

Klinken als een klok: klokken in klassieke muziek

Peter Peters

Bio: Peter Peters is bijzonder hoogleraar Innovatie van klassieke muziek aan de Faculteit der Cultuur- en Maatschappijwetenschappen, Universiteit Maastricht. Samen met Stefan Rosu, directeur van philharmonie zuidnederland, ontwikkelde hij de onderzoekslijnen in het MCICM: de maatschappelijke waarde van klassieke muziek; vernieuwing van de manier waarop klassieke muziekinstellingen zich tot hun publiek verhouden; en de rol van klassieke muziekpraktijken in het behoud van de klassieke canon als klinkend erfgoed. Met Ruth Benschop en Stefan Rosu leidt hij het door NWO-SIA gefinancierde Artful Participation-project (2017-2021). Dit project combineert strategisch onderzoek naar redenen voor de afnemende interesse in symfonische muziek met artistiek onderzoek dat deze praktijk op een artistiek relevante manier wil innoveren. Samen met het team van het MCICM en met de staf, musici en studenten van de partnerinstellingen werkt Peters aan academisch en praktijkonderzoek naar nieuwe modellen voor de klassieke muziek, in het bijzonder de symfonische praktijk.

Lezing:

Klokken zijn al eeuwenlang aanwezig in het klanklandschap van het dagelijks leven. En al even lang hebben componisten dit klokgebeier gebruikt in hun muziek.¹ Wie zich verdiept in hoe klokken klinken in klassieke muziek, ontdekt hoezeer ze verweven zijn met de geschiedenis van die muziek. Telkens waren er nieuwe manieren en redenen om hun geluid na te bootsen. Als verwijzing naar alledaagse rituelen en momenten van huwelijk, feest, oorlog of dood. En als middel om in muziek buitenmuzikale betekenissen te suggereren. In mijn lezing zal ik een aantal voorbeelden bespreken van composities waarin klokken

¹ Bij de voorbereiding van deze lezing heb ik dankbaar gebruik gemaakt van de (ongepubliceerde) 34 pagina's tellende inventaris van klassieke muziek met klokgeluiden die Luc Rombouts heeft samengesteld.

aanwezig zijn. Het accent leg ik daarbij op muziek uit Rusland. Vanavond beleeft het orkestwerk *Rublev en Rembrandt* van de Russische componiste Olga Victorova (1960) zijn wereldpremière bij philharmonie zuidnederland. Frank Steijns en drie slagwerkers van het orkest bespelen dan een mobiel carillon. Het werk is een ode aan het gebeier van Russische klokken met Pasen, maar ook aan de Russische taal en volksliederen, het Russische landschap en het genie van kunstenaars als Rublev, de vijftiende eeuwse iconenschilder, en Rembrandt, de zeventiende eeuwse portret- en landschapschilder. Om te begrijpen hoe Olga Victorova al deze lagen aanbrengt is het nodig na te gaan hoe klank en ritme in muziek en taal zich tot elkaar verhouden, en hoe uit dit samengaan betekenis kan ontstaan.

Hoe kun je als componist een klok laten klinken als je niet kunt beschikken over die klok zelf? Voorbeelden van de klanknabootsing van klokgeluid gaan eeuwen terug. Interessant is hoe componisten daarbij gebruik maakten van de muzikale middelen van hun tijd. Een vroeg voorbeeld is *The Bells* van William Byrd uit het Fitzwilliam Virginal book, de beroemde verzameling Engelse klavecimbelmuziek uit de zestiende en vroege zeventiende eeuw. Byrds muziek gebruikt de polyfonie of meerstemmigheid die zijn tijd kenmerkt. Opvallend is dat hij in het hele stuk maar twee basnoten gebruikt: een C en een D. Meteen aan het begin horen we die als een soort ‘bim bam’ dat de steeds blijft doorklinken. Die herhaling zou de muziek eentonig kunnen maken, maar door motivische en ritmische verschuivingen en door het gebruik van trillers klinken telkens nieuwe variaties. Net als bij klokgebeier lijkt de noten voortdurend over elkaar heen te buitelen. Luistert u naar klavecinist Jan-Pieter Belder:

[Muziekvoorbeeld: William Byrd, *The Bells*, Fitzwilliam Virginal Book, LXIX, Pieter-Jan Belder, klavecimbel, ong. 2' vanaf het begin]

In de barokmuziek en daarna komen we het geluid van klokken tegen, soms als letterlijke klanknabootsing, maar vaak ook als symbolische verwijzing naar een buitenmuzikale werkelijkheid of verhaal. Dat geldt bijvoorbeeld voor de pianocompositie *La cathédrale engloutie* van Claude Debussy. Dit stuk uit het eerste boek met Preludes vertelt over de verzonken kathedraal van de stad Ys voor de Bretonse kust. In de legende van Ys, beroemd om zijn prachtige tuinen en gebouwen, wordt duidelijk waarom de stad ooit overstroomde. Liggend onder de zeespiegel werd de stad beschermd door een dijk met daarin een poort.

Toen de dochter van de koning de poort opende om haar minnaar binnen te laten, stroomde het water binnen en verdween de stad onder de golven. In de Bretonse folklore zijn de klokken van de verzonken kathedraal soms nog te horen bij rustig weer. Hoe ze zouden kunnen klinken horen we in de muziek van Debussy. Aan het begin van de prelude, geschreven in 1910, horen we in langzame akkoorden hoe de kathedraal langzaam uit het water omhoog rijst. 'Peu à peu sortant de la brume', schreef Debussy erbij, geleidelijk verschijnend uit de mist. In het luidere middendeel horen we het orgel van de kathedraal. Dan zinkt ze weer terug in golven en horen we nog het orgel, maar nu onder water. Aan het eind, als er niets meer te zien is, zijn nog slechts de klokken over, steeds zachter klinkend. Misschien hoort u ze nu al in uw verbeelding, maar hier zijn de laatste maten, gespeeld door pianiste Hélène Grimaud:

[Muziekvoorbeeld: Claude Debussy, La cathédrale engloutie, Preludes livre 1, Hélène Grimaud, piano, vanaf 4'30"]

Debussy's compositie is een voorbeeld van programmamuziek, een begrip dat gemunt werd in de tweede helft van de negentiende eeuw toen componisten als Liszt, Wagner en Bruckner muziek schreven die ingegeven is door een buitenmuzikaal gegeven, zoals een verhaal of legende. Het was ook de tijd dat symfonieorkesten steeds groter werden om tegemoet te komen aan de nieuwe klankkleuren en dynamiek die componisten in hun romantische muziek voorschreven. Daarbij imiteerden ze niet alleen het geluid van klokken op muziekinstrumenten, of gebruikten ze die als klanknabootsingen om een buitenmuzikale werkelijkheid te suggereren, het geluid van klokken zélf werd onderdeel van de orkestklank. Dat kon door de ontwikkeling van de buisklokken. Dit instrument maakt deel uit van de familie van de slagwerkinstrumenten en bestaat uit een verzameling hangende buizen die chromatisch gestemd zijn en waarvan de klank in de buurt komt van die van klokken. Bekende voorbeelden van composities waarin buisklokken klinken zijn de *Symphonie fantastique* van Hector Berlioz en ook de *Derde symfonie* van Gustav Mahler. In dat laatste stuk beieren de klokken aan het begin van het vijfde deel niet alleen instrumentaal op de buisklokken maar ook vocaal in het dames- en jongenskoor dat de Engelenzang zingt: bimm bamm, bimm bamm!

De *Ouverture 1812* van Pjotr Illich Tchaikovsky is misschien wel het bekendste voorbeeld van programmamuziek met klokken. Het stuk verklankt de slag bij Borodino in 1812 waar de Russen onder aanvoering van generaal Koetoezov de Grande Armée van Napoleon versloegen. In de finale horen we de behalve klokken ook kanonnen in een muziek die louter spektakel is geworden, en niets meer aan de verbeelding overlaat. Precies dat was de reden waarom Tchaikovsky zelf aan grondige hekel aan het stuk schijnt te hebben gehad. Hij vond het—en ik citeer—, “buitengewoon luidruchtig en lawaaiig en volstrekt zonder artistieke verdiensten, overduidelijk geschreven zonder warmte of liefde.” Dat veel mensen juist dit stuk verkozen boven zijn melodieuzere en gevoeliger ballet- en orkestmuziek maakte hem somber. Uit piëteit laat ik daarom de finale van de *Ouverture 1812* hier maar niet horen, maar u kunt die natuurlijk vinden op Spotify.

Anders dan absolute of abstracte muziek—muziek die alleen naar zichzelf verwijst—heeft programmamuziek in beginsel woordentaal nodig om volledig begrepen te worden. Het omgekeerde kan natuurlijk: geschreven of gesproken taal die muziek wil worden. Dat zien we bijvoorbeeld in het gedicht “The Bells” van Edgar Allan Poe dat verscheen na zijn dood in 1849. Het is een gedicht vol onomatopoeën, woorden die klanken nabootsen, in dit geval de klank van klokken. Het gedicht heeft vier delen waarin de stemming steeds somberder wordt. Eerst zijn er de zilveren klokjes van de slee, dan de gouden bruiloftsklokken, gevolgd door de bronzen klokken die gevaar aankondigen, eindigend met ijzeren klokken die klinken als het kreunen van een zieke. Zo gaan we van de “the jingling and the tinkling of the bells” naar de “the moaning and the groaning of the bells”. En steeds herhaalt Poe dat woord: “From the bells, bells, bells, bells [...]”.

In de zomer van 1912 kreeg de Russische componist Sergei Rachmaninoff een brief van een cellostudente aan het Moskouse conservatorium. Zij had de Russische vertaling gelezen die Konstantin Balmont had gemaakt van het klokkengedicht van Poe. Ze vond dat gedicht bij uitstek geschikt om op muziek gezet te worden en de enige die daarvoor volgens haar in aanmerking kwam was Rachmaninoff. Die besloot het gedicht als uitgangspunt te nemen voor een koorsymfonie in vier delen. Tijdens zijn verblijf in Rome met zijn familie in de winter van 1912 werkte Rachmaninoff aan de compositie *Kolokola*, de Russische vertaling van de titel van Poe’s gedicht *The Bells*. Onder die Engelse naam werd de koorsymfonie

vooral bekend. Rachmaninoff droeg hem overigens op aan Willem Mengelberg en het Concertgebouworkest. Balmont maakte een vrije vertaling en ook bij Rachmaninoff zien we Poe's gedicht voornamelijk terug in de opeenvolging van de zilveren, gouden, bronzen en ijzeren klokken die de vier delen hun kleur geven. In zijn muziek, die herinnert aan Tchaikovsky, vinden we geen imitaties van klokken door instrumenten en ook geen klokgeluiden. Eerder lijken de sentimenten die Poe en Balmont verwoorden Rachmaninoff te inspireren tot een romantische klankwereld. Het vierde deel met tempoaanduiding "Lento lugubre" opent met een klagende althobosolo. Na een dramatische climax waarin de tenor en het koor beschrijven hoe bovennatuurlijke geest de ijzeren klokken van de dood luidt. De tragische muziek eindigt in verstilling:

[Muziekvoorbeeld: Rachmaninoff, The Bells, The Moscow State Chamber Choir and the Russian National Orchestra o.l.v. Mikhail Pletnev, vanaf ongeveer 11', 1'30" tot het eind]

Net als andere Russen groeide Rachmaninoff op in een wereld waarin het geluid van klokken alomtegenwoordig was. "Ze begeleidden elke Rus van de wieg tot het graf, en geen enkele componist kon zich aan hun invloed onttrekken," schreef hij. Dat gold zeker ook voor Igor Stravinsky. In hetzelfde jaar dat Rachmaninoffs "Bells" voor het eerst werd uitgevoerd, in 1913, was Stravinsky aanwezig bij de première van zijn ballet *Sacre du Printemps*. Net als in andere steden in West-Europa was het publiek daar geboeid door de folklore uit andere delen van de wereld, waaronder Rusland. Het ballet toonde een offerritueel zoals dat in de heidense tijd in Rusland plaatsgevonden zou kunnen hebben. De onregelmatige ritmes die Stravinsky gebruikte waren tot dat moment ongehoord in de Europese kunstmuziek.² De Amerikaanse musicoloog Richard Taruskin wijst erop dat die ritmes hun oorsprong vonden in de Russische volksliederen, waarin het ritme het metrum van de uitspraak van de woorden volgt.

In hun boek *Het Apollinisch uurwerk. Over Stravinsky* uit 1983 schreven muziekjournalist Elmer Schönberger en componist Louis Andriessen een mooi hoofdstuk over klokken in de

² Dat de uitvoering in het Theatre des Champs-Élysées in Parijs ontaarde in een schandaal had minder met de muziek te maken dan met de dansen en kostuums van Vaslav Nijinsky.

muziek van Stravinsky. “Altijd klinken er klokken in de Russische muziek,” schrijven ze, “en altijd klinken er klokken bij de zoon van de zanger.” De vader van Stravinsky was een beroemde zanger in Sint Petersburg. Op hun lijst klokkencomposities staat—naast De vuurvogel, de Psalmensymfonie, de Blazerssymfonieën, het Vioolconcert en nog andere stukken—ook *Swadebka*, of zoals het beter bekend is, *Les Noces*, de bruiloft. Dit ballet ging tien jaar na de *Sacre* in première in 1923, ook in Parijs bij de *Ballets Russes*. Het stuk is geschreven voor vier piano’s, slagwerk en vocale solisten. De vier delen verklanken momenten uit een bruiloft op het Russische platteland. Ik laat het slot van het vierde deel horen, Het bruiloftsfeest. Het eindigt met klokken zoals alleen Stravinsky ze kon laten klinken, of zoals Schönberger en Andriessen schrijven: “In *Swadebka* wordt zeer hard op valse klokken geslagen.”

[Muziekvoorbeeld: Stravinsky, *Les Noces*, Scene 4: The Wedding Feast, Musica Aeterna o.l.v. Teodor Currentzis, vanaf ongeveer 11’]

Net als Stravinsky en andere componisten hoorde Olga Victorova haar leven lang het gelui van klokken. In een gesprek dat ik vorige week met haar had, vertelde ze dat het een droom was ooit nog eens een compositie te schrijven waarin ze die Russische klokken kon laten klinken. Haar uitgangspunt voor *Rublev en Rembrandt* was het ritueel waarbij tijdens het Russisch Orthodoxe Paasfeest mensen zelf de klokken bespelen in de klokkentorens of *bell fry’s* van de kerken. Anders dan bij een carillon zoals we dat in Nederland of België kennen en die chromatisch gestemd zijn zoals een piano, hangen in de Russische torens klokken in groepen van drie, vier of vijf die elk gestemd zijn in een vaste opeenvolging van noten. En anders dan bij een beiaard worden de klokken worden niet met een klavier bespeeld, maar met houten pedalen of onderling verbonden touwen. Het bespelen vraagt daarom geen speciale vaardigheid. Iedereen kan de klokken laten bespelen zoals hij of zij het wil:

[Fragment YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=pewWtm0jBPI>, ongeveer 1’]

U hoort hopelijk de steeds herhalende notengroepen of modi. Rublev en Rembrandt begint met zo’n modus, gespeeld op het mobiele carillon van Frank Steijns. Zoals Olga Victorova mij uitlegde, zijn de Russische modi aanwezig in het West-Europese carillon. Vanavond

worden niet alleen gespeeld voor Frank, maar ook door drie slagwerkers. De notengroepen komen overal terug in de compositie, vormen daarvan het materiaal. Het hele orkest klinkt als het ware als Russische klokken.

De modi van de Russische *bell fry's* zijn volgens Victorova afgeleid van de intervallen in Russische volksliederen. En op hun beurt zijn de melodie en het ritme van die liederen weer ontstaan uit de spreektaal. De taal die volgens Victorova verbonden is met het landschap waar ze gesproken wordt. Landschap. Taal. Lieder. Klokken. Muziek. Voor Victorova komen ze uit elkaar voort. Ze hoopt dat de betekenis van haar muziek ook door het Nederlandse publiek begrepen zal worden. In haar eigen woorden: “De klank van klokken verbindt mensen over landsgrenzen heen.”