

Inleiding

In 1975 ging een nieuwe compositie van mij in première in het Amsterdamse Concertgebouw, een gedenksteen in klanken ter nagedachtenis aan de juist overleden componist Frank Martin. Dit was zeker niet mijn eerste compositie. Welke wel, weet ik niet meer. Er is een moment dat je begint te schrijven, zoals je ook eens begint te spreken. De eerste woordjes herinneren zich misschien nog je ouders; de eerste compositie wellicht ook, of was het een geheime daad, niet bedoeld voor anderen dan jezelf?

Toch was dat eerste werk in het Concertgebouw een memorabel moment, door de plek, door het moment, wellicht ook door het vervolg. De plek met zijn bijzondere traditie verschaft een eerste uitvoering een bijzonder cachet, zeker wanneer de zaal goed gevuld is en er recensenten zitten die daarna zelfs de moeite nemen over je penenvrucht te schrijven. Het moment was een festival met een internationaal kamerorkest en tal van befaamde solisten. En het vervolg zal voor menige componist een cadeautje zijn: het kamerorkest reisde de gehele wereld over met mijn compositie op de lessenaars, van de opening van het Festival van Gstaad tot op de Filippijnen...

Maar, zoals gezegd, het was niet het eerste werk, zelfs niet het eerste dat op een belangrijk podium werd uitgevoerd en evenmin het eerste werk dat door een uitgever gepubliceerd werd. Het was daarmee dus ook niet het begin van een oeuvre. Ik heb er toentertijd geen nummer aan gegeven, want dat had ik daarvoor ook niet gedaan. Daar was in feite geen aanleiding toe.

Maar later, in het midden van de jaren tachtig, leek het een goed idee juist deze Tombeau concertant pour Frank Martin als een eerste opus te beschouwen, er dus een nummer in die zin aan te geven: opus 1. Als zou het de start zijn van het daarop volgende werkelijke oeuvre, of het eerste werk dat één op één past bij de persoon die het geschreven heeft. De eerste compositie waarmee de schrijver ervan voor zijn eigen gevoel de schoolbanken heeft verlaten, om daarna vanuit dit werk, vanuit de ideeën die daarachter liggen, een weliswaar nog steeds lerende, maar ook eigen weg in te slaan.

Opus 1

Het feit dat een componist een bepaald werk in zijn oeuvre, meestal een beetje aan het begin van zijn oeuvre, als opus 1 in de annalen laat vastleggen, wil niet zeggen dat het zijn allereerste werk is, dat daarmee zijn oeuvre een aanvang heeft genomen. Het zal ook niet zijn laatste zijn, dat wil zeggen een zogenaamd Spätwerk; hoewel het denkbaar is dat er componisten zijn die na een lang en werkzaam leven als musicus – of niet – opeens zijn gaan componeren en dan pas met een eerste opus voor de dag komen. Een opus 1 werk hoeft

daarmee dus niet onherroepelijk een jeugdwerk of zelfs maar 'Jugendlich' te zijn.

Er kunnen immers tal van aanleidingen zijn om tot het besluit te komen een werk het magische getal 1 mee te geven. De componist kan later in zijn loopbaan – dus terugkijkende over zijn reeds voltooide werken – tot het besluit komen dat het geven van opusnummers eigenlijk wel zo handig is, en daarmee voor de keuze staan welk werk dan nummer 1 wordt. Het eerste in absolute termen of het eerste volwassen werk, het eerste werk dat geheel als 'eigen' wordt beschouwd, het eerste dat door de buitenwereld als zodanig wordt beschouwd, het eerste dat werd uitgegeven?

De Nederlander Peter Schat bood zijn Passacaglia voor orgel uit 1954 aan de uitgever Donemus aan; het werd inderdaad in het fonds opgenomen en door de componist als zijn eerste officiële werk gezien. Opus 1, dus. Het is het werk van een negentienjarige, die nog nauwelijks om zich heen had gekeken. Hij beschrijft zelf dat een recensent er de invloed van Schönberg in herkende; dus besloot Schat maar eens de muziek van Schönberg te bestuderen.

Het was in de jaren vijftig en zestig geen tijd voor opusnummers. Te ouderwets, ongetwijfeld. Composities kregen betekenisvolle titels, geen nummers. Te prozaïsch. Niet revolutionair. Later, eind jaren zeventig, zag Schat dat inmiddels anders. En zijn gehele oeuvre, vanaf de Passacaglia opus 1 werd integraal doorgenummerd. Het nummeren was daarmee een daad op zich geworden. Als onderdeel van de ontwikkeling die Schat doormaakte van de 'doodlopende' weg van het serialisme naar een nieuwe toekomst aan de hand van de toonklok, in wezen een gulden middenweg tussen Schönbergs reeksentechniek en Debussy's intervalmanipulaties, aangevuld met een drieklanksturing, die deels beschouwd kan worden als een uitbreiding van Rameau's theorieën daaromtrent uit de eerste helft van de 18e eeuw. Kortom, het nummeren van de composities sluit mooi aan bij de behoefte aansluiting te vinden bij een grote traditie.

Nummer 1

In zeer veel gevallen – misschien wel de meeste zelfs – is de keuze een werk als een opus 1 te bestempelen inderdaad ingegeven door een factor van buiten: de uitgever. Het eerste uitgegeven werk is onherroepelijk een nummer waard en de (vaak nog jonge) componist stemt ermee in; het wordt dus opus 1. Zo is Kontra-Punkte van Karlheinz Stockhausen zijn opus 1 geworden: hij verkiest overigens te spreken van 'Nr.1'. Het eerste werk namelijk dat Universal Edition besloot uit te geven.

Maar wat dan te doen met al die werken die vóór Kontra-Punkte geschreven waren, die zelfs zonder uitgever al waren

uitgevoerd, of die al eerder de toets der kritiek van de componist hadden doorstaan? Stockhausens oplossing is origineel: hij nummerde de werken voor zijn Nr.1 met een breuk, van Punkte als Nr. $\frac{1}{2}$ tot het werkelijk eerste door hem erkende werk, Chöre für Doris, als Nr. 1/11... Overigens gebruikte hij een zelfde systematiek ook voor de onderverdeling en afgeleiden van de latere werken, waardoor Musik im Bauch als Nr.41 is aangemerkt en de twaalf daarvan afgeleide speeldoosmuzieken Tierkreis onder nummer 41 $\frac{1}{2}$ staan vermeld.

En inderdaad, de gereviseerde tweede versie van Kontra-Punkte die door Universal werd uitgegeven, kan als een duidelijk begin gezien worden van zijn latere oeuvre, zelfs al moeten we zeggen: met dank aan de uitgever die in feite de componist uitnodigde juist dit werk als opus 1 aan te merken. Kontra-Punkte is het eerste werk waarin de ideeën en idealen van het vroege componeren van Stockhausen in optima forma verwezenlijkt zijn. In dit werk heeft Stockhausen een nieuw en eigentijds antwoord gevonden voor een eeuwenoude techniek, het contrapunt, het punctus contra punctus, het noot tegen noot, maar dan in seriële ordeningen.

Zelfs kunnen we enkele decennia later al constateren dat Kontra-Punkte geen 'bereikt doel' op zich is, noch de eerste stap op een binnen de hier aangedragen parameters afgerond oeuvre, maar eerder een moment op weg van een naoorlogs expressionistisch existentialisme naar een denken in groepen en massa's, en vervolgens door naar een intuïtieve muziek en tenslotte de grote theatrale werken uit de omvangrijke Licht-cyclus. Kontra-Punkte was daarmee in feite opus 1 voor een eerste segment in het oeuvre, voor oeuvre 1....

Heinrich Schütz

Een exemplarisch voorbeeld van de componist die zichzelf een opus 1 toebedeeld is te vinden bij Heinrich Schütz. In 1647 werd de tweede band met Symphoniae sacrae uitgegeven; Schütz compileerde immers zijn werken na bewezen 'houdbaarheid' in bundels. Deze tweede bundel Symphoniae sacrae kreeg tevens van de componist het 'postdicaat' opus 11 mee. Tegelijkertijd keek de toen reeds bejaarde componist, inmiddels al lange tijd een grootheid en beroemdheid, achterom en meende dat het een goede zaak was al zijn belangrijke uitgaven vanaf de eerste, namelijk de bundel met Italiaanse madrigalen uit 1611, in een lijst, een 'Specification' van zijn werken, bijeen te zetten en van een opusnummer te voorzien. Daarmee werden door hem de Italiaanse madrigalen 'dus' zijn opus 1.

De meeste bundels van Schütz bestaan, geheel naar de gewoonte van die dagen, uit collecties, dus meerdere composities binnen een thematiek: madrigalen, psalmen, religieuze concerten,

enzovoorts. Het mag echter duidelijk zijn dat voor Schütz zijn jeugdige Italiaanse madrigalen – hij was 26 jaar toen deze werden gepubliceerd! – een bijzondere betekenis moeten hebben gehad om ze met zijn ‘opus 1’ predicaat te begiftigen. En inderdaad, de Italiaanse madrigalen zijn de bron, de oorsprong, van alles wat hij later zou schrijven. Het zijn deze madrigalen die zijn muzikale afkomst, zijn opleiding, de in zijn muziek altijd weer verfijnde woord-muziek relaties, kortom die de muziek van Schütz over een tijdspanne van zo’n zes decennia verklaren en funderen.

Nog meer opus 1-werken

In 1782 werd het eerste werk van Ludwig van Beethoven uitgegeven: de Variaties op een thema van Dressler. De componist was twaalf jaar oud en de leraar, Johann Gottlob Neefe, legde er veel eer mee in, niet in het minst door over zijn pupil en zichzelf het volgende (anoniem) te publiceren in de Hamburgse Magazin der Musik:

“Louis van Beethoven [...] is een jongen van elf jaren [in werkelijkheid twaalf!], met een wel zeer veelbelovend talent. Hij speelt zeer kundig en met kracht piano, leest goed van blad en om het samen te vatten, hij speelt overwegend het Wohltemperiertes Klavier van Sebastian Bach, dat de heer Neefe hem in handen stopte. [...] Voor zover zijn dagelijkse werkzaamheden het hem toelaten, heeft de heer Neefe hem enige instructie in begeleide bas [eigenlijk: basso continuo en dus harmonieleer] gegeven. Hij traint hem nu in compositie, en om hem aan te moedigen heeft hij geregeld dat van zijn hand in Mannheim negen variaties op een mars worden uitgegeven. Dit jonge genie verdient ondersteuning, opdat hij kan reizen. Hij zou dan zeker een tweede Wolfgang Amadeus Mozart worden, indien hij voortgaat zoals hij reeds begonnen is.”

Van een opus 1 is in de letterlijke zin geen sprake (het werk kreeg nimmer enig nummer, al heeft de wetenschap er het nummer WoO63 aan gegeven – WoO is Werk ohne Opuszahl). Het is echter wel zijn eerste overgeleverde compositie. Beethovens werkelijke en als zodanig ook gepubliceerde opus 1 werd namelijk zijn set met drie Pianotrio's, die hij in 1794/95 als leerling van de fameuze Joseph Haydn voltooide en die in augustus 1795 bij Artaria werd gepubliceerd.

Beethoven had met de uitgever afgesproken dat zijn eerste officiële opus – want zo beschouwde hij dit drietal inderdaad ook – eerst ter intekening aan de Weense adel zou worden aangeboden. De belangrijkste adellijke families van Wenen reageerden op de intekening: de prinsen Grassalkovicz, Liechtenstein en Lobkowitz, prinses Schwarzenberg, gravin Brunsvick en de graven Apponyi, Von Browne, Edödy, Harrach, Rasumowsky en Thun. Beethoven had zijn

naam gevestigd. Vanaf dat moment zou Beethoven de nummering van zijn oeuvre strak in de hand houden.

Wat was nu stilistisch Beethovens eerste opus? Met welk werk heeft hij de weg vrij gemaakt voor al wat komen ging? Was dat wel die set van eerste drie pianosonates of misschien eerder de Trauerkantate auf den Tod Joseph II, WoO87 uit 1790? Of pas later het Tweede pianoconcert, dat eigenlijk zijn eerste was? Of misschien toch pas later het Eerste pianoconcert uit 1795/1800 of de Sonate pathétique uit 1797/98? Want de pianotrio's en bijna als wat Beethoven tot circa 1797 heeft geschreven is nog veel aan Haydn verschuldigd.

Voor ons, anno 2008, geldt in elk oordeel dat we vellen het beeld dat we nu van 'onze' Beethoven hebben, het samenspel tussen hoe de muziek ons en onze voorvaders is nagelaten, hoe we er in de afgelopen eeuwen mee zijn omgegaan, wat daaruit weer voor Beethovenbeeld is gedistilleerd en hoe in dat beeld de vroege werken van Beethoven passen. Kortom, laten we het maar bij Beethovens eigen opus 1 houden. De overtuigingskracht van deze trio's staat immers ook in een lijn met de overtuigingskracht waarmee de componist zelf zijn opus 1 gelanceerd heeft, en daarmee zichzelf als componist gelanceerd heeft: met een ook voor die tijd opvallend stevige knal!

Nog enkele voorbeelden

Het geven van opusnummers was voor de effectieve 'selfpromotion' van Beethoven overwegend een zaak van uitgevers. Gelijk op met de muziekdrukunst en de snelle verspreiding van muziek en meer nog van muziekdruckers en muziekuitgevers ontstond de noodzaak composities numeriek te onderscheiden.

Haydns eerste composities voor twee violen, altviool en cello, uit de jaren 1757 tot 1764 die nog niet strijkkwartet heetten maar door de schepper ervan als divertimenti werden beschouwd (Haydn hield dat nog lange tijd vol, overigens), verschenen als opus 1 en opus 2. De componist had daar geen hand in en is zelf pas veel later, gedreven door het succes van zijn muziek buiten de beslotenheid van het hof van de Esterhazy's, er mee begonnen werken te nummeren.

De stijl van deze werken is voor ons achteraf misschien als jeugdig en nog zoekend te beschouwen – hoewel de componist geen kind meer was maar een jongeman tussen de 25 en 32 jaren oud, met al vele jaren ervaring achter de kiezen... Daarbij moet duidelijk gesteld worden dat wij zo'n oordeel over jeugdigheid nu kunnen vellen enkel omdat wij het gehele oeuvre overziend zijn vroege werken een plek daarin kunnen (en veel te vaak ook: willen) geven. Haydn noch zijn uitgever konden ooit dat inzicht hebben gehad!

Een nog aardiger voorbeeld is het opus 1 van Mozart. De zes vioolsonates die hij in 1778 grotendeels in Mannheim schreef, werden korte tijd later in Parijs als zijn opus 1 uitgegeven. Maar al in 1764, veertien jaar eerder, waren twee jeugdige vioolsonates van de achtjarige knaap eveneens in Parijs als opus 1 gepubliceerd! Het hoogste opusnummer dat we van Mozart kennen is overigens opus 17. En dat op meer dan zeshonderd werken.

Wanneer we zelf zouden kiezen zou dan een van de voornoemde werken voor ons een werkelijk opus 1 zijn geweest? En voor Mozart zelf? Hij begon pas in Wenen een eigen lijst aan te leggen. Wanneer hij toen met opus 1 zou zijn begonnen, waren toch zeker meer dan vierhonderd werken erbuiten gevallen....

Opusnummers naar willekeur

Maar goed vanaf Beethoven veranderde de betekenis en perceptie van een opus 1 snel, al bleven er tal van componisten bestaan die zo wie zo slordig met hun opusnummers omgingen, er dus weinig betekenis aan hechtten.

Zo kon het Mendelssohn kennelijk niet erg schelen. Het opus 1 van de dertienjarige jongeman is zijn Eerste pianokwartet uit 1822. De keuze was wederom het gevolg van het feit dat het werk als eerste werd uitgegeven. Tijdens zijn leven kwam Mendelssohn niet verder dan zeventig nummers. Zijn echte eerste proeven van meesterschap, de Overture Sommernachtstraum en het Oktet voor strijkers, verschenen respectievelijk als opus 20 en opus 21. Ogenschijnlijk schielijk tussen de vele andere werken van zijn oeuvre door. Ook Dvorak was nogal slordig met zijn opusnummers en liet het toe dat zijn uitgever sommige werken een hoger nummer gaf dan gezien hun chronologie in zijn oeuvre gerechtvaardigd zou zijn.

Die slordigheid is overigens algemeen bij componisten die zich weinig bekommeren om de nummerieke logistiek van hun oeuvre en achter elkaar door schrijven. Is dan ook vooral het belang van de uitgevers en de uitvoerende musici dat met het geven van opusnummers gediend is. Opdat we het verschil weten tussen de kwartetten opus 9 en opus 33, en de pianosonates opus 10 en opus 31. Soms werden we daarbij een handje geholpen door mooie bijnamen: de Stormsonate, de Zonnenkwartetten, enzovoorts.

Van Schubert is het zijn befaamde lied Erlkönig, uitgegeven in 1815, dat als opus 1 te boek staat, het eerste uitgegeven werk. Voor ons eigenlijk wel een prettige zaak, want Erlkönig vinden wij, in tegenstelling tot Goethe, van wie Schubert het gedicht had gebruikt, inderdaad een van zijn eerste jeugdige meesterwerken. Er zouden na Erlkönigs opus 1 nog bijna 100 nummers komen, maar in werkelijkheid ook bijna duizend composities.

Het aantal opusnummers spoort dus niet met het aantal composities. Die sporen bijna nooit. Niet alles wat gecomponeerd wordt krijgt immers een nummer toegewezen (in een enkel geval is ook iets niet gecomponeerd, dat op voorhand wel al een nummer had gekregen...!), tenzij later door tal van ijverige musicologen in een nieuwe 'Werkverzeichnis' zoals BWV (Bach) of KV (Mozart) of L (Scarlatti)...

Er waren ook componisten die domweg niets hadden met opusnummers of die zelfs enige angst vertoonden voor het nummeren van hun werken. Dat laatste is wel te begrijpen, zeker in het geval van zeer vruchtbare componisten in een tijd dat veelschrijverij bijna een doodzonde leek te zijn. Immers na het beknopte oeuvre van Anton Webern met een dertigtal werken, is dat van Darius Milhaud met bijna 450 werken bijna obsceen omvangrijk en daarmee kwalitatief verdacht.

Claude Debussy was evenmin een voorstander van nummers. Zijn werken kregen overwegend poëtische, beeldende titels mee. Echter, eenmaal bezondigde hij zich aan een opusnummer, namelijk voor zijn Strijkkwartet, dat als opus 10 gedoopt werd. Debussy's oeuvre kent geen andere opusnummers; dus moet dit gebaar als een geval van Debussyaanse humor worden gezien, alsof de componist ermee wilde aangeven dat hij met zijn kwartet bij de officiële componisten, bij de grote en algemeen erkende Duitse meesters gerekend kon worden: ook zijn kwartet heeft een opusnummer!

Johannes Brahms als voorbeeld

Brahms zijn eerste opusnummer, de Eerste pianosonate, werd evenzeer door externe omstandigheden bepaald, namelijk een advies van Robert Schumann en de belangstelling van een willige uitgever. In een brief van 17 oktober 1853 schreef hij aan zijn vriend, de violist en componist Joseph Joachim dat 'Dr Schumann' hem aangeraden heeft enkele van zijn eerste werken uit te geven: Opus 1 Fantasie in d voor piano, viool en cello, Opus 2 Lieder, Opus 3 Scherzo in Es, Opus 4 Pianosonate in C, Opus 5 Violsonate in a, Opus 6 Lieder.

Brahms was niet zeker van de juistheid van dit oordeel en vroeg Joachim om raad. Hijzelf kon slechts akkoord gaan vanaf het vierde werk op de lijst: "Ik zou kunnen beginnen met de Pianosonate", schreef hij. En zo geschiedde. Hij bood de uitgever Breitkopf aan de Sonate in C als opus 1 te publiceren, de Pianosonate in fis als opus 2, Zes Lieder als opus 3 en het Scherzo in Es als opus 4. Daarop volgden bij een andere uitgever de Sonate in f als opus 5 en nog een set Lieder als opus 6. Kortom, de nummering was strak geregisseerd, min of meer naar voorbeeld van Beethoven.

Schumann meende overigens dat daarna de Strijkkwartetten in fis en b zouden kunnen uitkomen. Beide werken heeft Brahms

evenwel verworpen en vernietigd, evenals de genoemde vioolsonate en de fantasie voor pianotrio. Sterker nog, uiteindelijk schijnt vrijwel alles geschreven voor de Pianosonate opus 1 door de componist in de prullenbak gegooid te zijn. Brahms schiep daarmee zijn eigen begin als componist en was velen na hem tot voorbeeld. De waarde van een opus 1 compositie steeg met rasse schreden. Het bepalen van een opus 1 compositie werd bijkans een morele keuze.

Het morele gewicht van een eerste opus

In den beginne was er het woord. Wij zouden zeggen: in den beginne was er geluid. Het woord kwam pas later. Zo hebben vele componisten klanken gedroomd, zelfs voordat ze bevroren werden in een schrift en tot een compositie gestold werden. Wanneer de jonge componist eenmaal vaak genoeg als een ware Mozes met zijn stok op de rots van het vakmanschap en de creativiteit geslagen had, kwam de stroom composities allengs op gang. Het ene na het andere werk verscheen op papier of perkament of op het computerscherm.

Voor de meeste componisten was het scheppen even vanzelfsprekend als voor de schrijnwerkers het fabriceren van een tafel, stoel of kast. Dat was het vak. En het had een doel. Zij componeerden tot ze erbij neervielen, de pen opgedroogd raakte, oren en ogen hen in de steek lieten (hoewel deze belemmeringen zelden tot een einde van de creativiteit hebben geleid), ze het fysiek of mentaal niet meer aankonden. Maar meestal stierven ze met de pen nog in de hand, hoogbejaard als Verdi of zeer jong als Arriaga.

Vooral die zeer jong gestorven componisten zijn interessant in het licht van hun 'opus 1'. Immers, wij kunnen hun eerste werk niet plaatsen in een omvangrijk of betekenisvol en afgerond oeuvre. We kunnen slechts vermoeden wat nog had kunnen komen. Dat geldt niet alleen voor de te jong gestorvenen zoals Mozart (1756-1791) en Schubert (1797-1828), die als dertigers niettemin vele honderden werken nalieten, maar meer nog voor de werkelijk jeugdig gestorvenen, zulke begaafde jongelingen als Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), Thomas Linley (1756-1778), Juan Crisostomo Arriaga (1806-1826) of Hans Rott (1858-1884).

Voor elk van hen kan slechts gesteld worden dat hun nagelaten werken – in het geval van Arriaga enkele orkestwerken en prachtige stijkkwartetten, en bij Hans Rott een flinke symfonie vooruitblikkend naar de symfonische werken van Mahler – niet meer zijn, en ook niet meer konden zijn, dan de aanzet van wat een oeuvre had kunnen worden. Slechts bij Pergolesi en Arriaga heeft dat tot meer geleid dan enkel enige naamsbekendheid.

(c) Leo Samama, 2008