

EEN KLEINE NACHTMUSIQUE

Glen Wilson*

Een redactielid van *Groniek* vraagt haar vader iets te schrijven over 'De Muziek en De Nacht', terwijl hij, nietsvermoedend, op een winteravond knus voor de televisie zit, met een borrel in de hand.

Waarop mag zij dan rekenen? Op borrelpraat. Niet op archiefonderzoek, niet eens op secundaire research, en al helemaal niet op voetnoten - voor zoiets moet vader tijdens kantooruren in zijn bibliotheek worden benaderd. Mijn toezegging werd dan ook gedaan onder de - op dat moment uiteraard niet uitgesproken - voorwaarde, dat ik er geen boek voor zou opendoen.

Door deze inleiding handig ingedekt tegen serieuze aanvallen van mensen die meer weten dan ik - en dat zijn er zeer, zeer velen - of door kniesoren die, met opgetrokken wenkbrauwen, een boek opendoen - en dat zijn er nog veel meer - kan ik, met de voor borrelpraat zo kenmerkende zelfgenoegzaamheid, mijn stelling poneren: de manier waarop er in een gegeven periode van de muziekgeschiedenis met 'De Nacht' wordt omgegaan is de allerbeste barometer voor het culturele klimaat van dat moment.

En binnen vijf minuten nadat ik was begonnen mijn argumenten te verzamelen moest ik mijn eigen voorwaarde laten vallen. Ik dacht na over de muziekgeschiedenis vanaf de oudste overlevering - Griekse melodieën uit de tweede eeuw voor Christus, waaronder de bekende Helios-hymne - maar het duurde tot het einde van de zestiende eeuw voordat ik mij iets kon herinneren dat met de nacht te maken had. Kon dit werkelijk zo zijn? Achttienhonderd jaar muziekgeschiedenis zonder nacht? U begrijpt, lezer, dat ik de kniesoren de pas af wilde snijden. Maar het doorkijken van de werklijsten van een paar belangrijke componisten leverde niets op.

Bestond de nacht dan helemaal niet voor al die eeuwen mensheid? Misschien niet. Stelt u zich, lezer, een ommuurde antieke of middeleeuwse stad bij nacht voor - de stadspoorten, deuren en vensters dicht en vergrendeld, geen verlichting (te duur, te primitief), misschien een paar nachtwakers die op de loer liggen voor het ergste gespuis, de enigen die wat te zoeken hebben bij dit ontij, zijn met duistere bedoelingen onderweg. Huizinga beschrijft de "gewelddige teneur van het leven" in de late middeleeuwen; en de nacht is de tijd van

* Glen Wilson (1952) is clavecinist, dirigent, musicoloog en hoogleraar aan de Musikhochschule te Würzburg.

de grootste angst, van misdaad en samenzwering, een symbool voor alles wat slecht, eng en ondenkbaar is.

Monniken en nonnen in tienduizenden kloosters smeken op gezette uren in de nacht de zegen van God af; de rest van de wereld zoekt een veilig heenkomen tussen de eigen muren en slaapt tussen zonsonder- en -opgang. Dit zijn geen thema's, dit is geen mentaliteit voor nachtmuziek. Reeds de Helios-hymne is een loftuiting aan het tegenovergestelde van de nacht: de zon, het licht. Aan het duister mag men helemaal niet denken, dat zou wel eens de ziel in gevaar kunnen brengen.

Waarom dan plotseling rond 1600 een zeer opvallende aandacht voor nachtmuziek in Engeland, *of all places*? Met als centrale figuur de beroemde luitenist en zanger John Dowland? Waarom de enorme populariteit van liederen met titels als *In Darkness let me Dwell*?

Dit fenomeen hangt samen met een algemene cultus van de melancholie, zeker voor een groot deel een resultaat van de uiterst macabere situatie aan het Engelse hof aan het einde van de lange regeringsperiode van de grote Elizabeth. Oud geworden, maar om politieke en persoonlijke redenen ongetrouwd gebleven, verlangde zij nog steeds dat een ieder haar het hof zou maken alsof zij nog twintig was. Nog moesten de dichters en hovelingen haar schoonheid bezingen en dagelijks doen alsof zij allen bezot waren van ontembare liefde voor deze onbereikbare ster, zo hoog in de hemel. Inmiddels werd zij met de dag onberekenbaarder, grilliger en onverdraaglijker in haar eisen en ergerniswekkender in haar ondankbaarheid tegenover dezelfde 'aanbidders'. Er was grote onrust in het land, religieuze verdeelheid en subversie, opstand, en boven alles, onzekerheid over de opvolging. De monarch vermeed opzettelijk, tot hij op sterven lag, het benoemen van een opvolger, en de juridische moord op degene die de beste kaarten gehad had - Mary Stuart - lag iedereen nog zwaar op het geweten.

Maar deze hoogst gecompliceerde en begaafde vrouw had de eerste echte Renaissance op touw gezet - niet die van Italië, dat spelletje van kamergeleerden en rijken, waar iedere vrije gedachte snel de kop werd ingedrukt door de allesoverheersende kerk, die het maecenaat en dus tevens de censuur over de meeste kunstuitingen streng uitoefende - maar de eerste roerselen van iets wat op meningsvrijheid leek, een kerkreformatie die vergeleken bij die van fascistoïde types als Zwingli, Luther, Knox, en Calvin zeer mild afstak, en een zeer hoge vlucht in de muziek en de hoogste aller tijden in het theater. De onsterfelijke William Byrd, Elizabeths hoforganist en kapelmeester, was openlijk katholiek, maar dit werd getolereerd vanwege zijn onvervangbare talent, dat waardevoller geacht werd dan het wel of niet zuiver zijn in de leer. Dit is voor die tijd een bijna ondenkbaar verschijnsel. En dan Shakespeare - uit die melancholie van de tijd putte hij de stof voor zijn late tragedies: het zwarte pessimisme van *King Lear*, het atheïsme van *Macbeth*, het nihilisme van *Hamlet*.

Dit is de omgeving waarin Francis Bacon opgroeide en zijn denkbeelden vormde, die hij even later vorm zou geven in de eerste grote oproep tot een herleving van de ratio, van de ware geest van Socrates en Lucretius. In een dergelijke omgeving kon de moderne mens zijn angsten voor het eerst recht in de ogen kijken - en kon de muziek van de nacht beginnen te spreken.

Tijdens de meer dan honderd jaar durende barok die op deze periode aansluit, werd de nacht een vaste metafoor in de muziek: nog steeds eng, maar bespreekbaar. Hoofdtoneel (letterlijk) van deze ontwikkeling is die pasgeborene, de merkwaardigste van alle westerse kunstuitingen - de opera, de plek bij uitstek waar het onzegbare gezegd mocht worden, te meer omdat de acteurs in het begin allemaal goden, half-goden, koningen of antieke helden waren. Geen normale mensen dus - en ze mochten daarom allelei verboden dingen doen, de dingen van de nacht. 'Quod licet Iove non licet bove'.

Dramma in Musica, heette de opera oorspronkelijk; het drama van het leven, met alle emoties van goed tot slecht - hoe kon hier de nacht ontbreken? En is het toeval dat zoiets überhaupt voor het eerst mogelijk werd aan het begin van wat vaak *The Age of Reason* genoemd wordt? In de eerste scène van een van de vroegste meesterwerken van de opera, Monteverdi's *L'incornazione de Poppea* (Venetië, 1640, negen jaar voor de publicatie van Descartes' *Les Passions de l'Ame*) sluipt Ottone door de nacht naar het balkon van zijn geliefde Poppea, en zingt:

Open een balkon, Poppea,
Met het mooie gezicht dat mijn lot bepaalt
Geef een voorbode van de dageraad.
Ontwaak, en verjaag nu
Nevelen en schaduwen van deze hemel
Met het gezegende openen van je ogen.

Een halve eeuw later componeerde een andere Italiaan, Antonio Vivaldi, een *concerto* met als titel *La Notte*. Hier is alles nog griezelig, met vele fantasieën en dergelijke. Maar het tij lijkt al iets te keren als hij in *Le Quattro Stagioni* een winteravond bij het haardvuur muzikaal beschijft, tot en met sneeuwvlokjes die hoorbaar tegen de ruiten tikken.

Zelfs nachtelijke muzikale humor komt nu aan bod. Uit Oostenrijk - toen al een landje van grappenmakers - komt een componist met de heerlijke naam Heinrich Franz Ignaz von Biber, en van hem hebben wij een *Nachtwächter Serenade*, waarin de brave borst zijn rondjes maakt, begeleid door een regenachtige *pizzicato* begeleiding. Hij zingt:

Lobt den Herrn und lasst euch sag'n,
Die Stund' die hat jetzt zehner g'schlag'n,
Und lobet Gott den Herren,
Und unser' liebe Frau.

Nog steeds wordt Gods hulp ingeroepen bij het doorkomen van de donkere uren van het etmaal, maar de melodie is zo gezellig, en het geheel straalt zozeer een atmosfeer uit van: 'alles is op zijn plaats, ik, nachtwaker, ben eigenlijk niet meer nodig', dat deze conclusie zich opdringt: Europa is een stuk veiliger geworden, we kunnen nu gaan genieten van de nacht.

En inderdaad, kwam uit datzelfde Oostenrijk aan het begin van de achttiende eeuw een nieuw muzikaal genre: de *notturmo*, een nachtelijke serenade voor een binnenplaats, een tuinfeest of bij straatpret. We gaan het tijdperk in van de *philosophes* en van het verlichte despotisme, waarin van kinderachtige bijgeloof

bevrijde intellectuelen als Frederik de Grote, keizer Jozef II, en Catharina de Grote van Rusland orde op zaken stelden in hun rijken, en de nacht, net als het menselijk denken, voorgoed geëmancipeerd werd. De korte, weergaloze periode in de muziekgeschiedenis die men als de Weense Klassiek kent, bracht dan ook talloze 'nachtmuzieken' voort, zoals het epinoom voor dit artikeltje van de Meester aller Meesteren, voluit: Johannes Chrysosthomus Wolfgang Gottlieb Mozart. De opera aller operas, zijn *Don Giovanni*, speelt zich bijna geheel in de nacht af, evenals beide finales van *Le Nozze di Figaro*.

Zijn mooiste lied, überhaupt een van de mooiste liederen, heet *Abendempfindung*:

Abend ist's, die Sonne ist verschwunden,
Und der mond strahlt Silberglanz.
So entflieh'n des Lebens schönste Stunden,
Flieh'n vorüber wie im Tanz.
Bald entflieht des Lebens bunte Szene,
Und der Vorhang rollt herab.
Aus ist unser Spiel, des Freundes Träne
fließet schon auf unser Grab.
Bald, vielleicht, (mir weht, wie Westwind leise
eine stille Ahnung zu)
Schließ' ich dieses Lebens Pilgerreise,
Fliege ich in das Land der Ruh.

De associatie nacht is dood, is er nog, maar hieruit spreekt een nieuwe, waarlijk klassieke, stoïcijnse onverschrokkenheid tegenover het onvermijdelijke. En de Romantiek steekt ook al de kop op: *Empfindung*, maanlicht, tranen, trouwens, de rest van het gedicht is zo *unverschämt* romantisch-sentimenteel dat ik het niet over mijn hart verkrijg die te citeren. Maar Mozarts meesterschap tilde deze tekst ver boven zijn tijd en zijn matige kwaliteit uit.

De Romantiek - tja, de nacht is zo'n tot in den treure herhaald cliché van deze door mij met enige scepsis gadegeslagen periode, dat ik er niet lang over uit zal weiden. Het zou mij verbazen als er niet over de nacht gerept wordt in minstens de helft van alle romantische liederen. Symphonische gedichten zoals Moussorgski's *Nacht op de Kale Berg* zijn er bij de vleet. Werken die een balans weten te houden met een zekere classicistische terughoudendheid zijn de besten: Berlioz' *Nuits d'Itali* bijvoorbeeld (iedere Fransman blijft altijd een beetje classicus), en niet te vergeten de talloze liederen over de nacht van de zeer groten: Schubert, Brahms en Wolf.

Vermeldenswaard is wel het curieuze feit dat (alweer) Engeland een voorttrekkersrol speelde in de ontwikkeling van muzikale nacht-romantiek. Het land van Ossian recte: de Heer MacPherson, Sir Walter Scott, de 'romantische' neo-gotiek, en de nep-landschapstuin, was ook de bakermat van het meest romantische genre voor piano, de *Nocturne* (die overigens muziek-historisch gezien niets te maken heeft met de vroegere *notturmo*). Jawel, niet de Poolse oer-romanticus Chopin, maar de Iers-Engelse pianist John Field, toen in geheel Europa beroemd, nu vergeten, was de 'uitvinder' van de *Nocturne* en van een geheel nieuw school van vrouwen-bedwelmend pianospel.

De *überstigung* blijft tenslotte niet uit. Noch voor de laatste stuiptrekkingen van de laat-romantische nachtmuziek, zoals het prachtige *Verklärte Nacht* van de jonge Schönbergs, is de muzikale pendant van de impressionistische schildersschool aan het woord. Koel en enigszins gedistantieerd wordt de nacht nu krachtig onder de loep genomen door toondichters als Debussy, Ravel, en de Falla, wiens *Noches en los Jardines de Espagua* voor mij althans de meest geslaagde poging blijft om de geuren, de lichtverschijnselen, dan de van verre aangewaaide klanken van de nacht in muziek om te zetten. Het *fin de siècle*, met haar hypergevoeligheid, en haar door passiviteit soms verlamde genotzucht, wordt hier wel zeer overtuigend getoond.

Ik mag ook niet voorbijgaan aan het allermoeilijkste werk uit de hele piano-repertoire: Ravels *Gaspard de la Nuit*. De klank van de piano - eigenlijk een serie kleine explosies die in een werk als dit omgetoverd worden tot kleuren en nevelen - wordt nu een pendant voor de licht-theorieën van Renoir, Seurat en Pissarro.

Het nationalisme dat wij zo charmant vinden bij een componist als De Falla, onttaardt thans echter lelijk: Ravel diende in het Franse leger tot 1916, en was daarna nooit meer dezelfde. Wie trouwens wel? Wij, met onze verarmde cultuur, zijn nog slachtoffers van de onttakeling die de *Great War* heeft doen inzetten.

De nachtmuziek ondergaat ook een radicale metamorfose. Soms lijkt het op een door totale desillusie veroorzaakte terugval in de nachtelijke angsten van de Middeleeuwen, zoals in de gruwelijke finale van Alban Bergs *Lulu*, waarin het meisje 's nachts in de ondergrondse van Londen door Jack the Ripper vermoord wordt. In ieder geval krijgen klinische objectiviteit en realisme, soms gepaard met iets dat verwant is aan het Duitse expressionisme, de overhand. Het voorbeeld bij uitstek zijn de *Nachtmusiken* van de grote Hongaar, Béla Bartók - verstilde, ijzingwekkend langzame delen geïnspireerd op de geluiden van insecten en nachtvogels, en overheerst door de klagende, beklemmende volksmuziek van de Magyars.

Na de Tweede Wereldoorlog is er dan weinig meer over van de poëzie van de nacht. Zij is een deel van de vierentwintig uren in een dag, niets meer en niets minder, het deel waarin toevallig de liefde het vaakst bedreven wordt, zoals wij via het door de radio en de televisie uitgespuwde gejengel mogen vernemen. Zelfs een meesterwerk als Bernsteins *Tonight* - en voor mij is de Broadway-musical de ware naoorlogse klassieke muziek - gaat helemaal niet over de nacht zelf, maar slechts over vrijetijdsbesteding.

Een enkele serieuze componist doet nog een poging de nacht in zijn werk te betrekken. Wij krijgen dan iets als Samuel Barbers *Night Flight*; een impressie van de meditatie van een piloot op een nachtelijke tocht. Het stuk eindigt met een lange, vlakke toon op de hoge Es-klarinet, die het geluid van een ouderwetse radio-navigatie-baken moet voorstellen, en die als symbool is bedoeld voor God, het grote navigatiebaken in de hemel. Mijn meditatie over vervuiling van de nachtelijke hemel door de commercie dienende vliegtuigen, over het Amerikaanse materialisme, en over de terugkeer van de nacht der infantiele bijgelovigheid, zal ik de lezer besparen.