

GETUIGENIS

»PRIVÉ-DOMEIN«

NR. 64

DMITRI SJOSTAKOVITSJ

GETUIGENIS

HERINNERINGEN, VERTELD AAN
EN GEREDIGEERD DOOR SOLOMON VOLKOV

VERTAALD DOOR MARJA WIEBES
EN YOLANDA BLOEMEN



AMSTERDAM · UITGEVERIJ DE ARBEIDERSPERS

'Getuigenis' en 'Chaos in plaats van muziek' zijn vertaald uit het Russisch.
De foto's zijn, tenzij anders vermeld,
afkomstig uit de collectie van Solomon Volkov.

Copyright © 1979 by Solomon Volkov
English-Language translation copyright © by Harper & Row
Publishers. Inc.

Copyright Nederlandse vertaling © 1981 B.V. Uitgeverij
De Arbeiderspers

Oorspronkelijke titel: *Testimony, The memoirs of Dmitri
Shostakovich as related to and edited by Solomon Volkov*

Uitgave: Harper & Row, Publishers, Inc., New York 1979

Druk: Geuze & Co's Drukkerij B.V., Dordrecht

ISBN 90 295 4613 1

INHOUD

Voorwoord 7

Inleiding 16

Getuigenis 42

Aantekeningen 354

Overzicht van de belangrijkste
composities, titels
en onderscheidingen 366

Het artikel
'Chaos in plaats van muziek' 371

Register 374

VOORWOORD

Mijn persoonlijke kennismaking met Sjostakovitsj dateert van 1960, toen ik als eerste de première van zijn Achtste kwartet voor een Leningradse krant recenseerde. Sjostakovitsj was toen vierenvijftig. Ik was zestien en bewonderde hem vurig.

Het is onmogelijk om in Rusland muziek te studeren en niet al in je jeugd de naam Sjostakovitsj tegen te komen. Ik weet nog hoe mijn ouders in 1955 in grote opwinding van een kamerconcert terugkwamen. Sjostakovitsj had met een aantal zangers zijn Joodse cyclus voor de eerste maal uitgevoerd. In een land dat net door een verschrikkelijke golf van antisemitisme was getroffen, had een prominent componist het aangedurfd om een werk in de openbaarheid te brengen waaruit medelijden en meegevoel met de joden sprak. Dat was zowel een muzikale als een maatschappelijke gebeurtenis.

Zo leerde ik zijn naam kennen. De kennismaking met zijn muziek vond enige jaren later plaats. In september 1958 dirigeerde Jevgeni Mravinski Sjostakovitsj' Elfde symfonie in de Leningradse 'Filarmoenija'. De symfonie (geschreven na de Hongaarse opstand in 1956) gaat over het volk, de machthebbers en hun confrontatie; het tweede deel schildert onomwonden en met naturalistische authenticiteit de executie van weerloze mensen. De poëtica van de schok. Voor het eerst van mijn leven verliet ik een concert met mijn gedachten bij andere mensen. Dat vind ik tot op de dag van vandaag de grootste kracht van Sjostakovitsj' muziek.

Ik stortte me op het bestuderen van alle partituren die ik te pakken kon krijgen. In de bibliotheek haalde ik het klavieruitreksel van de opera *Lady Macbeth van Mtsensk* heimelijk vanonder stapels boeken vandaan. Ik had een speciale vergunning nodig om de muziek van de Eerste pianosonate te krijgen. De vroegere 'linkse' Sjostakovitsj was nog steeds officieel verboden. Nog steeds werd hij tijdens mu-

ziekgeschiedenislessen en in leerboeken zwart gemaakt. Jonge musici kwamen in het geheim in kleine groepjes bij elkaar om zijn muziek te bestuderen.

Iedere première leidde meteen tot een al dan niet openlijke strijd in de pers, in muziekkringen en in de wandelgangen van de macht. Na afloop stond Sjostakovitsj op en begaf zich op zijn onhandige manier naar het toneel om te bedanken voor het luide applaus van het publiek. Mijn idool liep vlak langs me, zijn kleine hoofd met die spuuglok zorgvuldig in balans. Hij zag er erg hulpeloos uit, een bedrieglijke indruk zoals ik later begreep. Ik brandde van verlangen om hem zoveel mogelijk te helpen.

Ik kreeg voor het eerst de gelegenheid om met hem te spreken na de première van zijn Achtste kwartet, een bijzonder werk en in zekere zin zijn autobiografie in muziek. In oktober 1960 stond mijn extatische recensie in de krant. Sjostakovitsj las de artikelen over zijn premières altijd heel nauwkeurig, de mijne ook. Ik werd aan hem voorgesteld. Hij sprak een paar beleefdheidsfrases en ik was overgelukkig. In de daarop volgende jaren schreef ik nog verschillende andere artikelen over zijn muziek. Die werden allemaal gepubliceerd en ze speelden allemaal in meerdere of mindere mate een rol in de muzikale ontwikkeling van die tijd.

Ik leerde Sjostakovitsj kennen in de periode waarin hij misschien wel het meest ontevreden was met zichzelf. Je kreeg de indruk dat hij zich van zijn muziek probeerde te distantiëren. De innerlijke, niet de uiterlijke tragiek van zijn toestand werd me duidelijk in de lente van 1965 toen ik een festival van Sjostakovitsj' muziek hielp organiseren. Het was het eerste festival van dit soort in Leningrad, de geboortestad van de componist; er werden symfonieën, koorwerken en veel kamermuziekstukken uitgevoerd. Ik sprak met Sjostakovitsj in zijn fraai ingerichte hotelkamer over de aan het festival verbonden activiteiten. Hij was duidelijk nerveus en ontweek vragen over zijn meest recente werken. Met een wrang lachje zei hij dat hij bezig was met de muziek voor een film over het leven van Karl Marx. Verder wilde hij er niets over zeggen en hij trommelde nerveus met zijn vingers op de tafel.

Het enige concert van het festival waar hij volledig achter stond, was de soiree die aan het werk van zijn leerlingen was gewijd. Hij

liet duidelijk doorschemeren dat ik het maar beter over het belang daarvan met hem eens kon zijn. Het was onmogelijk om dat te negeren. Ik begon de muziek van zijn leerlingen te bestuderen, en raakte bedolven onder de manuscripten. Eén daarvan trok in het bijzonder mijn aandacht: Veniamin Flejsjman's opera *Rothschilds viool*.

Flejsjman was voor de Tweede Wereldoorlog bij Sjostakovitsj in de klas gekomen. Toen het front Leningrad bereikte, ging hij bij de Vrijwillige Landstorm. Die mensen gingen een wisse dood tegemoet en bijna niemand kwam terug. Geen graf herinnert aan Flejsjman, en geen andere compositie dan *Rothschilds viool*.

Diverse aspecten van de geschiedenis van deze opera, die gebaseerd is op een verhaal van Tsjechov, blijven op een tergende manier in de lucht hangen. Het is bekend dat Flejsjman op voorstel van Sjostakovitsj aan een opera van die naam was begonnen. Hij moet voordat hij naar het front vertrok het uittreksel klaar hebben gehad. Maar het enige waarover onderzoekers kunnen beschikken, is de partituur die van begin tot eind is geschreven in Sjostakovitsj' karakteristieke nerveuze handschrift. Sjostakovitsj hield vol dat hij alleen maar de orkestratie voor het werk van zijn overleden leerling had gemaakt. De opera is een wonder van puurheid en subtiliteit. Tsjechov's bitterzoete lyriek wordt gepresenteerd in een stijl die je aldus zou kunnen beschrijven: een gerijpte Sjostakovitsj. Ik besloot dat *Rothschilds viool* moest worden opgevoerd.

Ik had dat natuurlijk niet zonder Sjostakovitsj kunnen klaarspelen. Hij hielp me waar mogelijk. Hij kon in april 1968 niet naar Leningrad komen voor de première. In zijn plaats kwam zijn zoon Maksim, de dirigent. Het was een stormachtig en opzienbarend succes met geweldige kritieken. We hadden er een schitterende opera bij en tegelijkertijd een nieuw operatheater, de Experimentele Studio voor kameropera's. Ik was artistiek leider van de Studio, de eerste groep van die aard in de Sovjetunie. Een week voor de première was ik vierentwintig geworden.

Toen werden we door de culturele autoriteiten allemaal van zionisme beschuldigd: arme Tsjechov, arme Flejsjman. De resolutie luidde: 'Het opvoeren van deze opera is koren op de molen van de vijand.' Dat betekende het onherroepelijk einde van de opvoeringen. Het was voor Sjostakovitsj net zo'n nederlaag als voor mij.

Wanhopig schreef hij me: laten we hopen dat *Rothschild's viool* tenslotte zijn verdiende erkenning zal krijgen. Maar de opera is nooit meer opgevoerd.

Rothschild's viool was voor Sjostakovitsj een kwestie van medelijden, trots, woede en ongenezen schuldgevoel. Flejsjman noch zijn werk zou weer tot leven komen. De nederlaag bracht ons dichter bij elkaar. Toen ik aan een boek over jonge Leningradse componisten begon te werken, schreef ik Sjostakovitsj of hij een voorwoord wilde schrijven. Hij antwoordde onmiddellijk: 'Ik zal u graag ontmoeten,' en hij stelde plaats en tijd voor. Een vooraanstaand muziekuitgever wilde het boek uitgeven.

Mijn plan was dat Sjostakovitsj zou schrijven over de band tussen de jonge Leningraders en de Petersburgse componistenschool. Tijdens onze ontmoeting begon ik over zijn eigen jeugd te praten, en eerst ontmoette ik enige weerstand. Hij wilde liever over zijn leerlingen praten. Ik moest mijn toevlucht nemen tot list: waar ik maar kon trok ik parallellen, wekte ik associaties, herinnerde ik hem aan mensen, gebeurtenissen.

Sjostakovitsj kwam mij meer dan halverwege tegemoet. Wat hij me tenslotte over de oude conservatoriumtijd vertelde, was buitengewoon. Alles wat ik tot nu toe had gehoord en gelezen, leek een onherkenbaar verbleekte aquarel. Sjostakovitsj' verhalen waren snelle, rake potloodschetsen, scherp, helder en puntig.

Figuren die ik uit leerboeken kende, verloren hun sentimentele stralenkrans in zijn verhalen. Ik werd erg enthousiast en Sjostakovitsj ook, zonder dat hij zich dat realiseerde. Ik had niet verwacht zo iets te zullen horen. Tenslotte is het hebben van herinneringen in de Sovjetunie iets ongemeen zeldzaams en waardevols. Iets dat gedurende tientallen jaren was onderdrukt. De mensen waren wel zo verstandig om geen dagboeken bij te houden of brieven te bewaren. Toen in de jaren dertig de 'grote terreur' begon, vernietigden geschrokken burgers hun persoonlijke archieven en daarmee ook hun herinneringen. Wat men van toen af als herinnering moest beschouwen, werd iedere dag door de krant bepaald. De geschiedenis werd met duizelingwekkende vaart herschreven.

Iemand zonder herinneringen is een lijk. Ik heb er zoveel gezien, van die levende lijken, die zich alleen de officieel gesanctioneerde

gebeurtenissen herinnerden, en dan nog op de officieel gesanctioneerde manier.

Ik dacht altijd dat Sjostakovitsj zich alleen maar in zijn muziek openlijk uitsprak. We kenden allemaal die artikelen in de officiële pers met zijn naam eronder.¹ Geen enkele musicus nam die hoogdravende, lege verklaringen serieus. Mensen uit meer ingewijde kringen konden zelfs vertellen welke 'literaire adviseur' van de Componistenbond welk artikel in elkaar had gezet. Er had zich een enorme papierberg opgehoopt waaronder de mens Sjostakovitsj haast was bedolven. Het officiële masker zat strak om zijn gezicht. Ik moet toegeven dat we er allemaal van overtuigd waren dat hij met die situatie tevreden was.

Daarom was ik ook zo stomverbaasd toen zijn ware gezicht achter het masker vandaan keek. Voorzichtig. Achterdochtig. Sjostakovitsj had een karakteristieke manier van praten; korte zinnen, heel eenvoudig, zichzelf vaak herhalend. Maar het waren levende woorden, levende scènes. Het was duidelijk dat de componist zich niet langer troostte met de gedachte dat muziek alles tot uitdrukking kon brengen en geen verbaal commentaar nodig had. Uit zijn werk sprak nu met steeds dwingender kracht nog maar één ding: de naderende dood. Aan het einde van de jaren zestig weerhielden Sjostakovitsj' artikelen in de officiële pers het publiek dat hem het dierbaarst was ervan om echt naar zijn muziek te luisteren. Zou er ooit nog iemand naar luisteren als die laatste deur achter hem dichtgeslagen zou zijn?

Mijn boek over de jonge Leningradse componisten werd in 1971 uitgegeven en was onmiddellijk uitverkocht. (Het was tot ik in 1976 de Sovjetunie verliet in het hele land in gebruik als leerboek voor eigentijdse sovjetmuziek.) Sjostakovitsj' voorwoord was ingrijpend bekort en ging alleen over het heden. Er stonden geen herinneringen in.

Dit was voor hem de doorslaggevende reden om de wereld zijn versie te geven van de gebeurtenissen die zich in de loop van een halve eeuw rond hem hadden afgespeeld. We besloten aan zijn herinneringen van deze gebeurtenissen te gaan werken. 'Ik moet het doen, ik moet,' zei hij dikwijls. Hij schreef me: 'Je moet doorgaan met wat we begonnen zijn.' Steeds vaker ontmoetten we elkaar om

te praten.

Waarom koos hij mij? In de eerste plaats was ik jong en Sjostakovitsj wilde zich met name tegenover de jeugd rechtvaardigen. Ik was een bewonderaar van zijn muziek en van hemzelf, ik hing geen verhalen op en ik schepte er niet over op dat hij zo aardig tegen mij was. Sjostakovitsj vond mijn werk en mijn boek over de jonge Leningraders heel goed; hij schreef me er een aantal malen over.

Het verlangen om herinneringen op te halen dat steeds bij hem bovenkwam, moest voortdurend worden gevoed. Als ik met hem over zijn gestorven vrienden sprak, was hij verbaasd mij te horen spreken over personen en gebeurtenissen die hij was vergeten. 'Dit is de meest intelligente man van de nieuwe generatie,' was zijn uiteindelijke conclusie over mij. Ik herhaal deze woorden hier niet uit ijdelheid, maar omdat ik wil uitleggen hoe deze gecompliceerde man tot zijn moeilijke besluit kwam. Jarenlang had hij gedacht dat het verleden voor altijd was verdwenen. Hij moest wennen aan het idee dat er toch een officieus register van de gebeurtenissen werd bijgehouden. 'Vind je ook dat de geschiedenis eigenlijk een hoer is?' vroeg hij me eens. Uit die vraag sprak een hopeloosheid die ik niet kon begrijpen. Ik was overtuigd van het tegendeel. En ook dat was voor Sjostakovitsj belangrijk.

Onze werkwijze was als volgt: we gingen aan een tafel in zijn studeerkamer zitten, hij bood me een borrel aan (die ik altijd afsloeg). Dan begon ik hem vragen te stellen waar hij kort, en in het begin met tegenzin op antwoordde. Soms moest ik dezelfde vraag steeds in een andere vorm blijven herhalen. Sjostakovitsj had tijd nodig om warm te lopen.

Langzamerhand werd zijn gezicht donkerrood. Hij werd opgewonden. Ik ging door met vragen en noteerde alles in steno, dat ik gedurende mijn journalistentijd had geleerd. (We hadden het plan om alles op de band op te nemen om verschillende redenen laten varen, voornamelijk omdat Sjostakovitsj voor een microfoon verstijfde als een konijn onder de blik van een slang. Dat was een reflexmatige reactie op zijn verplichte officiële radiotoespraken.)

Ik ontdekte een succesvolle formule om Sjostakovitsj te helpen zich vrijer uit te spreken dan hij zelfs met zijn intieme vrienden gewend was. 'Haal geen herinneringen op aan jezelf, praat over ande-

ren.' Natuurlijk waren het herinneringen over zichzelf, maar hij bereikte zichzelf door over anderen te praten en daarin zijn eigen weerspiegeling te vinden. Deze 'spiegelstijl' is typerend voor Petersburg, een stad aan het water, vol glinsteringen, een spookstad. Deze stijl was ook het favoriete medium van Anna Achmatova. Sjostakovitsj vereerde Achmatova. In zijn huis hing haar portret, een geschenk van mij.

Eerst ontmoetten wij elkaar in Sjostakovitsj' buitenhuisje in de buurt van Leningrad, waar de Componistenbond een vakantieoord had. Sjostakovitsj was daar om uit te rusten. Het was niet erg comfortabel en het werk schoot daar niet op zodat we er iedere keer tegen opzagen om weer te beginnen. Het ging een stuk beter toen ik in 1972 naar Moskou verhuisde en een baan kreeg bij *Sovjetskaja moezyka*, 's lands meest vooraanstaande muziektijdschrift. Ik werd hoofdredacteur van *Sovjetskaja moezyka*. De voornaamste reden van mijn verhuizing was om dichters in de buurt van Sjostakovitsj te zitten, die in hetzelfde gebouw woonde waarin de kantoren van het tijdschrift huisden. En hoewel Sjostakovitsj dikwijls niet in de stad was, konden we elkaar toch vaker ontmoeten.² Het begon meestal met een telefoontje van Sjostakovitsj, meestal 's ochtends vroeg als het kantoor nog leeg was en zijn raspende, schorre tenor vroeg: 'Ben je nu vrij? Kan je hierheen komen?' Dan konden die afmattende uren van behoedzaam exploreren weer beginnen.

Sjostakovitsj' manier van vragen beantwoorden was uiterst gestileerd. Soms uitte hij zich in zinnen waaraan hij kennelijk jarenlang had geschaafd. Het was een duidelijke poging om zijn literaire idool en vriend, de schrijver Michail Zosjtsjenko te imiteren, een virtuoos op het gebied van de precieze, verfijnd ironische vertelkunst (vertalingen kunnen de fijne parelachtige subtiliteit van zijn manier van schrijven niet weergeven). De conversatie raakte doordrukt met citaten van Gogol, Dostojevski, Boelgakov en Ilfen Petrov. Ironische uitspraken werden gedaan zonder een spoor van een glimlach. Anderzijds vertrok zijn gezicht in een zenuwachtige grijns tijdens emotionele discussies.

Hij sprak zichzelf vaak tegen. Dan moest je raden naar de werkelijke betekenis van zijn woorden, dan moest je die zien op te diepen uit een doos met drie dubbele bodems. Mijn vasthoudendheid moest

het opnemen tegen zijn grilligheid. Iedere keer als ik wegging, was ik uitgeput. De stapel steno-aantekeningen groeide. Ik las ze steeds opnieuw, om in die potloodkrabbels die veelvormige compositie terug te vinden die er naar mijn weten in moest zitten.

Ik maakte een indeling van het verzamelde materiaal op een manier die mij geschikt leek. Daarna liet ik die indeling aan Sjostakovitsj zien. Hij keurde mijn werk goed. Wat er op die bladzijden stond maakte duidelijk diepe indruk op hem. Geleidelijk maakte ik van deze rissen herinneringen willekeurige hoofdstukken en ik liet ze typen. Sjostakovitsj las ze en signeerde ieder hoofdstuk.

Het was ons allebei duidelijk dat deze definitieve tekst niet in de USSR uitgegeven kon worden. De talloze pogingen die ik in die richting had gedaan, waren op niets uitgelopen. Ik nam maatregelen om het manuscript naar het Westen te krijgen. Sjostakovitsj was het hiermee eens. Zijn enige dringende wens was dat het boek pas na zijn dood uitgegeven zou worden. 'Na mijn dood, na mijn dood,' zei hij dikwijls. Sjostakovitsj was niet bereid om nieuwe beproevingen te doorstaan. Hij was te zwak, te uitgeput door zijn ziekte.

In november 1974 nodigde Sjostakovitsj me bij zich thuis uit. We praatten een tijdje en toen vroeg hij me waar het manuscript was. 'In het Westen,' zei ik, 'onze overeenkomst is van kracht.' Sjostakovitsj zei: 'Dat is goed.' Ik vertelde hem dat ik een verklaring op schrift zou stellen dat zijn memoires pas na zijn dood in druk zouden verschijnen (en vervolgens stuurde ik hem dit document). Aan het einde van ons gesprek zei hij dat hij me een foto met handtekening wilde geven. Hij schreef: 'Voor mijn vriend Solomon Moisejevitsj Volkov, in dankbare herinnering. D. Sjostakovitsj, 13 XI 1974.'

Net toen ik op het punt stond om weg te gaan, zei hij: 'Wacht eens, geef mij die foto nog eens,' en hij schreef erbij: 'Ter herinnering aan onze gesprekken over Glazoenov, Zosjtsjenko, Meijerhold. D.S.' 'Dat zal je helpen,' zei hij. Spoedig daarna verzocht ik de autoriteiten naar het Westen te mogen vertrekken. In augustus 1975 stierf Sjostakovitsj. In juni 1976 kwam ik in New York, vastbesloten om dit boek uitgegeven te krijgen. Ik bedank die moedige mensen (van wie ik in sommige gevallen niet eens de naam weet) die mij hebben geholpen het manuscript veilig en volledig hier te krijgen. Sinds ik hier ben, heb ik de steun gekregen van het Russisch Instituut

GETUIGENIS

van de Columbia Universiteit, waar ik sinds 1976 wetenschappelijk medewerker ben. Het contact met mijn collega's daar is alleszins nuttig geweest. Ann Harris en Erwin Glikes van Harper and Row reageerden onmiddellijk positief op het manuscript, en ik ben hun heel dankbaar voor hun advies en aandacht. Harry Torczyner's hulp was voor mij van onschatbare betekenis.

En tenslotte bedank ik jou, mijn verre vriend, die naamloos moet blijven. Zonder jouw voortdurende betrokkenheid en bemoediging zou dit boek niet bestaan.

Solomon Volkov

New York, juni 1979

INLEIDING

De man die in de open kist lag, had een glimlach op zijn gezicht. Ik had hem dikwijls zien glimlachen, soms bulderde hij van het lachen. Vaak had hij gegniffeld of sarcastisch gegrinnikt. Maar een glimlach als deze kon ik me niet herinneren: ver en vredig. Rustig, gelukzalig, alsof hij was teruggekeerd naar zijn kindertijd. Alsof hij ontsnapt was.

Hij vertelde graag het verhaal over een van zijn literaire idolen Nikolaj Gogol, die ogenschijnlijk uit zijn graf was ontsnapt. Bij het opdelven van het graf (in de jaren dertig in Leningrad) was Gogols kist leeg. Later werd de zaak natuurlijk opgehelderd. Gogols lichaam werd gevonden en naar de aangewezen plaats teruggebracht. Maar het idee op zich, om je na je dood te verstoppen, was heel verleidelijk.

Hij was ontsnapt, en hij kon niet meer worden getroffen door het officiële In Memoriam dat na zijn dood op 9 augustus 1975 in alle sovjetkranten verscheen: 'Op de leeftijd van negenenzestig jaar is de grote componist van onze tijd Dmitri Dmitrijevitj Sjostakovitj gestorven. Hij was afgevaardigde van de Opperste Sovjet van de USSR, winnaar van de Lenin- en Stalinprijs van de USSR. Als een trouw zoon van de Communistische Partij en een in maatschappelijk en bestuurlijk opzicht eminent man wijdde de burger-kunstenaar D.D. Sjostakovitj zijn hele leven aan de ontwikkeling van de sovjetmuziek, waarbij hij de idealen van socialistisch humanisme en internationalisme opnieuw bevestigde...'

Enzovoort, enzovoort, in gietijzeren bureaucratische taal. Partijleider Leonid Brezjnejev had het In Memoriam als eerste ondertekend, daaronder in alfabetische volgorde de chef van de geheime politie, de minister van oorlog... (De lange lijst van handtekeningen eindigde met een werkelijk onbetekenende figuur, Vladimir Jagod-

kin, de Moskouse propagandachef, die alleen maar in de herinnering zal voortleven omdat hij in september 1974 bulldozers afstuurde op een openluchttenoonstelling van dissidente kunst.)

Bij de officiële begrafenis op 14 augustus verdrongen de topfunctionarissen van de ideologische departementen zich rond de baar van Sjostakovitsj. Velen van hen hadden er jarenlang een beroep van gemaakt zijn zonden aan de kaak te stellen. 'De raven hebben zich verzameld,' zei een goede vriend van Sjostakovitsj terwijl hij zijn bleke gezicht naar mij toekeerde.

Sjostakovitsj had dat allemaal lang van tevoren geweten. Hij had zelfs een gedicht op muziek gezet dat de 'erebegrafenis' van een Russisch genie uit een andere tijd, Aleksandr Poesjkin, beschreef: 'Zoveel eerbetoon dat er geen plaats is voor zijn beste vrienden... Links en rechts, hun grote handen langs hun zij, de borstkassen en wrede gezichten van de gendarmes...'

Nu gaf het allemaal niet meer. Grotoske scènes of tegenstrijdigheden konden hem niet meer deren. Sjostakovitsj was geboren te midden van tegenstrijdigheden op 25 september 1906 in St.-Petersburg, de hoofdstad van het Russische keizerrijk, dat nog weergalmde van de revolutionaire trillingen van 1905. De stad zou zijn naam in tien jaar tweemaal moeten veranderen. In 1914 in Petrograd, en in 1924 in Leningrad. Er kwam hier nooit een einde aan het conflict tussen machthebbers en bevolking. Alleen was het van tijd tot tijd minder zichtbaar.

Vanouds hadden Russische schrijvers en dichters een boosaardig beeld van Petersburg geschetst, een stad van 'dubbelgangers' en geruïneerde levens. Het was de grandioze schepping van een tiran, Peter de Grote, die ten koste van talloze levens de bouw van Petersburg in een moeras wist door te drijven. De waanzinnige droom van een autocraat. Ook Dostojevski dacht dat 'deze verrotte, slijkerige stad in de mist zou verdwijnen en in rook zou opgaan'.

Dit Petersburg was de bron, de omlijsting en het toneel van veel van Sjostakovitsj' werken. Daar vonden de premières plaats van zeven symfonieën, twee opera's, drie balletten en de meeste van zijn kwartetten. (Men zegt dat Sjostakovitsj in Leningrad begraven had willen worden, maar hij werd in Moskou begraven.) Door Petersburg als zijn eigen stad te erkennen, veroordeelde Sjostakovitsj zich-

zelf tot een voortdurende psychologische dualiteit.

Een andere tegenstrijdigheid, namelijk tussen zijn Poolse afkomst en zijn voortdurende pogingen om in de kunst, net als Dostojevski en Moesorgski, de meest vitale problemen van de Russische geschiedenis te behandelen, werd door die erfenis veroorzaakt. Erfelijkheid en geschiedenis kruisten elkaars pad. De overgrootvader van de componist, Pjotr Sjostakovitsj, een veerarts, nam als jongeman deel aan de Poolse opstand van 1830, een wanhopige poging om onafhankelijk van Rusland te worden. Na de wrede onderdrukking van de opstand en de inname van Warschau werd hij met duizenden andere opstandelingen verbannen naar de Russische rimboe, eerst naar Perm en later naar Jekaterinburg.

Hoewel de familie verrussichte, deed dat 'vreemde bloed' zich zonder twijfel gelden. En Sjostakovitsj werd hieraan herinnerd voor zijn reis naar Warschau voor het Chopinconcours in 1927, toen de autoriteiten zich afvroegen of ze die 'Pool' wel toestemming zouden geven om te gaan.

Sjostakovitsj' grootvader Boleslav nam deel aan de voorbereidingen voor een andere Poolse opstand—in 1863—die ook door het Russische leger werd neergeslagen. Boleslav Sjostakovitsj onderhield nauwe betrekkingen met de revolutionaire organisatie 'Land en Vrijheid', een van de radicaalste socialistische groeperingen. Hij werd naar Siberië gestuurd. In die tijd was 'Pools' voor de Russen bijna synoniem met 'rebel' en 'opruier'.

Het radicalisme dat rond 1860 in Rusland in de mode was, was opvallend materialistisch. Kunst werd verworpen als tijdverdrijf voor nietsnutten en een populaire leuze uit die tijd verklaarde dat 'een paar laarzen meer waard is dan Shakespeare'. Die houding bleef zo. De vader van de componist, Dmitri Boleslavovitsj Sjostakovitsj, bemoeide zich niet met de politiek. Hij was een medewerker van de beroemde scheikundige Dmitri Mendelejev, en leidde een rustig leven als geslaagd ingenieur in Petersburg. Hij trouwde met een pianiste, Sofja Vasiljevna Kokoulina. Het gezin had grote belangstelling voor muziek, en hoewel ze Mozart en Beethoven niet langer verachtten, hielden ze nog wel steeds vast aan de filosofie dat kunst nuttig moest zijn.

De jonge Sjostakovitsj, Mitja, was negen, betrekkelijk oud, toen

hij zijn eerste pianolessen kreeg. Zijn moeder gaf hem die, en toen ze zag dat hij snel vorderingen maakte, ging ze met hem naar een pianoleraar. Het nu volgende gesprek was een geliefkoosd verhaal in de familie: 'Ik heb hier een uitstekende leerling voor u!' 'Alle moeders hebben uitstekende kinderen.'

Binnen twee jaar speelde hij alle preludes en fuga's uit 'Das Wohltemperierte Klavier' van Bach. Het was duidelijk dat hij uitzonderlijk begaafd was.

Ook op school ging het goed. Hij wilde altijd bij alles wat hij deed de beste zijn. Toen hij begon te componeren, ongeveer in dezelfde tijd dat hij zijn eerste pianolessen kreeg, deed hij dat ook heel serieus. Een van zijn vroegste composities is het stuk voor piano 'Treurmars ter nagedachtenis aan de slachtoffers van de revolutie'. Het was de reactie van een elfjarige op de revolutie van februari 1917, die Nikolaas II van de troon stootte. Vladimir Lenin, de leider van de bolsjevistische partij, was uit het buitenland naar Rusland teruggekeerd. Op het Finland-station in Petrograd was hij door drommen mensen verwelkomd; ook de jonge Mitja moet daarbij zijn geweest.

In datzelfde jaar bracht de Oktoberrevolutie de bolsjevieken aan de macht. Spoedig daarna brak de burgeroorlog uit. Petrograd was niet langer de hoofdstad (Lenin had de regering naar Moskou overgebracht) en de stad liep langzaam leeg. Sjostakovitsj's familie stelde zich loyaal op tegenover het nieuwe regime, en verliet in tegenstelling tot vele leden van de intelligentsia de stad niet. In het land heerste chaos. Geld had praktisch geen waarde meer. Voedsel was onbetaalbaar. Fabrieken gingen dicht, vervoer was er niet. 'In glorieuze armoede sterft Petropolis,' schreef de dichter Osip Mandelstam.

In 1919, te midden van al dit tumult, kwam Sjostakovitsj op het Petrogradse conservatorium, dat nog steeds de reputatie van 'beste muziekacademie van het land' genoot. Hij was dertien. Het gebouw had geen verwarming. Als er les werd gegeven, zaten docenten en leerlingen met hun jassen, hoeden en handschoenen aan in de klas. Sjostakovitsj was een van de meest vasthoudende studenten. Als zijn pianoleraar, de beroemde Leonid Nikolajev, niet naar het conservatorium kwam, ging hij naar diens huis.

De gezinsomstandigheden werden steeds moeilijker. Begin 1922 stierf zijn vader door ondervoeding aan longontsteking. Sofja

Vasiljevna bleef met drie kinderen achter: Mitja die toen zestien was, Maria, de oudste dochter van negentien en de jongste dochter Zoja van dertien. Ze hadden niets om van te leven. Ze verkochten de piano, maar de huur was nog niet betaald. De twee oudste kinderen gingen werken. Mitja vond een baantje in een bioscoop als accompagnateur van stomme films. Geschiedschrijvers vertellen graag dat dit spelen voor zijn brood 'weldadig' voor Sjostakovitsj is geweest, maar hijzelf dacht er met afkeer aan terug. Bovendien werd hij ziek. De diagnose luidde tuberculose, en de ziekte teisterde hem meer dan tien jaar.

Misschien zou iemand anders hierdoor gebroken zijn, maar Sjostakovitsj niet. Hij was koppig en vasthoudend. Van zijn vroegste jeugd af geloofde hij in zijn grote talent, hoewel hij die overtuiging voor zichzelf hield. Zijn werk was van het hoogste belang. Hij was vastbesloten om koste wat het kost als student aan de top te staan.

Het vroegste portret dat we van Sjostakovitsj hebben (een houtskool en sanguine tekening van de vermaarde Russische schilder Boris Koestodijev) laat die koppigheid en innerlijke concentratie zien. Het laat nog een andere kwaliteit zien. Sjostakovitsj' blik lijkt op de poëtische beschrijving die een jeugdvriend eens maakte: 'Ik houd van de lentehemel na een onweer, net jouw ogen.' Koestodijev noemde Sjostakovitsj 'Florestan'. Maar Sjostakovitsj vond, ook al was hij nog jong, die vergelijking te romantisch. Vakmanschap was alles. Daarop stelde hij al als kind zijn vertrouwen, en dat bleef hij zijn hele leven doen.³

De talentvolle jonge Sjostakovitsj leek toen een trouw volgeling van de heersende muzikale traditie van de school van Rimski-Korsakov. Hoewel Korsakov in 1908 was gestorven, namen zijn medewerkers en studenten nog steeds sleutelposities op het conservatorium in. Sjostakovitsj' compositieleraar was Maksimilian Steinberg, de schoonzoon van Rimski-Korsakov. Sjostakovitsj' eerste muzikale triomf was een bevestiging van zijn affiniteit met de 'Petersburgse' school. Hij was negentien toen hij voor zijn examen een symfonie schreef. Die werd datzelfde jaar (1926) door een vooraanstaand orkest onder leiding van een beroemd dirigent in de Leningradse 'Filarmonija' uitgevoerd. Het was direct een geweldig succes. Iedereen vond het werk mooi, het was verrassend temperamentvol,

schitterend georkestreerd en tegelijkertijd traditioneel en toegankelijk. De faam van het werk verspreidde zich snel. In 1927 kreeg de symfonie zijn Berlijnse première onder Bruno Walter, in 1928 werd hij gedirigeerd door Leopold Stokowski en Otto Klemperer, en in 1931 nam Toscanini de Eerste op zijn repertoire. Bijna overal waren de reacties geestdriftig. Sjostakovitsj werd een van de meest getalenteerde musici van de nieuwe generatie genoemd.

Maar toch, op dit ogenblik van triomf, schrok Sjostakovitsj terug voor een toekomst als derivatief componist. Hij besloot dat hij niet de 'in alle opzichten de dames behagende figuur' uit Gogols *Dode zielen* wilde worden. Hij verbrandde veel van zijn manuscripten, onder andere een opera gebaseerd op een lang gedicht van Poesjkin en een ballet bij een sprookje van Hans Christian Andersen, omdat hij vond dat het niet meer dan gekrabbel was. Hij was bang dat hij bij gebruik van academische technieken, 'zichzelf' voor altijd zou verliezen.

Ondanks de conservatoriumtraditie waren de jaren twintig een tijd waarin de 'linkse' kunst overheerste in het nieuwe culturele leven van Rusland. Daar waren verschillende redenen voor; een van de hoofdoorzaken was de bereidheid van de avant-garde om met de sovjetmacht mee te werken. (De meest prominente representanten van de traditionele cultuur hadden of Rusland verlaten, of saboteerden het nieuwe regime, of namen een afwachtende houding aan.) Een tijd lang leek het erop dat de linksen de toon in het culturele leven zouden aangeven. Ze kregen de gelegenheid om een aantal gedurfde projecten te realiseren.

Invloeden vanbuitenaf droegen bij tot deze ontwikkeling. Zodra het leven weer een beetje zijn gewone gang ging na de invoering van de Nieuwe Economische Politiek (NEP) in 1921, kwam er nieuwe muziek uit het Westen en die werd gretig bestudeerd en uitgevoerd. In het midden van de jaren twintig was er in Leningrad bijna iedere week een interessante première: muziek van Hindemith, Křenek, *Les Six* en de 'buitenlandse' Russen als Prokofjev en Stravinski. Prominente avant-gardecomponisten, onder wie Hindemith en Bartók, kwamen naar Leningrad en speelden hun composities. Sjostakovitsj was heel enthousiast over deze nieuwe muziek.

De prominente bezoekers hadden net als veel anderen groot ont-

zag voor de verhalen over de genereuze manier waarop deze nieuwe progressieve staat de nieuwe kunst ondersteunde. Maar al gauw bleek dat die officiële kunstbeschermers alleen maar die werken wilden steunen die propaganda bevatten. Sjostakovitsj kreeg een belangrijke opdracht: een symfonie schrijven voor de tiende verjaardag van de revolutie. Hij slaagde volledig in die opdracht. Deze 'symfonische opdracht aan Oktober' (zijn benaming van dit werk) met een koorzang op de bombastische gedichten van de Komsomoldichter Aleksandr Bezymenski markeerde (samen met een paar andere werken) Sjostakovitsj' overgang naar de modernistische technieken. De partituur heeft een partij voor fabrieksfluit (hoewel de componist ook aangeeft dat die door een unisono gespeelde waldhoorn, trompet of trombone kan worden vervangen).

Sjostakovitsj schreef toen nog enige andere belangrijke werken. Die werden allemaal goed ontvangen door de pers. Invloedrijke figuren uit het muziekdepartement steunden de talentvolle jonge componist. Ze hielden kennelijk de vacante post van officieel componist voor hem open.

Maar Sjostakovitsj had geen haast om deze vacature te vervullen, hoewel hij graag succes en erkenning en ook financiële zekerheid wilde. Aan het einde van de jaren twintig waren de wittebroodsweken met de sovjetregering voor de echte kunstenaars voorbij. De macht was zich gaan gedragen zoals een macht nu eenmaal doet, en eiste onderwerping. Om in de gunst te blijven, om opdrachten te krijgen en in vrede te leven, moest je wel het staatsharnas aantrekken en toegeven. Sjostakovitsj had zich als jong kunstenaar met aspiraties een tijdlang gevoegd naar de voorkeuren van de nieuwe leiders. Maar naarmate hij rijpte in zijn werk, werden de onnozele eisen van het sovjetbestuur steeds moeilijker te verdragen.

Wat moest Sjostakovitsj doen? Hij kon en wilde niet openlijk in conflict komen met de autoriteiten. Toch was het hem duidelijk dat een totale overgave hem in creatief opzicht op dood spoor zou brengen. Hij koos een andere weg. Bewust of onbewust werd Sjostakovitsj de tweede (Moesorgski was de eerste) grote *joerodivy*-componist.

De *joerodivy* is een religieus Russisch fenomeen dat zelfs door voorzichtige Russische geleerden een nationaal Russisch trekje wordt ge-

noemd. Er is in geen enkele andere taal een woord dat precies de betekenis van het Russische woord *joerodivy* met zijn vele historische en culturele nuances uitdrukt.

De *joerodivy* heeft de gave om die dingen te zien en te horen waar andere mensen niets van afweten. Maar hij vertelt de wereld over zijn inzichten op een vooropgezet paradoxale manier, in code. Hij doet of hij gek is, terwijl hij eigenlijk voortdurend kwaad en onrecht aan de kaak stelt. De *joerodivy* is een anarchist en een individualist, die in zijn gedrag naar buiten breekt met de gebruikelijke 'morele' gedragswetten, en die spot met conventies. Maar hij legt zichzelf strenge beperkingen, regels en taboes op.

De oorsprong van het *joerodstvo* dateert van de vijftiende eeuw of nog eerder; het bleef als een opmerkelijk fenomeen bestaan tot de achttiende eeuw. Al die tijd konden de *joerodivyje* onrecht ontmaskeren en zelf betrekkelijk veilig blijven. De autoriteiten erkenden het recht van de *joerodivyje* om kritiek te leveren en, binnen zekere grenzen, excentriek te zijn. Hun invloed was enorm. Hun verwarde profetische woorden werden door tsaar en boeren gelijkelijk ter harte genomen. *Joerodstvo* was gewoonlijk aangeboren, maar het kon ook vrijwillig, 'om Christus' wil' worden aangenomen. Een aantal ontwikkelde mensen werden *joerodivyje* als vorm van intellectuele kritiek, als protest.

Sjostakovitsj was niet de enige die een 'nieuwe *joerodivy*' werd. Dit gedragsmodel kreeg een zekere populariteit in zijn culturele milieu. De jonge Leningradse dadaïsten, die het *Oberioe*-gezelschap⁴ vormden, gedroegen zich als *joerodivyje*. De populaire satiricus Michail Zosjtsjenko schiep voor zichzelf een duurzaam *joerodivy*-masker en hij had grote invloed op het doen en laten van Sjostakovitsj.

Voor deze moderne *joerodivyje* lag de wereld in puin, en de poging om een nieuwe gemeenschap op te bouwen was—tenminste voor het ogenblik—een duidelijke mislukking. Het waren naakte mensen op een naakte aarde. De verheven waarden van het verleden waren in diskrediet gebracht. Nieuwe idealen konden volgens hen alleen maar 'via de achterdeur' worden uitgedragen. Hun boodschap moest worden afgeschermd met spot, sarcasme en dwaasheid.

Deze schrijvers en kunstenaars kozen onopvallende, rauwe en

opzettelijk onhandige woorden om er hun diepste gedachten in uit te drukken. Maar die woorden hadden niet één betekenis; er zat altijd wel een tweede of derde betekenis in opgesloten. In hun werken herkende je de grimassen en clownerie van de volkstaal die vaak iets spottends krijgt. Een grap veranderde in een parabel, een kinderversje in een angstwekkend onderzoek naar 'la condition humaine'.

Het spreekt vanzelf dat het *joerodstvo* van Sjostakovitsj en zijn vrienden niet zo duurzaam kon zijn als dat van hun historische voorbeelden. De *joerodivyye* van het verleden hadden de cultuur en de gemeenschap voor altijd verlaten. De 'nieuwe *joerodivyye*' gingen weg om te blijven. Hun poging om de traditionele cultuur te rehabiliteren met methoden ontleend aan het arsenaal van de anticultuur, zelfs al had die een opzettelijk moraliserende en prekerige klank, vond plaats in een wereldse context.

Sjostakovitsj hechte grote waarde aan zijn band met Moesorgski die zoals de musicoloog Boris Asafjev schreef, 'ontsnapte uit een innerlijke tegenstrijdigheid naar een gebied van half preken en half *joerodstvo*.' Op het muzikale vlak had Sjostakovitsj zich zelf altijd al als Moesorgski's opvolger beschouwd; nu bond hij zich ook op menselijk niveau aan hem door af en toe de 'idiot' te spelen (zoals Moesorgski zelfs door zijn beste vrienden werd genoemd).

Door de weg van het *joerodstvo* op te gaan, liet Sjostakovitsj iedere verantwoordelijkheid voor wat hij zei, varen; niets betekende meer wat het scheen te betekenen, zelfs de meest verheven en mooie woorden niet. Het uitspreken van bekende waarheden bleek spotten, omgekeerd bevatte een spotternij meestal een tragische waarheid. Dit gold ook voor zijn muziekwerken. De componist schreef met opzet een oratorium 'zonder opdracht' om zo zijn gehoor te dwingen uit te zoeken wat de boodschap van dit op het eerste gezicht onbetekende vocale werk was. Hij kwam natuurlijk niet plotseling tot die beslissing; het was het resultaat van veel getwijfel en inconsistentie. Sjostakovitsj' gedrag werd in grote mate bepaald—net als het gedrag van vele authentieke oudrussische *joerodivyye* 'om Christus' wil'—door de reactie van de autoriteiten die nu eens meer, dan weer minder tolerant waren. Zelfbehoud bepaalde voor een groot deel de houding van Sjostakovitsj en zijn vrienden die wel wilden overleven, maar niet ten koste van alles. Het *joerodivyye*-masker hielp hun