

Met Reinbert de Leeuw op reis door de 20ste eeuw,

DEEL 1. DE LATE ROMANTIEK

*In deze achtdelige serie neemt Reinbert de Leeuw ons mee door het rijkgeschakeerde landschap van de twintigste-eeuwse muziek. Waar komen al die ontwikkelingen uit voort? Hoe kunnen we leren ervan te genieten? Wat zijn zijn persoonlijke favorieten? Dit keer vertelt De Leeuw hoe dappere, laatromantische eenlingen zoals **WAGNER**, **WOLF** en **LISZT** de grenzen van de tonaliteit hebben opgerekt en zo de weg naar de twintigste eeuw hebben bereid.*

Tekst: MYRTHE MEESTER
Foto's: ANDREAS TERLAAK

Euwenlang was het tonale systeem de gemeenschappelijke taal van alle componisten. “De tonaliteit is veel meer dan een conventie. Het is een oerding, diep geworteld in de natuur”, aldus De Leeuw. De tonaliteit is gebaseerd op de aanwezigheid van een grondtoon, zodat je als luisteraar ervaart dat een muziekstuk naar een rustpunt toewerkt, naar een bepaalde klank waarin de harmonie zich op wil lossen. Zing je de toonladder do-re-mi-fa-sol-la-ti-do, dan vormt ‘do’ de grondtoon waarnaar de overige tonen als het ware onderweg zijn. Stop je halverwege met zingen, bij ‘sol’, dan welt in iedereen spontaan het verlangen op naar ‘do’, naar de ‘oplossing’ of ‘grond’ waarin de melodie tot rust kan komen.

DE GRONDTOON UITSTELLEN

Geleidelijk begonnen steeds meer componisten met de principes van de tonaliteit te spelen. “Dat zie je al bij Bach”, vertelt De Leeuw. “In het slotakkoord van de *Matthäus-Passion* komt één noot te laat; die blijft als het ware even hangen. Dat geeft een pijnlijk, schurend gevoel. Uiteindelijk komt de oplossing wel, maar Bach stelt haar eventjes uit. Dat is ongelooflijk expressief.”

Na Bach was Chopin een meester in het uitstellen van de grondtoon, bijvoorbeeld in zijn vierde prelude. “Hij bouwt een harmonie op, waarvan je aanvoelt waarnaar die onderweg is. Maar als het zover is, laat hij één stem even hangen; die komt net iets te laat, zodat de muziek dissonneert voordat ze uiteindelijk de verlangde consonantie bereikt.”

DE SEHNSUCHT VAN WAGNER

Nog een stap verder ging Wagner met zijn befaamde Tristan-akkoord (f-b-dis-gis), het openingsakkoord van zijn revolutionaire opera *Tristan und Isolde* (1856-59). “Van het Tristan-akkoord voel je dat het een bepaalde oplossing moet hebben, maar Wagner geeft die niet. Op het moment dat je denkt: ‘Nu zijn we er’, neemt de muziek een wending, zodat je bedwelmd raakt en gaat zweven. ‘Gééf me dat laatste akkoord’, denk je, maar dat gebeurt maar niet. Dat uitstel, dat diepe verlangen naar iets wat niet bereikbaar is, is typisch voor de late romantiek, en wordt in de Duitse taal prachtig aangeduid als *Sehnsucht*.”

Hugo Wolf, de laatste grote liedcomponist van de negentiende eeuw, doet iets soortgelijks in zijn toonzetting van Goethes

beroemde tekst *Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß was ich leide* (1875). “Dat muziekstuk staat in g-mineur, maar het hele g-mineurakkoord komt er niet in voor. Dan gaat de hele harmonie natuurlijk wankelen.”

DE ONTHEEMING VAN LISZT

Toch bleven Wagner en Wolf nog binnen de grenzen van de tonaliteit; hooguit rekten ze die grenzen op. “Je weet bij hen nog in welke toonsoort een muziekstuk staat en naar welke grondtoon je verlangt, ook als die grondtoon niet meer wordt gegeven.” De eerste die, althans bij momenten, echt brak met de wetten van de tonaliteit, was de pianovirtuoos Franz Liszt. De Leeuw kan er maar niet over uit. “Waarom was het uitgerekend Liszt, zo’n razendpopulaire componist van *Liebesträume* en *Hongaarse rapsodieën*, die aan het einde van zijn leven als allereerste de stap in het niemandsland heeft gezet?”

Van de late pianowerken van Liszt, zoals *Via Crucis* (1879) en *La lugubre gondola* (1882), hoor je niet langer in welke toonsoort je staat, zodat je niet meer weet waarnaar je moet verlangen. “Zijn muziek is de *Sehnsucht* voorbij. De grond is onder je voeten vandaan geslagen, je bent ontheemd, de weg kwijt. Zelfs Liszts goede vriend en schoonzoon Wagner, die nota bene zelf deze ontwikkeling in gang had gezet, moest niets hebben van de grensoverschrijdende experimenten van Liszt. ‘*Keimenden Wahnsinn*’, noemde hij diens late werken, en hij maande zijn vrouw Cosima om haar vader ermee op te laten houden.”

AFWERENDE REACTIE

De Leeuw begrijpt die nostalgische, afwerende reactie wel, die je ook in onze tijd nog wel tegenkomt bij muzikkliefhebbers. “Het komt voort uit het besef dat je iets ontnomen wordt. Dat iets wat zó mooi is, de tonale taal, in scherven uiteen is gevallen.” Bovendien is er geen nieuwe gemeenschappelijke taal voor in de plaats gekomen. “Je tonale verwachtingspatronen, die je van kinds af aan hebt ontwikkeld aan de hand van kinderliedjes en popmuziek, werken in de twintigste-eeuwse klassieke muziek niet altijd meer. Iedere moderne componist ontwikkelt zijn eigen stem, zodat je als luisteraar bij wijze van spreken altijd even in de juiste taal terecht moet komen. Dat heeft tijd nodig, en vraagt van je dat je nieuwsgierig bent, dat je ervoor openstaat, en dat je niet maar één ding wil horen.” «