

Onvrije wisselwerkingen

Taal in en rond het werk van twee twintigste-eeuwse componisten

Herlinda Vekemans

Dat muziek en taal stevig met elkaar verwant zijn hoeft weinig of geen betoog: beide vertrekken van gelijklopende elementen om er hun bouwsels mee op te trekken. Klank en ritme mogen dan op het eerste gezicht meer met muziek te maken hebben, het zijn evengoed sleutelementen van taal en literatuur. Het is in deze bijdrage dan ook niet mijn bedoeling om dit verband verder te verklaren of uit te werken. Eerder vertrek ik van twee componisten uit de twintigste eeuw, Dimitri Sjostakovitsj en Olivier Messiaen, rond wier werk ik twee dichtbundels schreef en bij wie de taal frappante wisselwerkingen tussen componist en luisteraar teweegbracht of beoogde.

1. Gelaagdheid en een schrijnend tekort aan negatieve vrijheid: Dmitri Sjostakovitsj (1906-1975)

*'Life is not much fun, generally speaking. The lights come on at 6 o'clock, although by the time that joyful moment comes around my nerves are strung up to such a pitch that I am absolutely incapable of pulling myself together. I go to bed about midnight, but I sleep badly and wake up whilst it is still dark. I get up and wash, then I read Blok. I find him a great, and wise, poet, and some of his poems move me to the core of my being.'*¹

Zo schrijft de overgevoelige Sjostakovitsj aan zijn goede vriend, dramaturg Isaak Glikman, op 2 januari 1945, vanuit een appartement in Moskou waar water, warmte en elektriciteit allesbehalve vanzelfsprekend waren. Het fragment schetst meteen Sjostakovitsjs karakteristiek innige band met literatuur. Twintig jaar na deze brief zal hij een liederencyclus componeren gebaseerd op zeven gedichten van Aleksander Blok. Een heel aantal andere van zijn werken hebben literatuur als uitgangspunt: Michelangelo, Shakespeare, Poesjkin, Joodse volkspoëzie, Tsjechov, Gogol, Dostojevski, Tolstoi, Babel, Burns, Apollinaire, Rilke, Tsvetaeva, Mandelstam, Achmatova, Jevtoesjenko; de lijst is lang en zijn brieven bevatten

¹ *Story of a Friendship. The letters of Dmitry Shostakovich to Isaak Glikman 1941-1975.* With a commentary by Isaak Glikman. Translated by Anthony Phillips. London, Faber&Faber, 1993, p. 27.

nog veel meer verwijzingen naar literatuur. Sjostakovitsj stond bekend als een snelle lezer met een uitzonderlijk geheugen die hele stukken poëzie uit het hoofd kon declameren.

In een interview laat Sjostakovitsj optekenen dat hij de grootste affiniteit voelt met de verhalen van Anton Tsjechov, dat hij geen expert is in de literatuur maar indien hij toch een dissertatie over literatuur zou moeten schrijven, hij zeker over Tsjechov zou schrijven. Hij vond Tsjechov bijzonder muzikaal, en zijn onvoltooide plannen om een opera te schrijven gebaseerd op het kortverhaal ‘De zwarte monnik’ getuigen van de verwantschap die hij met deze schrijver voelde. Sjostakovitsj was ervan overtuigd dat Tsjechov voor dit verhaal de sonatevorm gebruikt had, een idee dat onafhankelijk van Sjostakovitsj later ook nog door een literatuurwetenschapper verdedigd werd.² Nog inniger is de band met Tsjechovs verhaal ‘Gusev’, een poëtisch verhaal uit Tsjechovs latere periode over de dood en de onverschilligheid van de natuur ten opzichte van de mens. Sjostakovitsj vond dit verhaal het meest muzikale proza uit de Russische literatuur en het is dit verhaal dat zijn vrouw op zijn verzoek voorlas in de nacht dat hij stierf.³

Gezien Sjostakovitsjs hechte band met literatuur is het niet verwonderlijk dat hij wel eens aangaf woorden te missen bij het componeren. Vocale partijen waren dan ook een prima oplossing voor dit euvel. Ook in zijn vioolconcerten lijkt de viool wel te willen spreken, zonder echter inhouden prijs te geven.

Sjostakovitsj had overigens een grondige hekel aan critici die zijn werken probeerden te interpreteren:

‘When a critic writes that in such-and-such a symphony Soviet civil servants are represented by the oboe and clarinet and Red Army soldiers by a group of brass instruments, it makes you want to scream, ‘It’s not so!’⁴

In het communistische staatsbestel van de Sovjet-Unie was het echter niet zonder gevaar om officiële interpretaties als onzin van de hand te doen. Op bepaalde momenten van zijn leven heeft Sjostakovitsj zich dan ook moeten verbergen achter voorzichtige commentaren die zijn

² Rosamund Bartlett, Shostakovich and Chekhov, in *Shostakovich in Context*, ed. Rosamund Bartlett, Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 199-218.

³ idem

⁴ D. Shostakovich, “Sovetskaya muzikal’naya kritika otstayot”, *Sovetskaya muzika* 3 (1933): 121 geciteerd in Laurel E. Fay, *Shostakovich. A Life*, Oxford/New York: Oxford University Press, 2000, p. 76.

muziek in het juiste communistische daglicht stelden. Dat deze woorden, bijvoorbeeld toen hij voor een commissie moest verschijnen om zich te verantwoorden vanwege ‘formalistische’ muziek ‘tegen het volk’, niet zijn creatieve bedoelingen weergaven moge blijken uit de vele ironische brieven die hij - censuurresistent maar voor de goede lezer sarcastisch - schrijft aan zijn goede vriend Glikman. Ook hier brengt de literatuur soelaas voor Sjostakovitsj, zoals wanneer hij Glikman vraagt waar precies bij Tsjechov een bepaalde uitspraak te vinden is:

*‘As always, I need to ask a favour of you. Please tell me where and when, in which volume of Chekhov’s Collected Works, he wrote something like this (I paraphrase): ‘A writer must never assist the police of the gendarmerie.’*⁵

Vooraf ten tijde van het zogenaamde zhdanovisme, genoemd naar de partijfunctionaris Andrei Zhdanov, die intellectuelen tot strakke partijconformiteit dwong, konden ondoordachte woorden levensgevaarlijk zijn. Nog lang daarna wordt door het officiële bewind aan deze functionaris gerefereerd als het gaat om ‘goede’ muziek van ‘chaos’ te onderscheiden. Sjostakovitsj doet een ironische duit in het zakje: ‘I particularly enjoyed the contribution of Comrade Lukin, who reminded the Congress of A.A. Zhdanov’s inspiring directives to the effect that music should be melodious and graceful.’, zo schrijft hij op 31 maart 1957 aan Glikman.

Het regime vond zijn muziek her en der bijzonder ongeschikt en liet niet na de componist op het matje te roepen. Volgens welke muzikale criteria de functionarissen de woordenloze werken van Sjostakovitsj als vijandig tegenover het sovjetvolk konden duiden, zal wel altijd een raadsel blijven. De gevolgen waren echter altijd duidelijk en Sjostakovitsj liet vaak een compositie in de lade voor betere tijden, of ging ondergronds en schreef bijvoorbeeld pianostukken gebaseerd op Bach: veiliger kon het niet. Het eigenaardige is dat op de momenten dat de terreur het ergst was, Sjostakovitsj toch via zijn muziek met zijn publiek kon communiceren. Tijdens de uitvoering van het trage deel van de vijfde symfonie bijvoorbeeld was zijn publiek tot tranen toe bewogen, en verwoordden luisteraars na afloop, dat dit zijn antwoord was op het lijden dat ze allen ondergingen.

De woordenloze werken van Sjostakovitsj werden zowel door het regime als door de slachtoffers van de repressie als boodschappen in een bepaalde richting begrepen.

⁵ *Story of a Friendship. The letters of Dmitry Shostakovich to Isaak Glikman 1941-1975.* With a commentary by Isaak Glikman. Translated by Anthony Phillips. London, Faber&Faber, 1993, p. 62.

Sjostakovitsjs muziek kreeg in de hoofden van een dictatoriaal regime een verfoeilijk karakter. Voor de mensen die onder dit juk moesten leven, vertegenwoordigde zijn muziek solidair begrip tussen gekwelde lotgenoten en verzet tegen een onmenselijk staatsbestel. Sjostakovitsj leefde onder een bestel dat uitblonk in de afwezigheid van wat in de filosofie negatieve vrijheid genoemd wordt. Negatieve vrijheid is de vrijheid die ontstaat als er geen belemmeringen zijn, als er niets opgelegd wordt. Voor een filosoof als Leszek Kolakowski die in Polen net als Sjostakovitsj uitgebreid kennis maakte met de communistische dictatuur, was negatieve vrijheid het grootste goed.

2. Eenduidigheid en een exces aan positieve vrijheid: Olivier Messiaen (1908-1992)

Hoewel Olivier Messiaen 60 jaar lang organist was in de Trinitékerk in Parijs, bleef ook hij niet gespaard van de gewelddadige uitwassen van de twintigste eeuw. Op 15 juni 1940 viel Verdun in handen van de Duitse bezetter en werd Messiaen, al aangesteld als organist maar in het leger ingelijfd als medisch hulpje, krijgsgevangen genomen. Na een zeventig kilometer lange voetmars zuidwaarts wordt hij in juli naar het krijgsgevangenenkamp Stalag VIII-A in Silezië, Polen getransporteerd. Onderweg maakt hij kennis met medegevangenen clarinettist Henri Akoka en cellist Etienne Pasquier.

Bij aankomst was Messiaen ziek en verzwakt en verbleef hij een maand in de ziekenboeg maar zijn verdere krijgsgevangenschap belette hem niet door te gaan met componeren. Een sympathiserende Frans sprekende officier voorzag Messiaen van het nodige materiaal. Toen er ook nog een violist in het kamp kwam, Jean Le Boulaire, waren er 4 musici en was de compositie, repetitie en uitvoering van een kwartet niet langer ondenkbaar. De kampofficieren zorgden voor een piano. De première van het *Quatuor pour la fin du temps* vond plaats in een kampbarak op 15 januari 1941. In weerwil van Messiaens bewering na zijn gevangenschap waren er geen vijfduizend aanwezigen, maar slechts enkele honderden. Messiaen zorgde zelf voor een uitvoerige inleiding en schuwde daarbij de grote woorden niet. In een artikel in *Le Figaro* in 1942 beschrijft een van de gevangenen hoe de schuwe Messiaen nu vol zelfvertrouwen zijn werk inleidt:

'The faces are marked with anxiety. What is he getting at? We listen with a little suspicion when, offering a few explanations of the originality of his quartet, he says: "The modes, realizing melodically and harmonically a sort of tonal ubiquity, bring the listener closer to

*infinity, to eternity in space. The special rhythms, independent of the meter, powerfully contribute to the effect of banishing the temporal.*⁶

Messiaens kwartet is inderdaad een bijzonder origineel en sterk werk, waarin hij vernuftig met ritme experimenteert en poogt de tijd uit het tijds kader te lichten. Het punt hier is niet dat Messiaen zich genoegzaam tevreden toont over zijn eigen werk, maar dat hij, in tegenstelling tot Sjostakovitsj, een uitvoerige toelichting noodzakelijk acht voor zijn luisteraars, en hen zo zelf in hun beleving stuurt. De woorden komen hier van de componist zelf, niet van een totalitair regime dat van kunstenaars een conforme visie eist. Die duidingen blijven een constante in Messiaens werk en in de meeste titels gaat hij nog een stap verder. Messiaen was een zeer gelovige katholiek en zijn muziek was voor hem in de eerste plaats een uiting daarvan. Ook hier verkiest hij grote, absolute woorden:

*'The first idea that I wished to express – and the most important, because it stands above them all – is the existence of the truths of the Catholic faith. I've the good fortune to be a Catholic. I was born a believer, and it happens that the Scriptures struck me even as a child. So a number of my works are intended to bring out the theological truths of the Catholic faith. That is the first aspect of my work, the noblest and, doubtless, the most useful and valuable; perhaps the only one which I won't regret at the hour of my death.'*⁷

In het krijgsgevangenenkamp in Silezië stond hij bekend als de priester-componist. Priester was hij niet, maar karakteristiek voor Messiaen is dat hij leeft en componeert in het licht van de eeuwigheid. In de jaren '50 houdt hij zich afzijdig van de koude-oorlogspolitiek en van de muzikale twisten tussen Stravinsky's neoclassicisme en Schoenberg's dodecafonie door zich aan mimetische compositie van vogelgeluiden te wijden, en ook dat was voor hem een uiting van geloof.⁸ Hoewel er over zijn werk postmoderne metaliteratuur te vinden is, is de postmoderniteit, zo prominent aanwezig bij denkers in Messiaens tijd en land, aan Messiaen zelf geheel voorbij gegaan. Wie hem echter zou willen afschilderen als een man met een beperkte of gedateerde visie op het bestaan doet hem tekort. Messiaen was een veelzijdige en boeiende persoonlijkheid, op muzikaal en ook op theologisch vlak.⁹

⁶ Rebecca Rischin. *For the End of Time. The Story of the Messiaen Quartet*, Ithaca: Cornell University Press, 2003, p. 64.

⁷ Claude Samuel. *Conversations with Olivier Messiaen*. Translated by Felix Aprahamian. London: Stainer & Bell, 1976, p. 2.

⁸ Robert Fallon. The record of realism in Messiaen's bird style in Olivier Messiaen. *Music, Art and Literature*. Eds Christopher Dingle and Nigel Simeone, Aldershot: Ashgate, 2007, pp. 115-136.

⁹ Zie: *Messiaen the Theologian*. Ed. Andrew Shenton, Farnham: Ashgate, 2010.

Messiaen maakte uitvoerig gebruik van de taal om zijn werken te duiden. Van de muziek zelf meende hij dat die een zeker performant religieus effect bij zijn luisteraars teweeg zou kunnen brengen, ongeveer zoals de religieuze verdieping die een icoon in het orthodoxe christendom kan verschaffen. Met die betrachting begeeft Messiaen zich ondanks al zijn talige paraferalia in en rond zijn werken in de voetstappen van het zwijgen van de negatieve theologie. Muziek neemt daarbij de functie van de taal over en bedekt het onzegbare met klanken die in het beste geval naar het onzegbare zelf verwijzen of zelfs leiden. In een doorwrochte theologische studie over Messiaens muziek wordt hierop gewezen, met o.a. een citaat van theoloog Van Balthasar: ‘Muziek is die vorm die ons het dichtst bij de Geest brengt, zij is de dunste sluier die ons van hem scheidt.’¹⁰ Van Maas wijst in dezelfde studie in dit verband ook op het sublieme karakter van Messiaens muziek:

‘De esthetiek van zijn muziek lijkt welhaast te schreeuwen om een beschrijving in termen van het sublieme. Niet alleen associeert Messiaen zijn muziek, via titels, moti en teksten, met plaatsen die traditioneel met het sublieme worden geassocieerd, zoals de sterrenhemel, de afgrond of het hooggebergte, ook lijkt de vormgeving van zijn muziek zelf geneigd tot het overweldigende, majestueuze, onvoorstelbare. Messiaens muziek is geen muziek van de schone vormelijkheid en de goede smaak, maar juist van datgene wat de menselijke maat en de subjectieve synthese te boven gaat, zoals in laatste instantie, God zelf. Hij speculeert op het negatieve, op wat zich in de muzikale ervaring niet positief laat representeren; op wat, in Lyotards termen, “de geest breekt”, en het in theologische zin voorbij het gekende voert naar het mysterie.’¹¹

Voor de hedendaagse luisteraar is dat aspect vaak meteen de kracht of zwakte van Messiaens oeuvre. Hoewel niemand zal ontkennen dat Messiaen een van de grootste componisten van de 20^{ste} eeuw was, zullen er luisteraars zijn die zich niet via Messiaens titels in zijn universum willen begeven. In dat opzicht maakt Messiaen zijn luisteraars eerder onvrij.

Waar Sjostakovitsjs muziek ontstond in een context van een groot tekort aan negatieve vrijheid, geeft Messiaen blijk van een excès aan positieve vrijheid. Positieve vrijheid ontstaat

¹⁰ Von Balthasar geciteerd in Sander van Maas, *Doorbraak en idolatrie. Olivier Messiaen en het geloof in muziek*. Delft: Eburon, 2003, p. 129.

¹¹ Sander van Maas, *Doorbraak en idolatrie. Olivier Messiaen en het geloof in muziek*. Delft: Eburon, 2003, p. 289.

als mensen de vrijheid hebben om concreet te handelen en zich te ontplooiën. In Messiaens wereldbeeld betekende positieve vrijheid de vrijheid zoals die te vinden is bij Augustinus: de mens is pas vrij als hij het goede kiest. Voor een heel aantal muzikliefhebbers zal deze insteek betekenen dat zijn muziek terzijde gelegd wordt. De tijd, vooralsnog niet stilgelegd, zal moeten uitwijzen in welke mate de kracht van Messiaens muziek dit exces kan overstijgen.
