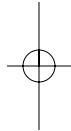
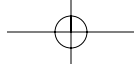
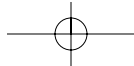
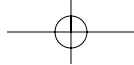
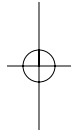
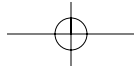


Buiging

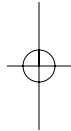
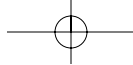
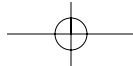




Gedichten

Buiging

PoëzieCentrum Gent



inhoud 4

Onverbuigbaar

Pan Apolek 7
De tocht over de Zbroetsj 8
De geur van Odessa 9
De geur van Odessa 10

Buiging

Eigennaam 11
Aaneenschakelend verband 12
Duratief aspect 13
Aanwijzend voornaamwoord
Tweeklank
Bepaling van tijd
Vraagwoordvraag
Acrostichon
Drieklank
Oneigenlijke nevenschikkingen
Actieve vorm
Gesubstativeerde werkwoorden
Tussenwerpsel
Bepaling van hoedangheid
Bepaling van richting
Subjectieve adjectieven
Ontkenning
Herhaald onderwerp

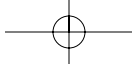
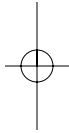
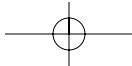
Futurum praesens	
Afleiding door middel van een voorvoegsel	
Stofnaam	
Historisch praesens	
Toevoegsel	
Achtervoegsel ter vorming van abstracta	

Verbogen

Dichten	
<i>A spoonful of dust</i>	
En de nacht belooft geen dageraad	45

Dimitri Sjostakovitsj scherp gesteld

verantwoording	64
----------------	----



Onverbuigbaar

Pan Apolek

Isaak Babel

*Het wonderbaarlijke en wijze leven van pan Apolek
is mij als een oude wijn naar het hoofd gestegen.*

Vrolijk in lucht en leegte
in leed en hoon
aan nacht gelaten
aan dag ontplooid
om kunst en aard geschaard
wijd en traag omwonden is licht
gerinkel en gelach breed zwervend
door tijd gezongen door
woorden gehoord.

*Door de stad zwierf een onbehuiste maan en ik wandelde met
haar op
en probeerde in mijn hart wat warmte te geven aan onvervulbare
dromen en wanluidente liederen.*

De tocht over de Zbroetsj

Isaak Babel

*Als een afgeslagen hoofd rolt een oranje zon
langs de hemel, in de kloven der wolken
gloeit een mild licht en de vaandels
aan de zonsondergangen wapperen boven ons uit.*

Geen weerzien aan de Berezina:
de Zbroetsj bruist zwart stroomt snel
de maan vlot paarden kolken
huid zwelt ogen vallen
een vrouw slaapt hoogzwanger naast haar dode vader.

*Zijn keel is hem uitgerukt, zijn gezicht in tweeën gespleten,
een klonter blauw bloed ligt als een klomp lood in zijn baard.*

De geur van Odessa

Isaak Babel

*Een verschrikkelijke stad
iedereen weet hoe ze daar de Russische
taal om zeep brengen.*

Odessa, waar de zee en de zon dik en donker
op en rond de steppen in een stolp
geheel verkleefd dronken
en kleurig ontredderd wonderbaarlijk
wreeddaardig en mateloos onpeilbaar
bitter slikkend als de rest liggen
te proesten.

Schrijven slaat overal op.
Er zijn vrachten en wrakken op laag water
in de haven waar verderf, lawaai en glans
een enkeling tot de pen drijft.
Woorden zijn op deze plek niet te houden
ze zijn ongewassen potsierlijk onbedaarlijk
geil zout gemeen en rot.

*Onze pakhuizen zullen zich vullen
met sinaasappels, kokosnoten, peper en malaga, en in onze
korenschuren
zal het groenige stof van neerstortend graan opdwarrelen.*

Buiging

Eigenaam

Letters kibbelen luid om zijn gunsten:

sj, sh, sch, tsj, ch, tch! Ssssht! Ik hoor hem niet!

Vier syllaben: articuleer ze Slavisch-legato

verleng er één: voorzie de noot van een stip.

De 'a', dacht je? Nee, de 'o'.

Kijk, hij verstoep zich tussen de lijnen:

D-Es-C-H. Heb je de sleutel? Hier,

zwier hem aan het begin van de balk,

en lees de partituur met patroniem:

DDS, Dmitri Dmitrievitsj Sjostakovitsj.

Aaneenschakelend verband

Je nam Gogol bij de neus,
in Tsjechov vond je oren,
Fjodor, Michail, Aleksander,
Anna, Marina, Jevgeni,
je keek ze allen in de ogen.

Ik lees wat je las,
en lees en hoor
alles in één,
overal alles.

Ik word wakker met woorden,
wacht nu, wacht, niet te snel,
waar, mijn pen, en hoe, en
red ik het wel?

Duratief aspect

Petrograd, 1919

Beethovens negende vriest aan.

De vloot vaart uit met een bevroren ode.

Majakovski eist piano's:

De huizen uit! Op straat en in fabrieken!

Het conservatorium wacht:

de soep kan nu elk moment arriveren.

Toetsen verschroeiën tintelende vingers.

Plafondengelen profeteren:

de jongen jaagt zich de meerstemmigheid in.

En de koude blijft maar klinken.

Aanwijzend voornaamwoord

*Lady Macbeth of the Mzensk District, opera in vier bedrijven, op.
29, Dmitri Sjostakovitsj (1930-1932) – ‘Chaos in de plaats van mu-
ziek’, Pravda, 28-01-1936*

daar, daar, die
die daar

klanken tonen woorden
woorden tonen klanken

ho maar, toe maar
die en die en die en die?
die daar? die daar?

daar
de maat barst, de dijk dunt
verzuip dan
daar

Tweeklank

Symfonie nr. 5 in d kleine terts, op. 47, Largo, Dmitri Sjostakovitsj (1937) – Waar berg ik mij in deze januarimaand (1937), Osip Mandelstam (1891-1938)

Waar bergen ze zich in deze januarimaand?

Ze struikelen en slikken koude dode lucht.

Hun blauwe handen tasten van barak naar barak.

Blikkerend winterlicht vonnist hun tere zucht.

Welke boom treedt nu nog uit stam en tak

en houdt hun lauwe opgevouwen lijven staand?

Bepaling van tijd

Augustus 1941

*Symfonie nr. 7 in c grote terts, op. 60, 'Leningrad', allegretto,
Dmitri Sjostakovitsj – Marina Ivanovna Tsvetaeva, geboren op
26 september (oude stijl) 1892 in Moskou, gestorven op 31 augustus
(nieuwe stijl) 1941 in Jelabeloega*

Een ring van staal snoert Leningrad.

Een zomer neemt laf de benen, kijkt om
en versteent voor wat komen gaat.

De ogen van een componist worden afgekeurd.

Oren om te horen, een symfonie wordt geboren,
klanken om te klinken, tonen om te tonen:

Hoor, hef je hoofd, kom, laat je leed
vul je hart, verhef je ziel, kom nu maar.

Hoor nu het ritme
kom

Leeg nu je woorden
de tijd, hoor

Leeg nu je tonen
de stad, blus de stad!

Laat nu je woorden

Laat nu je tonen
ga nu, snel, ga dan!

Hoor nu de leegte
Leef nu de leegte
weg hier, weg, snel, ga dan, GA!

Stil, leg je hoofd, kom, leeg je leed
lucht je hart, bedaar je ziel, stil nu maar.

Hoor nu –
neen.

Tijd om te wisselen van woorden.

Vraagwoordvraag

Trio nr. 2 in e kleine terts voor piano, viool en cello, op. 67, Dmitri Sjostakovitsj (1944) – De acrobaat, Marc Chagall (1918)

Het gordijn verschuift een schriële lijn
en onthult een mager licht.

Het circus opent met een oude man,
tranen klaar voor de klucht.

Een meisje balanceert op een paardje,
armen iel in het licht.

Een trapeze schommelt traag heen en weer,
zweet hoog in ijle lucht.

Een beer voelt kolen onder de poten,
ogen star voor de deun.

Het gordijn verschuift een schrille lijn
en verbergt een harde dreun.

Acrostichon

Zeer formalistisch
je reinste hoogmoed
degeneratief
antisoovjet
niet voor het volk
overduidelijk cynisch
verregaand grotesk

s t s

t s t

s t s

ja

ik heb fouten gemaakt in mijn werk maar ik heb
nooit muziek tegen het volk geschreven, en ik heb
altijd naar de terechte kritiek van de Partij geluisterd

sssstttt:

symfonie nr. 9 in es grote terts, op. 70, Dmitri Sjostakovitsj (1945)

Drieklank

Een halve man op handen en wielen,
rolt zingend van wagon tot wagon.

De oorlog vrat en braakte beide benen,
besmeurde zang met modder, bloed en ziel.

Sjostakovitsj en z'n gezelschap groeten, en gieten wodka.
Ze klinken het glas op Jozef met de scheve ogen.

Dmitri Dmitrievitsj lacht verbaasd:
in drie glazen ongelijk gevuld
toost een tert op een tert
en klinken drie klanken samen,

-drie Russen-
-drinken een-
-drieklank-

Oneigenlijke nevenschikkingen

Uit Joodse volkspoëzie, op. 79, Dmitri Sjostakovitsj (1948)

zwijgen

laten

hop, hop, weg ermee

lachen

zwijgen

weg, weg, weg ermee

lachen

lachen

luid, luid, luid

lachen

laten

laat, laat, laat

Actieve vorm

*24 Preludes en fuga's voor piano, op. 87, Dmitri Sjostakovitsj
(1950-51)*

Drie mannen zetten hun schouders onder zijn vleugels
en droegen hem zwoegend de trap op.

De piano hield beduusd zijn klanken in
maar boven zweeg hij niet langer.

Volle tonen vulden poreus pleisterwerk,
crescendo's kringelden diep in oude kalk,
een dissonant vond de verste scheur

en sidderend kwam plots
een plafond naar beneden.

Gesubstantiveerde werkwoorden

Strijkkwartet nr. 5 in bes grote terts, op. 92, Dmitri Sjostakovitsj (1952)

in de golven in de golven
verdween voor altijd
niet minder dan de eeuwigheid
mijlen en mijlen diep
wuiwen anemonen en weven vissen
een oud lied van de zee
de zee alleen alleen de zee
koralen houden kostbaar rood
ver van korzelige tijden
mijlen en mijlen diep
knikken en krullen
ingetogen paardjes van de zee
sponzen laven hun lijfje
en zuinig waakt alles over eenmalig zijn
onder de golven onder de golven
wil elk verlangen
niet minder dan de eeuwigheid

Tussenwerpsel

*Symfonie nr. 10 in e kleine terts, op. 93, Dmitri Sjostakovitsj
(1953)*

In een datsja in Komarovo aan de Finse Golf
dolen helden verweesd in ontzielde avonturen.
Uren en uren.

Buiten zwerven zwijnen, wroeten,
groeten treinen, kerven ogen
boven zand, naalden en sneeuw,
ver tuurt de tijd.

Een vogel met een plan vliegt door een raam
naar binnen en laat vallen wat hij kan.
Klanken en kleuren uit inktpotten gesopt
krijgen een onfrisse derde dimensie te verduren.
Een bewijs uit het ongerijmde verlucht de kamer:
alle hoop is nog niet vervlogen.

Bepaling van hoedanigheid

*Strijkkwartet nr. 8 in c kleine terts, op. 110, Dmitri Sjostakovitsj
(1960)*

luchten, grauw en in slierten
regen, mild en in buien
halmen, kort en in perken
rozen, rood en in rijen
bomen, oud en in stukken

weten, grauw en in slierten
menen, mild en in buien
spreken, kort en in perken
leven, rood en in rijen
muziek, af en in delen

De schok, rauw en in striemen.

Bepaling van richting

*Concerto voor cello en orkest nr. 2, op. 126, Dmitri Sjostakovitsj
(1966)*

Kalm en traag als een rivier gestaag
ademen hout en holte diep in en uit,
leunen langs oevers en deinen in leemtes,
woelen in lagen en schaven langs randen.
Ze vinden de kleur van natte stenen en twijgen,
de smaak van tranen en vergane dagen.

Gevallen, scherp en rauw
dwingt een rotsblok tot splijten.

Speels en fel, schalks en plagerig snel
schieten druppels langs stenen over en weer.
Ze verstoppen zich in de regen,
kolken lief lobjes omhoog,
klateren wartaal met elkaar
en plenzen teder, breed en gedwee ineem.

Hoger, ver, en in groen
noopt hoorngeschal tot kijken.

Onstuimig en niet geheel onverwacht,
groots, wild en alles behalve zacht
druist een stroom van een rotswand af,

brult, draait heftig, schudt en schatert luidruchtig de schrik eruit, en verzamelt, en bekomt ter plaatse.

Water, van flank tot flank vraagt teder, breed en gedwee.

Bedaard en enigszins voorzichtiger vervolgt een stroom wat hij kan, kijkt nog eens omhoog, en gooit zich monkelend de bocht in.

Subjectieve adjectieven

Woord vooraf bij de Verzamelde Uitgave van mijn werken en een korte beschouwing over dit Woord Vooraf, op. 123, Dmitri Sjostakovitsj (1966)

Voor mijn broer

Een doordacht gevoel?

Een onbezonnen idee.

Doorlichte werkelijkheid?

Troebele fantasie.

‘Dagdroom?

Nachtzicht.’

Een gevangen verlangen?

Een bevrijde stilte.

Eenvoudige ontroering?

Groteske ijdelheid.

Het gezegde zeggen?

Ontegenzeggelijk.

Een opgewarmd begrip?

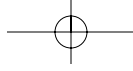
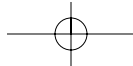
Een afgekoeld gevoel.

Een ijsschots?

Kleuren die wolken in water.

‘Dromen dat het leven is?’

Spelen dat het woorden worden.



Ontkenning

7 *gedichten van Aleksander Blok, voor sopraan, viool, cello en piano, op. 127, Dmitri Sjostakovitsj (1967) – Bouw niet in de bocht van rivieren je woning, Aleksander Blok (1905)*

Bouw niet in de bocht van rivieren je woning,
leg niet op de drempel van woorden je oren,
zet niet in de tocht van ogen je angsten,
plak niet op de stempel van brieven je adem.

Laat huizen slapen
en zie geen licht waar het niet schijnt.
Laat mensen kijken
en voel geen blik waar het niet past.
Laat boeken liggen
en lees geen woord waar het niet hoort.

Sluimer in de holtes van gangen,
Slaap onder het aambeeld van klanken,
Droom geen trommels
en zoek geen gulden vliezen.

Herhaald onderwerp

*Violconcerto nr. 2 in cis kleine terts, op. 129, Dmitri Sjostakovitsj
(1967)*

Niet met water te vervagen,
niet met vingers te behagen,
te vast, te dicht, te star.
Woorden, ze deugen niet.

Ha, daar zijn ze,
opgesmukt en koket in contouren,
een nooit eindigende bruiloft,
zwijntje op het bord, paartje op de taart.
Woorden, ze deugen niet.

Ze strengelen als een constricta.

Ze stuiteren onder stoelen en banken.

Ze verdrijven om zelf te blijven.

Woorden, ze deugen niet.

Verstrooi ze in de wind,
laat los, laat gaan, ontbind.

Alles los? Laat maar komen dan,
laat maar vallen, de klanken, ja doe maar,

timbre

tempi

sempre

Futurum praesens

*Symfonie nr. 14 voor sopraan, bas, strijkers en percussie, op. 135,
Dmitri Sjostakovitsj (1969) – Das Buch der Bilder, Rainer Maria
Rilke (1906)*

Droesem van zomerse roes
kleeft vlekkerig aan nerven en
moe van beroering en voorvoelen
snoeren bomen het laatste groen de mond.

Groot is de wind.
Hij schiet verten tussen takken
en rukt broze blaren uit de kom
van armlastige twijgen en ook zij
trotseren zijn toorn niet langer
en laten los.

Zompig en zuur zet straks de winter in
en kilt en kiest
zijn eigen vergezichten.

Wie nu geen tonen hoort, zal er nooit horen.
Wie nu geen ogen heeft, krijgt er geen meer.

Afleiding door middel van een voorvoegsel

6 *gedichten van Marina Tsvetaeva, op. 143a, Dmitri Sjostakovitsj (1973-74)*

Er dwaalt een vaalblauwe ochtend uit de nacht,
de wind verwekt een dag van suizen in blaren.
Je omklonk je bomen onstelbaar met klanken.
Kom mee, of ik klungel de mijne nog om.

Mijn broze horen gaf ik ze in pand,
ze ombolsteren,
ze brengen geen dingen om.

Een plan ploft ze om.

Kom, we zullen ze omringen,
omhelzen, omfluisteren.

Kijk niet om.

Kijk niet.

Kom niet om.

Stofnaam

*Suite op gedichten van Michelangelo Buonarroti voor bas en orkest,
op. 145, Dmitri Sjostakovitsj, (1975) – Ontwakkende slaaf,
Michelangelo Buonarroti, ca 1530-1534*

Dorisch gedragen

dagen van steen steunen het fronton
van de zon

slaven van zwaarte wagen zich niet aan de hamer
wacht nu maar
wacht op de nacht.

Nog houdt marmeren stilte hem in zijn armen
zijn adem vredig en gewelfd
zijn lichaam roerloos om zijn slaap gebouwd
warmte stuttend

zacht nu
galm geen ruimtes vol weg je stem
raak niet beweeg niet
zacht je adem wasem
veel zachter je ogen nog zachter nog
geef ze de warmte van hout.

Historisch praesens

pijn
snerpt naar sinusholten
dilateert traankanalen
versteent de slokdarm
snoert het diafragma
invadeert de maagmond
splijt wanden en weefsels
implodeert
en stuikt stukkend ineem

Toevoegsel

De liefde is vlees en bloed,

Een bloem, in haar bloed verdronken.

Marina Tsvetaeva, *Gedicht van het einde*

kleinbladig plukken bloemen op toneel
blikken die horen en weten bepleiten
en runen plakken op lijven van fluweel

rondjes kwijnen in rijstebrij

oude luchtjes zuchten, wel wel

om ze o zo moedig van tijd te kwijten

fijnharig kleinzen oren pijngesteun
en onderzons gekletter tot gezoem,
bedelven klanken in verdovend gedreun

muffe letters luchten, tsss

klonterige pap scheppen, ja zeg

en scharen tijd in een slachtrijsne snijbloem

een pruimenmondje komt nu van pas

schermbloemig bewaken broze dozen
vliezige zaden van vleugellamme eeuwen,

snik niet snipper a'tjes

wiegen tot alles vredig als een kindje slaapt

sop cactusvruchten
in dril van beekdonderpad

schuilhuizig verstoep in afsterven van rozen,
in ondergangen en zees krijzen van meeuwen
hoe lang duurt het voor een tijd zich samenraapt

zaag niet rasp kevers
werk af met zandroerkruid
opscheppen en vreten

Achterevoegsel ter vorming van abstracta

Stilte hoort
stulpt bellen in geraas
stuurt
dreunt, davert, dendert.

Stilte ziet
sprenkelt licht in bomen
sterkt
ritselt, ruist, huist.

Stilte doodt
vloert een lijf in fluweel
omfloerst
om en om en om.

Verbogen

Dichten

Soms gaat het zo: mijn leden worden loom, Anna Achmatova

als het loden spook van een sprookje
een grondstoffelijke denkfout
een plevier op een postzegel geprangd

en alles,
te laat beseft, verkeerd begrepen,
onnozel gedacht, te scherp gewild en dood gebloed,

veradelt zwaar
droogt plompverloren
en drinkt inkt

A spoonful of dust

Eigen aarde, Anna Achmatova

je slaapt
zwaar rond me van jou-er
kan niet

je wordt wakker ik rek en herkrul me
je arm trekt me in jou als in een lepel

je wilt opstaan
je dekt me toe met rommelend gemurmelde woorden
je herschikt mijn haar je zoent
een schepje aarde op mijn pols
en verlaat de kamer

je warmte begint te wegen
ik lig levend in de dag

En de nacht belooft geen dageraad

Een witte nacht, Anna Achmatova

ik was een tekst
in sluiers en metamorfosen
klodders en schlusdamitten
pus en dril en çasuffitten
uit een bokaal oerwoud
een lepel zee en een zandzaad
op een windroos mee

was jij maar daar en niet drie letters
in mij gebecht was jij maar echt
had ik maar niet met mij geheuld
was ik maar niet aan mij verknecht
ik kon met al mijn werkwoorden
de brug van mijn blad neerlaten en snel nog
met de wet der traagheid uit mij glijden
om krachteloos aan je donkere warmte
eindelijk o eindelijk
te zwijgen

Dimitri Sjostakovitsj scherp gesteld

Francis Maes

Muziek liefhebbers en opinieleiders durven wel eens van mening verschillen. In de definitie van grootheid in de muziek van de twintigste eeuw gaan de standpunten resoluut uiteen. Lag het aan de critici en muziekhistorici, dan kwam het er niet op aan of een componist al dan niet op het concertpodium wordt gespeeld. Zij diceren immers dat je muzikale grootheid afleest op papier. Structurele spitsvondigheden in een partituur bepalen welke componist er toe doet. Wie te veel wordt gespeeld, is bij definitie al verdacht. Succes ruikt naar compromissen, naar toegevingen aan de algemene en oninteressante smaak van een doorsnee publiek. Een componist die zich daartoe leent, verraadt hoe zwak zijn principes zijn en hoe instabiel zijn overtuigingen. Zo'n componist treedt nooit toe tot de canon.

Onder canon verstaan we een groep werken die representatief worden geacht voor het hoogste dat de kunst kan bereiken. Tot de canon behoren de topwerken: composities met onbetwiste status, die als maatstaf dienen bij de beoordeling van de waarde van ander werk. De canon ontstaat als grootst gemene deler van de opvattingen van critici, academici en andere opinieleiders. Hij illustreert bijgevolg de criteria waarmee in een bepaalde periode het wezen en de essentie van een kunstvorm worden gedefinieerd. De canon is niet onaantastbaar, maar de academische criteria waarmee hij is samengesteld verlenen hem wel een quasi-officieel

karakter. Via de muziekkritiek en de populariserende literatuur dringen zijn criteria haast ongemerkt door tot het openbare discours over muziek.

Nochtans is de canon niet het enige meetinstrument. Muziek leeft van uitvoering. Ze circuleert in een uitgebreid netwerk van muzikale instituten. De muziek die daadwerkelijk op het podium weerklinkt en een publiek bereikt noemen we het repertoire. In tegenstelling tot de canon representeert het repertoire niet de criteria van de opinieleiders, maar de voorkeuren vanuit de praktijk. Het repertoire ontstaat op een minder beredeneerde wijze dan de canon. Het gaat om een spontaan proces. Doorslaggevend zijn niet de rationele standpunten, maar de affectieve band die musici en toehoorders ontwikkelen met bepaalde werken of stijlen.

Het repertoire weerspiegelt de levenskracht van muziek. Vaak is het zo dat werken die tot de canon behoren helemaal niet leven in de muzikale praktijk. Hun waarde is vastgelegd in academische verhandelingen, niet op het podium. Doorgaans tast de voorliefde van publiek en uitvoerders voor bepaalde componisten of werken vroeg of laat de criteria van de canon aan. Zodra blijkt dat een bepaalde voorliefde niet meer weg te denken valt uit de praktijk, gaan academici zich buigen over de vraag wat zo'n oeuvre dan zo bijzonder maakt. Met de nodige vertraging verleggen opinieleiders hun criteria.

Het oeuvre van Dimitri Sjostakovitsj illustreert ten volle dit dialectische proces tussen canon en repertoire. Zijn muziek

behoort tot de weinige uit de twintigste eeuw die amper vijftwintig jaar na het overlijden van de componist al deel uitmaakt van het repertoire. Voorbeelden zoals de Vijfde, Zevende, Achtste en Tiende Symfonie, het eerste vioolconcerto, de meeste strijkkwartetten, het pianokwintet en het tweede pianotrio zijn nu al onuitwisbaar in de internationale concertpraktijk. Weinig componisten uit de twintigste eeuw doen hem dit na. De muziekkritiek had Sjostakovitsj echter nooit gerekend tot de canon. Zijn werk kreeg geen plaats onder de koplopers van de muzikale evolutie in de twintigste eeuw. Hij geldt niet als de gelijke van Schönberg, Webern of Stravinski: componisten die de bakens voor de muzikale evolutie hebben verlegd. Onbuigzame sceptici zijn er nog steeds. Het oeuvre van Sjostakovitsj voldoet niet aan het criterium dat muzikale grootheid definieert in termen van vooruitgang in muzikale techniek. Zijn stijl is nergens fundamenteel nieuw.

Tegelijkertijd zien we echter dat geen enkele componist zo vaak wordt becommentarieerd en bestudeerd. De muziekkritiek komt in actie met een opvallende haast en verbetenheid. Ze wil klaarblijkelijk de verloren tijd inhalen om het fenomeen Sjostakovitsj te duiden en te verklaren. De levenskracht van zijn muziek doet de quasi-officiële standpunten wankelen. Als de betekenis van Sjostakovitsj niet ligt in muzikale vernieuwing, waaraan dankt zijn muziek dan wel haar onloochenbare vitaliteit? Waarom spreekt Sjostakovitsj zodanig tot de verbeelding?

Het succes van Sjostakovitsj' muziek steunt gedeeltelijk op emotionele identificatie. We projecteren nu eenmaal graag onze idealen in symboolfiguren. Zo heeft Sjostakovitsj in onze verbeelding alle trekken gekregen van de incarnatie van het lot van de kunstenaar in een totalitaire staat. Sjostakovitsj leefde en werkte in de Sovjetunie, en dan nog tijdens de donkerste jaren van de Stalinistische repressie. Zozeer wordt hij geïdentificeerd met het prototype van de verdrukte kunstenaar, dat hij in de populaire verbeelding de status kreeg van Stalins tegenpool. "Sjostakovitsj en Stalin" of "Sjostakovitsj tegen Stalin" zijn courante titels voor boeken, artikels, opnamen, festivals, televisieprogramma's.

Deze voorstelling van zaken mag dan tot de gepopulariseerde cultuur behoren, in het ernstige circuit spelen vergelijkbare sentimenten. Een voorbeeld is de postsovet receptie van de opera *De Lady Macbeth van Mtsensk*. Na de val van de Sovjetunie is het werk door het internationale operacircuit opgepikt vanuit een soort morele overwinning op de dictator. De opera kreeg een haast mythische status als het werk dat Stalin persoonlijk verbood. De gevolgtrekking om *De Lady Macbeth van Mtsensk* uit te roepen tot het anti-Stalin statement bij uitstek dringt zich op.

De achtergrond van die beeldvorming is de rol die het werk speelde in de dramatische gebeurtenissen van januari 1936. Een anoniem editoriaal in de *Pravda* gebruikte de opera om duidelijk te maken dat de tijd van artistieke vrijheid voorgoed voorbij was. In onbehouwen bewoordingen noemt de tekst de partituur "*Chaos in de plaats van muziek*".

Na de val van de Sovjetunie maakte het internationale operacircuit het werk tot symbool van een begrijpelijke, maar futiele morele overwinning op de dictator. In hoeverre dergelijke sentimenten werkelijk meespelen blijkt uit de keuze van de huidige producenten voor de oorspronkelijke versie van de opera uit 1932, ten nadele van de latere herziening. In 1962 voltooide Sjostakovitsj een nieuwe versie onder de titel *Katerina Izmajlova*, die hij voorzag van een nieuw opusnummer. Dat Sjostakovitsj de opvoering van de oorspronkelijke versie verbood, en dit zowel voor sovjet als buitenlandse producties, maakt op moderne producenten geen indruk. Al te simplistisch gaan we ervan uit dat *Katerina Izmajlova* het resultaat is van compromissen. *De Lady Macbeth van Mtsensk* zou dan de echte Sjostakovitsj vertegenwoordigen, *Katerina Izmajlova* de trieste dienaar van het regime. Het komt niet in ons op dat Sjostakovitsj de herziening wel eens had kunnen ondernemen vanuit eigen artistieke criteria. Een zorgvuldige herlezing van de bronnen wijst nochtans in die richting.

Wij hebben nu eenmaal symboolfiguren nodig om onze hoop en idealen in te projecteren. Mythen behoren tot de manieren waarop we onze wereld structureren. We willen niets liever dan de helden van onze verbeelding afschermen van objectief onderzoek. Voor de receptie van Sjostakovitsj is dit niet anders. In academische kringen woedt een verbeteren strijd tussen voor- en tegenstanders van een wetenschappelijke analyse van zijn leven en werk. Die strijd heeft zich gekristalliseerd in de controverser

rond de vermeende memoires van de componist, in 1979 gepubliceerd door Solomon Volkov onder de titel *Testimony*.

De controverse kunnen we kort samenvatten. De tekst van de memoires kan onmogelijk doorgaan voor een authentiek document. Die conclusie is onvermijdelijk als we op het document de tekstkritische methoden toepassen die in de wetenschappelijke bronnenstudie algemeen worden aanvaard. Authentiek betekent in dit verband: naar de vorm. Analyse laat er geen twijfel over bestaan dat de tekst vormelijk niet is wat hij beweert te zijn: een neerslag van mondeling gedichteerde herinneringen van de componist en uit zijn mond opgetekend door Volkov. Hierover is iedereen het eens. Zelfs voorstanders van de authenticiteit van de tekst geven toe dat *Testimony* vormelijk geen onbesproken document is.

Nochtans blijven de verdedigers ervoor pleiten om de tekst “naar de geest” toch als een authentieke uiting van Sjostakovitsj te beschouwen. In hun redenering is *Testimony* misschien niet zuiver op de graat, maar zijn de ideeën die erin worden vertolkt ontegensprekelijk van de componist. Dit standpunt is moeilijk te controleren, maar verdient het voordeel van de twijfel.

De analyse verloopt verder volgens de normale regels van de historische kritiek. Stel dat de tekst werkelijk de woorden bevat die Sjostakovitsj op het einde van zijn leven heeft uitgesproken, dan nog blijven ze gekleurd door de omstandigheden. Elke historicus behandelt persoonlijke uitlatingen- de zogenaamde egodocumenten – met de grootste voorzichtigheid. Iedereen heeft de neiging feiten te verwarren, te verdraaien, of onbewust in te passen in een soort zelfrechtvaardiging.

Als we nu de oefening maken om Sjostakovitsj' leven te bestuderen vanuit de andere bronnen die we ter beschikking hebben en het resultaat naast *Testimony* leggen blijkt één cruciaal verschil. De standpunten in *Testimony* zijn rechtlijnig. Sjostakovitsj presenteert zichzelf als een levenslange verbitterde dissident, die in zijn muziek de verpletterende waarheid sprak over het sovjetregime. Hij verborg de ware boodschap achter een conformistische façade. Uit de andere bronnen komt een veel genuanceerder beeld tevoorschijn. Sjostakovitsj' ontwikkeling was niet rechtlijnig. Zijn standpunten evolueerden naargelang de historische omstandigheden. En vooral: de projectie van het dissidente beeld terug in de tijd naar de eerste fase in zijn ontwikkeling is niet vol te houden. Deze vaststelling, gecombineerd met de bezwaren tegen de tekst op formele grond, maakt dat we ons beter niet al te veel door *Testimony* laten leiden in onze interpretatie van de muziek.

De controverse rond *Testimony* wordt meestal geduid als een late opflakking van een Koude Oorlog tegenstelling in ideologie. Tegenstanders van de Sovjetunie weigeren om Sjostakovitsj ook maar op enige manier te zien als een trouwe onderdaan van het sovjetsysteem.

Wellicht ligt de oorzaak van het conflict minder in politieke opvattingen dan in een geromantiseerd beeld van het kunstenaarschap. Volgens het romantische ideaal krijgt een kunstenaar pas het recht te spreken in de naam van velen, als hij blijk geeft van een onwankelbare integriteit. Hij geeft niet toe aan externe druk

en volgt enkel zijn eigen innerlijke overtuiging. Niemand zal ontkennen dat Sjostakovitsj een bovenmenselijke prestatie leverde om als kunstenaar te blijven functioneren in een context van repressie en gedachtecontrole. Desondanks is het niet vol te houden om hem los te koppelen van invloeden uit de context waarin hij werkte.

Alle kunst uit de Sovjetunie is getekend door de historische omstandigheden. Elke kunst ontstaat in een wisselwerking tussen kunstenaar en omgeving. Zoals al zijn sovjet collega's, werkte Sjostakovitsj voor het publiek dat hij nu eenmaal had. Het was verloren tijd geweest om werk te plannen voor een publiek dat niet bestond. Voor de kritische interpretatie van zijn muziek is dit een cruciaal uitgangspunt. Muziekhistorici pleiten er momenteel voor om eindelijk op te houden met de hardnekkige gewoonte om sovjetcomponisten te portretteren als onderdrukte genieën. Zij leefden en werkten allemaal in de omstandigheden die de Sovjetunie had geschapen. Met de uitzondering van korte repressieve periodes, verdienden zij er goed hun brood. Het uitgebreide mecenaat van de staat zorgde zelfs op een bepaalde manier voor een luxueuze professionele situatie. Materieel waren zij doorgaans beter af dan sommige collega's in het westen, die moesten overleven in de harde strijd van de muziekmarkt. En jammer misschien voor het aura van de muziek als politiek betekenisvolle kunstvorm, maar de muziek had geen Meyerhold of een Mandelstam: kunstenaars die weigerden zich aan te passen aan hun opgelegde rol en die hun stoutmoedigheid met hun leven moesten bekopen.

Voor wie niet toegeeft aan de verlokkingen van het romantische kunstenaarsbeeld, betekent kritisch onderzoek geen bedreiging voor de betekenis van Sjostakovitsj. Geen enkele analyse haalt het beeld onderuit van de ultieme verdediger van de intrinsieke en menselijke waarde van kunst in extreme omstandigheden. Niemand betwist zijn grenzenloze creativiteit. Maar het beeld wordt scherp gesteld volgens realistische criteria. We leren stilaan de omstandigheden van Sjostakovitsj' kunst in hun ware verhoudingen te situeren.

De studie van kunst in de Sovjetunie kampt met een specifieke hindernis. Totalitaire regimes oefenen al dan niet subtiel controle uit over het geschreven woord. Vrijheid van meningsuiting bestond niet in de Sovjetunie. Dit had voor gevolg dat Sovjetburgers een bijzonder gevoel ontwikkelden voor de gelaagdheid van boodschappen. Dubbele bodems, ironie, retorische overdrijvingen, verborgen betekenissen: het speelde allemaal een rol in de manier waarop ze met elkaar communiceerden.

In die context spreekt het vanzelf dat verklaringen van Sjostakovitsj over zijn werk altijd met een korrel zout dienen te worden gelezen. Muziekhistorici hebben ook het principe van de dubbele bodems in de communicatie toegepast op zijn muziek. In het spoor van *Testimony* ontstond de gewoonte om Sjostakovitsj' muziek te interpreteren als een boodschap van dissidentie die zich verbergt achter een conformistische façade.

Twee problemen duiken hierbij op. Een eerste probleem slaat op de interpretatie van de verklaringen van Sjostakovitsj.

De grens tussen wat hij meende en wat hij impliceerde blijkt vaak moeilijk te trekken. Gaat het op om al zijn uitlatingen die wijzen op enige loyaliteit met het regime – of beter: met het abstracte ideaal van het communisme – af te doen als onoprecht? Hoe maak je het onderscheid tussen woord en betekenis in een cultuur waarin betekenissen alles behalve stabiel waren?

Ten tweede: in hoeverre kan je onderscheid maken tussen uitdrukking en betekenis in een kunstvorm die zo ongrijpbaar is als muziek? Nemen we het voorbeeld van de Elfde Symfonie. Sjostakovitsj schreef het werk in 1956-57, in een periode waarin hij zich opvallend gezagsgetrouw opstelde. Hij kon moeilijk anders, omdat hij nog steeds af te rekenen had met de gevolgen van de repressie van 1948. De Elfde Symfonie past perfect in het paradigma van de sovjet liedsymfonie met prerevolutionaire inhoud. Hieronder verstaan we een symfonisch werk dat zijn ideologische betekenis duidelijk maakt door populaire liederen te citeren en te verwerken. Het vertelde verhaal kadert in de verheerlijking van de revolutie. De Elfde Symfonie behandelt het thema van de mislukte opstand van 1905, die de geschiedenis inging als Bloedige Zondag. Op zondag 9 januari verzamelde een menigte zich voor het Winterpaleis met een petitie aan Nikolaas II. De plaatselijke autoriteiten lieten echter het vuur openen op de massa. In de sovjet geschiedschrijving gold de gebeurtenis als de historische aankondiging van de echte revolutie van 1917.

Analyse brengt inderdaad aan het licht dat Sjostakovitsj de symfonie ontwierp op basis van liederen die met de feiten van 1905 in verband staan. Tot zover klopt de officiële boodschap.

Er bestaat nochtans een andere, informele lezing van het stuk, die de symfonie hoort als een gecodeerde kritiek op de sovjet interventie van 1956 in Hongarije. De dubbele bodem zou dan inhouden dat het sovjetregime de onmenselijkheid en de historische fouten van tsaar Nikolaas II overdeed. Muziekhistorici hebben zich nadien in alle bochten gewrongen om toch maar een bewijs voor zo'n interpretatie te vinden in de muziek. Ze hebben de vinger er niet op gelegd. En toch is die interpretatie meer dan muziekhistorische folklore. Kritisch ingestelde luisteraars hebben hun onvrede met het regime in de muziek geprojecteerd. Dat het om een projectie gaat, maakt hun interpretatie niet minder legitiem dan de officiële. Dit is de manier waarop mensen die leven in een totalitaire staat omgaan met informatie. Ze ontwikkelen als het ware een zintuig om elkaar zonder woorden te verstaan. De dubbele bodem ontstaat vooral door de receptie, vanuit een manier van lezen of horen. We kunnen nog steeds niet bewijzen in welke mate Sjostakovitsj die dubbele betekenis zelf had gepland. Aan zijn volgende symfonie, bijgenaamd *Het Jaar 1917* (1959-1961) werd geen dubbele bodem toegekend. Dit onderscheid maakt dat de Elfde Symfonie nog steeds leeft en tot de verbeelding spreekt, terwijl de betekenis van de Twaalfde is gereduceerd tot een louter tijdsdocument.

Voor vele werken van Sjostakovitsj zullen we er waarschijnlijk nooit achter komen welke betekenissen de componist zelf bedoelde. Zijn officiële verklaringen zijn niet altijd betrouwbaar. Hij huldigde het principe dat muziek voor zichzelf moest spreken.

Wat we echter wel met zekerheid kunnen documenteren, is de gewichtige betekenis die zijn muziek had voor het sovjetpubliek. In tijden van gedachtecontrole was muziek de spirituele levensgezel van velen. Zij maakte emotionele identificatie mogelijk en kanaliseerde gevoelens van onvrede en verwachting.

De emotionele identificatie van het sovjetpubliek met Sjostakovitsj' muziek was het sterkst van de jaren dertig tot vijftig. De post-Stalin generatie bekeek hem met meer argwaan. Vanaf de jaren zestig kreeg zijn imago een lelijke deuk omwille van zijn al te openlijke associatie met het regime. In 1960 stelde hij zich kandidaat voor de communistische partij. Hij verkreeg officiële privileges en ereambten. Eretekens en prijzen stapelden zich op. In de aanloop naar de officiële viering van zijn zestigste verjaardag in 1966 hekelde hij zichzelf in een lied met de titel *Woord Vooraf bij de Verzamelde Uitgave van mijn werken en een korte beschouwing over dit Woord Vooraf*, opus 123:

Ik kribbel in één adem een blad vol,

Dan hoor ik een fluitconcert, mijn oren zijn het gewoon.

Ik pijnig het gehoor van de hele wereld,

Dan wordt het gedrukt – en vergeten.

Een dergelijk Woord Vooraf zou niet alleen passen bij mijn eigen verzameld werk, maar ook bij dat van vele, vele andere componisten, sovjet of buitenlandse.. En ik teken met: Dimitri Sjostakovitsj, kunstenaar van het volk van de U-S-S-R, bedacht met vele andere titels: Eerste Secretaris van de Bond

van Componisten van de U-S-S-R, gewoon secretaris van de Bond van Componisten van de U-S-S-R, en nog vele andere functies en verantwoordelijkheden van aanzienlijk belang.

Het dieptepunt in Sjostakovitsj's reputatie kwam in 1973, toen zijn handtekening prijkte onder een denunciatie aan het adres van atoomfysicus Andrej Sacharov in de *Pravda*. Hoe die daar terecht kwam (manipulatie, onnadenkendheid, heeft hij ze wel eigenhandig onder het document gezet?) blijft een mysterie. Het feit leidde tot bittere reacties. Lidia Tsjokovskaja, mensenrechtenactiviste, reageerde bitter in een open brief die werd verspreid in de westerse media: "*Sjostakovitsj's handtekening onder het protest van musici tegen Sacharov bewijst klaar en duidelijk dat de vraag die Poesjkin zich stelde voor eens en voor altijd is opgelost: genie en schurk kunnen samengaan.*" Sjostakovitsj betreurde het voorval, maar kon niet verhinderen dat de kloof tussen hem en de jongere generaties toenam.

De meest plausibele verklaring voor het gezagsgetrouwe gedrag van Sjostakovitsj is een dubbele: de intensiteit van Stalins repressie en Sjostakovitsj's karakter als musicus.

Sjostakovitsj beleefde de cruciale fase in zijn ontwikkeling tijdens de Stalinistische terreur. Hij ondervond die aan de lijve in de dramatische campagnes van artistieke repressie van 1936 en 1948. De intensiteit van de terreur maakt het waarschijnlijk dat Sjostakovitsj niet geloofde in verandering. Zelfs niet toen er een voorzichtige dooi optrad na de dood van Stalin onder

Chroestjov. De jongere generatie zag de zaken anders. Voor hen betekende de dooi een opening naar de toekomst. De sovjetdissidentie ontstond pas op het moment dat de hoop groeide dat het regime kon worden bestreden. In de donkere jaren onder Stalin bestond die hoop niet. Voor een musicus betekende dit dat er geen alternatief denkbaar was voor de structuren en het publiek die er nu eenmaal waren.

Sjostakovitsj kende de rol die hij te spelen had. De staat was de enige opdrachtgever. Muziek diende om te functioneren in een uitgebreid staatsritueel: een continue opeenvolging van officiële ceremonies die de grootheid van de staat moesten huldigen. Tegen het einde van de jaren dertig hadden alle componisten zich hun nieuwe rol eigen gemaakt. Na de repressie van 1948, waarin vele componisten werden beschuldigd van formalisme, voltrokken zij – Sjostakovitsj inclusief – het voorgeschreven ritueel van openbare schuldbekentenis, dankbetuiging aan de partij voor haar juist inzicht en correcte richtlijnen, en de plechtige belofte voortaan te doen wat van een sovjetcomponist mocht worden verwacht. Vervolgens componeerden zij muziek volgens de officiële criteria. Op korte tijd stond Sjostakovitsj terug op de hoogste trede in de waardering van de autoriteiten.

De tweede verklaring was Sjostakovitsj' karakter als musicus. Hij was geen eenzaat. De innerlijke emigratie was niets voor hem. Hij was geen Karl Amadeus Hartmann, de Duitse componist die op de nazistische dictatuur reageerde door zich terug te trekken in zichzelf en introverte muziek te schrijven. Als er werken van Sjostakovitsj in de lade belandden en moesten wachten op

gunstigere tijden voor uitvoering, lag dat vrijwel steeds aan omstandigheden. De Vierde Symfonie (1935-36) en het Eerste Vioolconcerto (1947-48) kwamen op het verkeerde moment. Aan het vioolconcerto is niets subversiefs. Alleen kon de prachtige *passacaglia* van het derde deel niet meer nadat in 1948 een resolutie van het Centraal Comité alle formalisme (het gebruik van gezochte muzikale technieken “om zichzelf”) had verboden.

Voor Sjostakovitsj was muziek zelden een eenzaam toevluchtsoord. Hij schreef muziek voor uitvoering. Hij had nood aan contacten met musici en aan communicatie met het publiek. Zelfs een werk met een mogelijk subversieve ondertoon, zoals de liedcyclus *Uit de joodse volkspoëzie* (1948), verborg hij niet tijdens de jaren van Stalins antisemitische campagne. Een openbare uitvoering was ondenkbaar, maar het werk circuleerde in het muzikale milieu.

In hoeverre kan Sjostakovitsj worden gezien als een spreekbuis van de kritiek op het regime? Omdat in de Sovjetunie kritiek niet rechtstreeks kon, ontwikkelde de maatschappij haar kanalen. Het verst ging Sjostakovitsj in de Dertiende Symfonie, bijgenaamd *Babi Jar* (1962). Gebaseerd op gedichten van Jevgeni Jevtoesjenko, bekritiseert de symfonie het antisemitisme en bepaalde sovjet toestanden. De autoriteiten reageerden niet met een verbod, maar vroegen wel wijzigingen in de tekst. Ze zorgden er ook voor dat er geen richtbaarheid werd gegeven aan de première. De kritische inhoud van *Babi Jar* kan je nochtans moeilijk horen als een aantasting van de fundamenten van sovjetmaatschappij.

Onvrede vindt zijn uitlaatklep vooral in humor. Sjostakovitsj ontwikkelde een uitgesproken talent voor satire in muziek. In de jaren twintig was zijn satire nog gericht tegen de restanten van de voorbijgestreefde burgerlijke cultuur en zijn opvolger in het westerse kapitalisme. Naarmate de tijd vorderde, werd zijn satire meer existentieel. Ironie is een levenshouding, een beschermingsmechanisme. De naoorlogse periode waarin hij gezagsgetrouwe werken schreef was bijzonder vruchtbaar voor zijn satirisch talent. Liederen zoals de *Satiren* opus 109, op teksten van de fin de siècle dichtster Sasja Tsjorni (1960), of de *Romances* opus 121, op anekdoten uit het sovjetmagazine *Krokodil* (1965), zijn inhoudelijk nauwelijks opruiend. Toch keek het publiek ernaar uit als naar gewichtige gebeurtenissen. Niet de precieze inhoud gaf de doorslag, maar de ironische levenshouding waarmee velen zich identificeerden. De satirische lijn in het werk van Sjostakovitsj culmineerde in de donkere liedcyclus *Vier gedichten van kapitein Lebjadkin* (1974) op teksten uit Dostojevski's onheilspellende roman *Demonen*. In de late sovjetperiode werd de roman al gelezen als een profetische aankondiging van het grootschalige machtsmisbruik dat zou volgen. Sjostakovitsj componeerde de cyclus na zijn meest idealistische en spirituele werken: de Veertiende Symfonie en de liedcyclus op teksten van Marina Tsvetajeva en Michelangelo. Idealisme en existentiële ironie waren voor Sjostakovitsj de twee kanten van dezelfde medaille.

De stijl van Sjostakovitsj is moeilijk te definiëren. Hij kenmerkt zich niet door een consequente uitwerking van een bepaald klank-

ideaal of techniek. In zijn oeuvre komen meerdere stilistische lagen voor. Sjostakovitsj gebruikt hen zowel naast elkaar als in gedurfde combinaties. De belangrijkste stilistische lagen kunnen we in drie categorieën samenvatten: satirisch modernisme, monumentaliteit en een sovjet variant van neoclassicisme.

Satirisch modernisme is de stijl van de eerste periode in zijn ontwikkeling: de jaren twintig tot 1932. Sjostakovitsj ontleende het concept aan de voorbeelden van de *Neue Sachlichkeit* in Duitsland, vertegenwoordigd door componisten zoals Paul Hindemith en Ernst Krenek. Ook de opera *Wozzeck* van Alban Berg behoorde tot zijn modellen.

De *Neue Sachlichkeit* was de stijl van de postromantische nuchterheid. De muziek verwierp de drang naar metafysische status die de romantiek voor de muziek had opgeëist. Grote romantische idealen werden ontmaskerd in een objectieve stijl, die vaak gebruiks- en amusementsmuziek citeert. In de vroege sovjetcontext kon dit principe dienen als ontmaskering van de valse voorwendsels van de voorbijgestreefde burgerlijke cultuur. Ook het westerse kapitalisme was een geliefkoos doelwit. Sjostakovitsj hield het in satirisch vervormde citaten uit de kapitalistische amusementsmuziek. Het satirische modernisme was de stijl van werken zoals de balletten *De Gouden Tijd* en *De bout*, de opera's *De neus* en *De Lady Macbeth van Mtsensk*. Nadien verschoof de satire naar de achtergrond, om in sommige werken opnieuw op te duiken. Een bekend voorbeeld is de cabaretachtige finale van de Zesde Symfonie, die haaks staat op de verheven inhoud van de voorgaande delen.

Onder monumentaliteit rekenen we de werken waarin Sjostakovitsj de principes van de monumentale vormen uit de negentiende eeuw verder zet. Alle symfonieën van de Vierde tot de Vijftiende, met uitzondering van de Negende, zijn voorbeelden. Sjostakovitsj maakte zichzelf hiermee tot de belangrijkste twintigste-eeuwse erfgenaam van de romantische symfonie. In de strijkkwartetten zien we iets gelijkaardigs. De dimensies zijn doorgaans kleiner. Desondanks vormen de kwartetten een schitterende voortzetting van de ingewikkelde structuren die Beethoven in zijn late strijkkwartetten had ontwikkeld. De uitzondering op de regel is het eerste strijkkwartet uit 1938.

Sjostakovitsj beoefende ten derde een sovjet variant van het neoclassicisme. In de westerse muziek was het neoclassicisme een moderne stijl in de jaren twintig. In de sovjet muziek duikt ze later op. Voorbeelden in het oeuvre van Sjostakovitsj zijn het eerste strijkkwartet, het pianokwintet (1940) en de Negende Symfonie (1945). De achtergrond van die stijl ligt in de sovjetideologie die stelde dat de socialistische staat de geschiedenis had overwonnen. Een tijdloos tijdperk van volmaakte ordening, ontstaan van alle strijd en verandering, brak aan. Bijgevolg was vooruitgang in de kunsten niet meer nodig. Om de idee van een ideaal "heden" uit te drukken moest de kunstenaar streven naar een klassieke, tijdloze stijl. Voor sovjetcomponisten was dit neoclassicisme een welkome uitweg voor hun streven naar artistieke voldoening. Naarmate hun vrijheid werd ingeperkt, gingen ze hun artistieke trots zoeken in de perfectie van de afwerking. Het eerste strijkkwartet van

Sjostakovitsj of de *Vier Romances of teksten van Poesjkin* (1937) zijn mooie voorbeelden.

De drie stilistische lagen kunnen naast elkaar bestaan, maar ze kunnen ook met elkaar een interactie aangaan. De grootste muziek van Sjostakovitsj beantwoordt daarom aan de principes van de *polyfonie* (of “meer-stemmigheid”) en *heteroglossie* (de combinatie van meerdere spraakniveaus), die Michail Bachtin had gedefinieerd voor de literatuur. Het grote principe achter Bachtins concepten is de idee dat de auteur zijn auctoriele almacht afstaat ten voordele van de afzonderlijke stemmen en taalniveaus van de personages. De boodschap komt niet langer uit één hoek, vertolkt door één centrale stem. Ook in Sjostakovitsj muziek streven meerdere stemmen ernaar om gehoord te worden.

Het samengaan en conflict van stilistische lagen is de diepere oorzaak voor de bijzondere kracht en expressiviteit van Sjostakovitsj’ muziek. Ze wordt er ook raadselachtig door. Zijn muziek dwingt de luisteraar tot interpretatie. Ze stelt meer vragen dan ze beantwoordt en vermijdt elke indruk van esthetisch evenwicht of een bereikt ideaal. De wereld die Sjostakovitsj schildert is een onzekere, instabiele wereld, waarop de mens geen greep krijgt: een wereld die de mens desoriënteert. Luisteren en blijven luisteren is ons enig kompas.

Verantwoording

‘Duratief aspect’, ‘Ontkenning’ en ‘Futurum Praesens’ verschenen eerder in *De Revisor*, ‘Actieve vorm’ en ‘Tussenwerpsel’ in *Poëziekrant*.

Voor het gedicht ‘Vraagwoordvraag’ ontleende ik de associatie van het trio van Sjostakovitsj met het schilderij van Chagall aan Esti Sheinberg, *Irony, Satire, Parody and the Grottesque in the Music of Shostakovich*, Ashgate Publishing, 2000. Inspiratie voor anecdotisch materiaal in sommige gedichten vond ik in de biografieën van Elizabeth Wilson en Laurel Fay, en in de correspondentie van de componist met Isaak Glikman.