



Thomas Beijer (1988) is pianist, componist en schrijver. In 2017 debuteerde hij met de novelle *Geen jalapeños*. Sindsdien publiceerde hij essays en verhalen in verschillende tijdschriften en schreef hij voor film en theater. In *Zolang de muziek klinkt* brengt hij de twee werelden waarin hij zich begeeft – literatuur en muziek – samen.

Thomas

Beijer

Zolang

de muziek

klinkt

Voor Marco

Alle rechten voorbehouden. Tekst- en datamining van (delen van) deze uitgave is uitdrukkelijk niet toegestaan.

© 2026 Thomas Beijer

Omslagontwerp Tessa van der Waals

Foto auteur H el ene Wiesenhaan

Zetwerk Mat-Zet bv

www.uitgeverijprometheus.nl

ISBN 978 90 446 3955 9

For most of us, there is only the unattended
Moment, the moment in and out of time,
The distraction fit, lost in a shaft of sunlight,
The wild thyme unseen, or the winter lightning
Or the waterfall, or music heard so deeply
That it is not heard at all, but you are the music
While the music lasts.

T.S. Eliot, *Four Quartets*

Inhoud

Voorwoord	9
I Verschuivende feiten	
Supernova	15
Babel	25
Tegen het etiket	28
Notities uit het grensgebied	41
Interpreteren of niet interpreteren	49
Op zoek naar de verloren auteur	55
II Op overwoekerde paden	
Verbeelde namiddagzon	73
Oost/West	77
Eerste liefdes	83
Aan het eind	87
Betoverde meubels	90
III In de openlucht	
Gloeien	97
Mysterieuze berusting	108
De nacht zelf	112
Muzikaal-ornithologische veldnotities	116
Het volle leven	119

iv	Dwaaltuin	
	Visioen van een orkestwerk	125
	Tractatus logico-musicologicus	128
	Nautilus	133
	Schone slaper	139
	Onvoltooid verleden tijd	142
	Met vork en schaar	150
	Maskers op maskers	154
	Het Bononcini-toeval	158
	Strijd	162
	Bis!	165
	Schubert, de Unheimische	168
	Kritiek	171
	Iets volkomen ongrijpbaars	177
v	Ruimte	181
vi	Zwijgen in alle toonaarden	
	La soledad sonora	205
	Een roep in het universum	208
	Drie ondines	213
	Programmatische symfonie?	219
	Meteoriet	227
	Uit stilte en terug	234
	Zwijgen in alle toonaarden	238
vii	Tussen Parijs en Arcadië	
	Doucement effleuré	245
	Kleine letter, groot effect	254
	Persoonsnamenregister	265

Voorwoord

Over de titel van dit boek heb ik ronduit onbehoorlijk lang na moeten denken, wat waarschijnlijk heel vreemd klinkt, want eenvoudiger kan een titel nauwelijks zijn. Maar waarschijnlijk duurde het juist daarom zo lang. Eenvoud heeft de merkwaardige eigenschap moeilijk vindbaar te zijn.

De reden dat het vinden van de titel veel schrijvers zo veel hoofdbrekens kost, is, denk ik, dat de titel het enige element van een boek is dat per definitie een reductie is. Waar je in de tekst zelf alle ruimte hebt om het onderwerp van alle mogelijke kanten te bekijken, waar je kunt nuanceren, uitwijken, openlaten, op je schreden kunt terugkeren en zelfs jezelf kunt tegenspreken, wat paradoxaal genoeg een bijzonder effectieve manier kan zijn om dingen te verhelderen, moet een titel onmiddellijk iets ‘vangen’. In hooguit een woord of zeven. Dat is tamelijk onmogelijk. Temeer als het gaat om de titel voor een boek dat zich richt op zaken die intrinsiek meerduidelig en ongrijpbaar zijn, zoals tijd, toeval, verbeelding, perceptie en projectie.

En muziek, uiteraard. Want in de meest directe zin gaat dit boek over muziek. Over componisten, uitvoeringen, harmonieën, ritmes, stijlen, over verwantschappen en verschillen, over het heden en het verleden en hoe die elkaar kruisen, over wat mij persoonlijk intrigeert, en een enkele keer over wat me tegenstaat. Maar via muziek, met muziek als vertrekpunt, gaan de bladzijden die hier volgen over meer dan muziek alleen. (*Muziek als vertrekpunt* had ook de titel

kunnen zijn. Of *Vanuit muziek*. Als het tenminste betere titels waren geweest.) Een muziekstuk is niet alleen een bouwwerk van klank, maar ook een katalysator, een toegangspoort. En die leidt je vaak naar andere plaatsen dan je verwacht.

Het is niet mijn streven om muziek te verklaren – ik zou de eerste zijn die dat lukt. Ik schrijf ook niet om haar te vertalen naar een ander medium – dat kan niet. Wat ik wel probeer, is dingen onder een vergrootglas te leggen, simpelweg om ze beter te kunnen zien: om aandachtig te kijken naar wat ik hoor, en naar wat dat horen vervolgens allemaal losmaakt. In dat proces licht er dan geregeld iets op dat verder reikt dan het aanvankelijke onderwerp. Dat is geen bijvangst, maar een onderdeel van het doel. Bijvangstten bestaan hier niet. En het doel is het proces.

De stukken in dit boek zijn uiterst verschillend van vorm, niet systematisch van opzet, niet bedoeld als historisch overzicht en niet beschouwend in theoretische zin. Ze zijn ook niet bedoeld om er iets van te leren, al heb ik er in principe niet zo veel op tegen als dat toevallig toch gebeurt. Het zijn essays in de oorspronkelijke, letterlijke betekenis van het woord: proeven. Benaderingen. Verkenningstochten en dwaaltochten. Soms op overwoekerde paden, soms over open velden. Ze kunnen beginnen bij een detail – een akkoord, een tempoaanduiding, een misverstand, een kleine, ironische opmerking van een componist – en vervolgens een andere kant op groeien.

Sommige essays gedragen zich als thema met variaties, andere als capriccio's, weer andere vermommen zich als fictie, een enkeling zelfs als toneelmonoloog. Bepaalde stukken zijn persoonlijker van toon, omdat muziek nu eenmaal vervlochten raakt met periodes in je leven: je hoort een paar noten, en als bij toverslag resoneren er beelden, geuren, licht, kamers en geliefden mee – alles wat je omringde toen je die noten lang geleden voor het eerst hoorde. Proust heeft dat niet uitgevonden, iedereen kent het fenomeen, denk ik.

Tot besluit: het minst van al zijn deze stukken geschreven om de lezer ergens van te overtuigen, om ervoor te zorgen dat die het met me eens is. Als ik zeg dat ik het zelf ook niet altijd met mezelf eens ben, is dat geen pose: ik kán dat simpelweg niet zijn, omdat muziek niet eenduidig is. (Overigens ben ik van mening dat mensen die het altijd met zichzelf eens zijn, diep gewantrouwd moeten worden.) Muziek is ambigu en weerbarstig. Ze laat zich niet reduceren tot één verklaring, reductie betekent hier geen indikking, maar verlies. Muziek is onnoemelijk veel tegelijk. Zoals eigenlijk alles wat er echt toe doet.

I

Verschuivende feiten

Supernova

1

Maurice Ravels *La valse* zit vol passages die me bij de keel grijpen, maar waar dat in de regel gebeurt door uitbundigheid, sensualiteit, oorverblindende orkestkleuren en, aan het slot, regelrecht obstinaat geweld, is er één moment, vlak vóór dat slot, dat zich in tegenovergestelde richting beweegt: plotseling keert alles, voor heel even, naar binnen. Dit kleine maar grote wonder voltrekt zich in slechts zes noten verdeeld over twee maten. Na een paar seconden is het alweer voorbij, let niet op en je hebt het gemist. Onverwacht, midden in de onstuitbare opbouw naar een climax die alleen nog maar uit zijn voegen kan barsten, bevriest de muziek hier ineens in een kortstondig unisono van houtblazers en strijkers, alsof de camera te midden van de kolkende mensenmassa in de balzaal onverwacht inzoomt op één enkel gezicht... daar even in slow motion blijft hangen... om dan weer in de draaikolk te worden meegesleurd en uiteindelijk met alles en iedereen uit elkaar te spatten in fonkelend lawaai.

Tenminste, dat hoor ik erin. Verder zou ik niet durven gaan, in de wetenschap dat Ravel weinig moest hebben van symbolische duidingen buiten de muziek zelf.

In de receptie van *La valse* – geschreven in 1919-1920, aanvankelijk met *Wien* als beoogde titel – is het beeld van de ondergang van de Donaumonarchie diep verankerd geraakt. Helemaal uit de lucht ge-

grepen is dat niet. Wie een jaar nadat Wenen ophield het Wenen van weleer te zijn een zichzelf verslindende Weense wals componeert, kan het de luisteraars niet al te kwalijk nemen dat ze die punten met elkaar verbinden. Ravel bleef echter stug volhouden dat het allemaal niets met de oorlog te maken had. ‘Sommigen ontdekken een poging tot parodie, zelfs karikatuur,’ schreef hij in een brief aan componist Maurice Emmanuel, ‘anderen zien er onwrikbaar een tragische verwijzing in – het einde van het Tweede Keizerrijk, de situatie in Wenen na de oorlog, etc... Deze dans mag dan tragisch lijken, zoals elke ervaring die tot het uiterste wordt doorgevoerd, maar men moet er alleen in horen wat de muziek uitdrukt: een toenemende progressie van klank.’

Een toenemende progressie van klank. Geen speld tussen te krijgen. Maar dat is wel érg nuchter. In het voorwoord van de partituur is Ravel gelukkig iets guller, en blijkt er toch wel wat meer te worden uitgedrukt dan alleen maar geluid: ‘Rondwervelende wolkenflarden laten vaag walsende paren doorschemeren. Geleidelijk trekken de nevels op: men onderscheidt een immense zaal, bevolkt door een bruisende menigte. Het tafereel wordt geleidelijk verlicht. Bij het fortissimo straalt het licht van de kroonluchters in volle glorie. Een keizerlijk hof, rond 1855.’

1855 – goed, geen *Grande Guerre*, dus. Maar dat er in *La valse* iets op hol slaat, ontspoot, of dan toch ten minste (in Ravels eigen woorden) ‘tot het uiterste wordt doorgevoerd’, en wel (in mijn woorden) in zo’n extreme mate dat het uiteindelijk op de schitterendst denkbare manier escaleert, dat valt toch nauwelijks te weerleggen.

Wat dat ‘iets’ dan is? Tja, *de klank*, blijkbaar. En daar moeten we het, met een buiging voor Ravel, eigenlijk bij laten. Eigenlijk.

2

In 1922 is Ravel in Nederland voor een vijfdaags festival rond Franse muziek in het Amsterdamse Concertgebouw, en geeft hij een inter-

view aan *De Telegraaf*. Verslaggever Constant van Wessem noemt hem ‘eenvoudig’, ‘beminnelijk’ en ‘bescheiden’. Vervolgens gunt hij zichzelf de vrijpostigheid om Ravels uiterlijk te beschrijven als ‘klein en kort, met een merkwaardig strakke, als uit hout gesneden kop en een wat te klein geproportioneerd lichaam’. Als *La valse* ter sprake komt, grijpt Ravel de gelegenheid aan om opnieuw te benadrukken dat het stuk niets met de oorlog te maken heeft:

Het heeft niets uitstaande met de hedendaagse situatie van Wenen en het heeft in dat opzicht ook geen enkele symbolische strekking. Ik heb in het verloop ervan niets beoogd van een dodendans of van een strijd tussen het leven en de dood. Reeds het jaartal in het scenario, 1855, weerlegt zo’n opvatting. De oorspronkelijke titel die ik mijn werk eerst gaf, *Wien*, liet ik vervallen. *La valse* komt mij ook wat betreft de geaardheid van mijn compositie synthetischer voor. Het is een dansende, dwarrelende, bijna hallucinerende extase, een steeds verwoedere en uitputtende *tourbillon* van dansenden, allen bevangen en opgezweept door De Wals.

Wat een *tourbillon* is, moest ik opzoeken: ‘wervelwind’ of ‘draaikolk’. Dat is ongetwijfeld de betekenis waar Ravel op doelde, maar het blijkt ook een term uit de horlogemakerij: een ronddraaiend mechaniek dat de invloed van de zwaartekracht op het uurwerk compenseert en zo de nauwkeurigheid verhoogt. Opmerkelijk, gezien Ravel vanwege zijn precisie zo vaak met een horlogemaker wordt vergeleken.

Ravel zegt benieuwd te zijn naar de ophanden zijnde uitvoering van *La valse* door het Concertgebouworkest onder leiding van Willem Mengelberg, en merkt terloops op: ‘In Parijs spelen ze het niet goed. Ze maken er te veel een Weense walsje van.’

Dat is interessant. Want *La valse* is deels Weense wals, of tenminste geboren uit het DNA daarvan, maar het is ook iets anders, voornamelijk iets anders. ‘Een commentaar op de Weense wals’ zou te

kort door de bocht zijn, te afstandelijk bovendien. ‘Een ode aan’ is het zeker, maar tegelijkertijd een ‘ondermijning van’. Een ‘portret’? Deels, ja, maar ook verre van sluitend.

Ik moet denken aan Milan Kundera’s beschrijving van Igor Stravinsky’s *Le sacre du printemps*: ‘het apollinisch portret van de dionysische extase’. Dat is volgens mij ook toepasbaar op *La valse*. Maar met dit verschil: *Le sacre* is een muzikaal portret van iets buitenmuzikaals, *La valse* is een muzikaal portret van een muzikaal genre. Het reflecteert niet van buitenaf, maar van binnenuit. En keert zich daarbij gaandeweg tegen zichzelf.

3

‘Portret’, schreef ik net. Een beladen woord, want precies dat woord leidde tot de definitieve breuk tussen Ravel en Sergej Diaghilev, de impresario van de Ballets Russes en de opdrachtgever voor *La valse*. Nadat Ravel het had voltooid, weigerde Diaghilev het te produceren.

Francis Poulenc was erbij toen Ravel *La valse* in de versie voor twee piano’s aan Diaghilev presenteerde:

Ravel kwam heel eenvoudig binnen, met zijn muziek onder de arm, en Diaghilev zei tegen hem, met die nasale stem van hem: ‘Welnu, mijn beste Ravel, wat een geluk dat we *La valse* te horen krijgen.’ En Ravel speelde *La valse* samen met Marcelle Meyer – misschien niet erg goed, maar hoe dan ook, het wás Ravels *La valse*. In die tijd kende ik Diaghilev van heel nabij... en ik zag het gebeuren: eerst begon zijn kunstgebit te bewegen, toen zijn monocle – ik zag dat hij zich ongemakkelijk voelde, dat hij het stuk niet mooi vond en dat hij ‘nee’ ging zeggen. Toen Ravel uitgespeeld was, zei Diaghilev iets wat ik eigenlijk heel raak vind. Hij zei: ‘Ravel, het is een meesterwerk... Maar het is geen ballet... Het is het portret van een ballet... Het is de schildering van een ballet.’ [...] Ik was tweeëntwintig en, zoals je je kunt voorstel-

len, totaal van mijn stuk. Ravel gaf me toen een les in bescheidenheid die me mijn hele leven is bijgebleven: hij pakte zijn muziek rustig op, en, zonder zich iets aan te trekken van wat wij ervan vonden, verliet hij kalm de kamer.

Einde relatie. Toen ze elkaar vijf jaar later ergens tegenkwamen, weigerde Ravel Diaghilev een hand te geven, waarop de driftkikker Diaghilev hem uitdaagde tot een duel – een duel! In 1925! –, een belachelijke vertoning die gelukkig door vrienden werd gesust.

Pijnlijk was dit allemaal des te meer omdat de twee eerder vruchtbaar hadden samengewerkt: in 1909-1912 schreef Ravel in opdracht van Diaghilev *Daphnis et Chloé* voor de Ballets Russes – een van zijn belangrijkste werken. Maar ook toen rommelde het al: bij de hereneming, twee jaar later, besloot Diaghilev eigenmachtig in de partituur te gaan gummen en schrapte hij het koor, dat in *Daphnis et Chloé* woordloos fungeert als extra instrumentengroep en een wezenlijk onderdeel is van het orkest. Ravel nam hem dat volkomen terecht zeer kwalijk.

4

Het was lang niet de enige keer dat Ravel botste met mensen die met zijn partituren omsprongen alsof het om suggesties ging in plaats van om uiterst minutieus genoteerde instructies. Berucht is het geval van de eenarmige pianist Paul Wittgenstein – de broer van Ludwig – die Ravels *Pianoconcert voor de linkerhand* naar eigen slechte smaak ‘opsierde’ met allerlei clichématige pianistische tierelantijnen die er niet voor niets niet staan. Er bestaat een opname van. Wie ernaar luistert, begrijpt Ravels woede.

Een andere keer, in een interview in 1931 – opnieuw in *De Telegraaf* trouwens –, is Ravel ronduit verontwaardigd over de manier waarop Arturo Toscanini zijn *Boléro* dirigeert:

Ik kan niet ontkennen dat de *Boléro* heel zelden volgens mijn eigen idee wordt vertolkt. Mengelberg versnelt en verlangzaamt te veel. Toscanini speelt het tweemaal te vlug en maakt aan het slot een tempoverbreiding, die nergens staat aangegeven. Nee: de *Boléro* moet van A tot Z in één tempo worden gespeeld, dreinend-eentonig, zoals de Spaans-Arabisch melodieën dat eisen. Toen ik Toscanini op zijn vrijheden wees, antwoordde hij: 'Als ik het niet op mijn manier doe, maakt het geen effect.' O, die onverbetelijke virtuozen, die op hun eigen houtje fantaseren, alsof er geen componist bestond...

Dit moet niet worden afgedaan als dogmatische schoolmeesterigheid van een precieze Fransman met een liniaal in zijn binnenzak. Ravels partituren zijn zo geconstrueerd dat ze nauwelijks ruimte laten voor 'expressieve' bemoeienissen van de uitvoerder. (Laat staan voor het toevoegen van noten, zoals Wittgenstein deed.) Wat hij hier over de *Boléro* zegt, dat het van begin tot eind in één tempo moet worden gespeeld, is niet alleen een aanwijzing, het is de essentie. De meest karakteristieke eigenschap van de *Boléro*, zo niet het hoofdonderwerp, is onbuigzaam en onafwendbaar voortgaan. Wie er theatrale temposchommelingen in aanbrengt, tast de kern van het stuk aan.

Overigens zou geen enkele dirigent dat tegenwoordig nog in zijn hoofd halen.

In wezen hebben bijna alle werken van Ravel iets perpetuum mobile-achtigs. Niet dat het allemaal mechanisch en metronomisch moet klinken, de muziek moet wel ademen, maar een relatief onbuigzaam voortstuwende puls is vaak wel het uitgangspunt. Ook als die puls traag stroomt, zoals in de *Passacaille* uit het *Trio* of het tweede deel van het *Pianoconcert in G* – stukken die je toch maar al te vaak hoort met zwijmelende en schommelende negentiende-eeuwse rubati die wezenlijk vreemd zijn aan het strak afgemeten idioom. Ravel heeft onder zulke uitvoeringspraktijken geloof ik meer te lijden dan Stravinsky, omdat diens werk over het algemeen minder uitnodigt tot romantisch gerommel aan het tempo, en ook meer dan Debussy,