EEN OBELISK IN DE NACHT

Ernst Vermeulen

Elke vrijdag gingen de schrijver Blaise Cendrars en de componisten Erik Satie en Georges Auric bouillabaisse eten in Montmartre. In zijn interviewbundel *Blaise Cendrars vous parle*[1] beschrijft Cendrars hoe hij tijdens een bombardementsnacht in 1918 Satie zag liggen aan de voet van de obelisk op de Place de la Concorde. Cendrars vroeg Satie wat hij daar uitvoerde. Satie: "Je compose une musique pour l'Obélisque". In de Fluxus-beweging zou deze scène op zich een (geënsceneerde) compositie kunnen zijn.

De Fluxus-beweging bood een kritische reflectie van de kunstenaar op zijn omgeving en op het scheppen van anderen, waarbij men wel moet bedenken dat Satie niet alleen Fluxus ver vooruit was, maar zelfs lang voor dada dadaïstische werken schreef. De ironie bij Satie, zoals deze vooral spreekt uit de talloze bij- en bovenschriften in zijn pianominiatuurtjes, mag bekend worden verondersteld. Bijna het hele oeuvre van Satie lijkt één ironisch commentaar op het nogal zouteloze en totaal versleten muzikale gebeuren van zijn tijd.

Nu is de ironie bij een componist als Maurice Ravel nog wel te plaatsen. Zijn onderkoelde stijl is er ook als geknipt voor. Maar de ironie bij Satie? Daar is veel te veel van! Iemand die over een banaan uitglijdt kan leuk zijn, maar bij Satie zit je als het ware vanuit een rolstoel het gebeuren gade te slaan. Het leuke maakt onzeker. Misschien de belangrijkste facetten aan het leven: liefde en muziek, kun je die wel relativeren? Wie barst er tijdens de coïtus in lachen uit? Het concertleven accepteert dan ook liever niet figuren als Satie en in onze tijd John Cage en Mauricio Kagel, stuk voor stuk componisten die graag commentaren leveren op bestaande muziek, bij voorkeur in een sterk verknipte collagestijl, niet zelden Fluxus-achtig literair bepaald? Kagel wordt meer geïnspireerd door literatuur dan door muziek.

Een enkele compositie van deze heren werkt verfrissend, maar wie verdraagt hun *gehele* oeuvre? Ironie voor een keertje is toegestaan, maar ironie als principe is nauwelijks aanvaardbaar.

In Saties tijd werd Parijs verdeeld in twee kampen. Het ene werd geleid door César Franck, althans door zijn navolgers met als aanvoerder Vincent d'Indy, het andere werd gerepresenteerd door Gabriel Fauré met Ravel en Claude Debussy als belangrijkste volgelingen. De Franck-groep kwam aan bod in de Société nationale, de Fauré-groep kwam bijeen in de Société musicale indépendente. Iedereen in Frankrijk zat wel in één of andere groep, zelfs de individualisten noemden zich ten slotte 'de onafhankelijken'. Auric raakte merkwaardigerwijze in het verkeerde kamp verzeild dankzij de inspanningen van Albert Roussel, die als leraar was verbonden aan D'Indy's Schola cantorum. Een ironische speling van het lot!

Auric zou één van de meest toegewijde discipelen van Satie worden, het respect was wederzijds, aanleiding een uitermate lovend artikel van Auric in *La Revue Musicale*. Eigenlijk vond Satie dat Auric overdreef en hij schreef hem dit ook, anderzijds wilde hij hem toch graag persoonlijk bedanken...

Het verschil nu tussen de Satie-aanhangers (om het even of men zich formeerde in de *groupe des Six* of in de School van Arcueil) en de meester zelf blijft opmerkelijk. De aanhangers bedienen zich als het ware van een jasje dat bij Satie de huid zelf is. Auric is leuk en Satie is méér dan dat, de leukheid is geen toevoeging, ze kan niet worden 'losgepeld'.

De humor bij *des Six* is aanwijsbaar, maar bij Satie nauwelijks, het gaat immers om een geheel, om een houding, een mentaliteit. Het verschil tussen humor-sec en ironie. Maar bovendien ironie als beginselverklaring en te veel ironie werkt verwarrend, zoals elke uiterst doorgevoerde consequentie naar de duivel voert, de uiteinden elkaar gaan raken.

De humor bij Debussy is overzichtelijker, leent zich uitstekend voor een onderzoek, en dat werd reeds verricht in *La Revue Musicale* van 1930 door Thérèse Lavauden.[2]

Tot de meest geciteerde grappen van Debussy behoort een ironisering van het motief van de *Liebessehnsucht* uit *Tristan und Isolde* van Richard Wagner. Veel Franse componisten leefden in een soort haat-liefde verhouding tot Wagner: zij huldigden de Duitse meester in diverse pelgrimages en maakten hem anderzijds belachelijk met parafrases in amusementsstijl à la Emmanuel Chabrier. Vreemd genoeg ontbreekt dit voorbeeld in Höwelers verhandeling over humor in de muziek. Maar Höweler heeft wel wat mee te delen over Debussy's ironisering, onder meer het onderwerp in *La musique française de piano* (1930) van Alfred Cortot en *Debussy et son temps* (1932) van Léon Vallas, redacteur van *La Revue Musicale* en schrijver van een standaardwerk over Debussy. Debussy's "avec une grande émotion" te spelen Tristan-citaat uit Colliwogg's cakewalk wordt door Höweler verrassend ontrafeld. Conclusie: het lijkt eigenlijk weinig op Wagners motief, want de opmaat is te lang, de tweede noot te kort, het eerste interval iets te klein, enzovoort.

Dit noem ik nu wèrkelijk geestig, zij het onbedoeld. Het herinnert sterk aan Satie, die hield er ook van om evidente feiten op losse schroeven te

zetten...

Terecht lijkt me daarentegen om een opmerking aan de kaak te stellen van Cortot, die schrijft over het *kokette* citaat ("Aux armes citoyens") van de *Marseillaise* in *Feux d'artifice* aan de kaak te stellen. Een dergelijk citaat in 1913, bij een muzikale schildering van een vuurwerk op een nationale feestdag, kan niet anders dan ironisch worden uitgelegd. Hetzelfde geldt voor het Luther-citaat in *En blanc et noir*, ter herinnering aan een in de oorlog gesneuvelde vriend.

Niet vrij van koketterie zijn wel degelijk de opschriften in de clavecimbelstukjes uit de Franse vroeg-barok. Het is jammer dat Höweler ze in zijn studie niet behandelt. De overeenkomst tussen de 'portretjes' van François Couperin le Grand en die van Satie is frappant. Die titels zijn obligaat, als Couperin niets weet te verzinnen noteert hij *l'Etcoetera* of *Le-je-ne-scay-quoy*.[3]

De samenhang van titel en compositie lijkt soms te ontbreken, bijvoorbeeld bij composities als *Het witte hemd* of *De moordenaar* en juist dàt is Satieësk: een (opmerkelijk) verwachtingspatroon dat niet gehonoreerd wordt. Maar ook komt het voor dat de titel een vrijblijvend impressionistisch karakter schijnt te dragen, dat bij nader onderzoek een geheim blijkt te bevatten, wel degelijk een concrete verwijzing verbergt. Zo biedt de compositie *Les Barricades Mystérieuses* een schildering van de verlokkende hoepelrokken van de voorbijwiegende Parijse prostituées.

In Höwelers opstel ontbreekt de pre-barokke muziek, wat voedsel geeft aan de idee, dat de muziek uit de beginperiode expressieloos is geweest. Zelfs een serieus muziek-filosoof als Ernst Bloch[4] schrijft in *Geist der Utopie* (blz. 17-18) "Einfluβlos steht der Text da, und fruchtlos bleibt die ungeheure Verstandesarbeit in sich selbst verschlossen". De Nederlandse contrapuntisten zingen zonder uitdrukking, met een lege blik, aldus Bloch. Een onhoudbare stelling! Een belangrijk deel van Josquin Desprez' oeuvre is er om dat te logenstraffen. Over ironisering in de muziek gesproken! Overal waar componisten citaten inlassen (en is niet zowat de gehele middeleeuwse muziek een citatenmuziek) valt er iets te beleven...

Maar zelfs daar waar de complexe Nederlanders zich het meest kunstzinnig tonen, het meest streng, vinden we wonderbaarlijke buitenmuzikale expressies. Bijvoorbeeld bij Johannes Ockeghem. Op het eerste gehoor sterk 'abstracte' muziek, maar wel degelijk vol verwijzingen en allerhande (subtiele) expressiviteiten. Om één voorbeeld te noemen: in het centrum van het Credo uit de *Missa Mi-Mi* wordt heel kleurig een hemelvaart 'beschreven' - Einfluβlos steht der Text da: hoe bedenk je het!

Ironie en parodie liggen dicht bij elkaar. Een ironische parodie vormt het potjeslatijn dat in het *Contrappunto bestiale alla mente* toegepast wordt en een aaneenschakeling biedt van alle contrapunt-clichés, een werkstuk van Adriano Banchieri (1568-1634), bijgenaamd 'Il Dissonante', die misschien wel de meest kleurrijke componist van de vroeg-barok genoemd mag worden. Zeker ook één van de meest veelzijdige, want behalve compo-

nist was hij ook nog organist, theoreticus, dichter en toneelschrijver.

Dit soort voorbeelden biedt zonder twijfel even zo vele knipogen naar de goede verstaander, een communicatie over de hoofden van het publiek heen. Men kan een onderscheid maken tussen al dan niet ironiserende verwijzingen die het notenbeeld betreffen (en slechts zichtbaar zijn, niet hoorbaar, bijvoorbeeld noten in de vorm van een zwanehals) en komische stukken, waarin Adriano Banchieri uitblonk.

Combinaties van verfijnde verwijzingen die min of meer verborgen blijven en duidelijke grappen biedt György Ligeti, een kenner bij uitstek overigens van het Ockeghem-contrapunt. Zijn moderne dichte cluster-stijl blijft spannend, omdat er een inwendige micro-polyfonie in is verwerkt, zoiets als een mierenhoop van een afstand gezien: wie de partituur van 'dichterbij' bestudeert ontdekt het verborgen leven van al die nootjes die te zamen clusteren. Ligeti houdt van dubbele bodems. Bijvoorbeeld in zijn koorwerk *Clocks and Clouds*, waarin tikjes samenklonteren tot amorfe klankwolken, en vage klanken uiteenvallen in scherpe pulsjes. In Ligeti's opera *Le Grand Macabre* wordt alles op losse schroeven gezet. Zelfs de ondertitel is dubbelzinnig: een 'anti-anti-opera'! Typerend voor de opera: de Dood voorspelt een apocalyptisch eind, de verwachtingen zijn hooggespannen, maar na de twaalfde klokslag gebeurt er niets. Zoals Satie vergelijkenderwijs in zijn drama *Socrate* op het hoogtepunt niets laat gebeuren, - de muziek kabbelt maar voort. Ligeti laat de verwarring ten top groeien door alleen de Dood dood te laten gaan.

Muziek als maskerade. Verborgen schatten. Kunst voor ingewijden. Emoties zijn in moderne muziek niet toegestaan in de gebruikelijke zin, omdat de romantiek ze corrumpeerde. Schaamteloos lyrische muziek wordt geïroniseerd. In *Le Grand Macabre* bijvoorbeeld in de vervreemding van het instrumentale commentaar. De ironie wordt overigens soms ook minder subtiel toegepast: "Je meurs..., je meurs!...; Je n'en finis pas de mourir..."

In de post-seriële periode werd de citaat-muziek populair. Eén van de eersten was Bernd Alois Zimmermann, die door zijn conceptie van de tijd als een kogelvormige figuur waarin verleden, heden en toekomst samenvloeien, op een logische wijze citaten invlocht.

En natuurlijk, Satie paste ook citaten toe. Soms ironisch met (foutieve) toelichtingen en in het geval van de *Sonatine Bureaucratique* blijkt zelfs het *gehele* stuk een adaptatie van een ander werk: de veel gespeelde *sonatine in C* van Muzio Clementi. Het gehele werk: als alles een citaat is, ìs het dan nog een citaat? Als de Dood dood gaat, kán het dan de dood zijn geweest? Als er alleen dissonanten klinken, bestàan ze dan wel? Als er alleen welluidende samenklanken gecomponeerd zijn, moet dat dan niet automatisch ontaarden in kitsch? Ziedaar de problemen van onze eeuw.

Het citeren kan een uitermate dramatische werking hebben. Een bekend voorbeeld geeft Béla Bartóks *Concert voor orkest*, deel drie, het 'Intermezzo interrotto'. Opeens klinkt daarin een uiterst naïef en banaal melodietje, gevolgd door trillers in de blazers, die een soort van hoongelach laten

horen. Het melodietje zou van Lehár kunnen zijn (*Und gehen wir zum Maxim*, uit *Die lustige Witwe*) of van Shostakowitsj (thema uit de *Leningrad*-symfonie). De bedoeling: als ik zó gecomponeerd had, hoefde ik nu niet onder armelijke omstandigheden te leven. Muziek als een krampachtige verwijzing, bijna een schreeuw - ook dit overstijgt de gebruikelijke ironie.

Voor Bartók gold Blochs uitspraak, dat muziek het geluk van de blinden is en dicht bij de dood huist. Immers: de ruimte van de dood grenst aan die van de muziek, in beide gevallen is sprake van een universum zonder enige uiterlijkheid, de muziek is de meest naar binnen geslagen discipline.

Het beeld van Orfeus, die zelfs de goden met zijn muziek bezweert en daarmee de dood overwint, is niet voor niets voor alle opera-componisten van een bijzondere betekenis. De muziek overstijgt de dood.

Hoe kun je zo'n discipline relativeren? Is muziek die niet groots van bezetting, vorm enzovoort is, nog wel muziek te noemen? Zijn korte muziekstukken, in een intieme stijl en van een luchtige doorzichtigheid niet in tegenspraak met zichzelf? Behoort muziek niet groots en meeslepend te zijn, opwindend en wreed, goddelijk of duivels? Als Orfeus te vergelijken valt met Christus, dan zijn de minstreels, afgebeeld in dierenhuiden en als dieren gemaskerd, *ministri Satanae*. Wie waagt het te rukken aan die kosmische, metafysische tralies? En dat is precies wat gebeurt bij Satie. Overigens was onze meest pompeuze kunstvorm, de opera, aanvankelijk een vrij intiem gebeuren. Peri's *Euridice* (6 oktober 1600) werd begeleid door vier instrumentalisten, die bovendien nog achter de coulissen hebben gespeeld! Maar de geschiedenis bestaat uit louter misverstanden: geen probleem. Volgens Thomas Mann is een schrijver iemand die moeite heeft met schrijven en mijns inziens is een historicus die lijnen probeert uit te zetten, iemand die ziet dat lijnen ontbreken, omdat alles anders is dan in de herinnering is blijven hangen.

Muziek is voor velen een goddelijk balsem, synoniem aan godsdienst en liefde (Honoré de Balzac), een kloof die ons van de dagelijkse wereld gescheiden houdt (Hermann Hesse), uitdrukking gevend aan het gevoel (Romain Rolland), wat al veel 'aardser' klinkt, of orde symboliserend (Strawinsky). Dat laatste komt in feite dichtbij de benadering van muziek als wetenschap-sec. De barok sprak van "eine himmlisch-philosophische, und sonderlich auf Mathesis sich gründente Wissenschaft".[5] Het geheimzinnige aspect drukte Stéphane Mallarmé heel fraai uit: muziek starend in de duisternis, muziek als een abstract idee. De sterkste uitersten: Beethovens formulering van muziek als uiting van hogere openbaring en de achttiende-eeuwse opvatting van Charles Burney, dat muziek niet meer is dan een onschuldige luxe. Treffend is de reactie van Hector Berlioz op een uitspraak over het welluidende karakter van de muziek (Jean-Jacques Rousseau): "Gelooft men werkelijk dat de mensen voor hun plezier naar muziek luisteren?" Deze laatste uitspraak raakt de kern. Of muziek nu een lagere dan wel een hogere openbaring biedt, ze is blijkbaar altijd belangwekkend, een ernstige zaak. Satie nu, in zijn korte, vrijblijvend voortkabbelende,

ondramatische, luchtige stukjes lijkt niet ernstig. Toch komt die pianomuziek over als een 'ernstige' zaak. De gestiek is intiem, de emotie gestileerd en sereen, zeker in de vroege quasi-middeleeuwse pianostukken. Maar ook de latere sportieve en baldadige werkjes onderscheiden zich van de vergelijkbare produkten van Auric *cum suis*. De baldadigheid is ook hier een ernstige zaak. En ook in de meest speelse muziek van Satie heerst een vorm van serene terughoudendheid, log wordt de muziek nooit, tenzij als tijdelijk effect. Ook in zijn baldadige stukken behoudt Satie een intimiteit, nauwelijks geschikt voor het grote podium. Satie klinkt 'ongemakkelijk' in een grote concertzaal.

Robert Ashley, in de voetsporen van John Cage (de man die Satie de meeste eer betoonde) vond de beste definitie van muziek: "... a music that wouldn't necessarily involve anything but the presence of people", - maar Satie ging nog verder, componeerde niet voor mensen, maar voor een obelisk op de Place de la Concorde!

Satie en Cage zijn geen componisten die ons dwingen te luisteren naar tirannieke produkten van absolute kracht, het zijn meer toondichters die zèlf luisteren naar de klanken om hen heen, de klanken van de natuur, die van de nachtelijke Place de la Concorde. Muziek als een reis door een landschap.

Een typerende happening van Cage kreeg de titel: *Alla ricerca del silenzio perduto, 3 excursions in a prepared train*. Wat zou Satie van deze muziek genoten hebben, een muziek waarin de treinreizigers via luidsprekers hun eigen muziek veroorzaakten! Daniel Charles typeerde genoemde happening als "een onschuld van het worden".[6] Zoiets als een patstelling. Niemand wint of verliest. Voor de dadaïsten was er ook zo'n patstelling in het wereldspel, waren de pogingen van Jezus, Boeddha, Tolstoi *cum suis* op niets uitgelopen. Dada ontkende dan ook een evolutie, voor dada veranderde er niets wezenlijk, bleef de wereld aan zichzelf gelijk.[7]

Cage werd gefascineerd door een uitspraak van Oskar Fischinger, die voor zijn abstracte films de patstellingachtige muziek van Cage betrok. Fischinger definieerde een toon als de ziel van een niet beleefd object. Een object zonder herinnering, zonder ballast. En zó speelde Cage zijn spel, met tonen zonder een verleden. Dat is weer een stap verder dan Satie, die de herinnering niet helemaal wist uit te bannen.

Het dadaïsme voelde er niets voor ballast mee te sjouwen. Men legde als het ware het kruis van de wereld naast zich neer. In die zin zijn Satie en Cage (de overtreffende trap van Satie in onze tijd) dadaïsten. Daarom is er plaats voor ironie. Maar niet alleen. Ook voor onschuld, en een zich verliezen in verwondering. De enige niet 'beladen' emotie, de minst dwingende, de minst expansieve, de meest subtiele.

De ironie van Debussy en Ravel zijn de vlekjes in een prachtlievend oeuvre. De ironie van Satie en Cage is meer dan een vlekje: hele vegen, zij het van de meest subtiele soort. Satie en Cage veegden de verheven

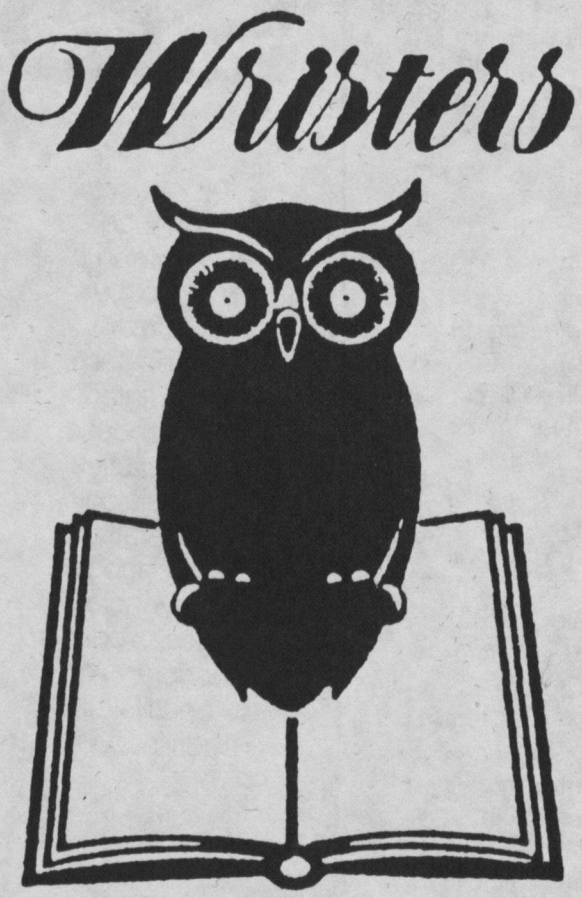
aspecten weg. Maakten een eind aan een romantische traditie waarin de kunstenaar op een voetstuk werd geplaatst. De kunstenaar als een obelisk op een nachtelijk plein. Wie gelooft daar nu nog in?

Noten

1. Geciteerd in Georges Auric *Quand j'étais là* (Parijs, 1979).
2. Geciteerd in Casper Höweler *Humor in de muziek* (Zeist, 1959).
3. E. Vermeulen, "Signs", *Raster* IV (1970).
4. Geciteerd in Eric van Griensven "Een confrontatie met Ernst Bloch", *Mens & Melodie* XI (1979).
5. J. Walther, "Was die Music sey", in: *Praecepta der musicalische Composition* (1708).
6. D. Charles, "Alla ricerca del silenzio perduto". *Traverses* XIII (1978).
7. Th. van Doesburg, *Wat is dada?* (Den Haag, 1923).

voor
jeugd
koken
hobby
romans
rechten
kranten
economie
didactiek
sociologie
literatuur
pedagogiek
psychologie
geschiedenis
andragologie
bedrijfskunde
bedrijfseconomie

STANDAARD
BOEKHANDEL
elg. john en friedy savenije
Zwanestraat 41-43, 9712 CK Groningen
Telefoon 050-126749



Academische boekhandel en antiquariaat

WRISTERS

Guldenstraat 20 (Grote Markt) – 9712 CE Groningen
Telefoon 050-185218