

Simon Vestdijk en Richard Wagner

door Emanuel Overbeek



Simon Vestdijk

Een van de meest productieve Nederlandse schrijvers over muziek was Simon Vestdijk (1898-1971). Naast vele romans, verhalen, gedichten en essays over literatuur en andere onderwerpen schreef hij bij elkaar tien boeken over muziek: drie over de symfonieën van drie componisten (Mahler, Bruckner en Sibelius), twee over muziekesthetiek (*Het eerste en het laatste* en *De dubbele weegschaal*), een met acht lange opstellen over acht componisten (*Keurtroepen van Euterpe*) en drie met korte opstellen over uiteenlopende componisten (*Het kastje van oma*, *Muziek in blik* en *Hoe schrijft men over muziek?*). Het boek over Bruckner bevat ook korte opstellen. Deze negen boeken verschenen voor het eerst tussen 1956 en 1965 en werden herdrukt tussen 1983 en 1990 in de tiendelige serie *Verzamelde Muziekessays*, die in 2014 opnieuw verscheen (het tiende deel in deze reeks bevat verspreide muziekessays plus enkele niet eerder gepubliceerde teksten

over muziek). Wagner neemt in deze boeken een bescheiden plaats in: eind jaren vijftig begin jaren zestig ontstonden vier korte opstellen die hij vrijwel alle opnam in de genoemde bundels met korte teksten: één over Wagner en Baudelaire ('Baudelaire en Wagner'), één over *Das Rheingold* ('Operette der Goden') en twee over *Tristan und Isolde* ('Wagner als stroomgod' en 'Tristan-symfonie'). In zijn voorwoord bij deze bundels schrijft hij dat hij bij de bundeling van deze teksten, die vaak eerder verschenen in *De Groene* naar aanleiding van pas uitgebrachte grammofonplaten, deze aanleiding meestal schrapte om zich daardoor meer te kunnen toeleggen op het werk, tenzij een uitvoering zijn visie op het werk wezenlijk had beïnvloed en daarom het vermelden waard is. Buiten deze essays vinden we allerlei vermeldingen in diverse romans, vooral zijn achtdelige semi-autobiografische Anton Wachter-cyclus, *De koperen tuin* (1949) dat onder meer handelt over een jongen die muzieklessen volgt bij een plaatselijke dirigent plus *Het glinsterend pantser* (1956) dat als hoofdpersoon een dirigent heeft. Daarnaast zijn er opmerkingen te vinden in allerlei essays over niet-muzikale onderwerpen, met name *De glanzende kiemcel* (1942) over wezen en techniek van de poëzie, waarin hij dichtkunst veelvuldig vergelijkt met toonkunst, bijvoorbeeld de rol van poëtische elementen in Wagners libretti. Het zijn vaak korte uitlatingen, verspreid over vele publicaties. Het artikel 'Baudelaire en Wagner' handelt vooral over de invloed van de componist (met name van *Tannhäuser* en *Lohengrin*) op de dichter.

Vestdijks eerste boek helemaal gewijd aan muziek, *Het eerste en het laatste* uit 1956, opent met een opsomming van zijn favoriete componisten en composities. In die lijst staat onder meer 'Wagner: alles na *Lohengrin*' (p. 18). Twee bladzijden verder schrijft hij onder de kop 'favoriete fragmenten en maten': Wagner, *Tristan und Isolde*, 3e bedrijf, Tristan: 'Wie sie selig, hehr und milde' etc., *Die Meistersinger*, 2e bedrijf slot, *Die Walküre*, 3e bedrijf, Wotans Abschied bij de woorden 'des Lebewohls', *Siegfried* 3e bedrijf, 2e scène verschillende passages, slotscène, *Götterdämmerung*, toverdrankmotief, alle koren, de Hagenmuziek behalve de dialoog met Alberich, 1e bedrijf Rheinfahrt, 3e bedrijf Siegfrieds vertelling bij de woorden van Hagen 'Trink erst, Held, aus meinem Horn' (5 maten), *Parsifal*, 1e bedrijf, na het vertrek van Amfortas vanaf 'ausdrucksvoll' (inzet van hobo) 10 maten tot aan 'etwas bewegt', gehele 2e bedrijf, 3e bedrijf Karfreitagszauber (...) (p. 20) Leest men de muziekessays in de hoop te ontdekken waarom hij deze passages zo geweldig vindt, dan komt men bijna altijd bedrogen uit. Vestdijk geeft lang niet altijd een motivatie, een lot dat Wagners composities overigens delen met vrijwel alle andere werken die hij noemt. Ook als hij aan een compositie een aparte tekst wijdt, wil hij zelden het achterste van zijn tong laten zien, al is er wel een motief, waarover later meer.

Wagner lijkt daarmee voor Vestdijk 'een kleine interesse'. Die feiten zeggen echter niet alles. Rond 1960 had Vestdijk volgens zijn neef, de zanger en componist Herman Mulder, het plan over Wagner

een boek te schrijven. Dat boek is er niet gekomen, tenzij onverwacht een nu nog onbekend manuscript opduikt, maar dat hij het van plan was, geeft op zijn minst aan dat Wagner hem zeer intrigeerde. Die fascinatie had hij reeds als adolescent. In zijn tienerjaren overleed een ver familielid, 'een tante van moederszijde, die kinderverhalen schreef (...). Toen zij gestorven was, ik was toen 17 of 18, mocht ik een keus doen uit haar boekerij. Ik koos de volledige Shakespeare, waar ik later ernstig spijt van had, zowel wegens de te kleine druk als door heimwee naar de tekst van *Der Ring des Nibelungen* van Wagner, die ik eigenlijk veel liever had willen hebben. Ik had Shakespeare gekozen uit plichtsbefef.' (S. Vestdijk, *Gestalten tegenover mij*, 2^e druk, p. 9)

Vestdijk ging na zijn studententijd (1917-1927) nog maar zelden naar concerten en operavoorstellingen. Hij speelde thuis veel piano, las libretti, luisterde vaak naar de radio en kende vanaf 1950 diverse opera's van lp. Mevrouw Vestdijk vertelde mij dat zij ooit samen met haar man (dit moet zich dus hebben afgespeeld nadat Simon in 1965 gestopt was met het schrijven over muziek) de complete *Ring des Nibelungen* op lp thuis heeft beluisterd waarbij Simon commentaar gaf bij tekst en muziek. Voor 1927 bezocht hij nog wel eens een concert, maar daar hoorde hij niet complete opera's, wel fragmenten.

Die praktijk wordt vermeld in zijn acht min of meer autobiografische Anton Wachter-romans. Romans opvatten als autobiografische documenten is in theorie en meestal ook in praktijk zeer aanvechtbaar, maar dankzij naspeuringen van diverse biografen en door de vergelijking van deze romans met zijn muziekessays waarin Vestdijk dezelfde gebeurtenissen beschrijft als biografische feiten, mogen we in veel gevallen ervan uitgaan dat de romans althans op dit punt biografisch betrouwbaar zijn.

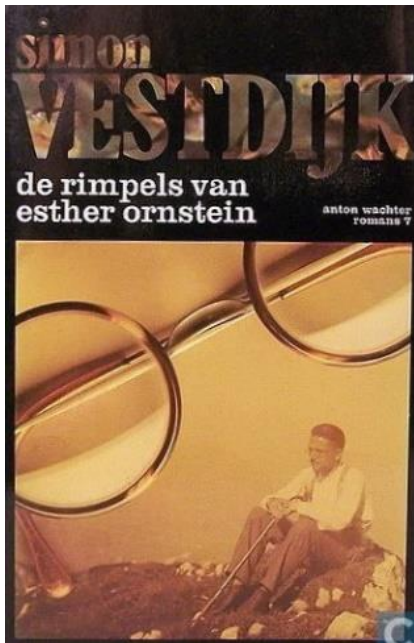
De vermeldingen van Wagner en andere componisten hebben een functie in het verhaal van de romans en zeggen ook iets over de betekenis zoals Vestdijk die geeft in zijn muziekessays. Deze vermeldingen zijn niet zeer talrijk, maar onthullen wel duidelijke kenmerken die bij Vestdijk reeds vroeg aanwezig zijn, namelijk in zijn studententijd. Deze tijd beschreef hij weliswaar in zijn laatste vier Anton Wachter-romans die dateren uit de jaren 1956-1958, dezelfde jaren waarin hij ook zijn eerste zes boeken over muziek schreef, maar de ideeën die hij in deze romans ventileert, had hij reeds in de jaren twintig. Anders dan men bij een literator zou verwachten is in een opera de muziek voor hem veel belangrijker dan het verhaal en de opvoering. Vestdijk erkent dat die laatste leerzaam en vermakelijk kunnen zijn, maar hij schrijft er nauwelijks over. In de zevende Anton Wachter-roman, *De rimpels van Esther Ornstein*, is sprake van een voorstelling van *Die Walküre* die Vestdijks alter ego Anton Wachter bezocht samen met zijn moeder, vermoedelijk omstreeks 1920. De beschrijving ervan plus die van een uitvoering van Puccini's *Tosca* in dezelfde periode (3^e druk, p. 204 e.v.) is een prachtige voorbode van hetgeen hij zal uitwerken in zijn muziekessays. De essentie van een werk lag voor hem niet in het libretto, maar in de muziek en nog meer in het effect dat de muziek had op de luisteraar. In zijn vier essays, helemaal gewijd aan Wagner, schrijft hij over libretti vooral voor zover die bijdragen aan de algehele ervaring van het werk. Bijvoorbeeld, in zijn opstel over *Das Rheingold* gaat het hem niet om het verhaal, maar om de algehele indruk van een opera waarin alles nog met een korreltje zout kan worden genomen, vandaar de titel 'Operette der goden', (bijvoorbeeld omdat de goden zich niet bepaald goddelijk gedragen) en het humoristische in deze opera een grote rol speelt.

Hoezer bij Vestdijk de muziek voor de tekst komt, illustreren ook zijn lp-recensies in de essays. 'Operette der goden' over *Das Rheingold* is mede geschreven naar aanleiding van de uitvoering onder Solti. 'Deze studio-uitvoering, en vooral de geluidswaardigheid, bezitten dusdanige kwaliteiten, dat men zich geen ogenblik op de wens betrapte de goden, reuzen en dwergen in pakjes te zien rondlopen op een toneel dat toch nooit wedijveren kan met het werkelijke Walhalla, of met het afschuwelijk concentratiekamp, dat de door wrok en goud dorst bezeten Nibelungenvorst Alberich voor zijn rasgenoten heeft ingericht.' (p. 117-118) Aanleiding voor 'Tristan-symfonie', zijn tweede artikel over *Tristan und Isolde*, was de plaatopname uit 1960 o.l.v. Sir Georg Solti met onder meer Fritz Uhl als Tristan en Birgit Nilsson als Isolde. Volgens Vestdijk is deze opname een reactie op allereerst de enige



Standbeeld Anton Wachter
Harlingen

oudere complete studio-opname o.l.v. Wilhelm Furtwängler waarin meer is gestreefd naar verstaanbaarheid en ten tweede de uitvoeringen zoals die werden gegeven in Bayreuth waar, doordat de orkestbak veel lager was gesitueerd dan in de meeste theaters, de zang beter is te verstaan dan gewoonlijk. Uit reactie op deze bestaande gewoonte koos John Culshaw, de producer van de lp-opname van Solti, voor een opname waarin de zang dienstbaar, zo niet ondergeschikt is aan het orkest. Vestdijk was zeer enthousiast over deze benadering. Hij begint zijn bespreking met een vergelijking van de opnamen van Solti en Furtwängler en is voor zijn doen opvallend uitvoerig over de prestaties van de vocalisten. Niet vaak raakte een uitvoering Vestdijk zozeer dat hij het nodig vond er zoveel aandacht aan te besteden en om de bespreking ervan bij de bundeling van zijn muziekopstellen te handhaven. Ook het vervolg van dit opstel verklaart de titel 'Tristan-symfonie'. Vestdijk is geïnteresseerd in een fenomeen als overgave en de consequenties die dit heeft voor karakters en situaties. Het verhaal op zich komt nauwelijks ter sprake. Het essay sluit daarmee aan op de romans.



Zijn eerste Anton Wachter-roman die in zijn Amsterdamse studentenjaren speelt, *De beker van de min*, bevat onder meer dit citaat: 'Op muzikaal gebied had hij de sterkste prikkels nodig, hij moest tegen de grond geslagen worden door de muziek, gebeukt, vertrapt, vernederd. Wagner slaagde daar wel in.' (3^e druk, p. 18). Muziek was voor Vestdijk geen divertissement, absoluut geen achtergrond of behang (muziek van Vivaldi noemde hij 'vakantie van de persoonlijkheid en al haar lasten'). Muziek moest mensen uit hun gelid slaan; het klassieke van klassieke muziek was een keurslijf dat hij zag als een rem op fundamenteel ingrijpende en gewenste emoties. Een van de kenmerken van moderne muziek is volgens Vestdijk de ondermijning van dit keurslijf en Wagner beschouwde hij in dit opzicht als een van de pioniers van de moderne muziek. Van daaruit is het geen grote stap naar twee van Vestdijks grootste thema's in zijn gehele oeuvre (identificatie en isolement, om met schrijver Martin Hartkamp te spreken) zodat men begrijpt dat Vestdijk de wens had aan deze componist een apart te boek te wijden, precies zoals hij dat ook deed met Mahler, Bruckner en Sibelius.

Voordat ik verder ga met Wagner in relatie tot identificatie & isolement eerst twee andere zaken: wat kende Vestdijk van Wagner? – en maakt het antwoord iets uit? In zijn romans beperkt hij zich vrijwel tot orkestrale delen uit opera's, in zijn essays gaat het vooral om twee opera's, *Das Rheingold* en *Tristan und Isolde*. Over Wagners overige composities zegt hij vrijwel niets. Van die overige noemt hij alleen de *Faust-ouverture* een paar keer. Of Vestdijk nu schreef over of naar aanleiding van een geheel oeuvre dan wel een instrumentale episode daarbuiten, telkens hoopte hij op de sensatie van overgave en daarmee identificatie. Is dat aspect in de muziek voor Vestdijk niet prominent aanwezig, dan heeft hij nog wel oog voor andere zaken (de werkelijkheid heeft immers vele kanten, zeker bij Vestdijk), maar blijft hij kort. Daarom is het denk ik veelzeggend dat hij buiten 'Operette der goden' nauwelijks over *Das Rheingold* heeft geschreven. Het kluchtige van de opera was voldoende voor één artikel. Voor emoties die hem echt raken was hij aangewezen op andere composities en wilde hij meer ruimte dan een artikel.

Of Vestdijks hypothetische boek een uitwerking zou hebben geboden van wat we hier slechts in klein bestek krijgen, is echter de vraag. Vestdijk is zowel in de korte opstellen als in de lange monografieën onsystematisch en schijnbaar improviserend, springt van de hak op de tak, gooit onbekommerd hoofd- en bijzaken door elkaar, schrijft lang niet altijd *to the point*, heeft vaak geen zin om een stelling te onderbouwen en verandert snel en veelvuldig van perspectief en soms ook van schrijfstijl. Het eindpunt is vaak geen conclusie, eerder een vrij willekeurig gekozen moment in het betoog – de werkelijkheid is immers polyvalent. Vestdijk zou, afgaande op zijn lange monografieën, ondanks de grotere ruimte niet dieper op de muziek zijn ingegaan, eerder nog meer aspecten hebben aangesneden. Analyses hielden volgens hem de luisteraar weg van de emotie (mijn inziens een onjuist idee) en de weinige analytische opmerkingen in zijn Wagner-teksten zijn kort en weinig diepgaand, ik denk ook omdat *De Groene* geen muziektijdschrift was en is. Hij bood wellicht meer historische informatie, niet

om de lezers iets uit te leggen maar omdat hij die kon gebruiken in zijn betoog. Vestdijk schrijft over Wagner zoals hij ook over andere componisten schrijft: voor lezers die al aardig thuis zijn in leven en werk van de besproken componist. In het voorgenomen boek zouden identificatie & isolement schijnbaar ondergesneeuwd raken door de vele straten en zijstraten. In de vier artikelen lijken ze zichtbaarder (maar niet veel) dan in het ongeschreven boek, maar zeker niet altijd. In 'Tristan-symfonie' komt hij na de passage over de uitvoeringen van Solti en Furtwängler te spreken over het thema van de opera waarbij hij illustreert hoe goed hij in staat is langdurig om de hete brij heen te draaien, in dit geval door lang stil staan bij wat de opera voor hem niet representeert, dit aan de hand van een recensie van deze lp door J. Reichenfeld, de toenmalige muziekmedewerker van het *Handelsblad*.

De aanduiding sensualiteit vindt hij voor deze opera niet terecht. 'Toen ik ergens het woord 'sensualiteit' las, was ik geneigd met omhuld gelaat mijns weegs te gaan; maar het geval wil, dat ik Reichenfeld als een intelligent, breeddenkend en onslaafs muziekessayist ken, een rara avis in deze lage landen, die zich zelden tevreden stelt met het napraten van geijkte opinies van fundamenteel belang. Al spoedig bleek mij dan ook, dat deze auteur geenszins geneigd was stromen onzin in de vorm van geduldige inkt te doen vloeien uit de sensuele bron. Ik las dus verder (...)' (p. 153) En al vindt Vestdijk op elke zin van Reichenfeld wel iets aan te merken, dat hij een collega-schrijver over muziek zo uitvoerig serieus neemt, is bij Vestdijk opmerkelijk. 'Ik voor mij vind deze onhandige en door de buitenstaander gemakkelijk te misbruiken omschrijvingen een bewijs, dat Reichenfeld persoonlijk met deze materie geworsteld heeft, en lees dit proza liever dan een feilloze filosofische definitie, waar toch altijd het essentiële aan ontbreekt.' (p. 153).

Wat die essentie is, zal men – zeer Vestdijkiaans – niet aantreffen in de volgende regels en zelfs niet in het vervolg van dit opstel. Men moet daarvoor naar een ander essay, 'Wagner als stroomgod'. Met zijn opmerking 'Ik houd er niet van al te veel begrepen te worden' ging hij kortom ver.

Na een korte vermelding van de aanleiding aan de kop van het opstel (de opvoering van de opera o.l.v. Ferdinand Leitner in het Holland Festival 1959) komt hij in het vervolg van dat artikel tot zijn kern.

Na eerst ingegaan te zijn op de betrekkelijk irrelevante tekst, het grotere belang van de rijke chromatiek en de Unendliche Melodie plus de betekenis van het loslaten van klassieke vormen op grote en kleine schaal waardoor er meer ruimte komt voor het stromende van muziek (over de maatstrep heen musiceren en componeren en dat vele maten achter elkaar waardoor men ook de lijst van Vestdijks favoriete fragmenten kan begrijpen), komt de aap uit de mouw. 'De *Tristan* is geen gewone opera, geen gewoon muziekdrama. Waar de *Parsifal* een 'Bühnenweihfestspiel' kon heten, daar geldt dit in nog sterkere mate, in nog concreter zin, voor de verklanking van een mythe die van oudsher zulke nauwe betrekkingen heeft onderhouden met een erotisch-mystieke geheimleer van platonische oorsprong en zg. ketterse strekking; waarbij de lezer gesmeekt wordt 'erotiek' niet met 'schwüle Sinnlichkeit' (Leichtentritt) te vertalen: een van de jammerlijkste vergissingen van de plathoofdigen voornoemd. In wezen is dit religieuze muziek, een sacrale kunst die zich op het absolute richt, die de extase niet enkel maar suggereert, of omschrijft, maar tot in haar uiterste consequenties is. Het liefdesduet in de 2^e akte is met evenveel recht een Adagio religioso als het langzame deel uit de 8^e Symfonie van Bruckner, dat er gedeeltelijk op geïnspireerd is, en er overigens merkbaar bij ten achter staat.' (p. 128-129)

Bij Vestdijk, zo erkende hij in een van zijn allerlaatste teksten (over Mahler uit 1969), had de muziek de plaats ingenomen van religie. 'Het kan geen toeval zijn, dat mijn 'atheïsme' (aan de vaderhand van Nietzsche), zich ontwikkelde naar gelang mijn muzikaal orgaan aansterkte (...). Zo alleen is te verklaren dat bij mij een vrij levendige belangstelling voor het religieuze gepaard gaat met een totaal gemis aan religieus 'beleven'. Daar heb ik de muziek voor.' Muziek is geen surrogaat voor religie, maar omgekeerd. (S. Vestdijk, *Verspreide muziekessays*, p. 190).

De muziek die Vestdijk het meeste raakt, Mahler voorop, beschrijft hij in religieuze termen of sensaties. Buiten Mahler zijn er niet veel componisten die hem daartoe verleiden – en bij die anderen zijn de passages niet talrijk: Debussy, Sibelius, Bruckner en Wagner. Dat deze componisten bij hem deze sensatie opwekken, telt voor Vestdijk oneindig zwaarder dan welk ander aspect in hun oeuvre. De andere aspecten komen vooral of uitsluitend ter sprake als ze bijdragen aan deze sensatie. Deze andere, zoals morele implicaties, biografie, receptie, de maatschappelijke context en de wisselwerking daartussen, dragen natuurlijk bij aan het polyvalente beeld en verdienen dus een vermelding, maar zijn voor Vestdijk in wezen even irrelevant. De beste kunst is religieuze identificatie.