

NACHTMUZIEK

of de geschiedenissen van Florian

c Etty Mulder

langsam, doch nicht schleppen

Ongeveer een jaar na het ongeluk kondigde Florian mij aan dat hij een boek ging schrijven. Het onderwerp had hij voorlopig samengevat als "de eeuw van mijn leven".

Eigenlijk was die aankondiging, die ik toen nog als vertrouwelijk moest opvatten - hij vroeg mij immers alleen maar advies - een herhaling van wat hij mij vlak na het ongeluk al gezegd had. Een jaar eerder had hij mij vanuit zijn ziekenhuisbed nabij Salzburg per telefoon al gezegd dat hij een boek aan het schrijven was. In gedachten. Met pen en papier kon hij onder die omstandigheden niets beginnen. Gelukkig was er soms iemand op bezoek die aantekeningen voor hem maakte.

Als ik hem terug zie is hij wasbleek, albast, bijna doorzichtig. Alsof hij vluchtig zal worden en zal gaan zweven. Een astronaut met een gebroken been. Een gevallen engel, beroofd van zijn zoevende wickslag. Maar toch, de lucht om hem heen blijft in beroering. De vermoeidheid is onoverkomelijk maar hij wordt beter en begint weer te lopen, voetje voor voetje.

Hij waarschuwt mij dat ik lang voor zijn deur zal moeten wachten voordat hij kan komen opendoen. "Het is met mij net als in een langzaam deel van een Bruckner-symfonie, zegt hij: *langsam doch nicht schleppen...*"

Dan herinner ik me iets dat hij me lang geleden vertelde over "lopen".

Het was ter gelegenheid van het bereiken van zijn zeventigste verjaardag dat ik met hem sprak over het kamp, de oorlog. Ik zou over hem schrijven, men vroeg me hem te portretteren aan de hand van zijn werk, zijn muzikale carrière.

"Ik wil met je praten over de oorlog" heb ik toen tegen je gezegd: over wat je hebt doorgemaakt, over dat wat je leven heeft bepaald en waarmee je altijd bezig bent gebleven. Deze keer dus eens niet over Mozart".

Wat hem betreft spreekt het voor zichzelf dat dit zal gebeuren, dat ik dat wil, alsof het volstrekt niets uitmaakt waarover we spreken, alsof Mozart en "de oorlog", of "het kamp" in zijn leven ten diepste omwisselbaar zijn.

Hij vertelt ononderbroken, exact zoals zijn geheugen het voor hem bewaard heeft, met datum, plaats en uur, Vanaf de arrestatie tot en met de mededeling, ergens midden in Duitsland, tijdens de mars vanuit het concentratiekamp dat door de Russen bevrijd was, terwijl de SS op het punt stond de colonne gevangenen achter te laten en te vluchten;- de mededeling in de vroege ochtend: "Krieg is aus; geht nach Hause".

Een absurde mededeling aan een colonne uitgehongerde en verzwakte mannen. Maar later stonden er opeens grote legerauto's met bakken die jullie wegbrachten van die plaats, op weg naar huis, naar Amsterdam.

Voordat wij destijds over deze dingen begonnen te spreken, heb ik je gevraagd naar je allereerste herinnering uit je leven "Lopen": zeg je: "Ik herinner mij dat ik kon traplopen, het moment waarop mij dat écht lukte, zonder steeds een beentje te moeten bijtrekken op dezelfde trede". Echt traplopen, met elk been een trede hoger.

Als hij na het ongeluk opnieuw leert lopen, vraag ik hem of hij zich nog herinnert, dat hij mij deze eerste herinnering vertelde, vijftien jaar geleden. En je vertelt het hele verhaal opnieuw, met grote blije ogen, alsof je je voor het eerst het werkelijke belang van die herinnering realiseert: hoe je leerde lopen: "Ik zal een jaar of drie geweest zijn". Op dat moment weet ik zeker: wanneer je je niet meer zelf zult kunnen lopen, dan zal het afgelopen zijn.

De eeuw die je gaat beschrijven, zal hij over muziek gaan? Over de Sacre, Daphnis et Chloé, over Boulez? Of ga je eindelijk over jezelf schrijven, over die andere geschiedenis die schuilgaat achter al die muziek van jou, het boek dat je al zovele jaren met je meedraagt en dat je tred zwaarder zal maken. Totdat de grote lichtheid zal komen, tot het moment waarop Mozart je voor de allerlaatste maal naar de hemel zal tillen.

1.

Het probleem met het schrijven van jouw geschiedenissen, Florian, is gelegen in de gelaagdheid van tijd en herinnering.

Jouw eeuw was al bijna halverwege was toen ik geboren werd. Alle muziek die in die tijd tot stand werd gebracht, ken jij. Je was erbij, je volgde het, van noot tot noot. Ook van "de caesuur" in die eeuw, *Auschwitz*, was jij getuige. Ik ben te laat geboren om deze dingen met je te kunnen delen.

Ik kwam pas daarna, in het jaar na de zogenaamde bevrijding, in het puin van een gebombardeerde stad. Ik groeide op in de ruïnes en tussen mensen die ruïnes waren en vooral tussen de schimmen van hen die niet waren teruggekeerd en die mijn huis tot op de dag van vandaag bevolken.

Jouw leven is zonder Mozart niet denkbaar. Hij heeft je gered. Je leeft vanuit het Köchelverzeichnis, de nummers, de toonaarden, de jaartallen vormen het frame van je geheugen. Hechter dan zo, zou die "caesuur" in de eeuw niet verbonden kunnen zijn aan een schoonheid die ondanks alles blijft bestaan: 1756-1791. Hecht en raadselachtig. Duurde de caesuur vijf jaar, of vijfendertig? Welke zijn de jaren die nooit meer voorbij gaan, de jaren van verschrikking of die andere die samenvallen met het leven van Mozart?

Het schrijven van jouw geschiedenissen, Florian, staat in het teken van samenvallende tijden, intensiteiten onder de naam "Mozart". Jouw leven is een vertakking van het het zijne. Je leven is verweven met zijn toonaarden. Zijn stemmingen zijn de jouwe.

Wenen

10 augustus 1787

Neem uw zoon tot brandoffer
En hij nam het mes om zijn zoon te slachten
Maar de engel des hemels riep

Het is mijn vriend Florian geweest die in één van zijn geschriften heeft gewezen op de interne samenhang tussen de drie delen van Mozarts pianoconcert KV 271 in Es, bijgenaamd "Jeunehomme". Een compositorische samenhang die nog niet eerder was opgemerkt, vermoedelijk doordat het langzame middendeel met zijn emotionele diepten te zeer afsteekt tegen de sprankelende ,quasi eenvoudige hoekdelen.

"Alsof er niets aan de hand is ", zegt Florian, "alsof hij in het afsluitende *presto* haastig wil afdekken wat hij daar oproept aan innerlijke verscheurdheid...".

Met de Sinfonia Concertante voor viool en altviool , het *adagio* daaruit, dat grote gelijkenis vertoont met het langzame deel uit KV 271 gaat het net zo. Het is hetzelfde melodische materiaal, een grenzeloze hang naar weemoed. Zoals Friedrich von Schiller het uitdrukte : *und sie suchten sich wehmutiger zu machen....*

Bij het uitspreken van die laatste woorden kijkt Florian van mij weg , alsof hij dingen ziet die ver buiten mijn blikveld liggen.

Wij zijn het er samen over eens dat wij, om over deze onderwerpen te spreken - als dat al mogelijk zou zijn- de partituren erbij zouden moeten nemen. Helaas komt het meestal zo uit dat wij over deze dingen spreken zonder dat er een partituur in de buurt is. Maar het voornemen is er wel steeds: het voornemen om onze gedachten over deze passages van Mozart tenminste te toetsen aan het notenbeeld; aan dat wat hij precies heeft opgeschreven. Dat zijn wij aan ons vak verplicht.

Jaren lang heb ik gedacht dat de filmmuziek in Pasolini's Teorema afkomstig was uit het Jeunehommeconcert . De verbinding met de goddelijke jongeman die in het verhaal figureert als plotseling gelukbrengende gast in een familie waar hij even onverwacht vertrekt als hij gekomen is, en allen desolaat achterlaat, leek mij voor de hand te liggen. De film is een bijtende aanklacht tegen de religie, de goddelijke jongen is een vinnige parodie op het beeld van de verlosser. In het adagio lag mijns inziens de intrige van deze film besloten. Ik begreep de samenhang, langs deze muzikale weg, volkomen, hoewel ik de film maar één maal had gezien. Zo, en niet anders leefde hij in mijn herinnering. Zo heb ik er zelfs in het openbaar over gesproken.

Over deze film was veel te doen geweest. Het was een schandaleuze film, die door de kerk op traditionele wijze werd verdoemd, op de index gezet, verguisd, verboden.

Al die keren dat ik in de concertzaal, ofwel via luidsprekers door dit concert werd beroerd, onderging ik Teorema als voorbeeld van een beeldcompositie -film- die je op sleeptouw neemt en daarbij dominant is boven woord en klank. De strekking van de film, de mislukte verlossing , de afgrond van wanhoop, had ik in mijn interpretatie volledig met het adagio laten versmelten.

Tot ik ontdekte dat alles op een misverstand berustte, althans op inbeelding, een eigen fantasie. In werkelijkheid gebruikt Pasolini, die in 1975 op het strand van Ostia bij Rome op mysterieuze wijze verdween, hij werd vermoord,- hij werd verbrand, men vond daar zijn asresten - fragmenten uit Mozarts Requiem. Hetgeen, gezien de thematiek, natuurlijk wel voor de hand ligt.

Overigens: Pasolini kreeg , net als Mozart, geen graf.

In de gelijknamige roman, er hoort een tekst bij deze film, is weliswaar sprake van een beeldschone "jeune homme" (heb ik wellicht de roman ingezien voordat ik de film zag?) , maar die ontleende Pasolini volgens zijn bijgevoegde aantekeningen aan een gedicht van Arthur Rimbaud. *Le jeun'homme dont l'oeil est brillant, la peau brune. Le beau corps de vingt ans qui devrait aller nu . Et qu'eut le front cerclé de cuivre sous la lune. Adoré dans la Perse, un génie inconnu. Impétueux avec des douceurs virginales. Et noires, fier de ses premiers entêtements. Pareil aux jeunes mers.*

Stralend, onverbiddelijk, maagdelijk , zacht, ongekend, genie, duister, koppig, bruisend als jonge zeeën.

Heeft Pasolini zo aan Mozart gedacht? Bestond er voor hem deze overeenkomst tussen de goddelijke jongeman en Mozart via een gedicht van Rimbaud en via het Requiem? Hoe de verbinding tussen de muziek van KV 271 en de film in mijn gedachten tot stand is gekomen weet ik dus niet. Verzonnen. Maar geen slecht verzinsel. "Verbazingwekkend", zegt Florian als ik hem dit vertel. "Ja, dat zeker". "Angstaanjagend?"

"Nee, dat niet."

Mademoiselle Jeunehomme was in Mozarts tijd een gevierd pianiste. Haar opvallende naam is een verbastering uit het Pools: Jenomy, zij was van Poolse origine. Voor haar schreef Wolfgang dit werk in dezelfde periode waarin hij de liefde van zijn leven , Aloysia Weber, te Mannheim ontmoette.

De liefde waarvan hij moest afzien op last van zijn vader. Leopold. Ook zij was een pianiste , maar bovenal was zij een fameuze zangeres die hem tot schitterende stukken inspireerde.

Nadat ik zovele jaren later bij het al dan niet toevallig aanhoren van het adagio uit K 271 de strekking van Teorema met deze muziek bleek te combineren, is het onmogelijk geworden de film te begrijpen in samenhang met het Requiem. Pasolini's kunstwerk is in feite voor mij verloren gegaan. Ik heb het ontwricht door het verkeerd te onthouden. Een kwelling. Waarom gebeuren deze dingen?

"Is dat die film die eindigt met een man die naakt de woestijn in rent en in de leegte brult?" vraagt Florian als ik hem mijn wederwaardigheden met Pasolini en Mozart voorleg. Teorema is letterlijk: *leerstelling* maar het wordt ook geparafraseerd als *het zien van god*. Je kunt dat natuurlijk ook dubbel uitleggen: *het goddelijke zien*. En misschien heeft dat iets te maken met het roepen in de woestijn, de schreeuw waarmee alles namelijk eindigt en misschien heeft Pasolini daar een overeenkomst met Mozarts muziek gevoeld.

Dat gaat Florian te ver. Hij is een rationalist, althans in zijn woorden. Had die religieuze anti-papist, die filmer, iets met de joodse traditie?

Op het moment dat Florian dit te berde brengt dwalen mijn gedachten naar het moment dat ik in het geboortehuis in Salzburg sta , tegenover de stamboom -*Ahnentafel*- en bij de zeventiende-eeuwse voorouders de naam als Motzhart gespeld zie. Ik maakte daarvan een notitie. Ook noteerde ik dat de aldaar als eerste vermelde voorvader David heette en metselaar was te Augsburg, waar hij op 28 januari 1685 overleed. David Motzhart. Gerekend volgens de

jaarkalender sterft deze voorvader van Wolfgang dus precies een dag na diens geboorte, 27 januari, zesenvijftig jaar later. Het is de dag van de bevrijding van Auschwitz, twee eeuwen daarna. Mozarts verjaardag.

"Evidentie", noemt Florian dat.

De slotscène waarin het "roepen in de woestijn" centraal staat, is in de roman-editie van de film cursief gezet. Pasolini richt zich in deze tekst tot zijn voeten, een teken van extreme vervreemding.

O mijn naakte voeten, jullie lopen in de woestijn. "Een exodus-beeld, zoals vele andere", zeg ik tegen Florian. Maar dat begrijpt hij niet, of hij doet alsof. Hoe dan ook: hij wil er meer over weten: "Welke auteurs laten de mensen dan op die manier schreeuwen?", vraagt hij.

"Marguerite Duras", zeg ik, hardop denkend. Ik voel dat we afdwalen, omdat Florian Duras niet gelezen heeft, maar ik noem de naam toch. In haar teksten schreeuwen de mensen. In werkelijkheid heette zij Marguerite Donnadiou, zij stierf in 1996. In haar boeken hoor je muziek opklinken. Brahms, Chopin, vooral Bach. Nooit Mozart.

De schreeuw en de muziek, - misschien betekenen ze voor haar hetzelfde, zoals je ook zou kunnen denken in sommige gedichten van Rilke.

Zijn eerste elegie: *wie, als ik zou schreeuwen, hoorde mij dan uit de orde der engelen?*

Ondenikbaar om Mozarts muziek in verband te brengen met schreeuwen. Al was het in overdrachtelijke zin, zoals dat bijvoorbeeld wel geldt voor Monteverdi -neem zijn *Lamento d'Arianna* of denk aan Mahler, de schetsen van de onvoltooide Tiende.

Misschien toch wel aan het einde van Don Giovanni?

"Nee", zegt Florian. "Nee, hij verdroeg misschien het ondragelijke, maar hij schreeuwde niet. Het is zoals de Japanse pianiste Mitsuko Ushida heeft gezegd, de pianiste die het Jeunehomme-concert ontelbare malen gespeeld heeft - zij speelt het tweehonderd jaar na Mademoiselle Jenomy uit Polen- : Mozart is in staat ons de verschrikking te tonen. Maar altijd indirect. In de schaduw van het terloopse. Nooit in het volle licht".

Ook anderen benaderen het genie in termen van licht en duisternis. De verguisde biograaf Hildesheimer die - *nah kommen wir Mozart nie*- ons voorhoudt dat Mozarts reacties op zijn eigen persoonlijke levensomstandigheden, zoals die ons bekend zijn, nooit door zijn werk worden *beleuchtet*, nooit worden belicht of verhelderd, maar daarentegen, "onbewust doch systematisch" worden *verdunkelt*. Ze komen, paradoxaal, op de voorgrond te staan door de wijze waarop hij ze, in zijn muziek, laat opgaan in duisternis.

2.

Er komt een moment tijdens het langzame herstel, wanneer Florian weer loopt en de ergste depressie voorbij is, dat hij opnieuw tegen mij begint te spreken over dit onderwerp: de schaduw in de muziek van Mozart. Wat is het dat dit effect, deze lichtval, veroorzaakt? Is het enkel het suggereren van moll in een Dur-toonsoort?

We moeten de partituur erbij hebben, we moeten het immers kunnen aanwijzen in de noten - althans dat vindt hij- : aanwijzen waar het hem precies in zit, deze wonderlijke mogelijkheid tot zelfinkeer die het tonale systeem kennelijk bezit: reflectie in de letterlijke zin des woords. Maar eigenlijk weten we allebei, ook hijzelf, dat het nooit echt aan te wijzen zal zijn.

Behalve over de schaduw waarin Mozart het verschrikkelijke kenbaar maakt, sprak Ushida ook over de opvallende verbindingen, de schakels die er tussen de zeven-entwintig pianoconcerten denkbaar zijn.

Denkbaar. Zij vertelde over het moment waarop ze één van de pianoconcerten, een half uur voordat ze het podium op moest, door-dacht, van maat tot maat innerlijk doornam in haar geheugen. Dit is haar gewoonte, vlak voor een optreden. Ze gebruikt dan geen klavier meer, alsof haar interpretatie op dat moment aan het instrument is ontstegen. Zij denkt dan in muziek. En zij vertelt hoe ze daarbij een huiveringwekkend moment beleefde.

Ik vertel het nu aan Florian: hoe ze, de muziek innerlijk voort-denkend, de samenhang dreigt te verliezen en als vanzelfsprekend vanuit juist dat kleine moment van vertraging en aarzeling plotseling in één van die andere concerten (die ze ook op haar repertoire heeft) terecht komt. Een spookbeeld, dat dit je zou kunnen overkomen op het podium, nietwaar Florian: dat je halverwege een fragment voortgaat in een ander pianoconcert. Dat je tussen die stukken zou kunnen verdwalen, de weg kwijt raken in Mozart.

Misschien moet men stellen dat Mozart maar één pianoconcert heeft geschreven, waar al die andere deel van uitmaken. Als een onmetelijk "work in progress".

Ik veronderstel dat Florian dit verhaal van Mitsuko Ushida al wel eens heeft gehoord. Maar dat is niet het geval. Overigens: hoe het kon gebeuren dat de grote Maria Joao Pires, zij het in een generale repetitie, pas bij de orkestrale inleiding ontdekte dat zij het verkeerde pianoconcert had ingestudeerd en, niettemin, na de moordende schrik van die minutenlange inleiding in staat was om te schakelen, en op geconcentreerde wijze in te zetten in het werk dat daar nu eenmaal op de lessenaars stond, dat bleek jij, Florian ook nooit te hebben gehoord.

Voor mij is dat vreemd: dat ik jou iets vertel over Mozart, en dat het helemaal nieuw voor je blijkt te zijn. Maar je overtroeft me toch weer door me te vragen of ik wist dat Maria Joao Pires haar debuut maakte in Slot Zeist, tijdens één van de Mozartweken in de jaren zeventig met de Fantasia in ...KV Nee dat wist ik niet. Wij zijn het er echter op dit moment samen over eens dat de zevenentwintig pianoconcerten van Mozart een geheugen op zichzelf vertegenwoordigen. Een muziek die alles omvat en wel zodanig dat zij met het geheugen samenvalt.

Daar gaat de banneling. Daar gaat hij. Hij danst op de aarde die onder hem lijkt te veren. De tijd is een melodie in zijn hoofd geworden die maar niet wil ophouden. Daar gaat hij, vervuld van doodsangst. Hij rent als een paard met atletische sprongen, een olympische held, de steen in zijn hand. Niemand die hem inhaalt. Zal hij ooit nog terugkeren naar de plaats waar hij geboren is? Ja, nog één maal, denkt hij: om raak te gooien. Maar hij, de gebruikte olympier met zijn roofdiervoeten, de leren band om het hoofd, gooit mis. Het lukt hem niet. Men herkent hem op die plek niet meer, maar hij weet dat het de paleiswacht is, de wacht van zijn eigen vader, die hem gevangen zet. Zou de steen diens hoofd, waarop hij mikte, getroffen hebben, dan zou zijn schedel gespleten zijn door de enorme kracht waarmee hij wierp. Nu wacht hij in zijn kerker, met de dood voor ogen. Natuurlijk herkende hij zijn vader en de zijnen over de afstand van de jaren. Onmiddellijk. Ook als hij straks voor hem wordt geleid op het bordes in de laaiende zon en oog in oog met hem komt te staan tussen de pilaren, en wanneer hij dan enkele trap treden onder hem aan zijn voeten zal worden vastgebonden, dan zal hij hem onmiddellijk herkennen. Hij zal hem bovenal herkennen aan de haat, dat gemene, hevige gevoel dat hij opnieuw zal voelen opvlammen als hij hem terugziet: de tiran die hem alles wat hem dierbaar was misgunde en ontnam. En hem wegstuurde. Ver weg. Zo ver dat hij normaal gesproken niet meer zou kunnen terugkeren. Wat stond hem anders te doen dan te sterven, gif te nemen, of zich in het zwaard te

storten? Zou zijn moeder niet gestorven zijn alsof ze voor hem stierf, dan had hij dat voornemen zeker uitgevoerd. Zij was het die hem weerhiel door haar eigen dood. Haar dood die op zijn vader nauwelijks enige indruk maakte. En bij dat inzicht: dat de zaken zo in elkaar staken, was hij weer begonnen met zijn werp-oefeningen. Eerst de speer, toen de discus. Toen stenen, waarmee hij zelfs vogels in hun vlucht wist neer te halen. Maar zijn vader treffen, zijn vader met z'n spichtige lijf en z'n arrogante kop, nee om één of andere reden was juist dat hem niet gelukt. Wel waren uit zijn ballingsoord berichten over zijn dood de wereld ingegaan. Zo vaak had hij erover gesproken (dat hij liever wilde sterven dan teruggaan). Zo vaak dat velen niet meer wisten dat hij nog leefde. Zodat ook zijn vader gedacht moet hebben dat hij werkelijk dood was. Nu hij daar vol haat tegenover hem staat, aan de grond genageld, en hem met zijn lichtende bruine ogen brutaal in het gezicht kijkt, weet hij dat volgens de wetten van de goden de rollen nu omgedraaid zijn. Men zou ook eenvoudig kunnen zeggen dat de oude bedreigende situatie zich heeft hersteld. En wel zodanig, dat hij niet meer zal kunnen ontsnappen. Ook al kijkt de oude man hem aan alsof hij een geest ziet in plaats van zijn eigen zoon, alsof hij een visioen heeft. Alsof hij heel diep moet nadenken in plaats van snel handelen. En ook al heeft hij nog steeds niet bevolen dat de wachter hem het zwaard zal aanreiken om de straf te voltrekken. Maar hij, de jongen, weet het zeker: nog even en hij zal het door de lucht zien flitsen om hem dat te brengen waarvan hij zijn korte leven lang al was vervuld: de dood.

3.

Amsterdam 27 januari 1999

beste Florian,

Vandaag begin ik met jou. Wie anders zou mij op korte termijn kunnen opheldering kunnen geven. Het betreft mijn lezing van juni die ik over een dag of tien naar Salzburg moet opsturen en die voor het Mozart-Jahrbuch 2000 bestemd is. Nadat ik alle Köchelnummers op tekst van Metastasio heb doorgenomen, ik vertelde je al dat ik daar mijn onderwerp zoek, ben ik beland bij de samenhang van de aria's

KV 294, Mannheim 1778, geschreven voor Aloysia Weber en KV 512, geschreven voor Ludwig Fischer uit 1787, negen jaar later. Het gaat dus om het onderwerp -deze beide aria's- waarover jij in 1974 je artikel *Two aria's and their background* hebt geschreven. Ik wijd mijn lezing met artikel aan jou!

Deze twee aria's hebben dezelfde tekst, hoogst uitzonderlijk. De eerste regel van het recitatief (recitatief en aria vormen ook hier een vaste combinatie) luidt: *Alcandro lo confesso* en de erop aansluitende aria begint met: *Non so d'onde viene*.

Het gaat om een tekst die hem bekend was uit een toonzetting door Johann Christian Bach die (de toonzetting) hem buitengewoon aansprak. Volgens mij moeten we hier het gewicht van hun beider dominante vaders meerekenen. Je zult ze als leermeester gehad hebben, Johann Sebastian of Leopold: genoeg voor een stevige rivaliteit of een gemaskeerde jalouzie tussen de zonen. Die doet zich hier dan ook gelden. Hij zegt het immers zelf met zoveel woorden in zijn brief van 28 februari: Hij heeft nu een aria geschreven die in geen enkel opzicht meer lijkt op die van Christian, wiens muziek hij steeds "in ohren" had. (Alsof zijn vader erop uit is hem te betrappen op plagiaat, het bewijs dat hij het niet op eigen kracht voor elkaar kan krijgen om iets te schrijven...)

Hij wil niet op Johann Christian lijken, daar gaat het om. Hij wil natuurlijk ook niet op zijn vader lijken. Volgens mij wil hij dat in zijn brief aanduiden: "vader hoor eens, ik heb iets geschreven dat totaal niet meer lijkt op de muziek van mijn grote voorbeeld, ik streef jullie allemaal nog eens voorbij".

Zoals je weet gaat het in de dramatische scene van K 294 en K512 om een uiterst ingewikkelde situatie. Het gaat volgens Paumgartner en Einstein, en ook volgens jouzelf in je artikel *Two arias and their background* van 1974 om de kwetsbare toestand waarin Clisthene (bij Herodotus heet hij Kleisthenes) uiting geeft aan hem bevreedende wonderlijke gevoelens, noem het een "teder affekt"

un tenero affetto dat bij hem opkomt als hij iemand voor zich ziet genaamd Licida, die zijn doodgewaande zoon zal blijken te zijn. Het gaat om ambivalente, raadselachtige gevoelens. De koning maakt zijn emotionele gesteldheid bekend ten overstaan van een vertrouweling, genaamd Alcandro die voor ons buiten beeld blijft (Misschien staat hij ergens achter een pilaar?):

"Alcandro hoe kom ik toch aan die onbestemde, verwarrende en tedere gevoelens bij het aanschouwen van deze jongeman".

recitatief:

Alcandro, ik moet je bekennen dat ik versteld sta van mijzelf. Z'n gezicht, z'n ogen , z'n stem bezorgen mij hartkloppingen , dusdanig dat ik mijn bloed in mijn aderen voel kloppen. Ik zoek in gedachten de oorzaak van dit alles , maar ik kom er niet achter. Hoe moet ik begrijpen, o goden, wat zich in mij afspeelt?

aria:

Ik weet niet waar het vandaan komt, dit tedere gevoel, deze vreemde ontroering die opwelt in mijn borst , deze huiver die door mijn aderen trekt . Zulke hevige contrasten als nu in mij worden opgeroepen, daarvoor bestaat geen erbarmen.

Mozart ten voeten uit: het moment van verbijstering en emotionele verwarring in deze ambivalente passage uit Metastasio's *L'Olimpiade* onder de loep genomen en muzikaal uitvergroot..

In de muziekdramatische scene gaat het enkel om de gevoelens van de vader.

Typisch Wolfgang om vervolgens dit dramatische gegeven totaal uit de context te vervreemden door de tekst van recitatief en aria, althans in K 294, in de mond van een vrouw te leggen en voor vrouwenstem, sopraan, te schrijven. Anders gezegd -en dat is volgens jou in je artikel van '74 de kern van de zaak- door deze tekst te bestemmen voor zijn te Mannheim ontdekte grote liefde Aloysia Weber. Jij veronderstelt immers dat Wolfgang zijn eigen "tedere affekt" letterlijk in de mond van deze zangeres, zijn aanbeden Aloysia legt.

Aan deze omkering zou je mijns inziens nog moeten toevoegen dat hij in wezen dus ook al anticipeert op haar antwoord op zijn liefdesbekentenis: het zijn immers zijn eigen woorden (die van Metastasio).

In K 294 laat hij het tedere affekt vertolken door een vrouwenrol, er zijn dus inderdaad twee interpretatielagen. Ik kan je daarin moeilijk tegenspreken.

Het zal, denk ik, wel ongeveer zo gegaan zijn: Wolfgang, geheel tegen de bedoeling van zijn vader op drift geraakt, ja, *hingerissen* door Aloysia Weber, verandert de aria die hij qua tekst, aanvankelijk een de tenor Anton Raaff beloofde, in een liefdesbekentenis die hij - de liefde is

van een verterende hevigheid- zijn geliefde in de mond legt. Van de intrige in de tekst van Metastasio trekt hij zich niets aan.

Hij heeft zich de tekst toegeëigend, het zijn z'n eigen woorden geworden...

Pas tien jaar later, als vader Leopold bijna dood is, komt hij, schuld bewust als hij is vanwege zijn verboden liefde, de oude belofte jegens zijn papa nog na: de aanvankelijke belofte om deze tekst te toonzetten voor mannenstem.

Zoals het hoort, dat wil zeggen: zoals de tekstdichter het oorspronkelijk bedoelde. Zodat koning Clisthene "eindelijk" als man geïnterpreteerd kan worden. in de samenhang die in de grondtekst door Metastasio is bedoeld.

Nu dan mijn vraag aan jou. In de uitgave van Mozarts concertaria's schrijft Stephan Kunze als commentaar dat de koning Kleisthenes (Clistene dus) hier geconfronteerd wordt met een persoon (Licida, zijn doodgewaande zoon) die een moordaanslag op hem beraamd zou hebben. Als ik het goed zie dan heeft dus de zoon een poging ondernomen om de vader te doden. Zijn vader, die hem op het moment dat Mozart in zijn muziek uitvergroot nog niet echt herkend heeft.

Adembenemend.

Maar waarom melden Paumgartner, Einstein en jijzelf die *moordaanslag* niet die de zoon heeft ondernomen? Waarom beperken jullie je enkel tot het aspect van het "doodgewaand zijn" van de zoon?

Is hij dan geen potentiële moordenaar, deze zoon?

Dan nog dit: Florian: Op 28 februari 1778 geeft hij zijn vader de argumentatie om de aria voor vrouwenstem te toonzetten, met een wel heel doorzichtig excuus! : "Deze aria heb ik aanvankelijk Raaff toegedacht, maar direct aan het begin scheen hij mij voor de stem van Raaff te hoog uit te vallen. Hij (de aria) beviel mij echter te zeer om er iets in te gaan veranderen, en ook vanwege de zetting van de instrumenten scheen hij mij beter geschikt te zijn voor een sopraan. Op grond van dit alles besloot ik deze aria voor de weberin te bestemmen". Aloysia dus (hij schrijft weberin, met een kleine letter). Zie je hoe hij, met zijn hoofd vol muziek hier zijn strenge vader om de tuin probeert te leiden? Twee-entwintig is hij al, eindelijk onder de vleugels van zijn vader uit, en hopeloos verliefd. Hij wil met haar weg, naar Italië, naar de zon. En hij schrijft dat allemaal braaf op voor Leopold. "Vader ik wil opera's voor haar schrijven en van haar een diva maken!" Hij legt zijn "per ongeluk" te hoog ingezette aria *non so d'onde viene* beyseit, terzijde, zegt hij. Hij neemt zich voor die aria "accurat" op haar stem toe te snijden en kiest vervolgens een heel andere tekst om aan zijn verplichting aan Raaff te voldoen. Dat wordt dan K 195 *se al labbro mio non credi* (als je m'n lippen, lees: mijn woorden niet gelooft, nota bene... Is het toeval dat het in die aria K 195 gaat om een hoofdpersoon die zijn geliefde ervan wil overtuigen dat hij onschuldig is aan *een moord op de koning..?* Of is hier sprake van van een biografisch verklaarbare opeenvolging van tekstkeuzen...) Daar begint hij dan meteen muziek voor te schrijven.

Wat hem dan overkomt is ongelofelijk. Hij probeert het eerlijk, zegt hij: een andere aria voor de tenor te schrijven. Maar.... *het lukt hem niet.* "Ja, da war es umsonst".

Wat nu, een creatieve blokkade? Bij Mozart??

"Ik zou onmogelijk hebben kunnen schrijven", zegt hij, want de eerste aria *non so d'onde viene* waaraan hij al begonnen was "kamm mir immer im kopf".

Deze muziek, geconcipteerd voor zijn geliefde, obsedeert hem dusdanig dat er niets anders op zit dan toch maar die eerste aria voor de weberin af te maken.

"Het is een andante sostenuto geworden", schrijft hij Leopold, "met een klein voorafgaand recitatief, een gevarieerd middendeel, dan weer een sostenuto (...) dit is de beste aria die ze nu heeft. Hiermee zal ze overal eer inleggen(...)".

De volgende aria K 295 voor Raaff komt dan een paar dagen later af, in februari 1778. Zo snel ging dat kennelijk bij hem, en zo exact houdt hij zijn vader op de hoogte, van dag tot dag, haast van uur tot uur. Zodat wij nu nog met hem kunnen meeleven. Wat een loodzwaar geweten moet hij gehad hebben, de kleine Mozart. Misschien moest hij zoveel schrijven om aan de depressie te ontkomen?

Antwoord je mij alsjeblieft snel? Zodat ik mijn stuk op tijd naar Salzburg kan sturen?

Het vergaat mij nu zo ongeveer als Mozart in zijn brief van 30 december uit München aan zijn vader: *"Nu moet ik eindigen want ik moet hals over kop schrijven, alles is al gecomponeerd maar nog niet geschreven"*.

4.

Zolang ik me kan herinneren heb ik je geschreven, Florian, en ook als je er niet meer zult zijn - over dat moment spreek je steeds vaker - zal ik je blijven schrijven. Voor velen ben je een bekende, ook zonder dat men je werkelijk kent. "Mozart kent iedereen", pleeg je te zeggen met een ironische glimlach, alsof de muziek die men met "mozart" aanduidt een vermogen heeft om mensen te kennen. Met jou is dat hetzelfde. Jou herkent iedereen. Je houding, je ingekeerdheid, je tred. De manier waarop je de ene voet bedachtzaam voor de andere zet, de knieën licht gebogen, alsof je voeten al een eindje verder zijn gelopen dan je altijd peinzende hoofd kan bij-benen. Iemand noemde je Florian der Wanderer.

Jullie moesten doorlopen, vertelde je. Wie stilstond werd doodgeschoten. Je liep als in een droom met die jongen naast je, de vriend die je nooit meer terugzag en die je voortdurend bent blijven zien totdat hij ook werkelijk kwam, vlak voor je stierf.

Zodat je kon sterven. Jullie hadden afgesproken om bij elkaar te blijven. Jullie hadden ook afgesproken om niet te spreken, krachten te sparen. Je zei over die metgezel, die vriend voor het leven, dat je hem toevallig had ontmoet. Toevallig, toen jullie elkaar onwillekeurig aankeken op het moment vlak nadat iemand ter dood was gebracht door ophanging, en misschien daarvoor ook al wel eens. Er waren maar enkelen die het werkelijk hadden gehoord: hoe deze man die gehangen zou worden op de kampplaats de bewakers provokeerde door een Russische melodie te neurieën.

Hoe ongebruikelijk zingen, fluiten, neurieën daar ook was, niemand was daarvoor in de stemming, achter elk bewust gevormd geluid ging een signaal schuil, toch was er op zondagmiddagen muziek te horen uit één van de barakken van de SS. Er was daar iemand die, juist op zondagmiddagen, (net als thuis?) naar muziek luisterde, waarvan dan soms een flard tussen de schamele houten gebouwen doorwaaide, ondefinieerbaar, en zich een weg baande, doodrong en naderbij kwam. Herinnering aan een voorbije wereld, absurde verwijzing naar de gewone wereld. De gewone wereld? Waar?

Het gebeurde dat men elkaar aankeek, dat er door die flarden muziek uit de kamer van de dronken SS-er (ziek van heimwee?) bij sommigen een gevoel van herkenning van vertrouwdheid kwam opzetten - een verpletterend gevoel-

Het was Florian die dit overkwam en misschien heeft hij, op zo'n van god verlaten zondagmiddag in de herfst in dat seizoenloze kamp de jongen -zijn latere metgezel tijdens de mars door de sneeuw- al gezien of zelfs aangekeken. Misschien is hij ook dat naderhand

gewoon vergeten: dat er al een veelbetekenende ontmoeting was geweest met de kameraad die hem later letterlijk het zwijgen zou opleggen om krachten te sparen tijdens de dodenmars. Wat zij niet uitwisselden, toen, toen zij elkaar nog niet kenden, dat alles lag besloten in het zwijgen. Het was vervuld geweest door die wonderlijke momenten waarop er flarden muziek hadden geklonken op die plaats van foltering en dood. Ook de Russische melodie, helder en brutaal - bijna snerpnd had hij opgeklonken- hoorde daarbij. Het was precies om die reden: omdat het een Russisch signaal van de aanstormende bevrijding was: de Russen zouden niet lang meer op zich laten wachten..., ja precies om die reden moest die man worden opgehangen en om die reden moesten zij allen terstond bijeen komen op de appèlplaats. Om aan te zien hoe het iemand vergaat die een Russische melodie neuriet in het concentratiekamp, vlak voor de bevrijding.

"Was het een Rus, overigens, die daar toen werd opgehangen?"

"Ik ben het vergeten. Je zou denken van wel. Er waren daar zoveel nationaliteiten".

Toen het voorbij was hadden jullie blikken elkaar gekruist, er was iets vertrouwds, een vleug van herkenning in die blikwisseling geweest.

Van deze jongeman placht Florian te zeggen dat hij hem, Florian het leven had gered door hem te dwingen tot zwijgen om de inspanning van het lopen te kunnen getroosten. Over dit lopen zei hij "ik was al dood, maar ik wist het niet".

Wanneer ik naast je liep voelde ik de loodzware vermoeidheid van die tred, en tegelijk de weerbarstige kracht ervan. Alsof die zich in de loop van de vele tussenliggende jaren heeft verzelfstandigd, altijd bij je is gebleven, ook toen het voorbij was. De herinnering heeft zich in dit lopen vastgezet, afgesplitst van je denken. Je zag niemand, je herkende niemand, als je liep. Jullie hadden planten gegeten en zwarte aarde, jullie hadden sneeuw gesmolten om te drinken. Maar van de kadavers langs de weg hadden jij en je kameraad niet gegeten. Ook daarin was je metgezel, wat voor taal sprak hij? sterker geweest dan jij: hij had het je verboden. Hij had je bij je schouder gegrepen en tegengehouden met al zijn kracht. Daarna was er een moment gekomen dat naderhand als een zwart gat leek te zijn. Absolute afwezigheid van gedachten en herinnering. Je wist nog zijn nummer, je was zijn naam vergeten, je had hem nooit teruggezien. Nee, zijn taal wist je niet meer. Er waren daar zoveel talen. Ook als hij aan het nummer van zijn vriend dacht, dacht hij aan muziek. Zo ging dat bij hem nadat hij was teruggekeerd. Men noemde het waanzin. Het leek erop. Het was absurd, maar zo ging dat bij jou. Zijn nummer, het nummer dat de vriend in zijn arm had staan, was een verbinding tussen de Nacht Musique uit 1782 en de aria Mia Speranza Adorata, geschreven voor Constanze, volgens Köchel ingedeeld in het register als K 388 en K 416.

Dat is het nummer geweest dat Florian zich herinnerde, een verbinding van twee getallen uit het Köchel- Verzeichnis, wanneer hij terugdacht aan de jongeman die zijn leven heeft gered op de dodenmars uit het kamp. En dan doemde deze muziek in zijn hoofd op. Niet echter het gezicht of de naam van de persoon die hij kwijt is geraakt tijdens die tocht. Het lijkt of die naam achter de muziek is verdwenen.

Je moeder had de hoop opgegeven. Herkende je vader je echt op het moment dat je voor hem stond? Nee, niet direct. Hij moest een panische angst overwinnen om je te begroeten met cynische, kille woorden, die elk gevoel maskeerden. Maanden heeft het geduurd voor dat onbestemde, verscheurende gevoel was verdwenen, en hij ook werkelijk wist en geloofde dat jij, aan wie zij met zoveel wanhoop hadden gedacht, inderdaad teruggekomen was. Dat jij het echt

was en bovenal: dat jij zo geworden was in die tijd. Zo, dat van die onmiddellijke vertrouwdheid die er vroeger tussen jullie was geweest, geen sprake meer kon zijn. En de blijdschap over je terugkeer, hoe verbleekte die achter het verdriet om al die anderen. Hoe had jij, en waarom juist jij, zo'n geluk kunnen hebben? Ja, dat woord gebruikte hij, de tiran: geluk. Geluk, zei hij tegen jou, met je kop vol spookbeelden.

5.

Mauthausen 4 oktober 1762

Tijdens zijn eerste reis naar Wenen arriveert Wolfgang op 4 oktober 1762, hij is zes jaar, met zijn vader en zijn zusje in Mauthausen. De Domherr graaf Herberstein heeft de familie gedeeltelijk per boot naar Linz begeleid waar een klein concert werd gegeven. Daar wordt Wolfgang (dit schrijft Paumgartner) waarschijnlijk vanwege de wanorde, het vroege opstaan, het ongebruikelijke eten, getroffen door buikloop.

Hildesheimer zegt het zo: De familie vertrekt op 26 september over de Donau naar Linz.

"Fortsetzung der Donaufahrt am 4. Oktober über Mauthausen."

Paumgartner zegt het anders.: Na kortere verblijven in Mauthausen en Ybbs, waar Wolferl op het orgel zo "herumtummelde" en zo goed speelde dat de Franciscaner paters die net met een paar gasten aan tafel zaten, samen de eettafel verlieten (op de orgelklanken af) en *sich fast zu Tode wunderten*, daarna overnachtte de familie in het oude Donaustadje Stein bij Krems en bereikte op 6 oktober de stad Wenen.

"Is het mogelijk om de goddelijke Mozart te noemen in één adem met de naam Mauthausen?"
"Evidentie".

In hetzelfde jaar 1778 waarin zijn vader hem zijn grote liefde verboden heeft, sterft Anna Maria Pertl, zijn moeder. Je zou kunnen denken dat ze stierf - ze moest hem op zijn reis begeleiden - je zou kunnen denken dat zij daar zo ver van huis in Parijs gestorven is, vanuit het verdriet dat hij leed: dat zij stierf uit zijn verdriet.

Hij lijkt op haar, zegt men: meermalen wordt gewezen op de gelijkenissen tussen hun portretten. Men veronderstelt zelfs dat hij zijn technische capaciteiten weliswaar onder de dwingende leiding van zijn vader tot ontplooiing bracht, maar dat de ondoorgroondelijkheid, de intimiteit en de peilloze diepzinnigheid *aus dem Blute der Mutter* in hem zouden zijn gestroomd.

In het begin van datzelfde jaar 1778, vanaf september zijn zij al onderweg, München en Augsburg liggen al achter hen, ontmoet hij de zeventienjarige Aloysia, dochter van de muzikcopist Fridolin Weber. Hem ontgaat totaal haar jongere zuster Constanze, met wie hij zes kinderen zal krijgen van wie slechts twee in leven zullen blijven. De beide jongens die naar zijn vader Leopold zijn genoemd zullen binnen twee maanden overlijden. Hun naar zijn moeder vernoemde dochter leeft slechts enkele uren:

*Anna Maria Mozart * 16. November 1789 und + .*

Zou zij op haar vader geleken hebben? Men zei van wel: dat Anna Maria op Wolfgang leek. Niet alleen de moeder die deze naam droeg, ook het kind leek op hem..

Men zegt ook wel: hij zelf was een kind. Het eendagskind. Het eeuwige kind.

Hun moeder, die Wolfgang in 1778 niet opmerkt, omdat hij geheel gefascineerd is door haar zuster Aloysia, overleeft hen allen. Zij wordt tachtig. Al dit leed, al deze onovertreffelijke

grootheid, ze laat het ver achter zich. Wanneer ze op reis naar Parijs eenmaal in Mannheim zijn aangekomen, verblijft hij met Fridolin en diens dochter Aloysia enkele weken in Kirchheimbolanden. Aan het hof van prinses Caroline van Nassau-Weiburg geven zij een concert. Zij zingt en speelt. Zij speelt fenomenaal piano. Citeert hij harentwege in het langzame deel van K 294, de eerste aria over "het tedere affekt", het adagio van zijn eerste pianoconcert, waarvan hij schrijft dat hij het in die weken daar zelf heeft uitgevoerd? Zodat hij niet alleen de stem, de stem die zijn vader hem opdroeg, maar ook zijn eigen instrument aan haar overliet, met haar personifieerde.

6.

16 februari 1999

Beste Florian,

Wat betreft de moordaanslag op Clisthene ligt er volgens jou, zo lees ik, een absolute nadruk op het verwarrende gevoel dat de koning ondergaat, oog in oog met zijn doodgewaande zoon, zowel in K 294 als K 512. In K 294 heeft hij de tekst gebruikt om hem letterlijk toe te schrijven aan zijn vrouwelijk idool, waarvan hij moet afzien op last van zijn vader. Als we alleen naar de muziek kijken, en naar de instrumentatie, dan zouden we vandaag de dag dus moeten spreken van een gendertransformatie.

Als de zangeres hier in de ik-vorm verhaalt over het *tenero affetto* dat haar hart om onbestemde redenen doet huiveren, dan wordt hier, zoals we al vaststelden, nogal drastisch afgeweken van de teksthoud van Metastasio. Hetzelfde geldt uiteraard voor K 512, ook als Mozart wel een mannenstem voorschrijft, dan nog gaat het volgens jou ook datzelfde verwarrende, ambivalente gevoel waarmee iemand wordt vervuld wanneer hij oog in oog komt te staan met een doodgewaande. Eigenlijk verwijst je dan rechtstreeks naar de voorlaatste scene van Don Giovanni, nietwaar, waar zich zoets exact voordoet, maar dan in de omkering: zoon ziet doodgewaande vaderfiguur, de Commendatore, de Stenen Gast die we volgens de Pontes libretto weliswaar niet rechtstreeks als Don Giovanni's vader, maar toch wel als een potentiële schoonvader zouden kunnen beschouwen. In elk geval: als een dominante vaderfiguur. Hij is de vader van donna Anna. Don Giovanni wordt terecht nogal eens biografisch uitgelegd, en ja, dan doemt in die allerduisterste muziek onmiskenbaar Leopold zelf voor Wolfgang op. Dan heeft hij dat zo voor zichzelf geensceneerd. Dan heeft hij zich geïdentificeerd met de hanige sukkel die op het podium staat, de mislukte vrouwenjager die hoogstens in de verte nog terugwijst naar zijn oerbeeld: Don Juan. Want op het podium brengt hij met de vrouwen niets meer tot stand. Is dat het zelfbeeld waarmee Leopold hem via al zijn regels en verboden heeft geïndoctrineerd?

Niemand kan ontkennen dat hier, meteen aan het begin, sprake is van moord. Niet zomaar een oedipale fantasie, nee: geëffectueerde "moord op de vader" in de persoon van een *commandeur*. De doodgewaande doemt op en neemt wraak. Dat is het kernprobleem in Mozarts persoonlijkheid: de schuldige fantasie dat de doodgewaande altijd zal terugkomen om hem te straffen. Alleen zo is de volstreekte onderworpenheid aan de wil van zijn vader te verklaren.

In de beide aria's is de voorschaduw van die ultieme doodsangst, de muzikale vormgeving daarvan in *Giovanni*, al aanwezig. Niemand kan zich beter verplaatsen in de doodgewaande Licida dan hijzelf. Clisthene heeft de moordaanslag, in tegenstelling tot Giovanni, overleefd. Hij staat voor zijn doodgewaande zoon als een doodgewenste vader. Zo vol dood is hij, Florian.

De gecorrigeerde versie van de aria, de versie voor mannenstem komt twee maanden voor de dood van Leopold af, in maart 1787. Een half jaar voor Don Giovanni. Pas dan is het probleem van de "foute" toonzetting van negen jaar daarvoor overwonnen.

Hij heeft zijn vader nog net op tijd zijn zin gegeven! Dat is, meen ik, ook de kern van jouw artikel hierover: dat vader en zoon tenslotte, via de gecorrigeerde versie K 512 op één lijn zitten. Anders gezegd, dat Wolfgang zich alsnog heeft neergelegd bij zijn vaders wil . Je zou ook kunnen zeggen : pas dan, in '78 voegt hij zich dusdanig in diens wil dat zijn enige grote liefde door hemzelf is "overleefd", achter zich gelaten, neergesabeld. Een super-ego met groteske dimensies! In alle eenvoud ligt daar de relatie tussen de beide versies van de tekst. De tweede moet de eerste ongeldig maken. Heeft hij alleen door het schrijven van muziek kunnen ontkomen aan de verschrikkelijke machteloosheid? Ik hoop dat ik je goed begrijp, Florian. Zelf zou ik om Mozart beter te begrijpen toch nog dieper willen ingaan op Metastasio's tekst, de tekst achter het *tenero affetto*. Die zal hij toch, ook in een diepere zin wel gekend hebben? Of denk je dat hij er enkel dat momentje heeft uitgelicht? Enkel die blik?

7.

Wenen 4 april 1787

Beste van alle vaders,

Op dit moment bereikt mij een bericht dat mij zeer bedroefd maakt, des te meer nog omdat ik immers uit uw laatste brief meende te kunnen opmaken dat het u god zij dank goed ging. Nu hoor ik echter dat u werkelijk ziek bent. Hoe hartstochtelijk graag ik een geruststellend bericht van u zelf tegemoet zie, hoef ik u niet te zeggen, en ik hoop er ook echt op, hoewel ik eraan gewend ben geraakt mij in alle dingen het ergste voor te stellen. Aangezien de dood, om de dingen bij de naam te noemen, het werkelijke einddoel van ons leven is, heb ik mij sinds een paar keer met deze ware, beste vriend van de mens zo vertrouwd gemaakt dat zijn beeld voor mij niet alleen niets afschrikwekkends heeft, maar ook veel rustgevents en troostends . En ik dank god dat hij mij het geluk gegund heeft mij de gelegenheid te verschaffen , begrijpt u mij vooral niet verkeerd, hem als sleutel tot onze waarachtige gelukzaligheid te verschaffen .

Ik begeef mij nooit te ruste zonder te bedenken dat ik er misschien, zo jong als ik ben, de volgende dag niet meer zijn zal, en dat terwijl toch niemand van alle mensen die ik ken zou kunnen zeggen dat ik in de omgang nors of treurig ben. En voor deze gelukzaligheid dank ik dagelijks mijn schepper en deze gelukzaligheid wens ik van harte elk van mijn medemensen toe. Ik heb u in de brief (die Storace heeft meegenomen) al over dit punt (ter gelegenheid van het treurige overlijden van mijn liefste en beste vriend van Hatzfeld) mijn denkwijze verklaard, hij was 31 jaar oud,

zoals ik zelf , ik betreur hem niet, maar van ganser harte mijzelf en allen die hem zo precies kenden als ik. Ik hoop en wens dat u zich terwijl ik dit schrijf beter zult voelen, mocht u daarentegen niet beter zijn , dan vraag ik u het niet voor mij te verbergen, maar mij de zuivere waarheid te schrijven of te laten schrijven, opdat ik zo snel als menselijkerwijze gesproken mogelijk is in uw armen kan zijn. Ik bezweer u dit bij alles wat ons heilig is . Maar ik hoop gauw van u een geruststellende brief te ontvangen, en in deze aangename hoop kus ik u, samen met mijn vrouw en Carl duizend maal de handen en ben Eeuwig uw gehoorzaamste zoon. W.A. Mozart.

Zo lang als je er was, heb ik je geschreven, Florian, zolang als ik je kende. En die zoektocht jou te kennen reikt tot ver over het domein dat Wolfgang omschrijft met bewoordingen van

waarachtige gelukzaligheid. Waar ben je nu? zweef je daarboven tussen flarden uit je geliefde Köchelverzechnis, in het weefwerk van de toonaarden?

Wie heeft de huiveringwekkende gecompliceerdheid van leven en dood, en van het handelen van de mensen doorgrond als jij? Spreken daarover heb je nooit gekund, de muziek nam dat voor je waar.

Je kende de mensen, maar ze bleven je schrik aanjagen. Er was een geluid dat je dikwijls, geheel onverwacht, waarnam en dat je angst aanjoeg. Je attendeerde me erop, maar ik hoorde het niet. Geen muzikaal geluid, daarentegen meer een machinaal geluid, begreep ik. Het deed denken aan een rangerende trein, staal op staal, een knars, de dreun van onverwacht tot stilstand komen, zei je. Je wist wel zeker dat je dit

geluid, ooit, lang geleden, in de werkelijkheid had waargenomen. En, omdat je er nu zo van schrok, was je er zeker van dat deze werkelijkheid stamde uit die tijd van voortdurende angst, ontbering en dood.

De schrik heb ik steeds vaker gezien, niet alleen van dat innerlijke geluid dat alle muziek verstoorde, ook van plotselinge bewegingen op straat, een fietser die de stoep opreed, iemand die rakelings langs je heen liep, kon je buiten jezelf raken van schrik.

8.

Was Mozart ongerust om de dood van zijn vader? Was hij bang dat Leopold zou sterven?

"Natuurlijk", zegt Florian. "De brief van 4 april bewijst het immers. Maar de brief toont bovenal wat Mozart over de dood dacht en dat heeft deze brief beroemd gemaakt". Hierover zullen wij het nooit eens worden.

Hij toont zijn vader de schoonheid van de eeuwige jachtvelden, zeg ik, hij wenst hem die van harte toe!

De brief zegt veel over Mozarts gedachten over de dood, maar ook over ambivalentie, haat, jegens zijn vader: "Vader ik ben heel erg ongerust over je, maar wees niet bang: het is prachtig om dood te zijn en ik blijf gehoorzaam tot de dood erop volgt".

Was fiel Mozart zum Tode seines Vaters ein? vraagt Hildesheimer.

En het is nogal logisch dat hij, om het antwoord op die vraag te vinden de eerste compositie zoekt, die na de dood van Leopold tot stand gekomen is en wijst op de titel daarvan: *Ein Musikalischer Spass (Dorfmusikanten sextett)* K 522, geïnstrumenteerd voor twee violen, altviool, bas en twee hoorns. Een muzikaal pleziertje, een grapje misschien zelfs, gemaakt op 14 juni 1787, Wenen. De volledige partituur van dit stuk belandde bij Franz Schubert die het werk schonk aan één van z'n vrienden.

De titel "dorpsmuzikanten-sextet" slaat nergens op, zegt Ludwig von Köchel in zijn commentaar. Mozart heeft in dit stuk een "komponierenden Stümper" op de korrel willen nemen, zegt hij, en wel vanwege diens hoogdravende pretenties om een symfonie te schrijven.

"Wie bedoelde Mozart met die stumper? Z'n vader??"

"Onmogelijk".

Ook daarover zullen we het niet eens worden. Want vanwaar toch dat opgelegde fatsoen ten aanzien van de nagedachtenis van deze keiharde relatie. Angst voor schennis? Heiligschennis? *Ein musikalischer Spass, K 522* was een soort auto-therapie, zegt de biograaf.. Een luchtig nummer, om het verdriet te boven te komen? Ach neen.

Ein Schuldgefühl über mangelnde Anteilnahme zu überspielen. Dat komt misschien meer in de richting?.

"Hoogstwaarschijnlijk" zegt Hildesheimer, "is Mozart bij de dood van zijn vader überhaupt niets ingevallen, maar bij Don Giovanni daarom des te meer".

"Als dat zo is", zegt Florian, "dan leven we in een totale omkering: "dan is het leven een afspiegeling van de muziek".

Amsterdam, 18 februari 1999

Beste Florian,

Na Metastasio's *L'Olimpiade* eenmaal te hebben gelezen, sta ik versteld van de gigantische promiscuïteit van in de onderlinge verhoudingen. In het Duits wordt hier het begrip "Affektconstellation" gebruikt: opeenhoping en samenklontering van gevoelens. Niemand die niet zijn bijzondere emoties en particuliere gevoelens als eens met een ander heeft gedaald of uitgewisseld. Alles in het geheim, natuurlijk, waardoor - en dit is echt Metastasiaans- we van de ene onthulling in de andere vallen. Niets is privé. Geen enkele situatie, geen enkel gevoel is particulier bezit.

Een onafzienbare psychologische inteelt, te intens voor het woord "verwarring".

En de geheimhouding is maar schijn, de verhulling werkt niet. We komen alles maar dan ook alles te weten over de zieleroerselen van de personages. We zien een innerlijke tegenstrijdigheid van geheimhouding en exhibitionisme. Onwillekeurig is men geneigd bij deze obligate openbaarheid, deze verplichting tot publiekelijk communiceren (via het podium) te denken aan Mozarts briefwisselingen. Hoe heeft hij ook nog tijd gevonden om al deze brieven te schrijven: aan zijn vader vooral - die vormt het absolute middelpunt- maar ook aan talloze anderen. Alles, maar dan ook alles wordt inzichtelijk. Denk ook aan de schandaleuze anaal-erotische uitwisseling met Anna Maria Thekla, het nichtje *Bäsle*, hij schrijft zijn brieven aan haar ongeveer gelijktijdig met zijn ingrijpende affaire met Aloysia Weber.

Hoe ondoordringend is dan zijn muziek.

De muziek is zijn enige privé-terrein. Ook daarin leek je op hem.

Nietwaar, Florian?

voetnoot

20 november 2001

Aan het begin van het verhaal lijkt Licida te boek te staan als de zoon van de koning van Kreta.

De onthulling wiens zoon hij in werkelijkheid is, vormt één van de kernen van het verhaal. Het gaat hem erom Aristeia, dochter van van koning Clisthene te "winnen" door de Olympische spelen te winnen. Clisthene heeft namelijk zijn dochter als hoofdprijs ingezet. Zonder het te weten, men zegt dan: zonder zich bewust te zijn, heeft Licida dus zijn zinnen gezet op zijn tweelingzuster. Om zeker te zijn van zijn succes, laat hij zijn vriend Megacles, die de spelen al meermalen gewonnen heeft, in zijn plaats meedoen. Hij kan zijn vriend deze gunst verzoeken omdat hij in een vroegere levensfase diens leven heeft gered...

Maar omdat Megacles te laat arriveert om van Licida te vernemen wat de reden is waarom hij de spelen per se moet winnen (namelijk omdat hij Aristeia als bruid wenst) ontsaat een enorme verwarring. Terwijl Megacles zich haast om aan de spelen deel te nemen, zien we tussendoor ook Aristeia's vriendin Argene, die haar vertelt dat ze vroeger, op Kreta, in het geheim met Licida verloofd was, - dat haar vader haar dit verbood, haar opsloot omdat hij haar had bestemd voor de Athener Megacles. Bij het horen van die naam schrikt Aristeia en biecht ze op dat zij in het geheim

een relatie heeft gehad met Megacles, maar ook vertelt ze dat haar vader Clisthene niets van een Athener wilde weten, waarna Megacles in diepe rouw vertrokken was. Het is ook in deze intrige dus de vader die verregaand beschikt over het lot van de kinderen. De "kruising" van de relaties en alle daarbij horende intriges, allerlei loyaliteiten, vrientrouw, vaderliefde, liefdesleed, generatieconflicten, kennen we natuurlijk als kernthema's in Mozarts grote opera's, ook daar bij het incestueuze af.

Wij weten nu al dat Licida via Megacles zijn alter ego, zijn eigen zuster begeert. De eigen individualiteit, eigen levensdoelen lijken voortdurend te worden teruggezogen in een moeras van oedipale conflicten. Elke individuele onderneming wordt afgestraft, repressief teruggewezen. Het individu moet zijn eigen bestaan haast op de dood bevechten of met de dood bekopen.

Ale Megacles eenmaal is ingelicht zit hij dus gevangen tussen zijn verplichtingen aan zijn vriend Licida en zijn liefde voor Aristeia. En zij, nadat ze eenmaal heeft gehoord dat hij aan de spelen meedoet (ze weet natuurlijk niet dat hij dat onder een andere naam doet) begrijpt dus helemaal niets van zijn wonderlijke reacties op haar blijdschap. Natuurlijk wint hij, en hij vraagt vervolgens de koning om de bruiloft uit te stellen. Hij wil naar Kreta om zijn vader in te lichten. Haar, Aristeia, geeft hij dan zolang in bescherming aan Licida die van niets weet en in het geheel niets begrijpt van het gedrag van Aristeia en Megacles.

En dan krijg je het: Beiden besluiten te sterven, elk om geheel eigen redenen. Licida komt intussen zijn oude geliefde Argene tegen, en wordt opnieuw verliefd op haar.

Aristeia en Megacles zien van zelfmoord af wanneer ze eenmaal op de hoogte worden gebracht van de poging die de radeloze Licida inmiddels heeft ondernomen om de koning te doden.

De koning die hem het land uitwijst. De aanslag mislukt, en over Licida zal de doodstraf worden voltrokken, hij zal aan de goden worden geofferd...

Ook in deze situatie zal een god de straffende vader met de dolk in de hand nog net op tijd weerhouden van de plicht zijn zoon te doden.

Dit was Mozart, Florian.

9.

Kassel, Bärenreiter Verlag, 12.10. 2001

An die Autorinnen und Autoren des Mozart-Jahrbuches 2000

In der Anlage finden Sie eine 1. Korrektur Ihres Beitrages zum MJB 2000 *Darstellung und Repräsentation der Konzertarien; Fragen zur Mehrschichtigkeit der Gattung*, mit der Bitte um durchsicht und Weiterleitung zur Redaktion des Jahrbuches.

Für eine rasche Bearbeitung des Textes wären wir Ihnen sehr dankbar und sind mit den besten Grüßen.----- Mozarteum Salzburg.

Toen ik de bij deze tekst behorende lezing in Salzburg hield, zat je op de tweede rij.

Er was een groot onweer boven Salzburg en ik slaagde erin de woorden *Himmel*, en *Gewitter, Donner*, speels in mijn tekst te verwerken. Het starre gezelschap der kenners grinnikte hier en daar om die vermetele Holländerin. De donder daar in Mozarts hooggebergte klonk gelijk kanongebulder. Van het theoretisch begrip "intertekstualiteit" had men nog nooit gehoord. Het gebruik van een dergelijke term in verband met de concertaria's K 294 en K 512 kreeg daardoor welhaast iets extra-territoriaals. Het reikte hoger dan de hemel, zou je kunnen zeggen. Centraal stond die dag een hoogstaande ruzie tussen twee specialisten over de opera die Mozart nog na *Die Zauberflöte* geschreven zou hebben op een libretto van Schikaneder: *Stein der Weisen*. De CD's met het gewaagde product lagen al klaar in de winkels. Bedrog. Maar ik was je wel dankbaar, Florian, dat je me in die heilige hallen daar had laten uitnodigen. Zodat ik heb kunnen waarnemen waar en door wie zijn erfgoed beheerd wordt.

Hetgeen immers, hoe dan ook, een eer is.

10.

Wanneer Florian gestorven zal zijn, zal mijn eerste gedachte naar aanleiding daarvan uitgaan naar Cherubino.

Cherubino? Het engelachtige, androgyne personage uit *Figaro*, bezeten van verliefdheid, altijd sprekend over de liefde, "en wanneer er niemand is die naar mij luistert, dan spreek ik over de liefde met mijzelf". Parlo d'amor con me.

Jij zelf, Florian, had enige tijd wel iets van een grote engel met doorzichtige vleugels in je laatste weken. Bijna vluchtig, ik zei het al. Albast.

Er kwam geen schriftelijk bericht van de dood van Florian. Het bericht kwam onverwacht. De dood niet, het bericht wel.

De postbode in Pasolini's film *Teorema*, de film over het goddelijke zien, de existentiële verlating en het roepen in de woestijn, heet Cherubino.

Hij is het die de brief komt brengen waarin de komst van de geluk-brengende jongeman wordt aangekondigd. "Ik kom morgen". Hij is het ook - hij rijdt op een bromfiets en Pasolini gaf hem ludieke vleugeltjes- die de brief komt aanreiken waarin het vertrek bekend wordt gemaakt. Hij zegt, die verlosser, nadat hij de brief uit handen van de het dienstmeisje heeft aangenomen en heeft gelezen -- ze zitten met elkaar aan tafel--: "Ik moet morgen vertrekken".