. Wat Stefan schreef over Webern's sensationeel nieuwe opus 5 ('Fünf Sätze für Streichquartett') uit 1909 geldt ook voor Wittgensteins opvattingen: 'Scheinbare Fessellosigkeit, die Sätze nur flüchtige Bilder von wenigen Takten; aber nicht ein Ton zuviel, von allem nur die letzte Frucht, das innerste Wissen, die kleinste Bewegungen.'

In Wittgenstein's 'Tractatus', één van de meest fascinerende geschriften ooit gepubliceerd, filosofie en literatuur tegelijk, een scheidslijn biedend tussen de terreinen van de natuurwetenschappen en die van de moraal, althans hoogte- en eindpunt van het onderscheid tussen de domeinen van de rede en de fantasie, uitgangspunt tevens van de maatschappijkritiek in het Wenen van het eerste kwart van onze eeuw, wordt een heldere blik geworpen op de modderige werkelijkheid, en in dat werk vooral vindt men een houding die heel erg Weberniaans van uitdrukking is. De betekenis van Kraus voor de literatuur, van Loos voor de architectuur (verketting van de loze ornamentiek), van Wittgenstein voor de filosofie, was in wezen dezelfde als die van Webern voor de muziek: een zuiverend diepte-onderzoek naar het essentiële, de kunst van de reductie, van de scheiding tussen echt en onecht, tussen kunst en kitsch. Zoals Wittgenstein zocht naar de kleinste bouwstenen in zijn taalfilosofie zo werkte Webern met de atomen van de muziek, met relaties van tonen, nauwelijks met motieven, radicaler dan Schönberg brak hij met thematische gegevens.

Webern - en wat is er meer Wittgeniaans? - wantrouwde centrale verwarming, koken met gas, warmwatervoorziening en huishoudelijke apparatuur. De meest moderne componist die verder durfde te gaan dan wie dan ook om het even in welke tijd, wees op dit punt elke vernieuwing af! Loos ontwierp een huis dat geen enkele decoratie bezat, - ja, dat zelfs de vensterlijsten miste, een gewaagd experiment op de Michaelerplatz. Het werd opgevat als een belediging aan het adres van ... de keizer. De Weners wisten het niet anders uit te leggen: de strakke façade werd opgevat als een belachelijk maken van de overdadige opsmuk van het keizerlijk paleis. Loos ontmaskerde de Habsburgse cultuurdragers als 'heimelijke criminelen of gedegenereerde aristocraten', culturele barbaren kortom, zweigend in kitsch, zich verlustigend in het zinloze ornament.

Ontmaskeren is niet voldoende. Dat is een begin. De Krausianen hadden echter wel degelijk meer te bieden. Wat nauwelijks tot ons doordrong. Kraus liet zich immers niet vertalen, te complex in zijn woordspelingen en spreektaalverwerkingen. Maar dood-zwijgen houdt niemand vol. Tenslotte heeft niveau het laatste woord.

-Wanneer kwam u voor het eerst in aanraking met de muziek van Webern?

DD:

Mijn hele carrière begon met de muziek van Webern, de allereerste keer was, toen ik nog bij de Ambrosian singers te London als free-lance zangeres werkte en een van mijn eerste schnabbels de eerste cantate van Webern was.

Ik vond het fascinerend, vreemd.

Men merkte op dat ik alles heel precies deed, alle dynamische tekens etc. en een alt uit de groep kwam op me af en vroeg: 'Jij hebt absoluut gehoor is het niet?'

Dat was (is) inderdaad zo en ze vroeg me voor een concert met een Oostenrijks ensemble (Melos-ens.) om opus 14 te doen. We kregen fantastische kritieken en Bruno Maderna vroeg me daarna om opus 14 te doen. In het begin was het altijd opus 14. Eerst beschouwde ik het puur intellectueel, erg extreem - heel moeilijk, maar ik had een flexibele stem en ik kon het doen.

Mentaal waardeerde ik het dus maar nog niet muzikaal, totdat Maderna kwam, hij was het die me werkelijk voor de lyrische kant wist te interesseren - als een musicus, i.p.v. gymnastiek voor de stem.

Hij zei: 'Come on, het is werkelijk Weense muziek, werkelijk romantisch, geef meer emotie!', en dat heeft er een andere dimensie aan gegeven.

In 1981 is het precies twintig jaar geleden dat ik met het Melos-ensemble en Maderna op de Biennale in Venetië in het teatro la Fenice zong.

Ik had veel geluk dat ik zo vroeg al met Maderna mocht werken.

-Wat trekt u zo aan in deze muziek?

DD:

Datgene wat ik echt liefheb in deze muziek net als bij Ravel is dat elke noot telt, geen noot teveel of te weinig.

Mentaal perfect, Je hebt het niet direkt in de gaten omdat het zo'n ongewone taal is, zeer zéér persoonlijk.

Wat me nu zo fascineert; eerst is er Wolf, Richard Strauss en Ravel, dan een periode met veranderingen bij Schönberg en plotseling zomaar ineens Webern; hij laat Schönberg en Alban Berg, al die anderen achter zich en gaat helemaal zijn eigen weg met opus 3.

Bij Schönberg en Berg is er nog iets van eigen kleur in hun muziek maar niet zo'n eigen kenmerk, een absolute centrale essentie.

Eerst lijkt het alleen een geraamte maar naarmate je er dieper op ingaat gaat het bloeien en wordt het rijker en kleurrijker. Twintig jaar geleden beseftte ik dat totaal niet, maar je moeite wordt beloond, het verveelt werkelijk nooit!

-Wat vertelde de componist Luigi Dallapiccola, die zijn 'Commiato' voor u geschreven heeft, over Webern?

(Dallapiccola heeft Webern ontmoet indertijd)

DD:

Helaas heb ik nooit met Dallapiccola over Webern durven spreken, hij was een zeer hoogstaand en gedistingeerd mens, hij was degene die het gesprek leidde, ik had altijd devoot te luisteren, het was altijd interessant, we waren altijd met meer mensen en uit verlegenheid heb ik nooit met hem over deze dingen willen praten.

Sinds zijn dood (1974) ben ik steeds meer bevriend geraakt met zijn vrouw Laura, die ook heel gereserveerd is.

In de Goethe-lieder van Dallapiccola kun je Webern's invloed merken. Ook Dallapiccola hield ervan om zo verfijnd en precies mogelijk te werken maar dan natuurlijk vanuit de Italiaanse Belcanto-traditie zoals Puccini e.d.

-Wat heeft Bruno Maderna over de interpretatie van Webern gezegd?

DD:

Kritiek op Webern is altijd dat er geen melodie zou zijn, de melodie is er wel degelijk, evenals ritme, alles is aanwezig alleen in fragmenten en details.

Daarom moet je alles eerst heel goed leren waarna je als je erboven staat er ontspannender mee om kunt gaan, deze ontspannenheid maakt het hele lijf en daardoor de muziek zachter. Bruno had dit, behalve als hij heel ziek was later of weer eens heel dronken (soms waren we weleens bang dat hij in zou slapen tijdens het concert maar ineens deed hij dan één oogje open, bewoog een pink en iedereen voelde dat hij terdege aanwezig was). Iedereen hing aan hem, een van de weinige dirigenten die dit zo in zich had, iedereen concentreerde zich en speelde op zijn hoogste niveau.

-Zingt u alle liederen van Webern?

DD:

Ja, nu wel, zelfs de posthume liederen heb ik nu gedaan. Ik geloof niet dat ik ze allemaal even mooi vind.

De drie posthume met orkest heb ik net met Friedrich Cerha gedaan (Cerha heeft de Lulu van Alban Berg afgemaakt)

Met Rudolf Jansen heb ik net in Bresgau/Bergamo alle piano-liederen gedaan, heel vermoeiend.

-Heeft u voorkeur voor Schönberg, Berg of Webern?

DD:

Webern is mijn Liebling, maar de drie zijn zo verschillend. Van opus 17 en opus 18 hield ik niet omdat ze zo akrobatisch

Zijn, ik voelde er geen muziek in maar nu toch ook wel.
 Bij Berg is er vokale muziek waarvan ik vind dat ik ook zonder dat kan leven, te dik overladen orkestratie en teveel is er gaande en het gaat maar door, dat wordt mij teveel.
 Maar opus 2 is absoluut perfect en de 'frühe Lieder' daar kan ik niet zonder.
 Lulu is fantastisch, Stratas is fascinerend maar mijn persoonlijke smaak is dat het stuk nu te lang is.
 Schönberg heeft ook zeer veel moois, de Pierrot Lunaire, Herzgewächse - Das Buch der hängende Gärten, Jacobsleiter, schitterend.
 Schönberg is echter niet altijd helemaal perfect en dat is Webern wel.

-Wat zijn volgens u de grootste moeilijkheden bij het instuderen van de liederen?

DD:

Voor iemand die geen absoluut gehoor heeft zijn de grote intervallen, de intonatie, het moeilijkst.
 Ten tweede is het ritme zeer gecompliceerd.
 Ten derde moet je achter de noten kijken, de muziek achter de moeilijkheden aanvoelen.
 De tekst is niet zo moeilijk dacht ik, tenzij je een moeilijk woord op een heel hoge noot hebt, dat is een technische kwestie.
 Het belangrijkste echter zijn de dynamische tekens boven bijna elke noot!
 Op de ene noot een crescendo plus een diminuendo, op de volgende pp - f -mp en om zo snel om te kunnen schakelen dat kost heel veel, heel moeilijk, zonder weg te nemen wat hij heeft geschreven.

-Vindt u het prettig als er een dirigent voor staat (bij ensemble) of denkt u weleens 'ga weg man, bemoei je er niet mee, we doen het zelf wel!'

DD:

(lacht) Eerst dachten we dat het wel zonder kon.
 In '65 in de Warschauer Herbst met een Praags modern ensemble, dachten we: 'Het is belachelijk, een dirigent voor ons drieën, maar elke partij is solistisch met eigen ritme's en synkope's etc. en je kunt niet alle partijen tegelijk lezen en gelijkelijk blijven, het lukte niet en omdat ik mijn handen vrij had zou ik dirigeren, maar zodra ik ophield vielen we uit elkaar en zij waren toch briljante musici.
 Deze muziek is zo subtiel, er zijn zoveel details dat je iemand nodig hebt om dit alles te controleren.
 Het duurt denk ik zes maanden om alles echt te leren.

-Zingt u liever met ensemble, piano of groot orkest?

DD:

Met ensemble. Met piano is de aandacht meer op de zanger gericht, je bent dan eenzamer evenals met het groot orkest. Alle verantwoordelijkheid is dan voor jou, bovendien is een groot orkest niet altijd even uitgebalanceerd.
 Ik houd meer van kamermuziek, meer van miniaturen en perfectionisme.
 Bij Webern ben je minder alleen want je deelt de moeilijkheden, iedere partij is even moeilijk en solistisch, je discussieert meer met elkaar etc.

-Vindt u dat een traditionele achtergrond noodzakelijk is? (bv. opera)

DD:

Ja, het is een absolute noodzaak, meestal wordt er tegen zangers van moderne muziek aangekeken als mensen van een heel ander ras, maar een stevige klassieke training, een goede technische basis is van het allergrootste belang omdat je anders je stem ruïneert.
 Je moet de Belcanto-techniek in huis hebben.
 Dus beginnen bij het begin: je instrument ontwikkelen, alle toonladders, trillers etc. studeren; safe en flexibel met een stevige kern van heel forte naar heel pianissimo kunnen zingen.
 Controle dus over alles voordat men Webern goed zal kunnen zingen.

-Moet men met metronoom studeren?

DD:

Eerst wel om de verschillende tempi te controleren en vast te leggen. Bij Dallapiccola, trouwens vaak bij componisten die hun eigen werk dirigeren, komen veel vrijheden voor als het uitgevoerd moet worden.
 Bij Webern moet je alle calandi en rallentandi, de maatwisselingen precies instuderen, daarna kun je losser worden en de metronoom los laten.

-Getuigenverklaringen spreken erover dat Webern zelf veel vrijheden nam en ongehoord 'Leidenschaftlich' zijn eigen werken voorspeelde op de piano.

Hoe moet men zijn preciese aanwijzingen interpreteren?

DD:

Ik denk dat Webern de basistempi heel goed in zich had en dat hij dan veel vrijer er mee om ging als hij het voorspeelde.
 Bij Maderna had ik eens een stuk heel precies ingestudeerd (een compositie van hemzelf); zulke moeilijke ritmen; 15/16 tegen 7/4 tegen 3/8 na elkaar met nog synkopes!
 Ik klaagde tegen hem nadat ik zeer hard thuis eraan gewerkt had omdat ik Maderna zo hoog achtte en zo graag goed wilde zijn voor hem.
 Maar op de repetitie merkte ik dat ik alsmaar òf voor òf achter lag vergeleken bij zijn slag. Ik zei het heel voor-

zichtig en toen zei hij; 'Ach, dat hoeft je niet zo precies te nemen, het moet min of meer kloppen'; ik was woedend, zo hard gewerkt, maar ik moest toch ook lachen.

11

-Wat vindt u van de ontwikkeling van de hedendaagse vokale muziek, zoals bv. Peter Schat's 'De Aap' en 'Houdini' en bijv. 'Satyagraha' die beiden met goede pers ontvangen zijn?

DD:

'Houdini' vind ik een schitterende opera, Peter Schat is een van de beste operacomponisten van deze tijd; 'De aap' heb ik helaas niet gezien.

'Satyagraha' echter, dat heb ik wel meegemaakt, echt een voorbeeld van massahypnotisme.

Ik keek om me heen en afgezien van maar een paar anderen hing iedereen als onder drugs slap achterover om het behang over zich heen te laten komen.

De muziek was een belediging voor het publiek; slechts drie noten per akte!, en over de gehele avond genomen misschien maar vijf muzikale ideeën.

Ik werd agressief terwijl ik toch een heel vriendelijk mens ben, ik dacht 'O God, laat er in vredesnaam iets gebeuren daar in die orkestbak, laat er iets interessants komen.'

Ook op toneel gebeurde er helemaal niets, er werd een lijk weggedragen en aangezien er nog enkele lagen wist je: dit blijven ze de komende uren doen en ja hoor, het gebeurde en wel precies zolang.

Het werd uitgevoerd, dat wel; maar een betere zaak waardig! De kleren van de keizer, het domme publiek wordt ingepreparaat dat dit goed zou zijn, zoveel geld heeft het gekost, zoveel energie, dekors, kostuums, belichting, iedereen heeft zo hard gewerkt om die zgn. 'muziek' in te studeren. Ach, ach en dan te bedenken dat op hetzelfde moment door geld en tijdgebrek een goed stuk van Wim Laman, dat echt de moeite waard is niet door kon gaan in de Warschauer herfst. Onuitstaanbaar!

Hoe kon Phil Glass alles maar negeren wat er de afgelopen jaren gebeurd is in de moderne muziek. Hij is te makkelijk - het is helemaal niets!



De logica in leven en werk van Anton von Webern

Anton von Webern

A chronicle of his life and work
door Hans Moldenhauerin samenwerking met Rosaleen Moldenhauer
Uitgever: Alfred A. Knopf, f 65, —

Elmer Schönberger

'Die Weners, die Oostenrijkers...' verzuchtte de weduwe van Anton von Webern in een brief van een jeugdvriend van de componist. De brief was gedateerd op 10 februari 1947. Bijna twee jaar waren verlopen sinds de dood van haar man. De BBC had in het najaar van 1945 een herdenkingsprogramma uitgezonden, in New York was voor de gelegenheid een concert georganiseerd, München, Mainz, Heidelberg en Praag hadden tenminste nog overwogen om een partituur van de componist uit de kast te halen, maar in Wenen was en is, zoals bekend, de conservatiefste cultuurdraagster ter wereld. Haar muzikale zendingsdrift culmineert in de zorgvuldig gepoetste vitrines van Mölkerbastei 8 waar de deurknop die Beethoven heeft aangeraakt, het slot van de deur die Beethoven heeft aangeraakt en, niet te vergeten, het koperen plaatje van het slot van de deur die Beethoven heeft aangeraakt met elkaar wedijveren in cultuurhistorische superioriteit.

Tijdens het leven van Webern was de stad de componist nauwelijks gunstiger gezind geweest. Als leraar had Webern het nooit verder geschopt dan het Israëlitisch Blindeninstituut, — ook zijn doctorstitel, in 1906 verworven met de musicologische uitgave van Heinrich Isaacs *Choralis Constantinus* 2 dl., vermocht niet de poorten van enige hogere opleiding voor hem te openen. Als dirigent was hem niet de eer gegund ook maar één keer de Wiener Philharmoniker te dirigeren. En voor zover hij als componist enig gehoor vond, wist hij zich in het buitenland (met name Engeland) meer gewaardeerd dan in de Donaustad. Drie jaar na zijn dood werd Webern ontdekt, niet in Wenen, maar tussen de puinhopen van Darmstadt in het Kranichsteiner slot waar sinds 1946 jaarlijks de *Ferienkurse für neue Musik* plaatsvonden. Hij werd ontdekt zoals nog nooit een componist was ontdekt. De generatie van Boulez en Stockhausen zou hem inhalen als de vader van het naoorlogse componeren. Schönberg, Weberns leraar en grondlegger van de dodekafonie, zou daarentegen een paar jaar later dood verklaard worden. Alleen Webern heette erin geslaagd te zijn om de consequenties uit Schönbergs compositorische principes te trekken en alleen Webern had zich toegang weten te verschaffen tot een volmaakt nieuw muzikaal universum waarin zelfs de *herinnering* aan het oude was geëlimineerd. Dat was het universum van Weberns late werken waarin de strengste orde heerste en elke beweging aan één, alles regulerend principe was onderworpen. Waar Webern 'te kort schoot' (maar al wel de richting had aangegeven waarin de oplossing hiervoor gezocht moest worden), werd hij gecorrigeerd. Met veel zou Webern het niet eens geweest zijn, maar met het idee die aan de uitbouw en de veralgemenisering van zijn techniek ten grondslag lag vermoedelijk wel. 'De wortel is in feite niets anders dan de steel, de steel niets anders dan het blad, het blad niets anders dan de bloem: variaties van hetzelfde idee.' Weberns esthetiek was geworteld in het idee van Goethes *Urpflanze*. Het ging erom binnen een compositie 'zoveel mogelijk relaties' aan te brengen. Goethes *Farbenlehre* noemt hij in een brief aan Alban Berg 'het sublimste boek aller tijden, in het idee dat alle organische leven herleid kan worden tot één kiemcel ziet hij overeenkomst met het basisidee van het twaalftoonstechniek. En het is waar: in Weberns strengste en kaalste stukken (*Kwartet* op.22, *Variaties* op.27) want de luisteraar zich een regelmatige twaalfhoek in een spiegelpaleis, een driedimensionaal

SATOR
AREPO
TENET
OPERA
ROTAS,

om het Latijnse palindroom te citeren dat de componist in de schetsen van het *Concert* op.24 noteerde.

Ontdekking

De dodekafonische techniek waarvan Webern zich vanaf de *Drei Volkstexte* op.17 bediende, kan opgevat worden als de rationalisering van een aanvankelijk intuïtief streven naar gelijkberechtiging van de twaalf tonen van het chromatisch totaal. De formulering van de techniek staat officieel op naam van Schönberg, maar vergelijkbare pogingen tot systematiseren van het totaal-chromatische componeren treffen we, onafhankelijk van Schönberg, o.a. bij de Russische avant-garde van de jaren twintig aan, in Wenen bij de zeer middelmatige componist Josef Matthias Hauer ('Josef Matthias Hauer, de geestelijke vader en, ondanks vele navolgers, helaas nog steeds enige expert en vakman van de twaalftoonsmuziek,' luidde de tekst van de stempel waarmee de componist vanaf 1937 al zijn brieven voorzag) en bij Webern zelf. In de schetsen voor *Mein weg geht jetzt vorüber* uit *Fünf geistliche Lieder* op.15 noteerde de componist een twaalftoonreeks en haar permutaties: grondvorm, omkering, kreeft en kreeft van de omkering; Schönberg bevestigde later nadrukkelijk dat hij Webern nog niets had verkapt van zijn 'ontdekking'.

Voor Webern was de twaalftoonstechniek een middel tot objectivering van een in de laat-romantiek geworteld, tot in het extreme doorgevoerd expressionisme en, daaraan voorafgaand, de uitkomst voor de bijna onoverkomelijke vormproblemen waarvoor de complexiteit van zijn muzikale taal hem stelde. Als Webern in een brief aan Schönberg over zijn 'kwartetstukken' (*Bagatellen* op.9) schrijft dat de 'korthed' ervan hem 'in verlegenheid brengt', dan betekent dit dat Weberns aforistische periode, culminerend in het ca. twintig seconden durende vierde deel van de *Fünf Orchesterstücke* op. 10, uit nood geboren is. De twaalftoonstechniek voorzag in een definitieve oplossing van dit vormprobleem: 'Toen we langzamerhand de tonaliteit opgaven, ontstond het idee: we willen niet herhalen, er moet voortdurend iets nieuws zijn! Het spreekt vanzelf dat dit niet werkt, want het vernietigt de verstaanbaarheid. In elk geval is het onmogelijk composities van enige omvang op deze wijze te vervaardigen. Pas na de formulering van de wet (de twaalftoonstechniek, ES) werd het weer mogelijk langere stukken te componeren'. Voor Webern werd het componeren nu 'steeds makkelijker', voor minder getalenteerde en minder gewetensvolle componisten zouden later de twaalftoonstechniek en de hieruit voortgekomen techniek van het integraal-seriële componeren soms zelfs de bedenkelijke functie van een zich zelf regulerende componeermachine krijgen die het componeren tot een artistieke vorm van delegeren reduceerde.

De strengheid waarmee Webern de implicaties van de twaalftoonstechniek tot het uiterste beproefde had als resultaat iets dat tegelijk de uiterste consequentie van de laat-romantiek en de klankgeworden ontkenning ervan was. Wie de biografie van Moldenhauer leest gaat zich steeds meer afvragen of Webern zelf die negatie er wel in gehoord heeft; misschien wilde hij haar eenvoudigweg niet horen. Bijna verdacht is de nadruk die Webern op de noodzaak van de vrije en gebonden (dat wil zeggen dodekafonische) atonaliteit legde. Een historische noodzaak. Die overtuiging deelde hij met Schönberg (als hij haar al niet van hem overnam).

Traditie

Schönberg is het ook die Webern, als deze een serie lezingen voorbereidt, op het hart drukt zijn analyses zo in te richten dat zij, beginnend bij de Nederlandse School, en via 'Bach voor contrapunt, Mozart voor muzikale zinsbouw en ook voor motiefbehandeling, Beethoven maar ook Bach voor doorwerking' uitkomend bij 'Brahms en mogelijk Mahler voor gevarieerde en zeer complexe procédés' 'de logische ontwikkeling van het twaalftoonscomponeren (zouden) aantonen'. Alleen door het geloof in die logische ontwikkeling kon bij Webern de naïeve overtuiging postvatten dat in de toekomst zelfs de postbode zijn melodieën zou fluiten. Zijn streven was erop gericht begrijpelijk te zijn voor 'de man in de straat'. Zijn voornaamste zorg gold *Fasslichkeit*. Het meest typerend voor zijn geloof in de vanzelfsprekendheid en de onvermijdelijkheid van zijn muzikale radicalisme is zijn eerste voltooide twaalf-

toonscompositie: een *Kinderstück*. Waar menig naoorlogs componist zo'n stukje in de titel *Intervals I* had meegegeven, schreef Webern *Lieblich* boven zijn muziek.

De ascetische constructivist die latere generaties in Webern herkend hebben was in werkelijkheid een componist die zich zelf vóór alles als de uitkomst van een lange, eerbiedwaardige traditie beschouwde. Die traditie was die van de Duits-Oostenrijkse muziek want Webern was een cultureel chauvinist van het zuiverste water: als leraar was het er hem uitsluitend om te doen inzicht in de Duitse muziek te verschaffen, als componist achtte hij het evenals Schönberg zijn taak de *hegemonie* van de Duitse muziek te verzekeren. De Webern die zijn studenten het symfonische gedicht *Im Sommerwind* (1904, voorafgaand aan zijn officiële op.1) placht te laten zien ten bewijze van zijn traditionele wortels had groot gelijk; de Webern die hamerde op de structurele analogie tussen het tweede deel van zijn Kwartet op.22 en het scherzo uit Beethovens sonate op.14 no.2 en bij het componeren van *Das Augenlicht* aan 'een cantate als Brahms Schicksalslied' dacht, leek veeleer geleid te worden door de wens *erbij te willen horen*. De behoefte aan zelf-rechtvaardiging uitte zich in fervente pogingen tot *historiseren* (en daarmee eigenlijk onschadelijk maken) van een in essentie revolutionair denken.

In een toelichting op zijn George-liederen uit 1909, *Das Buch der hängenden Gärten*, verklaart Schönberg dat hij steeds de kracht en het vertrouwen miste om zijn ideaal van vorm en expressie te realiseren; dat hij *nu* echter breekt met elke beperking van een voorbij esthetiek en daarin aan een innerlijke dwang gehoorzaamt. Rosen interpreteert dit in zijn Schönberg-monografie als uitdrukking van 'de eigen onwil om te zwichten, gevoeligheid voor het gewicht van de bezwaren, en, gedeeltelijk, erkenning van de juistheid ervan'. Hetzelfde geldt, denk ik, voor Webern, alleen het effect van dit besef verschilde. Want waar Schönberg zijn dubbelzinnigheid in een ambivalente muzikale stijl vertaalde, vervolgde Webern, zonder zijn radicale breuk met de traditie te erkennen, compromissloos de eenmaal ingeslagen weg.

Wie voor het eerst een Webern-biografie leest en daarvoor alleen met zijn muziek vertrouwd was, zal geneigd zijn te denken dat het boek over een heel andere componist gaat. Je hoort het er niet aan af, maar Webern was eigenlijk een nogal conventionele, onopvallende man met nogal traditionele opvattingen. Een precieze meneer, trots maar aardig en bescheiden, godsdienstig en met een sterke neiging tot mystiek. Het soort huisvader dat zijn zoon die er zo slungelig bijloopt op de zondagse wandeling met een stok onder zijn jas laten lopen; het type natuurliefhebber dat menig negentiende-eeuws balladecomponist tot een verstilde melodie geïnspireerd. Zelfs van het traditionele Webern-beeld — de componist die zijn leven lang aan een nog geen vier uur durend oeuvre schaaftde en hierin het ideaal van absolute abstractie cultiveerde — blijft na lezing van Moldenhauers volumineuze biografie weinig over. Weberns 31 opusnummers blijken slechts een fragment van zijn totale oeuvre en wat die abstractie betreft: wie had ooit kunnen vermoeden dat de eerste schetsen over het Kwartet op.22 uit karakteristieken van muzikale 'thema's' bestaan in de trant van: 'Koelte van de vroege lente (An- ninger, eerste bloemen, sleutelbloemen, anemonen, wildemanskruid', 'Dachstein, sneeuw en ijs, kristalheldere lucht', 'De kinderen op het ijs en in de sneeuw' en 'uitzicht op het hoogste gebied'?

Volledigheid

Het voorbeeld is er een uit vele, want Moldenhauer heeft in zijn biografie een vermoeiende neiging tot volledigheid. Dat is begrijpelijk: hij is een van de weinigen die de Webern-documentatie volledig overziet, hij heeft het in de loop der jaren zelfs voor een groot deel eigenhandig bij elkaar geschoffeld. Het inmiddels beroemde Moldenhauer Archief stelde hem in staat niet alleen Weberns leven, maar ook zijn compositorische ontwikkeling vanaf *Langsam* in G naar viool en piano (1899) tot aan de schetsen van de onvoltooide *Derde Cantate* via alle tussenstadia van plannen, ontwerpen en onvoltooide composities nauwkeurig in kaart te brengen.

Als je de biografie alleen maar doorbladert krijg je de indruk dat Webern het leven van een beroemd componist geleid heeft. Titels van hoofdstukken als *International acclaim* (1929) en *Honour and notoriety* (1931) suggereren een carrière waarin op zijn minst een voor-echo van zijn naoorlogse prestige hoorbaar moet zijn geweest. Die titels zijn misleidend. Hoe gevierd Webern in het buitenland — bij voorbeeld Nederland — was, kan opge- maakt worden uit een boekje van Henk Stam uit 1953, *Inleiding tot de Hedendaagse Muziek*: de componist wordt om precies te zijn drie keer —



Webern getekend door Egon Schiele 1917

terloops — genoemd. Zo erkend was het genie van Webern dat hij zijn eerste uitgeverscontract kreeg aangeboden toen hij zevenendertig was en al bijna de helft van zijn officiële oeuvre had voltooid. En zo algemeen erkend waren zijn capaciteiten als uitvoerend musicus dat hij zich tot 1920 tevreden moest stellen met het weinig opwekkende dirigentschap van allerlei, meestal provinciale opera- en operettegezelschappen. Zijn gelukkigste jaren als uitvoerend musicus beleefde Webern tussen 1924 en 1933 als dirigent van de Weense Singverein. Over een van de hoogtepunten in die periode, de uitvoering van Mahlers *Symphonie der Tausend*, schreef de *Arbeiterzeitung* dat Webern hiermee 'overal een beroemd dirigent zou zijn geworden, behalve hier in Wenen...'

De Singverein was in 1919 opgericht als een bijzonder project van de *Kunststelle* van de SDP. Voor menig commentator is dat voldoende aanleiding geweest om in Webern niet alleen een progressieve componist, maar ook een progressief staatsburger te zien. 'Bij alle pogingen om Webern tot de "vader" van de seriële, technocratische naoorlogse muziek te maken, heeft men belangrijke dingen over het hoofd gezien. Misschien is dit niet opzettelijk gebeurd, maar de eenzijdige benadering van de man geeft te denken. Het resultaat hiervan is een Webern, die nauwelijks lijkt op de werkelijke Webern. Deze was namelijk een overtuigd socialist.' (VN. 10-10-'70) Nu kan men over Weberns politieke opvattingen veel zeggen — veel tegenstrijdigs vooral — maar zeker *niet* dat hij een 'overtuigd socialist' was. Webern was een standsbewuste man die zijn kinderen herhaaldelijk op hun adellijke afkomst placht te wijzen, die enige tijd sterk aan het herstel van de Oostenrijkse monarchie geloofde en die zijn leven lang, vóór alles, een onverbeterlijke chauvinist was. Het is de chauvinist die zich in de Eerste Wereldoorlog als vrijwilliger meldt, in zijn anders zo onpathetische brieven een spreekbuis van de officiële propaganda voor de Oostenrijks-Duitse coalitie wordt ('Heil, heil, aan dit volk') en die Schönberg bedankt voor het veilig stellen van 'de Duitse hegemonie' in de muziek.

Webern distantieerde zich van de Singverein als politiek instrument. Als hij in 1929 een baantje bij de radio als curator van de SDP krijgt aangeboden, weigert hij 'omdat de zaak een politieke implicatie heeft'. Dat hij later een paar keer medewerking verleende aan concerten met een onmiskenbaar links politiek karakter — de *Märzfeier* in 1933 en twee jaar later, toen de SDP inmiddels verboden was, een muzikale vrijheidsdemonstratie van de Freie Typographia — zou nog als een bewijs van liberale sympathieën uitgelegd worden. Maar de Webern die, in 1936 op weg naar Barcelona, speciaal over München reisde om een Amerikaanse reisgenoot te laten zien dat het leven in Duitsland nog zijn gewone gang ging, en die vlak na de Anschluss nog van mening was dat de verhalen over nazi-wreedheden *links-radical* propaganda waren, was alles behalve overtuigd socialist.

Nee, de man die aanvankelijk dacht dat de nazi's het alleen op de musici begrepen hadden en het nodig vond dat het Hitler-regime van de juistheid van het twaalfstonsysteem werd overtuigd, was op zijn best naïef en apolitiek. Naïef als zovelen die dachten dat het met Hitler wel zou loslopen, apoli-

tiek in de wijze waarop hij zijn leven in een deel privé en een deel staatsburgerschap dacht te kunnen splitsen.

Drijfzand

Het was het deel privé dat, trouw als het was, loyaal bleef tegenover zijn (door emigratie inmiddels schaars geworden) joodse vrienden en, onthecht als het was, op de dag van de Anschluss aan een vriend liet weten: 'Ik ben totaal verdiept in mijn werk en kan niet gestoord worden.' Het was het deel staatsburger dat het principe huldigde dat elke autoriteit erkend moet worden en er niet van kon wakker liggen dat het deel privé sinds 1938 *entartet* heette en geboycot werd.

Het was het deel privé dat, als vader van een zoon die de nieuwe orde omhelsde lang voordat zij aan de macht was gekomen en van drie dochters van wie er slechts een de massapsychose wist te weerstaan, thuis elke politieke discussie verbood en in een volmaakt isolement zijn muzikale diamanten sleep, en het was het deel staatsburger dat in brieven een vurig patriottisme beled.

Dat is een mooie constructie, maar ze is gebouwd op drijfzand. De privé-burger en de staatsburger kunnen niet gescheiden worden, in een gemeenschappelijk idee of een gemeenschappelijke hartstocht moeten ze elkaar ooit vinden. Bij Webern heette die hartstocht chauvinisme. De lezer van Moldenhauers biografie — die lezer is grootgebracht met het beeld van de naïeve revolutionair, de brave huisvader, toonbeeld van maatschappelijke integriteit — ziet per pagina het ogenblik naderbij komen waarop de beide Weberns elkaar ontmoeten.

2 mei 1940 (Duitsland is Denemarken en Noorwegen binnengevallen): 'Dit klopt precies met wat ik graag zou zien gebeuren. En gaan de dingen niet met reuzenschreden vooruit?! (Die laatste resultaten! Magnifiek!) Maar niet alleen het uiterlijke proces! Ook het innerlijke! Het is verheffend!'

'Dit is het Duitsland van vandaag! Maar het *nationaal-socialistische* Duitsland wel te verstaan! Niet zomaar een Duitsland! Dit is precies de *nieuwe* staat, waarvoor het zaad twintig jaar geleden al gezaaid werd. Ja, *het is een nieuwe staat*, een die nooit tevoren bestaan heeft!!! *Het is iets nieuws!* Geschapen door die unieke man!!!'

'*Elke dag wordt opwindender.* Ik voorzie zo'n goede toekomst. Ook voor mij zal het anders zijn.'

Het zou nog drie jaar duren voordat Weberns geloof in de Duitse overwinning definitief begon te wankelen. Pas als de bommen steeds dichterbij de buurt van zijn huis in Mödling beginnen te vallen, kunnen ze ook een krater in zijn patriottisme slaan. Webern denkt er zelfs over te emigreren.

Zover is het niet gekomen. Aan het eind van de oorlog wordt de familie Webern naar Mittersill geëvacueerd. Op 7 mei vindt de capitulatie plaats. Het huis dat Webern heeft achtergelaten wordt vernield en geplunderd. Mittersill is een toevluchtsoord van refugie's van alle nationaliteiten. In de bergen verschuilen zich nazi's. De eerste maanden is de atmosfeer gespannen, later vindt de componist er 'een hemel van meditatie'. Voor het eerst sinds lange tijd maken de omstandigheden het hem mogelijk toe te geven aan de op een na grootste hartstocht in zijn leven, het maken van bergtochten. In zijn dagboek noteert hij citaten van Rilke en van Hölderlin, wiens maxime *Leven is een vorm verdedigen* steeds de leidraad van zijn denken is geweest. Hij maakt aantekeningen voor een uitgave van zijn opera omnia, wordt tot voorzitter van de Oostenrijkse afdeling van de ISCM (International Society for Contemporary Music) gekozen en krijgt een professoraat aan de Staats-academie in het vooruitzicht gesteld.

Op 15 september wordt Webern met zijn vrouw in Mittersill door zijn schoonzoon voor het eten uitgenodigd. Dezelfde avond stuurt kapitein Richardson, hoofd van het Counter-Intelligence Corps in Zell am See, twee soldaten naar hetzelfde adres. Benno Mattel, de schoonzoon, heeft Amerikaanse soldaten proberen te interesseren voor zijn zwarte handel en moet door middel van provocatie op heterdaad betrapt worden. Als de twee soldaten zich vervoegen aan het adres van de Mattels, trekt de familie zich discreet in de slaapkamer terug. Na enige tijd verlaat Webern het huis om buiten een sigaar te roken, hij wil zijn kleinkinderen niet met de stank lastig vallen. Op hetzelfde moment verlaat ook een van de soldaten het huis, hij moet een tolk ophalen. Webern loopt hem tegen het lijf. De soldaat vuurt drie kogels op hem af.

Webern was dood, Mattel kreeg een jaar gevangenisstraf en de overhaaste schutter overleed tien jaar later aan de drank. Telkens als hij dronken was had hij gezegd: *I wish I hadn't killed that man.*

Molderhauer startte in 1959 zijn Webern-studie met een onderzoek naar de omstandigheden waaronder de componist gestorven was. *A drama in documents* noemde hij zijn in 1961 verschenen re-

constructie. Het is wat je noemt een mooi verhaal. Een spectaculaire gebeurtenis in een heel leven en er dan nog niet eens zelf de hand in hebben. Het werd een symbolisch verhaal. Voordat ik Moldenhauer las, schreef ik in een encyclopedie-artikel over Webern: 'Het oprukkende fascisme dwong Webern in de jaren dertig zijn functies in het openbare muziekleven neer te leggen en verbande zijn muziek — steeds al controversieel, maar nu veroordeeld als een extreme vorm van cultureel bolsjewisme — van het podium. De componist wiens radicale en compromisloze compositorische denken een van de belangrijkste fundamenten van het naoorlogse seriële componeren zou vormen werd door de bevrijder in de persoon van een Amerikaanse soldaat per vergissing doodgeschoten.' Het is allemaal nog steeds waar, maar het is ook suggestief. Na Moldenhauer, na die confrontatie met het o zo gewone en o zo platvloerse produkt van de mesalliance van cultureel en maatschappelijk chauvinisme, kan het eigenlijk niet meer zo gezegd worden.

Millimeters

'Ik wil geen biografie leven,' schrijft Webern in 1911. Het is hem gelukt om van die wens werkelijkheid te maken, een ondankbaarder onderwerp voor een uitputtende biografie à la Moldenhauer is dan ook nauwelijks denkbaar. Uitputtend in opzet en uitputtend in effect: degenen die op basis van vrijwilligheid deze 648 pagina's lopende tekst van het eerste tot het laatste woord zullen uitlezen zijn vermoedelijk op de vingers van één hand te tellen. Dat ligt in de eerste plaats aan Webern en in de tweede plaats aan Moldenhauer. Want Moldenhauer heeft, zoals gezegd, naar compleetheid gestreefd: alles over Webern kun je in (of tenminste via) dit boek vinden en alles staat er even overzichtelijk in; het boek is per periode ingedeeld in leven en werk en voorzien van drienvijftig pagina's voetnoten, een zeer bruikbaar register, een selectieve bibliografie van toch altijd nog ruim driehonderd boeken en tijdschriftartikelen en een lijst van werken waarin, geheel volgens de academische traditie van Isaac-, Josquin- en Obrecht-vorsers, van de manuscripten zelfs de dikte in *millimeters* is aangegeven. De aanpak van Moldenhauer (ik bedoel de aanpak die de schrijver zijn verhaal in 1778 bij Josef Eduard von Webern doet beginnen) zou bij een componist als Stravinsky vermoedelijk tot drie turven van elk duizend bladzijden en een supplement leiden. En even slaapverwekkend, wat dat is nu eenmaal eigen aan elke compilatie die niet meer dan een compilatie wil zijn. Ik wil daarmee het belang van dit soort boeken overigens niet te kort doen: ze zijn er nu eenmaal niet zozeer om te lezen als wel om te gebruiken. Moldenhauers Webern-biografie is een boek dat bij voorbeeld Carl Dahlhaus en David Drew in staat stelt in 1983 resp. 1985 hun epochemakende *Webern und seine Zeit. Der Anfang einer Tradition*, respectievelijk *Webern and his time. The end of a tradition* te laten verschijnen.

Arnold Schönberg - Wassily Kandinsky

Briefe, Bilder und
Dokumente einer ausser
gewöhnlichen Begegnung

JURRIEN SLIGTER

'Sehr Geehrter Herr Professor,

*Neemt U mij niet kwalijk dat ik U zomaar
schrijf, zonder het genoegen te hebben U
persoonlijk te kennen. Ik heb pas Uw
concert hier (München) gehoord en ik
heb er veel oprecht plezier aan beleefd.'*

Zo neemt Kandinsky 18 januari 1911 het initiatief tot een kennismaking met Schönberg die geleid heeft tot een langdurige vriendschap en briefwisseling. De brieven die zij elkaar geschreven hebben van 1911 tot 1936 zijn nu voor het eerst uitgegeven bij Residenz-Verlag. De belangrijkste brieven vallen in de periode 1911-1914: zij zijn dan juist, onafhankelijk van elkaar, tot atonaliteit en abstractie gekomen.

In 1958 werden de 'Ausgewählte Briefe' van Schönberg door Erwin Stein uitgegeven. Slechts twee brieven aan Kandinsky zijn hierbij opgenomen, de beroemde brieven uit 1923 waarin Schönberg zich uitspreekt over het 'Judenproblem' en Kandinsky anti-semitisme verwijt. Naar het antwoord van Kandinsky mag de lezer raden. Deze twee brieven zijn nu opnieuw opgenomen, maar nu ontbreekt het antwoord van Kandinsky niet, zodat de brieven van Schönberg aan perspectief winnen. Dit voortdurende antwoordspel tussen twee gelijkwaardige briefpartners maakt dat de brieven zich laten lezen als een roman, een 'document humain' uit een fascinerende periode van de moderne kunst.

Aanleiding tot de briefwisseling lijkt het besef onafhankelijk van elkaar tot verwante resultaten gekomen te zijn: *'Wat wij nastreven, en onze totale manier van denken en voelen hebben zoveel gemeenschappelijk, dat ik mij volledig gerechtigd voel U mijn sympathie kenbaar te maken.'* (Kand.) Schönberg antwoordt op 24-1-'11: *'Ik begrijp het volkomen, en ik ben er zeker van dat wij daarin verwant zijn.'*

In deze periode ontstaan de vrij-atonale, expressionistische werken van Schönberg zoals 'Erwartung' (1908), 'Die Glückliche Hand' (1901-1913) en 'Pierrot Lunaire' (1912). In 1911 publiceert hij zijn 'Harmonielehre' en stuurt een exemplaar aan Kandinsky. In dezelfde periode komen vrijwel al zijn schilderijen tot stand. Kandinsky maakt in 1910 zijn eerste volledig abstracte aquarel. Hij publiceert in 1912 zijn boek 'Über das Geistige in der Kunst' en zendt een exemplaar aan Schönberg. Eerste resultaten van de contacten: in het eerste (en laatste) nummer van de in 1912 verschijnende 'Almanach der Blauen Reiter' staat naast Kandinsky's Bühnenkomposition 'Der Gelbe Klang', de pendant van Schönbergs 'Die Glückliche Hand', een artikel van Schönberg over tekstbehandeling in het lied. Tevens wordt de korte compositie 'Herzgewächse' voor sopraan, celesta, harmonium en harp volledig in de Blauen Reiter opgenomen: Kandinsky streeft de integratie van alle kunstvormen na, met Wagners 'Gesamtkunstwerk' als achtergrondidee. De publikatie van de almanak is een belangrijk wapenfeit in de revolutie

der kunsten aan het begin van deze eeuw. Het blijft een fascinerende vraag hoe het mogelijk is dat zoveel kunstenaars onafhankelijk van elkaar tot vergelijkbaar radicale resultaten komen in Wenen, Parijs, Berlijn, maar ook in New York (Ives). Samengevat door Janik en Toulmin: *'Waarom wordt een manier van denken en kunst beoefenen die tot ver in de jaren '80 op zoveel gebieden zijn plaats had weten te behouden, plotseling onder vuur genomen en verdrongen door het modernisme, voorwerp van verbazing en afschuw van onze grootouders — en dat allemaal op één en hetzelfde tijdstip?'* Voor het beantwoorden van die vraag leveren de brieven, maar ook het commentaar van Jelena Hahl-Koch en het artikel van Helmut Zelinsky een schat aan materiaal.

We zullen er niet in slagen een afdoende verklaring te geven wanneer we ons beperken tot de intrinsieke ontwikkeling van het muzikale materiaal: Wagner → Strauss → Schönberg of tot de technische ontwikkeling in de schilderkunst: Cézanne → Matisse → Kandinsky. We zullen onze horizon moeten verwijderen om in te zien hoe buiten-muzikale factoren de revolutie in de kunsten gestuurd hebben.

Het burgerlijk tijdperk

In de Habsburgse dubbel-monarchie regeert sinds zijn achttiende jaar Keizer Franz-Joseph met harde hand. De revoltes van 1848, aanleiding tot zijn jeugdige troonsbestijging, zullen hem zijn leven lang achtervolgen. Zijn grootvader Franz verbood de aanleg van spoorwegen ten einde de verspreiding van revolutionaire ideeën tegen te gaan. Franz-Joseph laat tussen 1858 en 1888 Wenen herbouwen om de herinnering aan een met revoluties bezoedeld verleden uit te wissen: een nieuw Keizerlijk Paleis, een nieuwe Reichstag, Keizerlijke Opera, en tenslotte de Ringstrasse op de plaats waar voorheen de stadsmuren stonden. Maar telefoon, schrijfmachines, auto's en elektrisch licht verafschuwt hij als moderniteiten. Tot het eind van zijn bewind wordt de hofbrug met petroleumlampen verlicht.

Voor de gegoede burgerij betekent zijn regering alleen al door de langdurigheid ervan stabiliteit. Het is de zogenaamde 'Gründerzeit', de tijd waarin de burgerij het kapitaal vergaart dat de volgende generatie (van ± 1900) financieel onafhankelijk zal maken en zo in staat zal stellen zich met kunst en cultuur bezig te houden. Het materialisme van hun ouders, die hun kapitaal danken aan de stormachtige industriële ontwikkeling van het tot dan toe feodale Oostenrijk roept als reactie een anti-materialisme op dat tenslotte mystieke neigingen zal gaan vertonen. De hypocrisie op seksueel gebied van het Victoriaanse Engeland is spreekwoordelijk geworden, maar ook in Wenen heerst een regelrechte dubbel-moraal. De 'Gründer' kan vanzelfsprekend niet trouwen voordat hij in sociaal en economisch opzicht arrivé is. Zodoende is hij tot zijn dertigste jaar aangewezen op prostitutie, dezelfde prostitutie die in de burgerlijke bladen als schandaal wordt aangeklaagd.

In Wenen zowel als in Parijs zijn de cafés en het Kaffeehaus niet alleen een plaats voor vermaak, maar tegelijk een vluchthaven uit de verstikkende omstandigheden van het dagelijks milieu.

Kunstenaars ontmoeten elkaar hier op basis van een gemeenschappelijke afkeer van de burgerlijke moraal, die ook op artistiek gebied de grenzen van wat mooi en mogelijk is heeft afgepaald.

Paul Stefan omschrijft het culturele klimaat in 'Das Grab in Wien' (1903) als volgt: *'Nog altijd worden de stukken van Hoffmannsthal, Schnitzler, eerst in Berlijn gebracht, en in Wenen later óók niet!'*

'Voor de concerten en hun programma's is de smaak van een overleefd feuilletonisme maatgevend: de reeks boosdoeners begon al met Liszt. Het aantal weldoeners was met Brahms ten einde gekomen. Bruckner? Een scheldwoord!'

In het mede door het anarchisme gevoede protest tegen de bekrompenheid en hypocrisie die de moraal en de kunst beheersen tijdens Europa's 'Lange Vrede' (1871-1914) ligt één der kiemen van het kunstenaarsverzet, dat geleid heeft tot de inmiddels klassiek geworden -ismes: Impressionisme, Symbolisme, Expressio-

nisme, Dadaïsme en Surrealisme. Schönberg aan Kandinsky: (11-11-1911): *'Ik hoop dat het me nog zal lukken de Berlijners het vuur na aan de schenen te leggen.'* Kandinsky antwoordt: *'Ja, die lieve olifantenhuidjes! Ik heb het wel goed: ik sla de lieve diertjes builen op hun huid. Hier komen onze middelen volledig samen. Legt U de Berlijners het vuur maar flink na aan de schenen! Laat die kerels maar zweten en kronkelen.'* Men heeft wel gesteld dat de agressieve strijdzaamheid van Schönberg het gevoel zou zijn van verwoede pogingen zich aan zijn klein-burgerlijke joodse milieu te onttrekken. Maar bij Kandinsky, die grootgebracht werd in een liberale Grieks-orthodoxe familie met koetsier en privéleraren, ontmoeten we eenzelfde afkeer van het 'klootjesvolk'. Wat de artiesten in Parijs en Wenen overnemen van het politieke anarchisme is de afkeer van de burgerlijke moraal en haar verstikkende conventies. Het anarchisme vindt in Parijs in de kunstenaars zelfs een niet-militante 'tweede vleugel'. In Duitsland wordt het anarchisme minder speels beleiden, en vooral gekleurd door denkers als Wagner, Nietzsche en Max Stirner. Zowel Schönberg als Kandinsky is groot bewonderaar van Wagner, die in zijn 'Kunstwerk der Zukunft' (1849) een artistiek terrorisme predikt tegen een door hem verachte kunstwereld. In het bij de brieven aansluitende artikel van Helmut Zelinsky worden de bronnen van het Duitse anarchisme, en de soms dubieuze ontwikkelingen die het heeft doorgemaakt door verbindingen aan te gaan met van her en der overgenomen ideeën, uitvoerig en soms wat onuitgesproken tendentieus belicht. Maar ook R. L. Smith stelt in zijn inleiding bij de uitgave van teksten van Debussy: *'Ieder verslag van de krachten die tot de omwenteling in de kunst leiden, moet daarbij het anarchisme betrekken.'*

Versterkte conventies

Men neme een willekeurig muziektheoretisch werk uit de 19e eeuw ter hand en muifheid en horigheid aan de traditie slaan je tegemoet. 'Lehrbuch der Musikalische Komposition' van professor J. C. Lobe (Leipzig, 1855), niet meer dan een vormleer en fugamethode, of André Gédalges 'Traité de la Fugue' (Parijs, 1901) — leergangen van een dergelijke grondigheid dat de student na beëindiging van de studie tot weinig anders meer in staat moet worden geacht dan het invullen van aangeleerde formules.

Schönberg: *'Geen kunstvorm is zozeer in haar ontwikkeling geremd door haar leraren als de muziek.'*

De inleiding van Schönbergs 'Harmonielehre' (1911) is één grote poging om af te rekenen met de arrogantie van de theoretici. Een behoefte die bij Schönberg nog extra gevoeld wordt door het feit dat hij autodidact is, wat zijn critici niet ongebruikt voorbij hebben laten gaan.

'Naar de duivel met al die theorieën, als ze altijd alleen maar dienen om de ontwikkeling van de kunst af te grendelen.'

Maar al in zijn Harmonielehre komt de paradoxale houding van Schönberg tot de traditie tot uiting. Om de gedurfd en onorthodoxe composities van een autodidact te rechtvaardigen schrijft hij een 500 bladzijden omvattende harmonieleer waarvan 375 bladzijden de traditionele harmonie behandelen, bijna 80% van het boek. Het is die zelfde behoefte aan zelfrechtvaardiging die uiteindelijk zal leiden tot de strenge regels van de twaalftoonstechniek.

Wanneer Kandinsky in 1897 in München arriveert heerst daar een sfeer van provincialisme, die echter niet veel later opleeft doordat München het centrum wordt van de Duitse versie van de Art Nouveau: Jugendstil. Ook het modernisme van de Jugendstil-beweging krijgt te maken met sterke oppositie uit officiële kringen, maar het conservatieve München zit tegen haar wil opgescheept met een avant-garde beweging die als doel ziet: het creëren van een kunst die het Naturalisme zal overwinnen. Toch wordt door de alom aanwezige tegenwerking van het filisterdom de radicaliteit

van Schönberg en Kandinsky niet afdoende verklaard. Evenmin Schönbergs paradoxale verhouding tot de traditie, die na 1914 duidelijker wordt.

Tot 1914 verzet Schönberg zich onophoudelijk tegen iedere poging nieuwe wetten en een nieuw systeem tot stand te brengen. In dit opzicht zijn de brieven zeer verhelderend: *'Als ik U goed begrijp, zoudt U het liefst een precieze theorie verschaffen. Dat beschouw ik momenteel niet als noodzakelijk. We zoeken nog en zoeken nog, zoals U zelf zegt, met het gevoel. Laten we dit gevoel toch nooit (sic! — J.S.) aan een theorie opofferen.'* (Sch. aan Kand. 14-12-1911) En ruim een half jaar later, 19-8-1912: *'"Innerlich geschaut" is een geheel dat weliswaar onderdelen heeft, maar deze zijn al bij voorbaat gerangschikt. Geconstrueerd: zijn onderdelen die een geheel trachten na te bootsen.'*

Hoe wordt verklaard dat de uitvinder van een zo rigoureuze, formalistische componeertechniek als de twaalftoonstechniek, geformuleerd in 1923, tenminste tot 1914 iedere bewuste constructie als onwaarschijnlijk omschrijft? Een feit dat trouwens nog paradoxaler wordt als we weten dat de vrij-atonale, expressionistische composities overlopen van intervalrelaties die nauwelijks op toeval kunnen berusten. Het Anarchisme, dat bij de kunstenaars tot individueel Anarchisme wordt, en het Academisme bieden geen afdoende verklaring van Schönbergs Harmonielehre: *'The Harmonielehre is a doctrine, a teaching, confined to matters of craft; it explicitly disclaims theory or system (nadruk J.S.). The teaching of the craft, however, is continually intermingled with reminders of the richness and mystery of esthetic experience, and with speculations about creative and historical processes.'* (William Austin, 1966)

Visionaire scheppingskracht, kunst als 'Erlösung'

'Want de raadsels zijn een afspiegeling van het ongrijpbare. Een onvolkomen, dat wil zeggen menselijke afspiegeling. Maar wanneer we ervan leren het ongrijpbare voor mogelijk te houden, naderen we God, omdat we dan niet meer eisen hem te willen begrijpen.'

Deze voortzetting van Schönbergs brief van 19-8-1912 geeft aan in welke richting we een antwoord kunnen zoeken:

Schönberg is hier kind van zijn expressionistische tijd. Evenals Kandinsky ondergaat hij invloeden van de diverse mystieke stromingen in München en Berlijn. Tijdens zijn eerste Berlijnse periode (1901-1903) komt hij in aanraking met de ideeën van Rudolf Steiner, de grondlegger van de antroposofie. Deze geeft in 1902 een reeks van lezingen in Berlijn, in kringen van onder anderen August Strindberg. Hans Pfitzner en Ernst von Wolzogen. Deze laatste leidt het literaire cabaret 'Überbrett!' waaraan Schönberg als kapelmeester verbonden is. De reeks van lezingen draagt de titel: 'Das Christentum als mystische Tatsache'. Kandinsky laat zich in zijn boek 'Über das Geistige in der Kunst' uitvoerig uit over de theosofie: *'... eine der grössten geistigen Bewegungen die in der geistigen Atmosphäre ein starkes Agens ist und als Erlösungsklang zu manchem Verzweifelten in Finsternis und Nacht gehüllten Herzen'*

Wassily Kandinsky.



gelangen wird.'

In München is ook de dichter Stefan George actief. Hij richt een geheimzinnige 'Geistige Bewegung' op, waarin hijzelf de leidersrol vervult, en zich in één moeite door de rol van profeet en zelfs Christus-figuur toebedeelt.

De kunstenaars buigen het politieke anarchisme om tot een individueel anarchisme dat zich steeds meer tegen iedere sociale concretisering gaat verzetten. *Het aldus zelf gecreëerde vacuüm moet vervolgens mystiek en religieus opgevuld worden.* Kandinsky aan Schönberg 22-8-1912: *'Dat is, wat men "Anarchie" noemt, waarmee men een wetteloosheid bedoelt (omdat men altijd nog maar een kant van de tien geboden ziet), en waaronder men ordening moet verstaan, die echter in een andere sfeer wortelt (nadruk J.S.).'*

Een centraal bestanddeel van de Blaue Reiter (= Reiter zum Himmel)-idee is de anarchie in de kunst als 'Verschijning' van een hemelse en kosmische orde. De kunstenaar staat in magisch contact met het Kosmische en waar de kerk de nodige 'Verlossing' niet meer kan geven zal de kunst de rol van de religie overnemen. In deze zin moeten we Kandinsky's uitspraak opvatten dat de 20e eeuw het 'geistige Zeitalter' zou worden. De kunstenaar wordt Priester en Profeet tegelijk. Atonaliteit en Abstractie zijn middelen om het Kosmische nabij te komen, en hun uitvinders zijn zich hun Messiaanse rol terdege bewust: *'De wetten van de natuur, van de geniale mens, zijn de wetten van de toekomstige mensheid.'* (Harmonielehre)

Het zijn in niet geringe mate buiten-muzikale, filosofische ideeën die de radicaliteit van Schönbergs en Kandinsky's stap bepalen: Wagners 'Kunstwerk der Zukunft' verbonden met Nietzsches 'Übermensch' en Steiners 'Geheimwissenschaft' leidt tot de ontkenning van iedere traditie en tot de mystificatie van wat er aan traditie in hun kunst overblijft. Immers, het onbewuste van de Übermensch is een afspiegeling van het Kosmische: hij creëert vanuit een 'Innere Notwendigkeit'. Het ontkennen van iedere bewuste constructie is dan noodzakelijk om het eigen innerlijk absoluut te kunnen stellen, en lijkt dan ook ingegeven door buiten-muzikale factoren.

Wat meer is: we kunnen nu ook een mogelijke verklaring geven voor de muzikale tegenzin waarmee Schönberg de tonaliteit heeft opgegeven. Herhaaldelijk geeft hij er blijk van dat de stap naar de atonaliteit een historische noodzaak was, en dat hij niet dan met tegenzin de rol op zich nam als eerste deze stap te zetten: *'Einer hat es sein müssen, keiner hat es sein wollen — (hijzelf dus evenmin) — so habe ich mich dazu gegeben.'*

Historisch, filosofisch noodzakelijke stappen, met muzikale tegenzin gezet?

De geest uit de fles

Met het uitbreken van de eerste wereldoorlog komt de bevrijdende experimenteerdrijf in Duitsland, mede gevoerd door twijfelachtige filosofieën hardhandig tot stilstand. Schönberg houdt eenvoudigweg op met componeren na 'Pierrot Lunaire' en opus 22 (1913-1916).

Kandinsky vertrekt naar zijn moederland Rusland, en zijn twee belangrijkste compagnons in de Blaue Reiter onderneming vallen aan het westfront: Franz Marc en August Macke.

De met pretenties overladen uitspraken van Kandinsky dat een nieuw tijdperk is aangebroken, 'die grosse Epoche des Geistigen, die Offenbarung des Geistes' worden op het slagveld tot hun werkelijke proporties teruggebracht.

De breuk in de briefwisseling ten gevolge van de oorlog en de Russische Revolutie is aangrijpend; daarna is de toon van de brieven in vergelijking met de periode daarvoor, onherkenbaar veranderd.

Kandinsky 3-7-1922: *'Sinds ons bijeen zijn in Beieren (in 1914) is werkelijk alles veranderd. Veel van wat toentertijd een vermetele droom was is nu verleden tijd geworden. Eeuwen zijn voorbijgegaan. Soms verwondert het me, dat er nu nog iets van de "oude" tijd te zien is.'*

En Schönberg antwoordt 20-7-1922: *'De omverwerping van al datgene waaraan men vroeger geloofd heeft, was misschien toch het ergste. Dat was wel het pijnlijkste. Het betekent voor iemand die alles slechts als Idee heeft beschouwd, de ineenstorting, voor zover hij zich niet steeds meer op een ander, hoger geloof gestort heeft. Misschien zal een latere generatie weer in staat zijn om te dromen!'*

In 1923 introduceert Schönberg zijn formalistische twaalftoonstechniek. De invloed van de oorlog is kolossaal op alle gebieden van de kunst. Schönberg ondergaat een groeiend schuldgevoel over de scheiding tussen componist en maatschappij, in een maatschappij die nog slechts uit lijkt te zijn op zelf-destructie. Het antwoord zou een nieuwe, constructieve basis voor de muziek moeten zijn. De vrijheidsprediking van het expressionisme wordt als niet langer te tolereren ervaren. Ook Kandinsky's stijl ondergaat een gedaanteverandering, waarvan de aard al aangegeven wordt als we alleen de titel van zijn eerste boek, 'Über das Geistige in der Kunst', vergelijken met zijn tweede publikatie: 'Punkt und Linie zu Fläche' (1926).

Hoewel het opbloeien van nieuwe formalismes na de eerste wereldoorlog dus ten dele verklaard wordt uit de veranderde politiek-sociale omstandigheden, levert de volgende hypothese een meer formele verklaring: het zoeken naar een zogenaamde Oer-impuls, los van conventies, leidt tot een bevrijdende experimenteerdrijf en tot de zogenaamde *vrije vormen*, waarbij geclaimd wordt dat het materiële aspect secundair is aan de Impuls, de Idee. De vrijheid van deze uit innerlijke emotie voortkomende vormen leidt paradoxalerwijze tot acute aandacht voor, en nadruk op het vormprobleem an sich! Ritme, kleur en vormelementen gaan een eigen leven leiden, zelfstandig zich. (Ton de Leeuw, Muziek van de 20e eeuw) Zo kan het dat Kandinsky's *Improvisaties* en Schönbergs en Weberns *Aforismes* uitmonden in een groeiende aandacht voor het formele in de kunst. De behoefte om een nieuw formalisme tot stand te brengen wordt bij Schönberg door de 'Zeitgeist' van het expressionisme onderdrukt maar komt na de oorlog aan de oppervlakte. In laatste instantie leidt deze ontwikkeling tot het formalisme van de constructivisten en de Stijlgroep (Mondriaan) en zelfs van de serialisten in de muziek (Boulez): waar de afstand tussen de innerlijke impuls en het uiteindelijke materiële resultaat in plaats van geminimaliseerd bewust gemaximaliseerd wordt.

Epiloog

Na het misverstand tussen Schönberg en Kandinsky over het vermeende antisemitisme van de laatste komt de briefwisseling in 1923 vrijwel tot stilstand. Een verwrongen weergave van Kandinsky's uitspraken door de rodde-laarster Alma Mahler-Werfel-Gropius (Gropius, de oprichter van het Bauhaus waar Kandinsky werkte sinds 1923) was de aanleiding tot het misverstand. In 1927 komt nog een toevallige ontmoeting tot stand wanneer beiden hun vakantie doorbrengen aan de Wörthersee. Ondanks de afwezigheid van rancune komt de briefwisseling echter niet opnieuw tot leven: de impuls van de artistieke experimenten uit de periode 1911-1914 is verdwenen. Schönberg wordt meer en meer in beslag genomen door zijn positie als jood in een nazistisch Berlijn, waar hij van 1926 tot 1933 werkzaam is. Kandinsky werkt tot 1933 aan het Bauhaus in Weimar. Wanneer zijn kunst met die van vele anderen 'entartet' wordt verklaard en het Bauhaus moet sluiten, emigreert hij naar Parijs. In 1936 schrijft Kandinsky de laatste brief aan Schönberg: *'Jal Nach Amerika kommen wäre schön — auch nur besuchsweise. Der Traum einmal Amerika zu sehen bleibt bestehen.'* Ook deze droom van Kandinsky zal geen werkelijkheid worden, en eveneens door een wereldoorlog in de kiem worden gesmoord. In 1944 sterft hij te Neuilly sur Seine.

■

Dat Anton Webern een grote belangstelling heeft gehad voor de muziek uit de Nederlandse School is algemeen bekend. Het is niet ondenkbaar dat de basis hiervoor werd gelegd in zijn jeugd. Als jongen onderscheidde Webern zich op school in de koorzang; in zijn studies bij Edwin Komauer in Klagenfurt vormde de kunst van de polyfonie een essentieel onderdeel. Op 18-jarige leeftijd schrijft hij aan zijn vier jaar oudere neef Ernst Diez dat de wetenschappelijke studie van de muziek-geschiedenis hem zeer interesseert. Geen wonder dat Webern in 1902, na zijn eindexamen van het Humanistische Gymnasium, in Wenen bij Guido Adler muziekwetenschap gaat studeren. Deze was daar vier jaar tevoren tot ordinarius benoemd.

Oostenrijks muzikale verleden, in het bijzonder de tijd van de Weense Klassieken, vormde een centraal veld in het historisch onderzoeksgebied aan het Weense instituut. Het lag dan ook voor de hand dat Webern als afstudeerproject een onderwerp zou nemen dat in het kader van het Weense onderzoeksprogramma paste en zijn kennis van de polyfonie der Nederlanders zou verdiepen: Hij sloot in 1906 zijn studie af met een thesis over de 'Choralis Constantinus' van Heinrich Isaac.

Toen Webern zijn studie te Wenen aanving, was enkele jaren eerder in de reeks Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich deel I van de 'Choralis Constantinus' in moderne notatie verschenen. Ongetwijfeld is het een uitdaging voor Webern geweest de uitgave van deze 'a capella' polyfonie voort te zetten. Grootgebracht in een katholiek gezin en reeds vroeg vertrouwd geworden met de oude polyfonie, was Webern een student in wie het onderzoek naar deze religieuze muziek een vruchtbare voedingsbodem vond. Het voor uitvoeringen toegankelijk maken van Isaacs vierstemmige polyfone zettingen van de tijdelijke teksten die in de Rooms-katholieke eredienst tijdens de H. Mis worden gezongen, heeft tot gevolg gehad dat Webern de techniek van het contrapunt zoals dit in het begin van de 16e eeuw in de Nederlandse School werd gebezigd, grondig leerde kennen. In zijn inleiding tot de uitgave die in 1909 als deel II van de 'Chorus Constantinus' in de bovengenoemde serie verscheen, geeft Webern een analyse van deze techniek, en hij steekt zijn bewondering voor Isaacs kunnen niet onder stoelen of banken.

Webern veronderstelt dat Isaac niet alleen uit praktische overwegingen, maar ook vanuit een diep godsdienstig denken en liefde voor de schoonheid van deze liturgische teksten tot de compositie van zijn cyclus kwam. Daar de aanzet tot deze grandioze, ruim 700 bladzijden muziek tellende cyclus is gelegen in een opdracht die op 14 april 1508 door het Domkapittel van Konstanz aan Isaac werd verleend, is er m.i. voor deze veronderstelling niet gemakkelijk een sluitend bewijs te leveren. Daar komt bij dat de componist in het eerste en derde deel van zijn cyclus gezangen heeft gebruikt uit de Passauer ritus, niet uit die van Konstanz. Het vermoeden bestaat dan ook dat deze delen door Isaac zijn geschreven ten behoeve van de hofkapel van keizer Maximiliaan, in wiens dienst hij toentertijd stond.

Webern benadrukt dat de polyfonie in de 'Choralis Constantinus' haar 'wonderschoon' effect te danken heeft aan de subtiële organisatie van de elkaar tegenspelande zelfstandige partijen. De eufonie, d.w.z. de mooie samenklank van de partijen, is daarbij een karakteristiek element. Ook de door Isaac toegepaste ingewikkelde contrapuntische constructies zoals 3- en 4 stemmige canons, dubbelcanons en kreeftcanons, worden uitvoering door hem beschreven.

Ik kan mij niet aan de indruk onttrekken dat Webern, toen hij in 1908 zijn opus 2, 'Entflieht auf leichten Kähnen', schreef, in het voetspoor van Isaac wilde treden. Immers, de door hem zo geprezen contrapuntische technieken en de eufonie van de stemmen lijken voor hem een leidraad te zijn bij de compositie: in liefelijke tertsen en sexten-parallellen weerklinkt een strenge dubbelcanon; de tekst wordt a capella voorgedragen, in de geest dus van de oud-Nederlandse kerkmuziek. Misschien heeft ook het programmatistische element van de caccia-techniek in de Italiaanse wereldlijke muziek van het Trecento een rol gespeeld bij de keuze van het canonprincipe ter illustratie van de tekstidee.

Tussen Isaac en Webern bestaan immense verschillen: hun oeuvres worden niet alleen door 400 jaren van grote ontwikkelingen in de muziek gescheiden, zij zijn ook in omvang elkaars tegenpolen. Maar wat hen beide verbindt is een sterk gevoel voor expressie en een intellectuele organisatie van het muzikale materiaal. Evenals Ernst Krenek, die 17 jaar na Webern eveneens in Wenen werd geboren en die ook tot de studie van Gregoriaans en de polyfonie van de Nederlanders i.c. die van Johannes Ockeghem werd aangetrokken, mag Webern de geschiedenis ingaan als een componist die de theoretische fundering van zijn muzikale vernieuwingen in oude tradities heeft gezocht.

Willem Elders.

Wanneer ik in dit artikel het verschijnsel herhaling, speciaal in de muziek van Anton Webern, wil behandelen, dan is het allereerst van belang enige orde op zaken te stellen met betrekking tot de essentie van dit begrip. Vertrekend vanuit een algemeen maar wezenlijk uitgangspunt heeft het zin hier een citaat aan te halen van de Deense linguïst Roman Jakobson dat men kan aantreffen in het artikel 'Quelques remarques sur le rôle de la répétition dans la syntaxe musicale' van Nicolas Ruwet, ook al een linguïst, opgenomen in zijn boek 'Language, musique, poésie.' (Ed du Seuil). Jakobson: '....c'est seulement sur ce point qu'est donné, en poésie par la réitération régulière d'unités équivalentes, une expérience du temps de la chaîne parlée qui est comparable à celle du temps musicale.' Ruwet voegt daar aan toe: 'Ce n'est pas une hasard si c'est un grand linguïste qui vient nous rappeler que la syntaxe musicale repose sur de rapports d'équivalence - autrement dit, sur la répétition, au sens le plus général de ce terme.'

Hij constateert dan dat de alomtegenwoordigheid van herhalingsaspecten in muziek zo overduidelijk schijnt dat musici en theoretici, wanneer zij nadenken over de aard van hun kunst geneigd zijn juist dit aspect maar te vergeten omdat het zo vanzelfsprekend zou zijn en voornamelijk aandacht schenken aan verschijnselen die een afwijkend karakter bezitten, aan de niet-herhalingsaspecten dus. Deze houding heeft, zo betoogt Ruwet, betreurenswaardige gevolgen gehad voor de ontwikkeling van een serieuze theorie over de aard van de muzikale syntaxis die er dan ook nog nauwelijks is. We kunnen hier nog aan toevoegen dat ook buiten de taal en de muziek het gehele menselijk denken en handelen - en wat zijn taal en muziek anders dan een vorm daarvan - doortrokken is van herhalingen, en dat niet-herhaling of als men wil: asymmetrie, slechts mogelijk is tegen de 'achtergrond' van het verschijnsel symmetrie.

De gehoorsmatige ongrijpbaarheid van veel composities uit de zg. streng-seriële periode ontstaat dan ook onder anderen door het feit dat hoorbare herhalingsmomenten ontbreken en zelfs tot een absoluut taboe zijn geworden. Pierre Boulez sprak over een 'temporalité musicale irréversible' in de vijftiger jaren. Ook Schönberg sprak al over de idee van de voortdurende variatie en het is niet onmogelijk dat de serialisten zich o.a. met juist deze uitspraak dekten als het ging om onomkeerbare muzikale gebeurtenissen. Daarbij werd over het hoofd gezien dat variatie niet mogelijk is zonder herhaling - men kan iets niet als een variant waarnemen als men niet tegelijkertijd weet dat het om iets gaat dat men al eerder gehoord heeft - en juist in de kringen van de tweede Weense school was de verhouding tussen herhaling en variatie een voortdurend punt van discussie.

In dit opzicht is het trouwens bepaald merkwaardig te moeten constateren dat de serialisten zich ter legitimatie van hun volledig 'door-georganiseerde' muzikale structuren en hun afkeer van hoorbare herhalingsmomenten voortdurend op Webern hebben beroepen als zou Weberns muziek evenmin herhalingen kennen.

Het moge dan zo zijn dat binnen de structuur van een twaalftoonsreeks geen tonen herhaald mogen worden, iedere volgende reeks, of het nu een transpositie of een omkerings- of kreeftsvariant is, is een al of niet gevarieerde herhaling van zichzelf, zij het niet altijd in direct hoorbare zin.

Richten wij ons nu op ons speciale onderwerp: herhalingen in de muziek van Anton Webern. We moeten dan onderscheid maken tussen twee vormen van herhaling: herhaling in structurele zin waarbij het in de eerste plaats gaat om de herhaling als constructief principe en het twijfelachtig is of deze bewust kan worden waargenomen en als herhaling kan worden herkend. Ik wees zojuist al even op de voortdurende herhaling van twaalftoonsreeksen in een twaalftoonscompositie. In het geval van Webern komt daar nog een aspect bij, vooral wat zijn late(re) composities betreft: de reeksen zijn aan een zo strenge intervalsbeperking onderhevig en worden vaak zo voortdurend behandeld in mozaïkachtige constructies die uit drie keer vier of vier keer drie tonen bestaan, voortdurende getransporteerde herhalingen dus van drie of vier tonen, dat er, zelfs in hoorbare zin, voortdurende herhalingssituaties ontstaan die desalniettemin blijven boeien doordat ze steeds van kleur en dynamiek veranderen en ritmisch worden gevarieerd. En dan gaat het hier alleen nog maar om de gevolgen van de intervalstructuur van de reeks. In wat meer toegespitste zin reken ik onder dit herhalings-type de in Webern's werk zo veelvuldig voorkomende spiegelsymmetrieën waar ik later in dit artikel voorbeelden van zal geven. Of dergelijke structuren onmiddellijk een herkenbaar herhalingseffect opleveren bij het luisteren, kan worden betwist; de werking die er van uit gaat ligt, meen ik, meer op het vlak van een ervaring van evenwicht.

Het tweede herhalings-type dat we moeten onderkennen is dat van de direct herkenbare herhaling, waarbij het de bedoeling is van de componist dat de luisteraar een dergelijke situatie onmiddellijk als herhaling waarneemt. Dit type kennen we uit de oudere muziek natuurlijk maar al te goed, het speelt een belangrijke rol in met name het vormbewustzijn op langere afstand.

Over het verschijnsel herhaling merkte Webern op: 'Wie erreiche ich die Fasslichkeit am leichtesten? - Durch Wiederholung - Darauf ist alle Formgebung aufgebaut, alle musikalischen Formen fassen auf diesem Prinzip.''

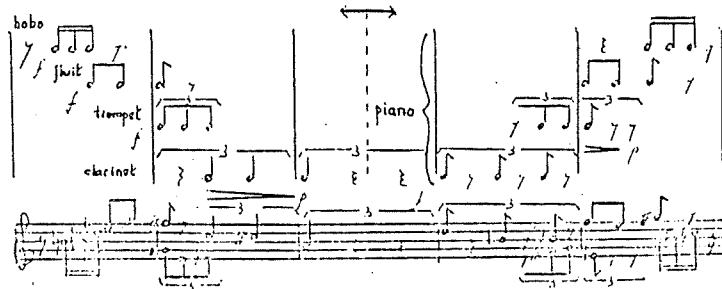
Hij denkt daarbij zowel aan de imitatorische technieken van de oude vokale polyfonie als aan de symmetrische vormgeving bij de klassieken en aan de manier waarop bij Beethoven de muziek uit één motief ontwikkeld wordt en het is juist daar, dat sprake is van de reeds bovengenoemde dialectiek tussen herhaling en variatie.

'Entwickeln bedeutet aber wieder eine Art Wiederholung.'

We houden ons nu eerst wat intensiever bezig met het eerste herhalingstype dat we herhaling in structurele zin hebben genoemd; daarbij laten we het voortdurend zich herhalen van twaalftoonsreeksen als leidend principe in dit type muziek verder buiten beschouwing; ik veronderstel dit aspect van de twaalftoonsmuziek als bekend.

Het reeds genoemde feit van de opvallende gevolgen van dit principe in de latere werken van Webern vanwege de rigoreuze intervalsbeperkingen van de reeksen komt vanzelf aan het licht als we het hebben over de spiegelsymmetrieën in zijn werk. Daarvan volgen nu enkele voorbeelden.

Allereerst het begin van opus 24, het 'Konzert' voor acht instrumenten en piano. (nvb. I)



nvb 1 (Toonhoogten gereduceerd tot basisintervallen)

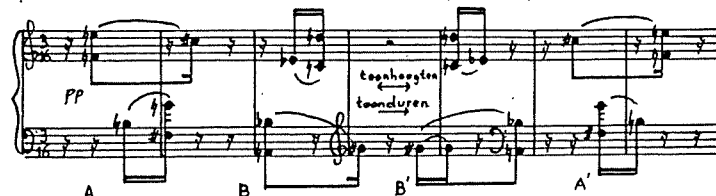
We zien hier hoe de herhaling in de vorm van een spiegelsymmetrie de muzikale structuur van een vijfmatige periode bepaalt. Er is sprake van vier ritmische figuren die, wanneer men ze om de as in het midden van de derde maat omklapt, zichzelf achterstevoren herhalen.

Hetzelfde geldt voor het intervalsverloop in de omkering. Elk interval dat in de eerste helft stijgend was is in de tweede helft dalend en omgekeerd gaat alles wat daalde nu stijgen. Wat betreft plaatsing van de figuren, de ritmische structuur ervan en de intervalsbouw is er dus sprake van volledige symmetrie. De reeks is hier kennelijk verdeeld in vier groepjes van drie, de tweede helft van het muziekje geeft een kreeftsomkeringsvariant van de reeks van de eerste helft en men ziet weer dezelfde verdeling en dezelfde intervallen. De enige 'afwijking' die Webern in de door de reeks en zijn varianten gegeven intervalsstructuur kan aanbrengen is verandering van richting - wat hij dan ook doet - het verleggen van tonen naar andere registergebieden * - wat hij niet doet - en veranderingen in de exacte afstanden tussen de tonen door bv. van een kleine secunde een kleine none te maken etc. - wat hij ook niet doet.

Toch is in deze vijf maten ook asymmetrie aanwezig en wel op het vlak van de dynamiek en op dat van de instrumentatie. Daarnaast zit er nog een zeer geraffineerd addertje onder het gras met betrekking tot de keuze van genoemde reeksvariant voor het tweede gedeelte. De variant is zo gekozen dat per groepje van drie, dezelfde tonen terugkomen, als in het eerste gedeelte - zou men er vier driestemmige accoorden van maken dan zou men 'niets merken' - echter, per drie tonen in de kreeft.

*Door het verplaatsen van de toonhoogte en in het voorbeeld is een beeld ontstaan dat niet geheel meer klopt met de partituur. Een buitengewoon ingenieus bouwseltje, deze vijf maten, maar karakteristiek voor het denken van Webern, zeker in zijn latere werken.

Nog een ander voorbeeld, nu uit opus 27, de variaties voor piano en wel de eerste zeven maten. (nvb. 2)



nvb 2

Op het eerste gezicht, en waarschijnlijk hier zelfs wel ten dele op het eerste gehoor, een volledig symmetrische toestand. Geen verschillen in dynamiek, geen andere instrumentatie, dezelfde tonen op dezelfde hoogten achterstevoren. En toch, ook in deze ogenschijnlijk zo volledig symmetrische structuur zit een uiterst geraffineerd asymmetrisch element en wel op het terrein van de samenklank. Maken we een harmonische analyse van dit fragment dan blijkt dat de harmonische dichtheid - het aantal tonen dat tegelijk klinkt - in de tweede helft niet symmetrisch verloopt ten opzichte van de eerste helft. In feite wordt deze asymmetrie veroorzaakt doordat Webern de toonduren niet in de kreeft zet maar in feite per groepje letterlijk herhaalt. In dit opzicht is A ook gelijk aan B' en B gelijk aan A'. In ritmisch opzicht zijn de vier groepjes dus geheel gelijk en uiterst eenvoudig. Overigens, over herhaling gesproken.....

Ik neem aan dat het langzamerhand duidelijk wordt wat de eerder in deze tekst neergeschreven opmerking dat asymmetrie slecht mogelijk is tegen de achtergrond van symmetrie, in feite te betekenen heeft. (nvb. 2b)

21

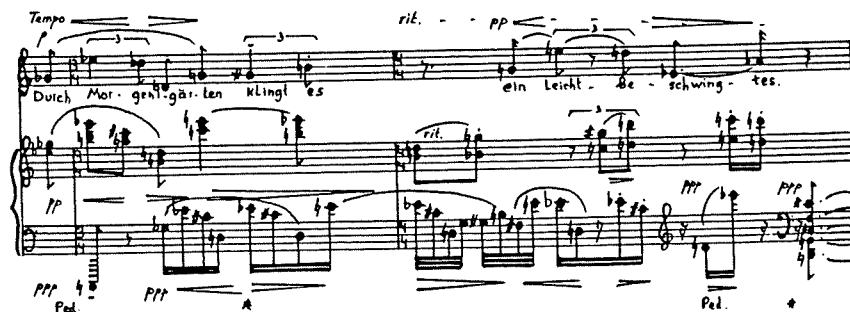


nvb 2b (Harmonische asymmetrie)

De lezer moet hier zelf nog maar wat op door filosoferen. Hoe langer je je met een fragment als dit bezighoudt, des te groter wordt de verwondering over de uiterst geraffineerde relaties tussen de verschillende vormen van herhaling op diverse niveau's binnen eenzelfde fragment.

Een ander voorbeeld nog uit een vroeg werk; een fragment waarin het niet gaat om een herhaling in de vorm van een overwegend symmetrisch bouwsel, maar om een manier van componeren die te maken heeft met de uitspraak: 'Entwickeln bedeutet aber wieder eine Art Wiederholung.' Het gaat hier om het middengedeelte van het eerste lied van de 'Fünf Lieder' opus 3 - hetzelfde lied komt straks in ander verband nog eens aan bod - waarin het materiaal van de zangpartij in een in twee fasen lopende versnelling in de linkerhand van de pianopartij wordt herhaald. Bovendien laat ook de rechterhandpartij bijna uitsluitend materiaal zien dat aan de zangpartij is ontleend. Het is een prachtig voorbeeld van het type herhaling waar we het hier over hebben omdat hij niet bedoeld is om een direct hoorbare herhalingsensatie te weeg te brengen, maar wel om binnen een gesteld kader - de melodie op 'Durch Morgengarten....' een muziek te ontwikkelen die precies hetzelfde materiaal op een andere manier gebruikt, waardoor er een grote innerlijke hechtheid ontstaat en de luisteraar voelt dat alles op een zinnige manier bij elkaar hoort. Men mag bewondering hebben voor het compositorisch rendement dat Webern hier op basis van een kort melodisch fragment ontwikkelt. Alles is: 'Durch Morgengarten.' (nvb 3)

Zonder daar in het kader van dit artikel verder uitgebreid op in te gaan wil ik er terloops wel op wijzen dat het construeren van dergelijke 'materiaalintensieve' structuren die men in het gehele oeuvre van Webern, maar ook, met name in de latere vrijatonaal werken van Schönberg, aantreft veroorzaakt wordt en noodzakelijk is door het wegvallen van de tonale wetmatigheden die enkele eeuwen lang een zeer hechte en als het ware 'voorgebakken' muzikale syntaxis hadden opgeleverd.



nvb 3.

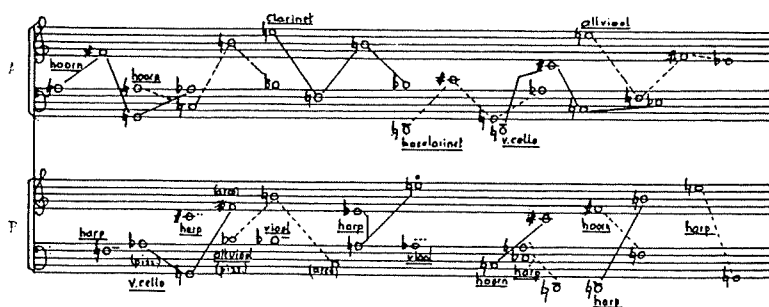
Nvb.3b laat het geheel nogmaals zien tot de kern gereduceerd.



nvb 3b.

Wanneer we het hierboven uitgewerkte en geanalyseerde fragment in contrapuntisch opzicht zouden willen beschrijven dan zouden we kunnen spreken van een soort canon in de verkleining in optima forma. (nog eens een verkleining) De canon, die Webern intensief beoefend heeft - zijn eerste twaalftoonsstuk heet zelfs: Fünf Canons, opus 16 - is uiteraard een herhaling van zichzelf. Dit lijkt zo vanzelfsprekend dat het nauwelijks nodig schijnt daar nog een voorbeeld van te geven. Toch stel ik ook dit type herhaling dat ten eerste van structurele aard is - het bepaalt immers onmiddellijk het muzikale beeld - en in principe ook direct hoorbaar, hoewel vaak moeilijk volgbaar - aan de orde en wel om twee redenen. Ten eerste omdat Webern als eerste het idee van de canon heeft uitgebreid tot de instrumentale kleur en ten tweede omdat juist dat gegeven in het daarna volgende voorbeeld de hoofdrol speelt nl. de herhaling van een bepaalde instrumentale kleurvolgorde omwille van een aspect van symmetrie in de vorm van een stuk.

Bepalen we ons eerst tot het beroemde begin van de 'Symphonie' opus 21, (nrv 4) waarbij we ons beperken tot de eerste veertien maten - de vier reeksen zijn dan éénmaal afgewerkt - en de tweede helft van de 'expositie' verloopt in principe op dezelfde wijze. Om de duidelijkheid van het voorbeeld te vergroten zijn alleen toonhoogte en instrumentatie aangegeven. Ritmiek en dynamiek zijn weggelaten, de tonen een octaaf verlegd.



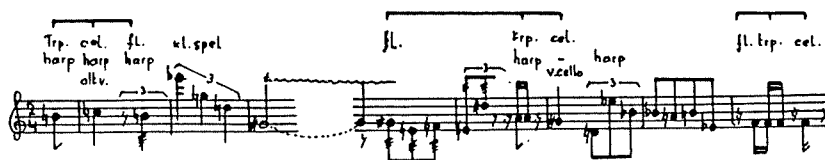
nrv 4.

Beide canons lopen in de omkering. A is zeer gelijkmatig verdeeld in drie groepen van vier tonen. In ons voorbeeld blijkt dat voornamelijk uit de instrumentatie; in werkelijkheid ook uit ritmiek, dynamiek en frasering. B is op asymmetrische wijze verdeeld in 1 + 3 - 1 + 3 - 2 + 2. Het tweede groepje 1 + 3 is gevarieerd t.o.v. het eerste. De '3' wordt nu gevormd door een tweeklank plus één enkele toon. Opvallend is nog dat Webern in de B canon ook het pizzicato - arco van cello en altviool in de canonische structuur opneemt.

Dat dit denken in kleurconstructies niet pas in de twaalf-toonscomposities maar ook al in vroeger werk aanwezig is toont ons het volgende voorbeeld. Daarbij moet worden opgemerkt dat de instrumentatie niet - zoals in het vorige geval - synchroon loopt met de toonhoogtestructuur, resp. motiefbouw etc. Hij is er niet in directe zin mee verbonden maar er later, als een soort tweede laag, overheen gelegd.

Het hier volgende voorbeeld * (nrv 5) laat de eerste drie en de laatste vijf maten zien van het eerste deeltje van de 'Fünf Orchesterstücke' opus 10. (Het deeltje duurt in zijn geheel twaalf maten).

De eerste drie tonen, b'-c'-b', van het stuk worden, behalve door de harp die ze alle drie speelt, achtereenvolgens geïnstrumenteerd met gedempte trompet, celesta en altvioolfagot en fluit met Flatterzunge. Daarna volgt een drietonig motief in het klokkenspel. Deze opening van het stuk komt nu tot stilstand op de lange triller gis' in de celesta die het gehele middenpaneeltje overbrugt, om in maat 8 door de fluit overgenomen te worden als eerste toon van een melodische figuur die wordt gevolgd door een a' in de trompet, bijgekleurd door de harp, waarna een laatste gis' in de cello en de celesta volgt. Daarna volgt eerst een melodisch motief dat een 'verwerking' laat zien van het klokkenspelmotief in maat 2, gespeeld door de harp, in klank verwant aan het klokkenspel; tot slot treffen we een 1-matige coda aan met een vier maal herhaalde f', gespeeld door resp. fluit, trompet en celesta. We zien dus drie maal in dit korte stukje de instrumenten fluit - trompet - celesta aan het werk, waarbij de eerste keer de fluit na de celesta komt en de tweede en derde keer de genoemde volgorde wordt gehandhaafd. De plaatsen in het stukje waar dit gebeurt zijn belangrijk in de vorm, nl. de opening, de afsluiting van het middendeel en de coda. De drie momenten worden dus (o.a.) gemarkeerd door een herhaling van een kleurvolgorde die daarmee tot een 'Kleurmotief' geworden is.



nrv.5.

*Ontleend aan het boek 'Anton Webern; Historische Legitimation als kompositorisches Problem' van Wolfgang Martin Stroh. (Kummerle Verlag 1973)

Zeer geraffineerd is nog de verschuiving van de volgorde harp - cello - harp die a.h.w. losgemaakt is van zijn koppeling aan trompet, celesta, fluit - het lijkt wel een soort 'stretto' - waardoor er weer een verbinding ontstaat met het muziekje dat - zoals gezegd - het klokkenspelmotief 'verwerkt' en de derde sectie van het stukje vormt. (A - B - A' + coda) Dit voorbeeld is niet meer helemaal illustratief voor datgene wat ik 'structurele' herhaling heb genoemd; het zou beschouwd kunnen worden als een tussenvorm, als overgang naar het tweede gedeelte van dit artikel dat gaat over het type van de direct

waarneembare vormen van herhaling in het werk van Webern, zowel op micro- als op macrostructureel niveau. Maar eerst nog een korte samenvatting van het voorafgaande:

Onder een zg. 'structurele' herhaling verstaan we een herhalingsvorm die onmiddellijk met de constructie van de muziek - ter plaatse zou je kunnen zeggen - te maken heeft waarbij met name spiegelstructuren en canons, maar ook een vorm van 'ontwikkeling' - zoals in het derde voorbeeld - van een motief of melodisch fragment representanten zijn. Het is daarbij niet primair de bedoeling deze herhalingsvormen als zodanig hoorbaar te maken. Veel meer staat voorop op deze wijze tot een hechte constructie te komen, een bepaald fragment zeer 'eindeutig' te doen zijn of een gevoel van evenwicht te laten ontstaan. Geheel nieuw is een dergelijke vorm van muzikaal denken niet. De vaak ingewikkelde canonische constructies bij componisten uit de veertiende en vijftiende eeuw - de Machaut, Dufay, Obrecht - waarvan Webern goed op de hoogte was, maar ook de ingewikkelde canons uit 'Das musikalische Opfer' van Johann Sebastian Bach laten, zij het in heel verschillende muzikale idiomen, gedeeltelijk vergelijkbare uitgangspunten zien.

Over nu naar ons tweede, eenvoudiger thema, de herhaling als direct waarneembaar 'effect', zowel op de korte als op de lange afstand.

De acht varianten van de reeks die ten grondslag ligt aan de variaties opus 27 voor piano, waarop het tweede deel van het werk is gebaseerd, zijn zo gekozen dat de toon A altijd bij de met elkaar gecombineerde reeksen - er lopen er steeds twee tegelijk - op hetzelfde moment valt. In het eerste reekspaar is de tweede toon een A, in het volgende paar de negende etc. Zoals steeds, wanneer er tonen in Weberns reeksstructuren samenvallen, brengt hij ook in dit geval deze tonen op gelijke hoogte. Men kan dat beschouwen als een 'truc' om de in het twaalftoonsidioom hinderlijke octaafrelaties te vermijden. In het geval van het tweede deel van opus 27 maakt Webern een zeer geraffineerd gebruik van dit samenvallen van de tonen A en plaatst ze, de vier maal (of als men wil acht maal, de herhaling van beide helften van het stuk meegerekend) dat ze te samen voorkomen steeds op dezelfde hoogte in het ééngestreep octaaf in steeds dezelfde sterktegraad (p), staccato gespeeld, onmiddellijk achter elkaar.

In het hoge tempo (Sehr schnell, kwart = 160) ontstaat op deze manier in de achtsten ritmiek die aan de orde is in feite een snelle toonsherhaling die ten eerste contrasteert met de uiterst springerige achtsten groepjes eromheen. Op het 'kleinste' niveau dus een herhaling - een toonsherhaling - op het volgende niveau een herhaling van die toonsherhaling - acht keer in totaal - en op het daaropvolgende niveau worden de eerste en tweede helft van het stuk ieder voor zich een maal herhaald. (AA -A'A')

Van het hier beschreven geheel - een notenvoorbeeld zou alleen maar zin hebben wanneer we het gehele deel zouden afdrukken en dat is wat te veel in deze context - gaat een zeer fascinerende werking uit. Het is niet alleen een mooi voorbeeld van een manier waarop het gegeven herhaling op allerlei niveau's en in direct hoorbare zin de identiteit van een stuk bepaalt, maar ook van iets dat we met recht een muzikale vondst zouden kunnen noemen: een verschijnsel dat als een 'hinderlijk' en helaas niet te vermijden aspect van een bepaalde compositietechniek op de koop toe genomen moet worden, waar je mee moet zien te leven, zodanig om te kunnen buigen dat het plotseling de spil wordt waar een heel deel van een stuk om blijkt te draaien. Het veelal hinderlijke gelijkvallen van dezelfde tonen bij het werken met twee reeksen tegelijk wordt, in muzikale zin zelfs, tot een gezichtsbepalend aspect van een stuk in positieve zin omgebogen. Een 'onhandigheid' in een systeem geeft aanleiding tot een muzikale idee.

Een ander voorbeeld nog van een dergelijk soort herhaling die primair op de kortst mogelijke afstand werkzaam is, maar ook zelf weer een aantal malen, zij het hier in een voortdurend gevarieerde vorm, - we hebben het dan ook over een orkestwerk (De Variaties opus 30) - wordt herhaald geeft de tweede variatie die Webern zelf als 'eerste thema' karakteriseert twaalf groepen accoorden te zien die allen uit vier tonen bestaan - de reeks is gesplitst in drie groepjes van vier - verdeeld in twee soorten naargelang de buitenpanelen of het binnenpaneel van de reeks aan de orde is. In deze accoorden groepen die meestal als een soort begeleidend contrapunt tegen een melodische lijn zijn gezet, herhaalt een accoord zich minimaal één en maximaal vijf keer, altijd in een rustige kwartenritmiek met, op wisselende plaatsen, kwart rusten ertussen. Een en ander heeft tot gevolg dat, om het geheel niet 'eentonig' te laten worden wat zeker zou gebeuren als men de zaak bv. naar de piano toe zou vertalen en de accoorden steeds in dezelfde ligging zou leggen, Webern voortdurend varianten aanbrengt in instrumentatie, dynamiek, aantal herhalingen, ligging van de tonen t.o.v. elkaar en last but not least zelfs in de bovenomschreven muzikale functie van de accoorden op het moment dat ze in het volle strijkorkest worden gelegd in een 'molto forte' en ze plotseling uit hun bescheiden rol vallen. (mt. 43 e.v.)

Vanwege het beperkte kader laat ik hier alleen zien hoe Webern zijn liggingen kiest waarmee bedoeld wordt: de volgorde van de tonen uit de reeks, vertaald naar het accoord en welke afstanden hij tussen de tonen van de accoorden kiest. (In de klassieke harmonieleer zouden we hier spreken over 'nauw-gemengde' en 'wijde ligging'.) Voor de duidelijkheid zijn alle twaalf accoorden teruggebracht naar één en dezelfde reeks, de 0 - 12.



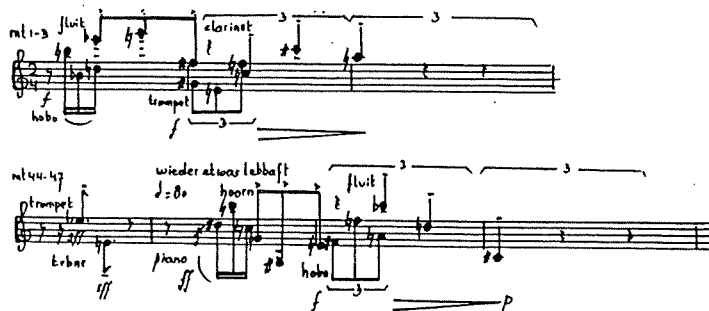
In feite komen we dus tot twee versies van de accoorden ontleend aan A (of A') en drie versies van accoorden ontleend aan B, waarbij nog moet worden opgemerkt dat de B-accorden consonanter zijn omdat er maar één kleine secunderelatie in aanwezig is. Wie zich verder wil verdiepen in de complexe en geraffineerde relaties tussen herhaling en variatie, een relatie waar ik het in het begin van dit artikel over heb gehad, bestudere deze passage verder uit de partituur en vergeet niet het stuk daarbij intensief te beluisteren.

Het eerste lied uit opus 3 is al eerder aan de orde geweest en ik kom er nu op terug om de hoorbare herhalingssituaties in de hoekdelen van het stuk te laten zien - het gaat hier om een geraffineerde A - B - A' vorm - en op die manier duidelijk te maken hoezeer deze muziek door herhalingen op alle mogelijke niveau's wordt beheerst; nauwelijks of niet hoorbare - de reeds eerder behandelde B - makkelijk hoorbare - de b en b' - en herhaling op een daartussenliggend niveau: de A' ten opzichte van de A, waarbij het feit dat a' en b' van plaats zijn verwisseld - hier dus al een vroege vorm van globale spiegelsymmetrie - en dat B is weggelaten, dat a' weer een variant van a is, het herkennen van A' als herhaling van A aanvankelijk bemoeilijken. Nadrukkelijk merk ik hierbij op dat de werkelijkheid bepaald complexer is dan nvb 7 laat zien, met name wat de pianopartij betreft en zijn relatie ten opzichte van de zangpartij. Het hier gegeven notenvoorbeeld houdt zich alleen met de zangpartij bezig en beperkt zich slechts tot de meest essentiële kern van de zaak. Voor verdere analyse wende men zich tot de partituur.



nvb 7.

Twee voorbeelden nog, tot slot, van herhalingen op de lange afstand waarbij men met recht van reprises zou kunnen spreken zoals we die kennen uit de klassieke muziek. Het reprise-moment markeert het ogenblik dat het conflict in de doorwerking is 'opgelost' en het oorspronkelijke uitgangspunt weer aan de orde wordt gesteld ...we zijn weer thuis. (In hoeverre Weberns 'doorwerkingen' ook werkelijk als zodanig gezien kunnen worden laat ik hier buiten beschouwing. Dat de herhalingen die we hier als 'reprises' duiden wel degelijk zo bedoeld zijn en vaak de sporen van het gebeurde in de 'doorwerking' nog met zich dragen, toont Stroh, naar mijn mening, op overtuigende wijze aan in zijn al eerder genoemde boek.)

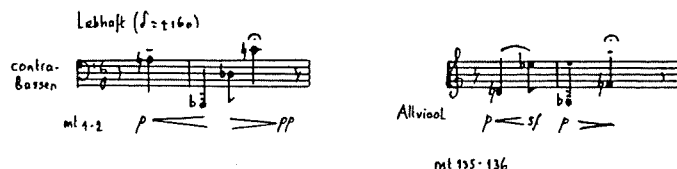


nvb 8.

De reprise in het eerste deel van het 'Konzert' opus 24 - de eerste maten zijn al aan de orde geweest in verband met herhaling in de vorm van een spiegelsymmetrie - wordt voorbereid door twee sff 'punten' die achter de eraan voorafgaande muziek, de 'doorwerking' worden gezet, alsmede door de korte pauze. Het 'wieder etwas Lebhaft' accentueert de reprise zelf. Men ziet dat de intervallen van de vier figuren qua richting in de omkering zijn gezet, terwijl de laatste figuur (fluit) nog eens extra afwijkt omdat hij alleen maar daalt. De intervallen zijn gespiegeld in die zin dat tertsen sexten worden en grote septiemen kleine nonen. De spiegelsymmetrische helft van maat 1-3 volgt niet op maat 47, er komt iets anders. De reprise is dus zowel gevarieerd als incompleet, niets nieuws overigens. We hebben dit fragment eerder nogal uitgebreid bekeken op het niveau van de zg. 'structurele' herhaling. Het is interessant op te merken dat, op het moment dat de eerste helft van het fragment op een ander niveau van herhaling, nl. dat van een direct hoorbare reprise zijn rol moet spelen, de structurele herhaling in de vorm van de geschetste spiegelsymmetrie achterwege blijft.

Het laatste, uiterst eenvoudige voorbeeld, is genomen uit opus 30, de tweede variatie was al aan de orde, en laat zien dat het opvallende begin van het stuk, de opening, contrabassen, honderd drie en dertig maten later - en wat is er ondertussen niet allemaal gebeurd - wordt herhaald door de altviool. (solo)

Iedereen die oren heeft zal dit moment ervaren als een uitermate duidelijk herkenningssignaal dat regelrecht terugslaat op het begin van het werk. Dat het moment zo opvalt komt vooral door het feit dat het, sinds de eerste twee maten, weer voor het eerst is dat er maar één ding tegelijk gebeurt. Daarnaast is natuurlijk de intervallsbouw, de ritmiek en de kleur van belang, maar in dat opzicht hebben we het motief voortdurend in het stuk kunnen horen, in allerlei varianten. Nee, vooral de solo-gebeurtenis maakt het moment zo bijzonder; de fermate op de laatste noot geeft ons nog even extra tijd om het ons te herinneren. (nvb 9)



nvb 9.

Zo hebben we ons dan beziggehouden met Webern's muziek vanuit een bijzondere optiek; bijzonder omdat hij in het bedrijven van muzikale analyse ongebruikelijk is - Ruwet zei het al - maar ook omdat het tot voor kort nu niet bepaald de gewoonte was juist Webern's muziek op een dergelijke manier te benaderen.

Herhalen - ik stelde het reeds - was in de seriële muziek van de vijftiger - en zestiger jaren taboe en omdat het seriële denken nu juist gezien werd als een verdere uitbouw van de door Webern gegeven aanzet, was de herhaling in zijn muziek geen onderwerp van gesprek, in tegendeel, hij werd doodgezwegen, men wist er niet goed raad mee, net zo min als men raad wist met zijn 'wonderlijke' uitspraken over zijn eigen muziek als zou het gaan om sonates, rondo's, recitatieven, eerste- en tweede thema's etc. etc.; maar dat is weer een ander onderwerp.

Zonder ook maar op enigerlei wijze de pretentie gehad te hebben volledig te zijn geweest geloof ik toch dat de hier getoonde analytische aanpak van Webern's muziek, zeker na de beperkte visie uit het recente verleden, uiterst zinvol is en onder meer laat zien hoe ook Webern's muziek - als alle andere goede muziek - voldoet aan een criterium dat blijkbaar geldt voor alles wat mensen doen, bedenken en maken. Van herhalingen, in welke vorm dan ook, zal altijd sprake zijn.

Joep Straesser
Januari 1981.

Bronvermelding

- Anton Webern - Briefe an H. Jone und J. Humplik
(Universal Edition, Wenen 1959)
- Anton Webern - Der Weg zur neuen Musik
(Universal Edition, Wenen 1960)
- Hans Moldenhauer - The death of Anton Webern
(Philosophical Library, New York 1961)
- H.P. Krellmann - Webern
(Rowolt Verlag, Hamburg 1975)
- Hans Moldenhauer - Anton von Webern, a chronicle of his life and work (W. Gollancz LTD, London 1978)
- Willi Reich - Anton Webern, Weg und Gestalt (Zürich 1961)
- Walter Kolneder - Einführung in Werk und Stil
(Rodenkirchen 1961)
- Friedrich Wildgans - Anton Webern
(Tübingen 1976)
- Elmar Budde - Webern's Lieder opus 3, Untersuchungen zur frühen Atonalität bei Webern
(Fr. Steiner Verlag GMBH - Wiesbaden)
- Walter Kolneder - Anton Webern, Genesis und Metamorphose eines Stils (Verlag Elis. Lafite Wenen 1974)
- W.M. Stroh - Webern symphonie opus 21
(Wilh. Fink Verlag)
- Die Wiener Schule - Österreichische Musikzeitschrift
(Wien 1961)
- Eberhardt Freitag - Schönberg
(Rowolt Verlag 1973)
- Ch. Rosen - Schoenberg
(Fontana Collins 1976)
- Willi Reich - Arnold Schönberg oder der conservative Revolutionär (D.T.V. München 1974)
- Erwin Stein - Schoenberg - Briefe
(Ed. B. Schott's Söhne, Mainz 1958)
- R. Leibowitz - Schoenberg and his school
(Ed. Da Capo)
- Erich Alban Berg - Alban Berg Leben und Werk in Daten und Bildern
(Insel Taschenbuch Verlag 1976)
- V. Scherliess - Alban Berg
(Rowolt Verlag 1975)
- Alexander Zemlinsky - Tradition im Umkreis der Wiener Schule Studien zur Wertungsforschung 7
(Universal Edition, Graz 1976)
- W. Schreiber - Mahler
(Rowolt Verlag 1971)
- K. Blaukopf - Mahler
(Fr. Molden Verlag 1969)
- Die Reihe, Wenen, nr.2 1955
- W.J. Schweiger - Das grosse Peter Altenbergerbuch
(P. Zsolnay Verlag, Wenen)
- Alma Mahler - Erinnerungen an Gustav Mahler
(Ullstein Buch - Donald Mitschel)
- Alma Mahler - Mein Leben
(Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main)
- Algemeen:
- B.F. Dolbin - Zeitgenossen - Porträts aus der Weimarer Republik
(Harenberg Kommunikation, Dortmund 1981)
- W. Kandinsky - Über das Geistige in der Kunst
(Benteli Verlag, Bern)
- Carl Schorske - Fin de Siècle Vienna - Politics and Culture
(Ed. Alfr. A. Knopf, New York 1980)
- A. Janik - St. Toulmin - Het Wenen van Wittgenstein
(Boom, Meppel 1976)
- Arthur Lehning en J. Schrofer - i 10 Internationale avantgarde tussen de twee wereldoorlogen
(Bert Bakker, Den Haag 1963)
- Catalogus Schönberg - Webern - Berg
(Museum 20 Jahrhunderts, Schweizergarten, Wenen III 17 mai bis 20 juli 1969)
- Programmkrant Holland Festival, 1968, Residentieorkest
Ernst Vermeulen: Vanuit Webern 1976, Residentieorkest
programma's etc.etc.

Met dank aan: Het Historisches Museum te Wenen
Österreichische Galerie Wien, Obere Belvédère Museum
Universal Edition, Wenen
Rowolt Verlag, Hamburg
Prof. P.A. Pisk
Gordon Claycombe
Hans Moldenhauer
Museum 20 Jahrhundert, Wenen
Henk Guitart, Schönberg Ensemble
Helen Howard

