

Programmatekst ‘Eine Alpensinfonie’ 2026

Al zo lang we ons kunnen herinneren raakt de mens aangetrokken en bevangen door de schoonheid en grootsheid van de natuur die hem omringt. Deze fascinatie heeft dan ook al die tijd zijn neerslag gevonden in de kunstproductie. Zo beeldde de prehistorische mens zo'n 17 000 jaar geleden op de rotswanden van de grotten van Lascaux (Frankrijk) al taferelen af van dieren, tekenden de oude Egyptenaren hun verhouding met de getijden van de Nijl uit in hiërogliefen en vond het verhaal van de mogelijke creatie van al het natuurschoon zijn neerslag in diverse (religieuze) geschriften zoals de Bijbel. Niet alleen zien we dat kunstenaars gedurende onze geschiedenis hun belangstelling voor de natuur lieten doorschijnen in de literatuur, de schilderkunst en de prent- en beeldhouwkunst, ook stellen we vast dat componisten dit onderwerp doorheen de geschiedenis alsmaar vaker en beter begonnen uit te werken in muzikale composities.

De vroegst overleverde voorbeelden hiervan vinden we onder meer terug in de Franse troubadour- of minnezangtraditie die ontstond omstreeks de elfde eeuw; muzikant-dichters die muziek speelden op poëzie die de hoofse liefde bezong, overgebracht door boodschappers zoals leeuweriken in symbolische landschappen aan het begin van de lente. Deze natuurevocatie gebeurde nog niet in de muzikale tekst, maar wel met behulp van een rijk instrumentarium zoals bijvoorbeeld de blokfluit, de schalmei en koehoorns om de natuur in de gezongen poëzie extra kracht bij te zetten. Tijdens de renaissance (ca. 1400-1600) werd de natuur ook in de muziek uitgebeeld, met name in profane Franco-Vlaamse chansons en Italiaanse madrigalen. Door middel van het gebruik van tekstexpressie of madrigalisten stelden componisten zich in staat ook de pastorale thema's die in de poëzie verscholen zaten, vorm te geven in de muziek door onder woorden als *descende* en *ascende* stijgende en dalende muzikale lijnen te plaatsen om bijvoorbeeld een berglandschap af te 'schilderen' of door snelle passages in te voegen onder verzen die verhalen over fladderende vogels en stromende beekjes.

In latere muzikale stijlperiodes zoals de barok (ca. 1600-1750) en het classicisme (ca. 1750-1800) zou tekstexpressie zeker nog blijven bestaan binnen vocale genres zoals madrigaal, opera, oratorium, cantate en lied. Toch zien we steeds vaker dat componisten ook buitenmuzikale ideeën (waaronder ook de natuur) in louter instrumentale muziek – die op dat moment losbreekt van de vocaal-instrumentale muziek – beginnen te verwerken, zonder dat er ook maar één woord tekst aan te pas komt en we als luisteraar toch kunnen achterhalen wat de componist wil uitbeelden. Denk maar aan de fluitende vogeltjes die de lente aankondigen in Antonio Vivaldi's *Le Quattro Stagioni* (1725), Giuseppe Tartini die zijn nachtmerrie over de

duivel verklankt in de *Duivelstrillersonate* (1730) of het tikken van een uurwerk in François Couperins klavecimbelstuk *Le Tic-Toc-Choc ou les Maillotins* (1722).

Het is met de figuur van Ludwig van Beethoven (1770-1827) dat dit gebruik van het verklanken van extramuzikale ideeën zich prominent verankert in de negentiende eeuw dankzij zijn *Zesde Symfonie, Op. 68 'Pastorale'*. Deze in 1808 gecomponeerde symfonie vormde tussen 1840 en 1850 de basis voor Franz Liszts (1811-1886) ontwikkeling van het symfonisch gedicht als nieuwe 'ideale' symfonische vorm, vanwege het hoge gehalte aan natuurschilderingen die het werk bevat. Deze zetten Liszt aan tot nadenken over hoe het nu verder moest met de symfonie en leidde tot het ontstaan van de Neudeutsche Schule (waar naast Liszt ook Richard Wagner een prominente plaats innam), die zich afzette tegen de klassieke symfonisten zoals Johannes Brahms en Felix Mendelssohn-Bartholdy, die voortbouwden op de esthetische ideeën van de Eerste Weense School (Haydn, Mozart en Beethoven).

Allereerst is het van belang om te weten dat een symfonisch gedicht een vorm is waarbij een gedicht of een programma de basis vormt voor het algemeen narratief of de illustratie die de compositie tracht uit te beelden. Dit idee van het verheffen van narratieve associaties in muziek tot een volwaardig compositorisch principe, beschouwde Liszt als incompatibel met de toenmalige symfonische vorm, waardoor het noodzakelijk werd het symfonisch gedicht van de symfonie af te splitsen. Hierdoor bekwam hij een ééndelige vorm (waar een klassieke symfonie uit vier delen bestaat) die dient te worden verstaan vanuit het achterliggende programma dat deze vertelt; dit kan een (literair) personage zijn, een bepaalde gebeurtenis, een fenomeen of de natuur. Bovendien kan het symfonisch gedicht ook in verband worden gebracht met zijn tegenhanger, de concertouverture: ook een ééndelig werk, maar dan losgekomen uit haar theatrale context (toneel, opera...) en dat dus ook nauw aansluit met het achterliggende narratief, denk maar aan Beethovens ouverture tot *Leonore* of Hector Berlioz' ouverture *Le carnaval romain*. Bij uitzondering bestaan symfonische gedichten uit meerdere delen, dan spreekt men eerder over een symfonische suite of cyclus.

Bij het ontwikkelen van zijn nieuwe concept focuste Liszt voornamelijk op Beethovens natuurbegrip in diens *Zesde Symfonie*. Volgens Beethoven zijn mens en natuur met elkaar verbonden in een ideale harmonie, waarvan de muziek de meest voor de hand liggende uitdrukkingsvorm is. Hierin bestaat de natuur als de verheven component van ons menselijk bestaan; een wereld van waarheid en zekerheid, waarin de mens en God één kunnen zijn. Volgens Liszt moest de muziek worden vernieuwd door haar nauwe banden met de poëzie aan te halen, waardoor Beethovens veronderstelling werd ingeruild voor een concept waarin de natuur juist wordt bemiddeld door de literatuur. Met andere woorden: Beethovens religieuze

opvatting van de natuur die de verhouding van de mens tot god centraal stelt, maakt ruimte voor de idee van een metafysische verlossing om een eenheid tussen mens en natuur te bewerkstelligen (de factor 'God' wordt hier dus buitengewerkt). Het resultaat van Liszts zoektocht naar een nieuwe vorm kunnen we aanschouwen in zijn eerste symfonische gedicht *Ce qu'on entend sur la montagne* (1849), naar het gelijknamige gedicht van de Franse schrijver Victor Hugo uit de bundel *Les feuilles d'automne* (1831).

Toch was Liszt niet 'de eerste' die een symfonisch gedicht schreef met deze titel. Twee jaar eerder (1847) deed de in Luik geboren en getogen componist César Franck (1822-1890) hem dit al voor. Franck mag Liszt dan wel zijn voorgedaan in het schrijven van 'het eerste' symfonische gedicht, toch is het werk ongepubliceerd gebleven tot het handschrift in 1922 opdook in de Parijse Bibliothèque Nationale, dankzij het speurwerk van musicoloog Julien Tiersot. Bovendien moeten we vooral bij het toekennen van een 'muzikaal vaderschap' in gedachten houden dat de 11 jaar jongere Franck in zijn beginjaren ongetwijfeld moet hebben geprofiteerd van Liszts advies: zo droeg Franck in 1842 zijn vierde pianotrio aan hem op en bestond er een blijvende vriendschap tussen de twee, versterkt door een gemeenschappelijke bewondering voor de muziek van Bach, Beethoven en Schubert. Franck kan door het bovenstaande dan ook niet als de rechtmatige 'uitvinder' van het symfonisch gedicht worden bestempeld. Uiteindelijk was het Liszt die zich veel ingrijpender bezighield met het zoeken naar nieuwe antwoorden bij de vraag over wat men nu moest aanvangen met de symfonische vorm.

Francks *Ce qu'on entend sur la montagne* behoort tot zijn prille eerste symfonische periode, die hij al snel zou verlaten voor het schrijven van orgel-, piano- en kamermuziek. Pas 30 tot 40 jaar later zou Franck weer voor orkest componeren, met meesterwerken als *Variations symphoniques* (1885) en de *Symfonie in d* (1888) als absolute hoogtepunten in zijn symfonische oeuvre. In tegenstelling tot Liszts gelijknamige compositie, heeft dat van Franck meer weg van het werk van Frans Schubert (1797-1828). Het algemeen opzet van *Ce qu'on entend sur la montagne* valt sterk te linken aan de 'oneindige' sonatevormen in de klaviersonates van Schubert, die zodanig uitgebreid zijn dat de luisteraar zijn grip op de vorm dreigt te verliezen. Hoewel Francks werk vrij is en niet per se strikt in sonatevorm (nog een eigenschap van het symfonisch gedicht), heeft het dus net als Schubert een langgerekte tijdsdimensie dankzij lange spanningsbogen en een trage harmonische ontplooiing. Dit in combinatie met het gebruik van een traag groeiende spanningsopbouw, maakt dat deze muziek nogal monumentaal klinkt. Daarnaast gebruikt Franck voor die tijd vrij nieuwe compositie- en speeltechnieken, waaronder het gebruik van flageoletten en tot wel zes divisies in de strijkers, chromatiek en harmonie als vorm van expressie en een orkestratiekunst die doet denken aan de registers van een kerkorgel

(Franck was zelf organist). Door al deze kenmerken samen te nemen, lijkt het alsof het werk al 20 jaar vooruitblijkt in de tijd: naar Anton Bruckners ‘kathedralen’ van symfonieën en Wagners klankwereld in de operatetralogie *Der Ring des Nibelungen*.

In Hugo’s gedicht wordt beschreven hoe een dichter op een berg twee stemmen hoort en deze interpreteert. Enerzijds is er de stem van de natuur: harmonieus en goddelijk, anderzijds horen we de stem van de mens: vol lijden en wanhoop. De dichter vraagt zich af hoe het kan dat er zoveel orde bestaat in de natuur en wanorde in de mens. De twee worden aan elkaar afgewogen, maar niet verzoend. Franck weet deze dichotomie zeer mooi te verklanken in de wisselwerking tussen strijkers en (hout)blazers: twee aparte stemmen met elk hun eigen thematische materiaal. De kalmte op de mistige bergtop weet de componist in de openingsmaten te schetsen met een lage baspedaal (die vooruit lijkt te blikken naar de inleiding van Wagners muziekdrama *Das Rheingold* uit 1854) waarop hij een groot mystiek flageoletakkoord uitwerkt over de twee vioolpartijen. Op deze voornaamste bouwstenen weet Franck een compositie uit te bouwen die bruist van de harmonische modulaties, tempowisselingen en krachtige contrasten. Het werk is niet alleen een getrouwe verklanking van de geest van Hugo’s gedicht; deze ‘architectuur van klanken’ vervult ook de wens die Liszt in zijn voorwoord tot zijn pianobundel *Album d’un voyageur* schreef, namelijk om “alle onrust die woedt in de ontoegankelijke diepten van onvergankelijke verlangens en van oneindige voorgevoelens” uit te drukken.

Dat de mooie en minder mooie kanten van de natuur kunstenaars – en de mens in het algemeen – eeuwenlang heeft verwonderd en beïnvloed, zal ons wellicht niet verbazen. Wat wel opmerkelijk is, is dat de bergen waar Hugo’s, Liszts en Francks werken over handelen, pas later vaste voet aan de grond krijgen als onderwerp binnen de kunsten. Hoewel de Italiaanse dichter Petrarca de Mont Ventoux al beklom op 26 april 1336 (zonder koersfiets nota bene), hier een reisverslag over schreef en daarmee een bijdrage leverde aan de ontwikkeling van het toerisme en de bergsport, ontstaat er voor de bergen pas een fascinatie in het collectief geheugen vanaf het begin van de negentiende eeuw. In eerste instantie ontstond deze fascinatie door een wedloop naar Europa’s hoogste bergtoppen: Londense onderzoekers kwamen er wetenschappelijke expedities uitvoeren nog voor de Fransen, Duitsers, Zwitsers en Oostenrijkers ze zelf hadden bedwongen. Dit leidde tot de massale oprichting van alpinistenclubs om te concurreren met de Britten en zo het wetenschappelijk onderzoek over de Alpen terug in eigen handen te krijgen. Aanvankelijk waren deze clubs weggelegd voor de elite, maar stukje bij beetje kon de middenklasse ook al snel meegenieten van het bergklimmen en de prachtige vergezichten. Dit leidde niet alleen tot een verhoogde interesse in de plaats van de

natuur (en de bergen in het bijzonder) binnen de moderne wereld, ook werd deze cultuur al snel gerekend tot de stroming van het romanticisme. Voor de mensen van die tijd stonden de bergen namelijk symbool voor het risico, het overstijgen van individuele belemmeringen, reinheid, emoties, reflecties op de alsmaar meer verstedelijkte omgeving, de zoektocht naar het sublieme en de uitdrukking van religieuze gevoelens ('religieus' niet in de strikte zin van het woord). In een 'nieuwe' wereld, gedomineerd door mechanisatie, waarin nieuwe ontdekkingen het leven van doodnormale mensen zó snel en ingrijpend veranderde, werd het gebergte een symbool voor stabiliteit en puurheid en belichaamt het een esthetische standaard voor de romantische waarden.

Het is dit 'sublieme' natuurbegrip dat de Duitse kunstschilder Caspar David Friedrich (1774-1840) meesterlijk wist te vatten in zijn misschien wel bekendste schilderij *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818), waarin hij een *Rückenfigur* afbeeldt die vanaf een hoge rots over een zee van mist uitkijkt naar het gebergte dat hem omringt. Opvallend is dat de mannelijke figuur met wandelstok nogal stedelijk gekleed is, waardoor we kunnen suggereren dat het om een stedeling gaat die probeert te ontsnappen aan zijn dagelijkse beslommeringen in de steeds maar meer uitdijende metropool, door te gaan ronddwalen en op zoek te gaan naar sublieme ervaringen in de natuur die mogelijks een troost en antwoord bieden op zijn wroegingen over zijn plaats in de wereld, de modernisering en zijn bestaan in het algemeen. Gezien Friedrich net als de figuur ook rood haar had en een man van de stad was, is het goed mogelijk dat het hier gaat om een zelfportret dat – hoewel pas na zijn dood – een blijvend stempel op alle kunstvormen binnen de romantiek zou drukken. Het is door thema's als de contrapositie van de mens versus de natuur en het alpinisme per slot van rekening goed mogelijk dat Victor Hugo (ook een stedeling) door dit soort werken geïnspireerd raakte en samen met zijn eigen klimervaringen, die hij neerschreef in reisverslagen, de nood voelde de bergen te integreren in zijn poëzie, wat componisten als Franck en Liszt op hun beurt in staat stelde dit thema via de dichtkunst te introduceren in de muziek.

Naast de twee bovengenoemde componisten, beeldden andere ook (berg)landschappen uit in hun muzikale composities. Denk maar aan de Apennijnen in Berlioz' *Harold en Italie* (1834), het Scandinavische landschap in Edvard Griegs *Peer Gynt* (1875), de vaderlandse bergen in Bedřich Smetana's *Má vlast* (1878) en Modest Moessorgski's *Nacht op een kale berg* (in 1886 postuum voltooid door Nikolai Rimsky-Korsakov). Mede dankzij deze symfonische gedichten (en suites/cycli) floreerde het genre in de negentiende eeuw. Toch kwam het tegen het einde van de negentiende eeuw onder druk te staan door de muziekfilosofieën van Hanslick en Schopenhauer, die het bestaansrecht ervan ter discussie stelden. De volgens hen

anekdotische weergave van de details van een verhaal leek namelijk niet langer te behoren tot het wezen van de muziek. Terwijl het symfonisch gedicht langzaam ten onder ging, was er één componist die het genre opnieuw wist uit te vinden, de levensduur ervan oprekte en ermee wegwam om ondanks de vele vernieuwingen tijdens de *Jahrhundertwende* (ca. 1880-1914) tóch binnen dit stijltype te blijven componeren: de Duitse toondichter Richard Strauss (1864-1949).

Toen Strauss in 1886 begon te werken aan het symfonisch gedicht *Macbeth* (naar Shakespeares gelijknamige toneelwerk), vier jaar later gevolgd door een succesvolle première in Weimar, kon hij nog maar nauwelijks beseffen dat hij tegen het einde van de eeuw de onbetwiste vertegenwoordiger zou worden van een muziekgenre dat al meer dan een generatie lang controversie veroorzaakte: de programmamuziek. En inderdaad, met de op *Macbeth* volgende ééndelige werken voor groot orkest, zoals het metafysische *Tod und Verklärung* (1889), het schalkse *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (1895), de fantastische variaties van *Don Quixote* (1897) en het quasi-autobiografische *Ein Heldenleben* (1898), zou Strauss de mogelijkheden waarmee een muziekstuk in verband kon worden gebracht met poëzie, literatuur, theater (en zelfs zijn eigen componist!) aanzienlijk uitbreiden. Tegelijkertijd was en blijft Strauss' muziek onmiskenbaar origineel – van kwaliteit misschien alleen te vergelijken met die van zijn goede vriend Gustav Mahler – maar zeker was het ook een product van zijn tijd. Om zijn vernieuwde symfonische gedichten te onderscheiden van die van Liszt, noemde Strauss ze *Tondichtung*, waarvan hij er zo'n 11 schreef.

Vanaf de eeuwwisseling voelde Strauss dat zijn roeping lag in het muziekdrama. Met het hieruit voortvloeiende succes hield hij (tijdelijk) op met het componeren van toongedichten. Zijn doorbraak in de opera kwam er voornamelijk met de volgende drie meesterwerken die op relatief korte tijd van elkaar zijn ontstaan: *Salome* (1905), naar het gelijknamige toneelstuk van Oscar Wilde, *Elektra* (1908) en *Der Rosenkavalier* (1911), beiden op een libretto van Strauss' collega en vriend Hugo von Hofmannsthal. Met *Salome* en *Elektra* radicaliseert Strauss het wagneriaanse muziekdrama tot het punt van ontbinding: waar Wagner op mythische verlossing mikt, toont Strauss een psychische ontwrichting zonder een bovenaards perspectief: het heroïsche maakt plaats voor het pathologische, leidmotieven worden obsessieve cellen en de tonaliteit raakt oververhit. Dit staat volledig in lijn met de opkomst van het muzikale modernisme onder Arnold Schönberg (1874-1951) en de daaruit resulterende ontwikkeling van de atonaliteit, waar Strauss flink door aan het twijfelen werd gebracht. Welke weg moest hij als componist inslaan: de modernistische kant of vasthouden aan de romantische toonspraak? Met *Der Rosenkavalier* lijkt het alsof hij voor de levenstijd die hem nog restte zijn keuze definitief

vaspinde: weg van expressionistische extremen, terug naar een historisch model van lichte, doorzichtige dramaturgie en ensemblecultuur, duidelijk schatplichtig aan de mozartiaanse komedie *Le nozze di Figaro*. Het feit dat Strauss vanaf dan tot aan zijn laatste compositie *Vier letzte Lieder* (1949) vasthield aan de romantische, negentiende-eeuwse compositietraditie, met een output van tientallen composities van een superieure kwaliteit (opera en symfonisch), waar andere componerende collega's zich al lang hadden laten meevoeren door de modernistische stroming, maakt Strauss niet alleen de laatste romanticus, maar ook een van de meest radicale en meest bewonderingswaardige componisten van zijn tijd.

Na zijn succes met *Salome* was Strauss eindelijk een vermogend componist, waardoor hij in staat was zijn geliefde villa in het pittoreske Garmisch-Partenkirchen te kopen, waar hij tot aan zijn dood in alle rust zou blijven wonen en werken. Omringd en geïnspireerd door het Beierse alpenlandschap en de wonderschone natuur zette Strauss zich aan de compositie van zijn grootste en laatste toongedicht, *Eine Alpensinfonie* (1915), waarmee hij ook de relatief korte bestaansperiode van het symfonisch gedicht definitief zou besluiten. Het was tot dan 12 jaar geleden dat hij nog een stuk in dat genre componeerde (*Sinfonia Domestica*, 1903), maar de dood van Gustav Mahler op 18 mei 1911 zette Strauss terug aan het nadenken, waarvan de volgende, nogal warrige dagboekschetsen getuigen:

“Gustav Mahler verliet het leven op 19 mei [18 mei, *red.*], na een lange periode van ziekte. De dood van deze ambitieuze, idealistische en energieke kunstenaar [is] een groot verlies. Lees[t] Wagners aangrijpende autobiografie met emotie.

[...]

Als Jood zou Mahler het Christendom nog steeds opbeurend gevonden hebben. Als oude man zonk de held Rich[ard] Wagner opnieuw af naar Mahlers niveau, resulterend uit Schopenhauers invloedsfeer.

Het is voor mij perfect duidelijk dat de Duitse natie enkel nog maar nieuwe kracht kan verwerven door zich los te breken uit de ketenen van het Christendom. [...]

Ik ben van plan mijn *Alpensinfonie* ‘Antichrist’ te noemen, gezien het morele zuivering door middel van het eigen handelen, vrijheid door werk en aanbidding van de eeuwige glorieuze Natuur impliceert.”

Als fervent lezer van de geschriften van Friedrich Nietzsche (1844-1900) was er, in tegenstelling tot Liszt bij Beethoven, voor Strauss geen nood meer om het goddelijke aspect uit de verhouding tussen mens en natuur buiten te werken, gezien Nietzsches opvatting van de wereld enkel nog maar een goddeloos concept van de natuur toestond; een opvatting die Strauss

met veel van zijn tijdgenoten deelde, waaronder Gustav Mahler in zijn *Derde symfonie* uit 1896. Dit was niet toevallig hetzelfde jaar als waarin Strauss het symfonisch gedicht *Also sprach Zarathustra* publiceerde, naar Nietzsches gelijknamige boek:

“Terwijl Zarathoestra de berg beklom, dacht hij na over zijn vele rondzwervingen sinds zijn jeugd, en over hoeveel bergen, bergkammen en -toppen hij al had beklommen. Ik ben een zwerver en een bergbeklimmer. [...] En wat er nu ook op mijn pad komt als lot en ervaring – het zal te maken hebben met zwerven en bergklimmen: uiteindelijk ervaar je alleen jezelf.”

Dit romantische idee van “alleen jezelf ervaren” ligt volledig in lijn met hoe Strauss trachtte te werken: in afzondering, omringd door de natuur. Deze praktijk werd door vele negentiende-eeuwse kunstenaars beoefend, om Caspar David Friedrich en Gustav Mahler nog maar eens vernoemen. Het is daarom ook niet verwonderlijk dat Strauss in 1908 verhuisde naar Garmisch, omringd door de Alpen aan de voet van de Zugspitze (Duitslands hoogste bergtop, 2962 m). Deze plek gaf hem de intellectuele rust om zijn stroom aan prachtige melodieën aan te wakkeren, alsook het nostalgische gevoel naar de bergvakanties ten tijde van zijn jeugdijaren.

In de zomer van 1879 spendeert de toen 15-jarige Richard zijn vakantie met zijn familie op 150 km onder München, in Murnau am Staffelsee. Dankzij de in dat jaar vervulde spoorlijn was er treinverkeer en dus ook vlotter toerisme mogelijk naar dat dorpje. Op 26 augustus van dat jaar stuurt hij een brief naar zijn vriend Ludwig Thuille met zijn verslaggeving van een heuse *Bergpartie*, een wandeltocht doorheen de Alpen. Als we Strauss mogen geloven, vertrok het klimgezelschap in het midden van de nacht met paard en kar vanuit Murnau naar de voet van de bergen. Vanuit daar begon de maar liefst vijf uur durende klimtocht, door het donker met enkel een lantaarn, naar de top van de Heimgarten (1790 m). Bij het ochtendgloren had de groep klimmers zicht op diverse pieken en meren, waaronder de Zugspitze. Na de middag raakt de groep verdwaald en na drie uur ronddwalen, belandden ze in een zware zomerstorm die bomen ontwortelde en die maakte dat ze de Kochelsee niet per boot konden oversteken en te voet om het meer heen moesten wandelen, waardoor ze genoodzaakt werden te overnachten en de volgende ochtend pas naar Murnau terug te keren. Strauss eindigt zijn brief: “De tocht was interessant, speciaal en origineel tot het allerhoogste niveau. De volgende dag speelde ik het hele tafereel op de piano. En natuurlijk: grootse toonschildering en onzin (volgens Wagner).” Dit avontuur heeft de rechtstreekse inspiratie gevormd voor het muzikale narratief achter *Eine Alpensinfonie*. Verder wordt het eerdergenoemde fenomeen van de verschuiving van het

bergbeklimmen als wetenschappelijke noodzaak naar het bergklimmen als ontspannende bezigheid van de bourgeoisie hierin bevestigd. Voor Strauss als persoon staat deze brief vooral voor het begin van zijn levenslange fascinatie voor de bergen. Zijn zus Johanna schrijft over zijn “liefde voor alles, de bergen en de bossen, weiden en bloemen, voor alle dieren was hij groot. Na zijn wonderbaarlijke excursies kan hij via het schrijven aan zijn vrienden zijn hart luchten, waardoor zijn muzikale fantasieën ook rechtsreeks worden geprikkeld [...]” Dit citaat benadrukt heel mooi Strauss’ verhouding met cultuur en natuur, die hij koste wat kost met elkaar wilde herenigen in zijn oeuvre.

Naast Nietzsche en zijn eigen liefde voor de natuur, werd Strauss ook geïnspireerd door het werk van de Zwitserse schilder Karl Stauffer (1857-1891). De allereerste schetsen voor *Eine Alpensinfonie* lopen namelijk terug tot *Eine Künstlertragödie*, een toongedicht waaraan hij omstreeks 1900 begon. De ondertitel van het werk luidde: *Liebestragödie eines Künstlers – dem Andenken Karl Stauffer*. Deze Stauffer trok zich net als Strauss terug in de Alpen, waar hij naast schilder ook een groot alpinist was, daar zijn beklimming van de Zwitserse Wetterhorn (3692 m) voor die tijd als zeer impressionant kan worden beschouwd. Klimmen was voor Stauffer meer dan recreatie en een fysieke aangelegenheid. Net als voor Strauss was het werkelijk een psychologisch-hygiënische bezigheid, een tegengif voor de moderniteit. Op die manier werden de bergen voor beide kunstenaars de inspiratiebron voor hun artistieke output. Daarnaast kunnen we hen ook linken aan Nietzsche, gezien die tussen 1880 en 1889 vanwege zijn krankzinnigheid in de Zwitserse Alpen leefde. In die jaren schreef hij daar zijn *Zarathustra*, geïnspireerd door de bergen, maar ook polemieken als *Der Antichrist. Fluch auf das Christenthum*, teksten die Strauss rechtstreeks beïnvloedden.

Hoewel het lang heeft geduurd bij Strauss om zijn gedachten omtrent *Eine Alpensinfonie* concreet te vormen, was het uiteindelijke schrijfproces maar van relatief korte duur, namelijk tussen 1911 en 1915. Strauss hing de muziek op aan 22 tussentitels die functioneren als semantische vectoren; elementen die extra betekenis toevoegen aan de muziek. Ze beschrijven grofweg een wandeling doorheen het alpenlandschap; een wandeling die nogal overeenkomt met Strauss’ beschrijving van zijn wandeling in de zomer van 1879. De muziek begint midden in de nacht en mondt al vrij snel uit in de zonsopgang die de wandelaar tegemoet wandelt bij zijn beklimming naar de top van de berg. Hij passeert het bos, beekjes, watervallen, bloemen- en alpenweiden, maar wordt ook geconfronteerd met gevaarlijke passages, zoals het kreupelhout op dwaalwegen en schuivende gletsjers. Eenmaal de top bereikt ervaart de wandelaar het gevoel van het sublieme, waarna hij aan de afdaling begint. Plots stijgt er een mist op, de zon verduistert zich langzaam en het begint te druppelen. De protagonist belandt

bijgevolg in een gigantische stormbui. Na regen komt zonneschijn en de wandelaar daalt verder af tijdens het ondergaan van de zon, terug naar huis, waarbij hij nog een laatste blik werpt op de top vooraleer de nacht valt. De dag – en het avontuur – is voorbij.

Om deze taferelen tot in de puntjes uit te werken, maakt Strauss gebruik van een exuberant groot orkest, dat nog volledig in de schaduw staat van *Elektra*, *Salome* en de balletmuziek voor *Josephs Legende* (1914). Op deze manier stelt de componist zichzelf in staat alle kleurregisters open te trekken in functie van het narratief, namelijk de sublieme natuurervaring die de protagonist beleeft doorheen de compositie. Waar Beethoven voor het uitbeelden van de storm in zijn *Zesde Symfonie* nog beperkt werd en beroep deed op het gebruik van snelle noten, dissonanten en paukenroffels, gebruikt Strauss hier nieuwe instrumenten zoals wind- en dondermachines in het slagwerk om deze natuurgeluiden haast letterlijk na te bootsen. Daarnaast zorgt de overdaad aan koperblazers voor de bergachtige grootsheid en worden koebellen gebruikt voor het uitbeelden van de alpenweides. Hoewel het meer dan 100-koppige orkest oogt als een muur van sonisch geweld, gebruikt Strauss het zeer zorgvuldig en bescheiden om zijn muzikale schildering vorm te geven. Slechts hier en daar is er een grote uitbarsting waarbij alle muzikanten tegelijk nodig zijn.

Het uitbeelden van een gebergte in de beeldende kunst is al lastig, laat staan in een muzikale compositie. Strauss brengt zijn alpenlandschap op twee manieren in kaart: enerzijds schetst hij het landschap, anderzijds kijkt hij naar de gevoelens van de alpinist en hoe deze de sublimiteit van de natuur ervaart. In *Eine Alpensinfonie* vallen natuur en innerlijke beleving volledig samen. Wat ogenschijnlijk een reeks landschappelijke taferelen lijkt – *Nacht*, *Sonnenaufgang*, *Am Wasserfall*, *Auf dem Gipfel* –, blijkt muzikaal tegelijkertijd een psychologische reis. Strauss schildert de Alpen met een verbluffende orkestrale concreetheid: donkere strijkers in clusterharmonie en lage blazers laten de nacht ademen, koperfanfares openen de horizon bij zonsopgang, kwetterende houtblazers en harpglissando's doen het water van de rots af storten. Maar, deze natuurbeschrijvingen zijn nooit louter illustratief. In momenten als *Vision* en *Elegie* keert de blik naar binnen en wordt het landschap een spiegel van de ziel: harmonieën worden weidser of juist weemoediger, thema's lossen op in contemplatieve stilte en melancholie of groeien uit tot extatische hoogtepunten. Zo ontvouwt zich een dubbele dramaturgie: de uiterlijke klim naar de bergtop loopt parallel aan een innerlijke zoektocht naar inzicht en zelfoverstijging. Daarnaast creëert Strauss door het toevoegen van een groot orgel aan het orkest nog een extra 'religieuze' dimensie aan de sublieme ervaring van de wandelaar. Wanneer aan het einde van het stuk de avond en de nacht terugkeren, is de cirkel rond – niet alleen in de natuur, maar ook in de menselijke ervaring die Strauss in muziek vatte.

Zo bezien krijgt *Eine Alpensinfonie* zijn volle betekenis niet alleen als indrukwekkende natuurschildering, maar ook als culminatiepunt binnen Strauss' denken over mens, natuur en kunst. In deze cyclus van nacht tot nacht, waarin landschappen en innerlijke beleving samenvallen, sluit Richard Strauss aan bij een laatromantische traditie die hij tot haar uiterste grenzen heeft gevoerd. Afgewerkt en in première gegaan tijdens de Eerste Wereldoorlog, klinkt dit werk als een monumentaal tegenbeeld voor een wereld in crisis. Tegelijk vormt het de apotheose én het sluitstuk van het symfonisch gedicht: wat bij Liszt begon als een vernieuwend ideaal, bereikt hier zijn meest exuberante, technisch verfijnde en filosofisch geladen gestalte. Dat Strauss zich in 1917 engageerde in het culturele leven rond de *Salzburger Festspiele*, past binnen diezelfde overtuiging dat kunst een morele en maatschappelijke rol te vervullen heeft: “Onze toekomst ligt in de kunst, met in het bijzonder de muziek. In tijden waarin geestelijke goederen zeldzamer zijn dan materiële, en egoïsme, jaloezie en haat de wereld regeren, zal de muziek veel bijdragen aan het herstel van de liefde tussen mensen,” schrijft hij in de oprichtingsakte van het festival. In dit licht kan *Eine Alpensinfonie* worden beluisterd als Strauss' laatste grootschalige bijdrage aan een negentiende-eeuws genre dat bij hem zowel het hoogtepunt als de uitvaart heeft gekend.

Dries de Haas
