

De belofte van het moment: improviseren in woord en klank

Joris Roelofs

*Lieve Robert, ik smeeek je, produceer iets dat af is!*¹

Improvisatie is een breed begrip geworden. De een improviseert een trompetsolo, de ander improviseert een maaltijd voor een onverwachte gast en weer een ander improviseert tijdens een politieke redevoering. ‘De dag en de dans begint, en wij kennen de passen niet! Dus moeten wij improviseren’, schreef Nietzsche.² Ons aanpassen en improviseren moeten we altijd, maar improvisatie heeft een ambivalente status. Tijdens de coronacrisis kopte het AD: ‘Improvisatiekabinet Rutte III laat werk na voor opvolger’,³ terwijl premier Rutte zelf de burgers nu juist prees om hun ‘improvisatievermogen’. Politiek filosoof en NRC-columnist Luuk van Middelaar stelt dat de Europese Unie haar ‘improvisatievermogen zal moeten versterken’,⁴ terwijl Tweede Kamervoorzitters alleen roepen dat het ‘soms even improviseren is’ wanneer er een technisch mankement optreedt. In 1956 begon het Amerikaanse *State Department* jazzmusici op tournee te sturen om het publieke imago van de VS wat betreft raciale ongelijkheid wat op te vijzelen,⁵ en om improvisatie te promoten als blijk van kapitalistische consumentenvrijheid, terwijl de Oost-Duitse staat *free jazz*-improvisatie besloot te sponsoren omdat zij zou staan voor een revolutionaire, anti-kapitalistische vorm van expressie.⁶

Vanwege de brede waaier aan betekenissen en connotaties is enige beperking dus op zijn plaats, en daarom zal ik mij hier concentreren op improvisatie in de podiumkunst van de 18^{de} en 19^{de} eeuw in Europa. Maar zelfs dan blijft het lastig om iets zinnigs te zeggen over improvisatie. De moeilijkheid van het onderzoek ligt erin dat je niet kunt vertrekken vanuit een partituur of tekst; het gaat er juist om dat improvisaties vergankelijk zijn, in het moment plaatsvinden en niet herhaalbaar zijn. Om erachter te komen wat er tijdens de improvisaties precies gebeurt, ben je afhankelijk van leerboeken over improviseren,

luisterervaringen van concertbezoekers, van critici, en van de speelervaring van improvisatoren.

Toch denk ik dat er een kern is van improvisatie, een gemene deler. Die kern komt misschien wel het beste tot uiting in het volgende citaat van Flavius Philostratus:

Het was Gorgias die de kunst van het improviseren heeft uitgevonden. Want toen hij in Athene in het theater verscheen, had hij de moed om te zeggen: 'stelt u maar een thema voor'; en hij was de eerste die deze stoutmoedige mededeling waagde, waarmee hij suggereerde dat hij alwetend was en over elk onderwerp zou kunnen spreken, waarbij hij vertrouwde op de inspiratie van het moment.⁷

Gorgias was een sofist en tijdgenoot van Plato, en hij had in het democratische Athene een enorme invloed. De rol van redenaarskunst in de *polis*, en in het bijzonder de rol van het improviseren, was toentertijd onderwerp van pittige discussies. Voor ons is het relevant dat improvisatie zich richtte op het contingente, op het moment, en op het publiek. Dit aspect van improvisatie, het spontane omgaan met het moment in het hier en nu, verbindt alle improvisatiekunsten met elkaar. Maar het moment is ook cruciaal voor de manier waarop we naar improvisaties *luisteren*; het gaat om een zekere alertheid op het ogenblik, op het optreden zoals dat zich voor onze ogen en oren ontvouwt. De luisteraars nemen een zekere spanning waar die wordt veroorzaakt doordat het verloop van een improvisatie onzeker is, en doordat ze worden meegenomen in een creatief proces waarin de improvisator weleens zou kunnen falen. Het feit dat improvisaties niet vastliggen, situatiegebonden zijn en afhankelijk van de interactie met het publiek, heeft meerdere consequenties voor de manier waarop in de loop van de geschiedenis tegen improvisatie werd aangekeken. Sommigen waren groot voorstander van improvisatie, anderen waren sceptisch en zagen improvisatie als bedreiging. En voor zowel de voor- als de tegenstanders, of het nu kunstenaars waren of luisteraars, geldt dat zij daar culturele, esthetische, economische of politieke redenen voor hadden. In dit hoofdstuk leg ik dan ook de nadruk op de receptiegeschiedenis van improvisatie. Hoe werd improvisatie ervaren? Waarom en door wie werd zij verdedigd, vermeden, of zelfs gewantrouwd? Uit die geschiedenis zal blijken dat de status van improvisatie

altijd al ambivalent was. Dat geldt zowel voor de improvisatoren zelf als voor de luisteraars, maar ook voor een derde categorie die ik in dit hoofdstuk wil bespreken: de autoriteiten.

Censuur

Improvisatie was traditioneel gezien, in de Italiaanse *commedia dell'arte* bijvoorbeeld, een artistieke activiteit die in het leven zelf stond, gericht op de interactie met het publiek. Maar juist deze dimensie van improvisatie, de verbinding met het alledaagse leven, werd gezien als *laag* en zelfs *verdacht* op het moment dat eind 18^{de} eeuw de cultivering van de 'schone kunsten' opkwam. In Duitsland en Oostenrijk, maar ook in Italië, zou improvisatie in diskrediet worden gebracht.

'Diskrediet' is historisch gezien zeker niet overdreven uitgedrukt, en dit laat zich het beste zien in de geschiedenis van improvisatie in het theater. Een theatervorm die zichzelf afhankelijk maakte van de onvoorziene reacties uit het publiek paste niet bij de officiële esthetiek van de autonome kunsten. Bovendien, het feit dat improvisaties niet vastliggen en afhankelijk zijn van de creatieve input van het publiek maakt ze oncontroleerbaar voor de autoriteiten. Begin 18^{de} eeuw werd er in de theaterwereld overal geïmproviseerd, en de belichaming bij uitstek van improvisatie was het 'hansworst'-karakter dat de ene na de andere grofheid uitte. Verdacht waren vooral de rondreizende Duitse theatergroepen en Weense volkstheaters, die moeilijker te controleren waren dan de vaste theaters en die op gespannen voet stonden met de nieuwe Verlichtingssmaak en de morele opvoeding tot *Bildungsbürger*. Het theater kreeg te maken met censuur, vanwege zijn satirische tendensen die als gevaarlijk werden gezien. In het Duitstalige gebied werd het vulgaire, improviserende *Hanswurst*-personage in 1737 in een speciaal met dat doel geschreven theaterstuk van het podium verbannen.⁸

Theoretici van de Verlichting stelden dat het theater voortaan educatieve en morele doelen moest dienen. Keizerin Maria Theresia, die in 1751 een Commissie voor Censuur in het leven had geroepen, zette bepaalde actrices het land uit vanwege hun vermeende wellustige gedrag. Ze verbood een uitvoering van *Romeo en Julia* en liet die vervangen door een vrolijker versie, waarin beide hoofdpersonages in leven bleven. De Verlichtingsdenker Johann Christoph Gottsched

maakte in zijn geschriften niet alleen de improvisatie in het theater verdacht, maar ook het *phantasiren* in de schilderkunst en de muziek. Er ontwikkelde zich nu een laag-hoog hiërarchie. Improvisatie gold als laag, omdat het een vorm van artistieke creativiteit is die zich afhankelijk maakt van het moment, van het particuliere en het contingente, terwijl het in de 18^{de} eeuw nu juist ging om het permanente en het universele: de kunst moest het gewone leven overstijgen. Improvisatie bleek aan de verkeerde kant van de geschiedenis te staan, en strijdig te zijn met de nieuwe hervormingen in theater en muziek. De nieuwe *esthetische* norm waar Gottsched rond 1735 voor pleitte werd in 1770 ook aan een *juridische* norm gekoppeld. En ook dit gebeurde in de context van het theater. De schrijver en jurist Joseph von Sonnenfels pleitte voor een wettelijk improvisatieverbod, omwille van de 'veiligheid van de burgers'. Sonnenfels kreeg het voor elkaar dat de Oostenrijkse keizer Joseph II in 1770 het improvisatieverbod in een wetsbesluit liet opnemen. 'Aangezien het verboden is te improviseren', stelde de keizer,

moet het de acteurs in de scherpste bewoordingen worden verboden tijdens de voorstelling opzettelijk teksten toe te voegen of te wijzigen, of het publiek onvoorbereid toe te spreken, zonder de voorafgaande goedkeuring van de censoren. Daarbij geldt dat bij eerste overtreding een dergelijke acteur of actrice zonder onderscheid, wie het ook is, onmiddellijk na het einde van de voorstelling voor 24 uur in hechtenis zal worden genomen. Bij de tweede overtreding wordt hem of haar echter zonder pardon de toegang tot het theater ontzegd.⁹

Na de dood van keizer Joseph II (1790) en de ervaringen van de Franse Revolutie ontstond er een nieuwe prioriteit onder de theatercensoren: revolutionaire bewegingen moesten koste wat kost worden onderdrukt.¹⁰ Scènes en beschrijvingen van de theateroptredens moesten van tevoren worden opgestuurd en goedgekeurd, in Engeland door de *Examiner of Plays*, in Duitsland door het *Oberstkämmereramt* of zelfs door de politie. Politieagenten bezochten repetities en optredens om te controleren of acteurs niet van de goedgekeurde tekst afweken. Volgens de theatercensor Franz Carl Hägelin moest theatercensuur strikter zijn dan boekcensuur, omdat theaterhuizen open waren voor 'het gehele publiek, dat bestaat uit personen van elke klasse, elke rang

en elke leeftijd'.¹¹ Woorden als 'tiran' en 'despotisme' waren verboden, en ook over 'vrijheid' en 'gelijkheid' diende men 'niet te schertsen'.¹²

Improvisatie als regelovertreding

Niet zelden wordt de culturele geschiedenis van improvisatie afgeschilderd als een gradueel proces van marginalisering, onderdrukt door de dominantie van de ideologie van het werk-concept en de Romantische genie- en autonomie-esthetiek. Het improviseren zou dan pas weer nieuw leven worden ingeblazen met de komst van de naoorlogse bebop-improvisatie van o.a. Charlie Parker, en met de experimentele muziek van o.a. John Cage. Maar dat beeld doet geen recht aan de complexiteit van de werkelijkheid. Integendeel, improviseren won juist aan status doordat het een soort underdogpositie verkreeg en doordat Romantische denkers de improvisatiekunsten opnamen binnen hun eigen Romantische genie-esthetiek.

Door het officiële verbod en de censuur ontstond de neiging tot een ander soort improvisatie: spontane, politiek ondermijnende versieringen die pas op het moment zelf werden uitgevoerd. De censoren konden nog zo hard hun best doen om van tevoren alle teksten te controleren en politieke thema's te verbieden; de essentie van improvisatie, het variëren op en afwijken van de geplande tekst, liet altijd nog genoeg ruimte om politieke figuren, of de koning, of het kleine formaat van Napoleon belachelijk te maken. Het publiek ervoer in het moment zelf altijd veel meer dan wat van tevoren uit de goedgekeurde teksten kon worden opgemaakt. Daarnaast was het publiek goed in staat verborgen politieke boodschappen te detecteren: juist omdat ze *verwachtten* dat de acteurs van de goedgekeurde teksten zouden afwijken, zij het op vaak subtiele wijze, waren hun oren gespitst op afwijking van de norm. Een paradoxale situatie ontvouwde zich: improvisatie bleek inherent oncontroleerbaar, maar die oncontroleerbaarheid werd pas zichtbaar door de pogingen haar te controleren. Door de obsessie van de autoriteiten met de ondermijnende dimensie van improvisatie ging die ondermijnende improvisatie bij het publiek tussen de oren zitten; het begon zelfs politieke verwijzingen te horen waar die er niet waren.

Zoals Roland Borgards laat zien: door het officiële verbod werd improvisatie geassocieerd met regelovertreding.¹³ Er ontstond nu een

hiërarchie waarin een superieure artistieke creativiteit, compositie, boven improvisatie kwam te staan. Die aparte status maakte het niet alleen mogelijk dat improvisatie als eigensoortig autonoom kunstgenre kon worden gewaardeerd, maar ook dat die hiërarchie zou kunnen worden omgekeerd. De officiële uitsluiting uit het legale, correcte domein van de schone kunsten creëerde onbedoeld een zelfstandige improvisatie-esthetiek. Waar improvisatie vroeger altijd onlosmakelijk met compositie, tekst en regels was verbonden, werd zij nu gezien als een *optreden in het moment*. De filosoof Karl Philipp Moritz (1756-1793) beschrijft hoe hij in Venetië het optreden van een poëzie-improvisator bijwoonde. Die bracht eerst zijn ingestudeerde tekst ten gehore, waarbij hij gebruik maakte van een vaststaand metrum, maar vervolgens ‘ontsnapte hij aan zijn keurige manieren en ontbrandde in een roes van enthousiasme’, aldus Moritz.¹⁴ Dat enthousiasme wist hij op de filosoof over te brengen: na zijn *Italienerlebnis* zou Moritz voor een doorbraak van de autonomie-esthetiek zorgen, waarin juist de distantie van de kunstenaar tot de regel en de norm als geniaal zou worden beschouwd. Het autonome genie móet wel improviseren, om zich van de regel en het normale los te maken. Vervolgens zal het genie de contingentie van het improvisatorische moment moeten vertalen in een ‘werk’. De Romantische genie- en autonomietheorie en de Italiaanse improvisatiepraktijk bleken dus goed verenigbaar te zijn.

De improvisator als genie en als bedreiging

In 19^{de}-eeuwse Europese literatuur werden de improvisatoren geportretteerd als Romantisch genie. Hun populariteit viel samen met daadwerkelijk optredende poëzie-improvisatoren, die een opmerkelijke overeenkomst vertoonden met de concertpraktijken van improvisatoren zoals Franz Liszt. De beroemde Tommaso Sgricci bijvoorbeeld werd op handen gedragen. In zijn geval speelde ook mee dat hij niet alleen een *showman* was, maar bovendien politiek radicaal en openlijk homo-seksueel. De Romantische dichters Percy Shelley en zijn vrouw Mary onderhielden een nauwe band met Sgricci: vooral Mary, de auteur van *Frankenstein* (en dochter van de anarchist William Godwin en de feministe Mary Wollstonecraft), bezocht talloze optredens van hem. Anderen hadden echter niet zo’n hoge pet op van deze artiesten. Voor hen was

de improvisator een potentiële demagoog die een stabiele samenleving in de weg zou kunnen zitten en de bestaande hiërarchische verhoudingen zou kunnen verstoren. Zeker in de revolutionaire context van de 19^{de} eeuw zou de spontane expressie, het in-het-moment afwijken van script of partituur best wel eens kunnen worden gebruikt voor revolutionaire doeleinden in plaats van voor het bevorderen van sociale cohesie. *Improvvisatori* vluchtten in de eerste helft van de 19^{de} eeuw om politieke redenen weg uit Italië, vanwege de verdenkingen van betrokkenheid bij revolutionaire activiteiten. Sgricci zelf werd in 1819 door de paus uit de Kerkelijke Staat verbannen, vlak voor het moment dat hij op de Capitoolheuvel met de dichtelijke lauwerkrans zou worden bekroond.¹⁵

In het Habsburgse Rijk was de Weense acteur en operazanger Johann Nestroy vaak het slachtoffer van de censuur, die hij met zijn gewiekste improvisaties ook voortdurend uitdaagde. Al bij zijn eerste optreden in Brno grepen de censoren in, en op bevel van de politie moest hij de stad verlaten. In Wenen klaagde keizer Franz persoonlijk over het ondermijnende effect van zijn voorstellingen op de 'lage klassen', en hij heeft er meerdere malen een aantal dagen voor in de gevangenis moeten doorbrengen.¹⁶ In het Duitse keizerrijk werd Gerhart Hauptmanns *Die Weber*, waarin hij de opstand van de wevers in Silezië in 1844 verwerkt had, aanvankelijk verboden, uit angst dat het 'een deel van de Berlijnse populatie zou aantrekken dat sociaal-democratische neigingen heeft en geneigd is te demonstreren'.¹⁷ Uiteindelijk werd toch toestemming gegeven voor de uitvoering, op basis van het argument dat dát deel van de populatie toch geen geld had om een kaartje te kopen. Maar het verliep anders dan verwacht: de burgers die zich wél een kaartje konden veroorloven toonden zich tijdens de voorstelling solidair met de opstandelingen op het toneel, en lieten dat duidelijk blijken. Waarna er een geïmproviseerde interactie ontstond tussen toeschouwers en acteurs.

Improvisatie en compositie

Het improviseren, afhankelijk van het moment en van de immer wisselende reacties uit het publiek, stond niet alleen de morele opvoeding tot *Bildungsbürger* in de weg; het verhinderde ook een efficiënte productie van een artistiek oeuvre.

Hoezeer het nieuwe esthetisch-economische denken halverwege de 19^{de} eeuw niet alleen theatrale, maar ook muzikale improvisatie beïnvloedde blijkt uit de ervaringen van Robert Schumann en Franz Liszt. Schumann, die zelf had getwijfeld of hij dichter of musicus wilde worden, voelde een innerlijk conflict tussen de vrijheid die improvisatie hem bood en de noodzaak om die juist in te perken omwille van zijn compositorische productie. Zoals Leo Samama in zijn bijdrage vermeldt, had Schumann in 1828 nog in zijn dagboek geschreven dat de ‘Ungebundenheit jedes mal genialer u. geistiger (ist) als das Gebundene’. Maar in 1854 maande hij zijn studenten niet te veel te improviseren. Hij schreef dat pianoimprovisaties, vanwege hun openheid en vrijheid, de ‘kracht van een heldere structuur’ ontbeerden. Onder invloed van zijn vrouw Clara veranderde Schumann zijn compositorische aanpak, waarbij hij voortaan pianoimprovisatie vermeed. Sterker nog, hij liet de piano links liggen en ging zich concentreren op het schrijven van kamermuziek en symfonieën.

Ook Liszt had uiteindelijk als doel om zijn improvisatiegenie in te zetten, niet om te improviseren, maar om *werken* te produceren. Vanaf 1834/1835 zag hij het improviseren niet langer als een communicatief gebeuren ten overstaan van een publiek, maar als *pre-compositorisch middel*, als *Vor-Kunst*. Gaandeweg begon Liszt de *fantasia* op gegeven thema's meer als goedkope truc te zien, als ‘lagere’ kunstvorm. Hij gaf toe aan de ‘hogere’ status die compositie in zijn tijd genoot ten opzichte van improvisatie. Het inefficiënte improviseren, de vrije *fantasia* met zijn open einde, paste niet in het idee van wat filosofe Lydia Goehr het ‘werkconcept’ noemt: de muzikale praktijk vanaf ongeveer 1800, waarin een compositie werd gezien als een vastomlijnd werk, een kunstwerk dat je als het ware in een museum kon plaatsen en dat de musici maar hadden uit te voeren. Het boek dat Goehr in 1992 publiceerde heet dan ook *The Imaginary Museum of Musical Works*. Improvisatie stond op gespannen voet met het idee om een soort vaste canon van ‘werken’ op te bouwen, een imaginair museum van muziekstukken waarvan het publiek herhaaldelijk kon genieten. Tegen de achtergrond van die waardering voor werken werd improvisatie gezien als gebrekkig of onvoltooid.

Maar in *Fantasies of Improvisation: Free Playing in Nineteenth-century Music* (2018) brengt Dana Gooley helder in kaart dat het niet zozeer het werkconcept was dat doorslaggevend was voor het verdwijnen van de muzikale improvisatiepraktijk rond 1830, maar de eisen die het

steeds bredere publiek vanaf 1820 begon te stellen. Waar het theater vanaf 1737 tot ver in de 19^{de} eeuw onder een vergrootglas lag omdat het ondermijnende, revolutionaire gevoelens zou kunnen oproepen bij het ‘gewone volk’, moest de muzikale improvisatie juist moeite doen om zich uit de eigen gesloten kring terug te trekken en zich aan te passen aan de democratisering van de nieuwe muzikale publieke ruimte. Vóór die tijd was muzikale improvisatie, niet heel anders dan nu, elitair. Ze floreerde vooral in de sfeer van orgelmuziek in de kerk, en in de intieme privésfeer van de salons. De salonbezoekers konden de improvisatorische experimenten op waarde schatten omdat zij wisten wat er gebeurde; voor een klein groepje kenners hoefde de improvisator niet alles begrijpelijk te maken. Het grotere, ‘gewone’ publiek daarentegen kon de improvisaties alleen op waarde schatten wanneer het wist waaróp er werd geïmproviseerd.

Vanaf 1820 was het concertpubliek groter en sociaal diverser geworden: kenners, amateur-muziekkliefhebbers en leken zaten allemaal in één grote zaal en moesten tegelijkertijd worden bediend. Dit vereiste een bepaalde mate van communicatie tussen musici en luisteraars. De improvisatoren, die gewend waren voor een klein publiek van kenners te improviseren, moesten zich aanpassen. Het idee was immers om de verschillen in klasse en educatie op te schorten en iedereen te laten participeren – een democratisch en zelfs emancipatoir streven. Het oordeel van de luisteraars werd ernstig genomen, waardoor het noodzakelijk was te werken met gedeelde, gezamenlijke normen.

De taak voor de muzikale improvisator in de publieke ruimte was dan ook om bekend materiaal aan te nemen van het publiek en van daaruit de toehoorders mee te nemen in het improvisatieproces. Dit was een proces van gedeelde kennis naar iets onvoorziens, waardoor er in het moment iets nieuws kon ontstaan tussen publiek en artiest. Maar om het geleerde en het populaire te combineren en daarmee kenners, amateurs (*Liebhaber*) en leken tegelijkertijd op hun wenken te bedienen – dat was voor de improvisator een uitdaging waar volgens Gooley eigenlijk alleen Johann Nepomuk Hummel in schijnt te zijn geslaagd. Doordat hij de vrije *fantasia* als laatste op het programma zette, ontstond er aan het eind van het concert een sterkere intimiteit tussen uitvoerder en publiek dan bij de uitvoering van gecomponeerde stukken. Omdat het publiek niet van tevoren wist hoe het vrije improviseren precies zou aflopen werd het luisteren echt een proces in het

hier-en-nu. Hummel wist zijn luisteraars zo intens bij de uitvoering te betrekken dat die zich ook een beetje uitvoerend kunstenaar voelden, samen met de vertolker, waar ze niettemin hoog tegenop keken.¹⁸

Hummel wist het 'geleerde' en het 'populaire' te combineren, door de manier waarop hij zijn fantasie opbouwde: hij begon met bekende, door het publiek aangedragen thema's die hij helder en langzaam uitvoerde, ging daar vervolgens op improviseren en eindigde zijn fantasie met de meest virtuoze, fuga-achtige passages. Zijn *fantasia's* werden door kenners en leken met enthousiasme ontvangen, en dat liet zien dat muzikale improvisatie dus wel degelijk bestaansrecht had in de nieuwe muzikale publieke ruimte die vanaf 1820 was ontstaan. Maar volgens Gooley was Hummel een uitzondering.

Na 1830 zou de openbare muzikale improvisatiepraktijk geleidelijk uitsterven. Chopin en Mendelssohn besloten alleen nog te improviseren in de intieme omgeving van de salons, Franz Liszt trok zich na 1827 door persoonlijke omstandigheden enige tijd terug uit het muziekleven, en richtte zich daarna meer op zijn compositiepraktijk. Hummel zelf overleed in 1837.

Improvisatie als idee

En toch: het langzame verdwijnen van de improvisatiepraktijk vanaf 1830 ging gepaard met een ongekende verering van improvisatie als idee. Improvisatie ging in de eerste helft van de 19^{de} eeuw een steeds grotere rol spelen in de literatuur. Romantische schrijvers begonnen improvisatie op te vatten als iets transcendenten en onbeschrijflijks. Een goed voorbeeld van de romantische toe-eigening van improvisatie geeft onderstaande brief uit 1835 van George Sand aan Franz Liszt:

Ik zag u tegenover een orkest van honderd stemmen, terwijl iedereen de adem inhield om uw improvisatie te horen, en het kind, dat achter u stond, bleek, bewogen, onbeweeglijk als een marmeren beeld, maar trillend als een bloem ... leek de harmonie in te ademen door al zijn poriën.¹⁹

Deze omschrijving van Sand doet geen recht aan de werkelijkheid: Liszt had die bewuste avond helemaal niet geïmproviseerd! Maar juist

omdat Sands observatie niet klopt, werpt zij licht op de culturele waardering voor de improvisatie in haar tijd. Haar beschrijving illustreert hoe de Romantici improvisatie graag wilden zien: als iets perfects, een moment dat los staat van alles, buiten de tijd (*ex-tempore*), onvoorzien (*im-provisus*). En vooral: als het tegenovergestelde van compositie.

Zoals ik al liet zien werd het idee dat improvisatie en compositie twee verschillende dingen zijn, benadrukt door het improvisatieverbod dat de Oostenrijkse keizer in 1770 voor het theater had vastgelegd. Maar dat verbod maakte ook de gedachte mogelijk dat improvisatie juist superieur is aan compositie. Wie vóór improvisatie vocht, vocht voor de spontaniteit van de orale cultuur die door de cultuur van het geschreven werk was verdrongen. In het beeld dat de Romantische schrijvers schetsten veranderde ook in de muziek het *concept* improvisatie fundamenteel: improvisatie was niet langer een ambacht, zoals dat in de vrije *fantasia's* werd beoefend, maar een spirituele *ervaring*. Het luisteren naar een improvisatie werd omschreven als een soort totaalervaring van een perfect en volmaakt moment – een moment dat los stond van alles hier op aarde en dat nooit meer zou terugkeren. Romantische auteurs koesterden een diep verlangen om iedere uitvoering te reconstrueren *alsof* het een improvisatie was, waarbij ze opzettelijk geen acht sloegen op structuur, schema's en regels die in werkelijkheid altijd inherent aan improvisatie waren verbonden.

Liszt zelf ging mee in die romantische toe-eigening van improvisatie; in plaats van als ambacht begon ook hij improvisatie te zien als moment van onuitputtelijke inspiratie en emotionele spontaniteit. Maar terwijl hij eerder nog echt improviseerde op gegeven thema's, in de vorm van de vrije fantasie, begon hij dat genre gaandeweg te verwaarlozen. En terwijl hij niet meer op thema's van het publiek improviseerde, maar in plaats daarvan uitgeschreven stukken uitvoerde, werden zijn stukken door de Romantici omschreven als improvisaties, als het tegendeel van compositie. Werkelijkheid en fantasie liepen door elkaar, improvisatie was een toverwoord geworden.

Wagners improvisaties

Deze paradox van enerzijds het verdwijnen van improvisatie als *activiteit* en anderzijds de populariteit van improvisatie als *idee* is goed te

zien bij Richard Wagner. In *Über die Bestimmung der Oper* (1871) noemt Wagner het improviseren ‘het begin van alle kunst’. Ook Wagner gaat mee in de Romantische omkering van de compositie/improvisatiehiërarchie: ook voor hem is improvisatie *eigenlijk* beter en authentieker dan vastgelegde compositie. Wagner noemt daarbij Beethovens improvisaties, die volgens Wagner de ware vrijheid van muziek representeren en waarvan hij betreurt dat ze nooit zijn vastgelegd. Maar in plaats van zelf te improviseren, of musici en acteurs te laten improviseren, wil Wagner de *improvisatorische geest* in het kunstwerk vastleggen. Want de dichter die de improviserende acteur zijn plan voorlegt, stelt Wagner, heeft nog geen echte kunstwaarde; die waarde komt pas wanneer de dichter of componist zich ‘de improvisatorische geest van de mime toe-eigent en zijn plan geheel naar het karakter van deze improvisatie uitvoert, zodat nu de mime met zijn meest kenmerkende eigenschappen tot de hogere bezinning van de dichter toetreedt’.²⁰ Door bijvoorbeeld het nostalgische beeld van de improviserende troubadours in zijn opera’s te verwerken, kon Wagner improvisatie als *idee* verheerlijken, en tegelijkertijd de alleenheerschappij behouden over zijn creatie, waarin geen ruimte was voor improvisatie als activiteit. Zo kon hij de illusie van het improvisatorische, regelbrekende moment opnemen in een *Gesamtkunstwerk*, een werk dat zelf weer zou kunnen gelden als nieuwe norm. Wagner kon zijn kunstwerk als improvisatie laten *verschijnen*, zonder dat de musici *in werkelijkheid* improviseerden.

Wagner laat zien dat de verering van improvisatie geen enkele bedreiging vormde voor het werkconcept; sterker nog, zijn punt was dat improvisatie een cruciaal onderdeel was van ieder goed kunstwerk. Hierin klinkt het eerdergenoemde huwelijk van de 18^{de}-eeuwse geniesthetiek en improvisatie door: waarlijk geniaal was het voor Wagner niet om te improviseren, maar om het improvisatorische, regeloverschrijdende, te vereeuwigen in een kunstwerk.²¹ Zo kon Wagner zich hard maken voor improvisatie, haar zelfs verdedigen als zijnde de ware essentie van het kunstwerk, terwijl hij het *werkelijke* improviseren (zoals dat van Nietzsche!) kon blijven ridiculiseren. Wagner kon zijn publiek in een, zoals Nietzsche het noemde, *schlafwandlerische* extase vervoeren en het laten verdrinken in de oneindige melodie, in de onregelmatige ritmes en de constante, onvoorziene modulaties – in de zalige illusie van een improvisatie.

Nietzsche slaat de spijker op zijn kop, en het is moeilijk te geloven dat hij hier iemand anders dan Wagner in gedachten zou hebben:

De kunstenaar weet dat zijn werk het volle effect alleen dan sorteert als het aan een improvisatie, aan het wonderbaarlijk plotse-
linge van zijn ontstaan doet geloven; en daarom zal hij deze illusie
steunen en introduceert hij in de kunst elementen van gepassi-
oneerde onrust, van blindelings tastende wanorde, van mijme-
ring die de oren spitst bij het begin van de schepping, als illusoire
middelen om de ziel van de toeschouwer of toehoorder zo te beïn-
vloeden, dat zij werkelijk gelooft dat het volmaakte plotseling te
voorschijn komt springen.²²

Het paard van Unzelmann

Laten we nog even stilstaan bij de nasleep van het improvisatieverbod dat vanaf 1770 over heel Europa zijn invloed zou hebben. In 1810 protesteerde Heinrich von Kleist, niet zonder gevaar voor eigen leven, tegen de verbanning van het Berlijnse poppentheater, waarin improvisatie een centrale rol speelde. In dezelfde brief voegt hij een anekdote toe:

De heer Unzelmann, die sinds enige tijd gastrollen speelt in Königsberg, is naar verluidt zeer populair bij het publiek aldaar, maar heeft veel moeite met de critici (zoals blijkt uit de *Königsberger Zeitung*) en met de directie. Er wordt gezegd dat de directie hem verbodt te improviseren. De heer Unzelmann, die alle onge-regeldheden haat, gaf gehoor aan dit bevel. Maar toen een paard, dat tijdens de voorstelling van een stuk op het toneel was gebracht, tot grote ontsteltenis van het publiek midden op de planken stront liet vallen, wendde hij zich plotseling tot het paard, onderbrak zijn toespraak en zei: 'Heeft de directie je niet verboden te improviseren?' – Waarop zelfs de directie in lachen zou zijn uitgebarsten.²³

Deze anekdote wordt in de improvisatieliteratuur vaak aangehaald. Edgar Landgraf wijst erop dat zij iets laat zien over het paradoxale gegeven dat het regelbrekende karakter van improvisatie alleen kan bestaan bij gratie van een regel. Zonder de anti-improvisatiewet en

zonder Unzelmanns noemen van die wet, stelt Landgraf, was er geen improvisatiehandeling geweest, slechts het willekeurige, onvoorziene strontmoment dat het optreden verstoort.²⁴ Met de ongeplande, spontaan uitgesproken woorden 'heeft de directie je niet verboden te improviseren?' doet Unzelmann twee dingen tegelijk, die elkaar lijken uit te sluiten: hij is gehoorzaam door op de wet te wijzen én ongehoorzaam door zich niet aan het geplande script te houden. Daarmee werpt de anekdote licht op het paradoxale karakter van improvisatie, namelijk dat zij weliswaar in scherp contrast staat met vastgelegde structuren, regels en wetten, maar er toch inherent mee is verweven. Gelukkig maar dat de directie er zelf ook om kon lachen.

Noten

1. Clara Wieck in mei 1831 in een brief aan Robert Schumann. Geciteerd in Dana Gooley, 'Schumann and Agencies of Improvisation'. In *Rethinking Schumann*, red. Roe-Min Kok en Laura Tunbridge. New York: Oxford University Press 2011, p. 151. Alle vertalingen in het Nederlands zijn van de auteur van dit hoofdstuk.
2. Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), Boek I, no. 22.
3. *Algemeen Dagblad*, 15 maart 2021.
4. Luuk van Middelaar, *Improvisatie & oppositie: de nieuwe politiek van Europa*. Groningen: Historische Uitgeverij 2019, p. 129.
5. Zie <https://www.state.gov/dipnote-u-s-department-of-state-official-blog/jazz-diplomacy-then-and-now>.
6. Helma Kaldewey, 'Socialist ideologies of jazz'. In *Popular Music History* 14, no. 2 (2021), pp. 106-121.
7. Philostratus and Eunapius, *The Lives of the Sophists*. Londen: William Heinemann 1922, p. 9.
8. Angela Esterhammer, 'Improvisational Modes', in *The Encyclopedia of Romantic Literature*, red. Frederick Burwick. Chichester: Wiley-Blackwell 2012, p. 655.
9. Roland Borgards, 'Improvisation, Verbot, Genie. Zur Improvisationsästhetik bei Sonnenfels, Goethe, Spalding, Moritz und Novalis'. In *Leib/Seele – Geist/Buchstabe. Dualismen in der Ästhetik und den Künsten um 1800 und 1900*, red. Markus Dauss en Ralf Haekel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, pp. 257-258.
10. Norbert Bachleitner, *Censorship of Literature in Austria, 1751-1848*. Translated by Stephan Stockinger. Leiden/Boston: Brill 2022, p. 225.
11. Franz Carl Hägelin, geciteerd in Norbert Bachleitner, *a.w.*, p. 227.
12. *Idem*, p. 228.
13. Borgards, *a.w.*, p. 258.
14. *Idem*, p. 264.
15. De bekroning tot *poeta laureato* was een uitzonderlijke eer, die eerder aan grootheden als Horatius en Francesco Petrarca was verleend.
16. Norbert Bachleitner, *a.w.*, p. 230.
17. Erika Fischer-Lichte, 'Transformative Aesthetics: When the Unforeseen Emerges'. In *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*. New York: Routledge 2022, p. 168.

18. Dana Gooley, 'Saving Improvisation: Hummel and the Free Fantasia in the Early Nineteenth Century'. In *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, vol. 2. New York: Oxford University Press 2016, pp. 185-205.
19. Dana Gooley, *Fantasies of Improvisation: Free Playing in Nineteenth-century Music*. New York: Oxford University Press 2018, p. 212.
20. Richard Wagner, *Über die Bestimmung der Oper*. Ein akademischer Vortrag. Leipzig: E.W. Fritzsch 1871, p. 26.
21. Roland Borgards, 'Literatur und Improvisation. Benjamins Auf die Minute und die Geschichte der literarischen Improvisationsästhetik'. In *Schiller-Jahrbuch* 51 (2007), pp. 268-286.
22. Friedrich Nietzsche, *Menschliches, allzu Menschliches. Ein Buch für freie Geister* (1878), Band I, no. 145.
23. Geciteerd in Fischer-Lichte, 'Transformative Aesthetics', p. 168.
24. Edgar Landgraf, *Improvisation as Art: Conceptual Challenges, Historical Perspectives*. New York: The Continuum International Publishing Group 2014, pp. 113-115.