het onhoorbare hoorbaar

Neither

HET ONHOORBARE HOORBAAR

analyse van Becketts libretto en Feldmans partituur in hun onderlinge samenhang

Jan ten Brug & Alle Pieron

Ooteboe Unltd
Leeuwarden
2019

INHOUDSOPGAVE

INLEIDING

DEEL EEN

NEITHER, de tekst
NEITHER, de vertaling
Een eerste analyse
Stilte en inkeer

DEEL TWEE

Muziek
Taal en muziek
De treurnis rond de luisteraar

DEEL DRIE

De partituur
Nadere analyse
De constructie
De plaats van Neither

DEEL VIER

Enscenering

INLEIDING TEKST EN MAAT
HET BEELD
TEKST, MAAT EN BEELD IN SAMENHANG

DEEL VIJF

Bijlagen

BIJLAGE 1. ROME 1977
BIJLAGE 2. DE ABSTRACTIE VAN CHRIS VILLARS

DEEL ZES

Bibliografie

INLEIDING

[0]

Morton Feldmans opera *Neither* werd voor het eerst uitgevoerd in het *Teatro dell' Opera di Roma* op 8 juni 1977. Marcello Panni had de leiding, de decors waren van Michelangelo Pistoletto (Bijlage 1), sopraan was de Amerikaanse Martha Hanneman.
De (eenmalige) uitvoering werd een debacle. Het publiek was furieus, wat blijkt uit het uiterst kritisch verslag van Bayan Northcott in de *The Sunday Telegraph*, 26 juni, 1977.[a]

> *For a few heady minutes at the Rome Opera I thought I was at last about to witness a genuine theatrical riot of the kind that greeted some of the masterpieces of modernism over 60 years ago – though anything less like The Rite of Spring than Neither by Morton Feldman, which was receiving its world premiere, would be difficult to imagine. After all, the special thing about this 52-year-old New Yorker's music ever since he emerged from the group around John Cage in the mid-1950s has always been its extreme slowness and quietness, its lack of concern with self-expression, or drama, or anything except pure, contemplative sound. Actually the new work – a 70-minute procession of immensely gradual chord changes, with an intermittent soprano obligato to words of Samuel Beckett – suggests a certain shifting of ground, even an element of dialectic in its occasioned contrast of gentle note-clusters with more mechanical, Birtwistle-like iterations, apparently evoking Beckett's gnomic contrast of "impenetrable self" and "Impenetrable unself." All the same, it was the old Feldman, the timelessness and hush (there are only six loud bars in the entire score), that Michelangelo Pistoletto chose to emphasise in his staging: placing the young American soprano, Martha Hanneman, motionless downstage and faintly illuminating the gloom behind her with pools of light fluctuating in counterpoint with the slow breathing – as of some sleeping giant – that Feldman's muted grindings and susspirations sometimes suggested, through which wandered lost groups of male figures like Giacometti statues vaguely come to life. Could it be then, that after so many decades of noisy avant-garderie, only the monotonous and minimal retain any power to outrage? After half an hour or so the increasingly restive audience had had enough. "Dance a salterello!" shouted a voice from the boxes. Someone else began to toot a penny whistle; soon the battle of shushes from the stalls and countercheers from the gallery was in full swing. And then . . . it all simply faded away as the Feldman ground on, either hypnotizing into enlightenment or boring into acquiescence – with minimal art one can never be quite sure – finally leaving, if not exactly an impression of aesthetic plenitude, at least a suggestive mood and images to hover in the mind.* [a]

De pers reageerde in tegenstelling hiermee niet altijd negatief, zoals je kunt lezen in een kritiek van William Weaver in de *International Herald Tribune* van veertien juni 1977.

[a] Bij Bewley 2006.

The evening's most important event was the second work, Morton Feldman's Neither, being heard for the first time anywhere. The painter, in this case, was Michelangelo Pistoletto, who doubled as director. His work was not very arresting or enhancing: some thumbprints of light on an offwhite backcloth and an aimless crowd that wandered on and off the stage. Feldman's elegant score is a fine-knit, understated elegy (to a text by Samuel Beckett), a world of nuance, with the soprano's voice acting as shy soloist, the words becoming a kind of vocalize. It is a long piece – lasting about an hour – and rightly demands the listener's concentration. The audience of the Rome Opera is not famous for its concentration or for its manners. Many of those present reacted with forced coughing, then whistles, then dubious witticisms. The presence of a tin whistle suggested that the demonstration was not entirely spontaneous or directed totally against Feldman. As usual, the Roman theater is riven by political dissension and the object of the demonstration was probably, at least in part, the opera's brave artistic director, Gioacchino Lanza Tomasi. Despite the shameful display, the soprano, Martha Hanneman, sang with admirable aplomb and with touching purity of sound. Marcello Panni – the evening's able conductor – kept the orchestra going, though understandably there was some nervousness, and Feldman's steady pianissimo was not always maintained.[a, b]

[1]

Morton Feldmanm -een bekende Amerikaanse componist- kreeg opdracht van de Romeinse Opera om een opera te schrijven. Voor een libretto dacht hij aan Samuel Beckett. Deze schreef veel toneel en was bovendien Nobelprijswinnaar.
Feldman ontmoette Beckett tijdens een repetitie in het Berlijnse *Schiller*, een klein donker theater. Hier doet hij zijn verzoek aan Beckett om mee te werken aan een opera. Deze reageert ontwijkend, waarna het volgende dialoogje zich ontspint:

- I don't blame you
- I don't like my words being set to music
- I'm in complete agreement. In fact it's very seldom that I used words.
- Mr. Feldman I don't like opera. I've written a lot of pieces with voice and they are wordless.
- What do you want?
- I've no idea! I'm looking for de quintessence, something that just hovers.

---

[a] Bij Bewley 2006.

[b] Na deze uitvoering was het lange tijd relatief stil rond de opera. Een doorbraak kwam er met de uitvoering in 1990 door Sarah Leonard samen met het Radio Symfonieorkest van Frankfurt onder leiding van Zoltán Peskó. Een korte impressie ervan staat op You-tube.
Toch zette een Nederlandse productie in 1991 *Neither* definitief op de kaart. Dit met een uitvoering onder regie van Pierre Audi. Toneel: Jannis Kounellis, sopranen Reri Grist en Lisa Saffer. Het residentieorkest werd gedirigeerd door Oliver Krussen en Richard Bernas.

Beckett schrijft dan een enkele zin op een bierviltje en belooft een vervolg. Feldman gaat ondertussen aan het werk, zonder nog maar iets te weten van de richting waarin het libretto zal gaan. Hij beschouwt wat hij schrijft maar als een soort ouverture (maar waarop?).[a] Dan krijgt hij een paar weken later een postkaart met de gehele tekst, een gedicht van tien regels.[b]

[2]

Het wezen van een werk ligt volgens Beckett dus in de zweving (‘something that just hovers.‘).In muzikale termen betekent dit de samenvoeging van twee trillingen met enkel een klein verschil in frequentie. Een principe waar Feldman vanzelfsprekend voortdurend gebruik van maakt, ook in *Neither*.
Toch is er meer. Feldman probeert, en dat in overeenstemming met de tekst, ook een muzikale structuur te construeren waarin de muziek zelf zweeft. ‘Luisteren naar *Neither* is niet-luisteren, is domweg zweven tussen tekst en niet-tekst, tussen muziek en stilte’ (Hiu 2000).

[3]

Inhoudelijk gaat de tocht die de hoofdpersoon maakt van schaduw naar schaduw, totdat hij uiteindelijk het licht aanschouwt. Dit wordt niet weerspiegeld in de muziek, die komt meer overeen met de visie van Villars, (Bijlage 2), waarin een cirkelgang van schaduw naar schaduw wordt gesuggereerd.[b]

[a] ‘Ich entdeckte, was eine Ouvertüre ist – warten auf den Text.’ Vertaling Spahn 2004.

[b] Samana 1990, Bewley 2006, Leone 2017

DEEL EEN

NEITHER, de tekst

Allereerst het libretto van Samuel Beckett voor *the Morton Feldman [hip-h]opera:*[a]

to and fro in shadow from inner to outer shadow
-
from impenetrable self to impenetrable unself by way of neither
-
as between two lit refuges whose doors once neared gently close,
once away turned from gently part again
-
beckoned back and forth and turned away
-
heedless of the way, intent on the one gleam or the other
-
unheard footfalls only sound
-
till at last halt for good, absent for good from self and other
-
then no sound
-
then gently light unfading on that unheeded neither
-
unspeakable home

[a] Er wordt gesproken van een libretto, maar het gaat in feite dus om een gedicht. Een tekst geschreven voor het-hop tijdperk.

NEITHER, de vertaling

heen en weer in schaduw van binnen naar buiten schaduw

-

van ondoordringbaar zelf naar ondoordringbaar niet-zelf via noch het één, noch het ander

-

als twee verlichte schuilplaatsen waarvan deuren elkaar eens zachtjes naderden, eenmaal onderweg (weer) omgedraaid zachtjes uit elkaar gingen

-

wenkte naar achteren en naar voren en keerde zich af

-

zonder te letten op de weg, vastbesloten gericht op de ene schittering of de andere

-

ongehoorde voetstappen klinken alleen

-

tot tenslotte halt voor goed, afwezig voor goed van zelf en ander.

-

dan geen geluid

-

dan zachtjes licht opkomend over dat verloochende noch

-

onuitsprekelijk (t)huis

Een eerste analyse

[0]

Roger Blin als persoon/'subject' speelde eens in zijn functie ('sociale rol') van acteur bij een toneelgezelschap de rol van (het personage) Hamm in Becketts toneelstuk *Endgame*. Over deze specifieke verhouding van subject, acteur en personage gaat de opera *Neither ('Geen van beiden', 'Noch')*.[a] Hierin spelen acteur ('self') en personage ('unself') ieder een rol, de eerste buiten, de ander binnen het spel. Beiden leven opgesloten in hun eigen ('ondoordringbare') wereld: de acteur in de kleedkamer en op het podium voortdurend bezig met zijn rol in het stuk, het personage op het podium actief in zijn eigen, specifieke wereld. Acteur en personage ieder met zijn eigen gedachten en belevingen.[b]

Dit tweevoudige leven brengt het subject in psychische problemen omdat het tussen deze beide werelden heen en weer wordt bewogen*, to and fro in shadow from inner to outer shadow.* Het merkt dat het als acteur de ideeën en ervaringen van zijn personage meeneemt, overneemt en in zich opneemt.
Thuis gekomen kan het zich niet bevrijden van dit dubbelleven, het ziet dat het als individu de controle (soms) kwijt raakt, het komt niet los van zijn gedrag in het theater waar het als acteur zich teveel in zijn rol inleeft. Het subject zal zijn belevingen en ervaringen als personage meenemen op het toneel. [c]

De inwerking van de rol van het personage op het subject als de persoon (en omgekeerd) komt prachtig naar voren in *Bloot - een film over acteren*. De gespeelde

---

[a] *Neither*: -p ^ -q, vader en moeder komen beiden niet.

[b] In *Endgame* krijgen personage en acteur het voortdurend met elkaar aan de stok. Pieron 2018, bv blz. 20(2), blz. 22 (4, 5), blz. 33(6), blz. 58(7).

[c] Het is ook mogelijk de tekst te beschouwen als een verhandeling over de verhouding van *woord/schrift* als binnenste en van *geluid/klank* als buitenste schaduw met een synthese in de opera. Toch roept deze benadering in het vervolg van de analyse/interpretatie onoverkomelijke moeilijkheden op. Dit geldt ook voor een opdeling in ik/het subject, schrijver/auteur en vertelinstantie. Met hier de spanning aan wie het *self* moet worden toegekend, aan schrijver of vertelinstantie.

realiteit wordt werkelijkheid in het gewone leven, zelfs je eigen narigheid wordt opgeroepen en versterkt door wat je in het stuk beleeft. Het stuk raakt je, het kan je zelfs opvreten. En dat spreekt vanzelf: je moet immers je hele leven inzetten en je als acteur in dienst stellen van het toneel. Zelfs je eigen verdriet zet je in in scenes die dat vanuit de tekst oproepen.
Met de vraag waar binnen een stuk de grens ligt tussen persoonlijke beleving en theatraal realisme, tussen je identiteit en je spel als emotionele truc.[a]

[1]

to and fro in shadow from inner to outer shadow

heen en weer in schaduw van innerlijke naar uiterlijke schaduw

In de wereld van schaduw –de wereld van het theater- zie je een beweging *vice versa* van een innerlijke schaduw naar een uiterlijke.[b]
Een wereld die verwijst naar Plato's grot, waarbinnen je als in een theater een combinatie van marionettenvoorstelling en schimmenspel wordt voorgezet.[c] Dit als af-

---

[a] *Bloot* is een documentaire ter gelegenheid van het 25-jarig bestaan van Toneelgroep *Amsterdam.* Deze gaat over de essentie van acteren, kunstenaarschap en de menselijke behoefte aan verbinding.
Veel opmerkingen binnen de documentaire zijn in feite ook 'gespeeld': de spelers weten dat ze worden gefilmd.
Het Uur van de Wolf. NTR, 08-06-18. Duur 68 min.

[b] Esther Ernst (z.j.): 'Die Redewendung *back & forth: to & fro* verweist auf ein beständiges Hin-und-her, ein tänzerisches Vor-und-zurück, ein unaufhaltsames Auf-und-ab.'
Aan het begin van de verfilming van Becketts stuk *Footfalls* door Walter Asmus uit 2001 (Internet) zie je dit *to and fro* beeldend zeer sterk uitgedrukt.

[c] 'Stel je mensen voor in een soort van ondergronds, grotachtig verblijf, met een lange toegang die naar het daglicht leidt en die langs de hele breedte van de spelonk loopt. Van jongs af zijn ze daar aan benen en hals gekluisterd, zodat ze niet van hun plaats weg kunnen en alleen maar voor zich uit kunnen kijken, doordat de boeien het hun onmogelijk maken het hoofd naar links of rechts te draaien. En wat het licht betreft, dat krijgen ze van een vuur dat boven hen, heel in de verte achter hun rug brandt. Tussen het vuur en de gevangenen in, in de hoogte, loopt een weg. En kijk, langs die weg is een muurtje opgetrokken, net een van die schotten zoals marionettenspelers tussen henzelf en het publiek plaatsen, en waar- boven ze hun poppen vertonen. Stel je dan ook voor dat er langs dat muurtje mensen lopen met allerhande voorwerpen, die boven het muurtje uitsteken.*'* Plato, *Politeia* VII.

spiegeling van de dagelijkse werkelijkheid.[a]

[2]

from impenetrable self to impenetrable unself by way of neither[b]

van ondoordringbaar zelf naar ondoordringbaar niet-zelf via geen van beide(n)

Op dezelfde wijze als in de Grot speelt *het personage* ('unself') als schim zijn spel in een ondoordringbare theatrale werkelijkheid, een werkelijkheid waarbinnen *de acteur* ('self'')[c] op zijn beurt volledig in zichzelf opgesloten en onbereikbaar is. Dat dit gebeurt, gaat buiten beiden, maar niet buiten *het subject* om ('Neither'/'Noch').[d]

Binnen dit spanningsveld laat de dichter zijn subject een vergeefse tocht maken.

---

[a] De conclusie kan niet anders zijn dan dat de bewoners van de grot 'én van zichzelf én van elkaar nooit iets anders te zien hebben gekregen dan de schaduw, die door het vuur getekend wordt op de rotswand voor hen. Decorte 2000, blz, 128-129.
Morton Feldman (Spahn 2004) in overdrachtelijke zin:

> Ob wir uns nun im Schatten des Verstehens oder des Nichtverstehens befinden – letztlich stehen wir im Schatten. Wir werden nichts verstehen. Wir stehen damit nichts weiter in der Hand als dieser heißen Kartoffel, die wir das Leben nennen.'

Met de vraag of deze conclusie uiteindelijk ook voor *Neither* geldt.

[b] In eerste instantie denk je met Plato en Descartes aan de radicale scheiding tussen ziel/geest en lichaam. De dichter zal via een omweg (het *neither*) op spirituele wijze het licht zien en de uiteindelijke stilte vinden. Maar deze interpretatie komt geforceerd over.
Feldman (bij Samama 1990) dacht bij 'unself' trouwens aan een machine. *'Ik moest het niet-zelf uitvinden. Ik zag het niet-zelf als een verzelfstandigd, onpersoonlijk, volmaakt soort machinerie.'* Dit zonder nadere uitleg hoe dit idee in het stuk zelf zou zijn verwerkelijkt. Het denkbeeld zelf komt van Descartes die in het lichaam een machine zag los van het subject/ik.

[c] Het subject voelt zijn rol als toneelspeler zo op zich drukken dat hij zich daar volkomen mee vereenzelvigt en haar zijn *zelf* noemt, een omschrijving die in het algemeen alleen aan een persoon, het subject toekomt. De dichter beschrijft hier de tocht van het subject *als hoofdpersoon* in het gedicht.

[d] De dichter Beckett waagt zich -en terecht- niet aan een omschrijving van het begrip *persoon/subject.*

[3]

as between two lit refuges whose doors once neared gently close,
once away turned from gently part again
beckoned back and forth and turned away

als tussen twee verlichte schuilplaatsen waarvan deuren elkaar
eens zachtjes naderden, eenmaal onderweg
weer omgedraaid elkaar wenkten en zich afkeerden

Op zijn tocht staat het subject tussen twee lonkende, verlichte schuilplaatsen in, waarvan de deuren zich eens langzaam sloten, maar die nu weer, na elkaar te hebben gegroet, zachtjes open gaan.
Acteur en personage kunnen zich -nu nog op drift- misschien weer veilig in hun eigen toevluchtsoord terug trekken. En daarmee zou het probleem voor de hoofd- persoon zijn opgelost. De schaduwen kunnen terugkeren naar hun thuis.

[4]

heedless of the way, intent on the one gleam[a] *or the other*
unheard footfalls only sound
till at last halt for good, absent for good from self and other

zonder te letten op de weg, gericht op dat ene glimpje licht
ongehoorde voetstappen klinken er alleen[b]
tot tenslotte halt voorgoed, afwezig voorgoed van zelf en ander

---

[a] *A gleam of light* kan worden omschreven als *a small beam/een straal* of als *a glow of light,* en dan special als *gereflecteerd licht, als een gloed.*

[b] Voetstappen maken altijd geluid, maar ze kunnen zelfs voor het geoefende gehoor niet te horen zijn. Een van de paradoxen van Zeno: één gierstkorreltje maakt als het valt geen geluid, duizend daartegen wel. Volgens Zeno een absurde conclusie. Aristoteles merkt op dat ook één vallend korreltje geluid maakt en ontzenuwt zo de paradox. Deze problematiek speelt ook in dit gedicht mee: het onhoorbare hoorbaar.

Het subject zet als de hoofdpersoon in het gedicht zijn tocht voort op zoek naar zijn uiteindelijk doel, terug naar het podium met dat ene reflecterende licht boven zich waaronder hij weer zichzelf kan zijn. Hij staat daar en hoort alleen maar de verdwenen, nu onhoorbare voetstappen. Hij weet zich definitief bevrijd van zijn problemen rond de acteur en zijn personage.

[5]

Then no sound
then gently light unfading
on that unheeded neither unspeakable home

dan geen geluid
dan zachtjes licht niet afzwakkend
over dat verloochende noch onbeschrijfelijk (t)huis

De stilte valt, de tijd staat stil.[a] Op het podium een zacht, blijvend licht dat schijnt over het subject.[b] Eindelijk komt hij tot zijn recht, miskend als hij was ('het verloochende *noch*'). Hij is weer thuis in zijn eigen wereld. Een onbeschrijfelijke/ onuitsprekelijke ervaring.

Stilte en inkeer[c]

[1]

Dat het stil is, betekent dat je weinig of niets hoort. Stilte kan je goed doen, maar je kunt haar ook als bedreigend ondervinden, ze kan je rustig of angstig

---

[a] Samana (1990): 'Stilte en tijd zijn voor Feldman wezenlijke muzikale fenomenen.'

[b] Plato's wijsgeer verlaat op zijn beurt de grot en ziet uiteindelijk het Licht in de vorm van het Goede. Pieron 2004 III, blz. 896-897.

[c] Zie ook Pieron 2018, hoofdstuk XI ('Stilte').

maken. Stilte is objectief, je kunt haar meten, de reactie erop is subjectief, afhankelijk van de omstandigheden, ze kan vredig of beklemmend zijn.[a]

[2]

Stilte kan soms worden versterkt door een enkel geluid, bv van paarden die in de verte hinniken of van een vogel die eventjes fluit.
Omgekeerd toont het bekende, experimentele werk van Cage *4'33"* [b] dat juist stilte ervoor kan zorgen dat je geluiden om je heen kan gaan waarnemen.[c]

[3]

Über allen Gipfeln Ist Ruh,
In allen Wipfeln Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde. Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Das Konzept der Klassik bringt eine Sehnsucht zum Ausdruck, die die Menschen zu allen Zeiten schon kannten: die Sehnsucht nach Schönheit, Harmonie und Ordnung. Die Sehnsucht nach Stille und Ruhe. Zum Ausdruck gebracht in Werken von so reiner Schönheit – Schönheit als Selbstzweck und vollkommen objektiv – gänzlich unbeeinflusst von der Fehlbarkeit des Menschen.[d]

---

[a] Absolute stilte is onmogelijk (en ondraaglijk). Je hoort altijd nog je hart kloppen of je bloed stromen.

[b] Zie YouTube voor een groot aantal uitvoeringen. Dit wel met vraag of een werk als dit eigenlijk wel meer dan één keer kan/moet worden uitgevoerd. Daarna is de mondelinge traditie voldoende. Het feit dat Cage ook nog eens een partituur ervan schreef (in drie delen!) en die uitgaf, maakt de zaak des te dubieuzer.

[c] In *The Anamable* van Beckett staat een variant op dit thema: "*that's all words, they're all I have, and not many of them, the words fail, the voice fails, so be it, I know that well, it will be the silence, full of murmurs, distant cries*". Beckett 1997, blz. 380-381.

[d] Literaturtipps.de: *Die Klassik: Literatur der Stille und Harmonie.*

Het gedicht van Goethe (motto) beschrijft de stilte, meer niet: het maakt je niet rustiger.[a] Een schilderij van Rothko roept stilte op omdat de omgeving, zijn kapel, een tempel is van rust.[b] Zet je het in de kantine van een museum, dan loopt iedereen er aan voorbij en werpt er als terloops en achteloos een blik op.

[4]

Stilte is een wezenlijk bestanddeel van muziek. Niet alleen binnen een compositie, maar ook omdat er een stilte valt wanneer het spel (even) stopt. [c]

[5]

Stilte is een meetbaar, rust een subjectief verschijnsel. Er bestaat dan ook alleen maar een zijdelings verband tussen beide. Zo kun je ook tot rust komen tijdens een stormige wandeling langs het strand.
Dat kleuren en lijnen rust bieden voor het oog, betekent nog niet dat ze stilte oproepen. Hetzelfde geldt voor muziek: klanken kunnen zacht en/of laag zijn en/of langzaam worden gespeeld, maar daarmee geven zij misschien wel rust, maar leveren nog geen stilte op.

[6]

Problemen komen er pas als je stilte verinnerlijkt. Je keert je in jezelf en vindt er een geestelijke stilte, met name door meditatie. In deze omstandigheden kun je bv een tekst, een muziekstuk of een schilderij gebruiken om je doel te bereiken. Muziek

---

[a] Dat betekent niet dat het lezen van gedichten (of het luisteren naar muziek) je niet rustig kan maken.

[b] Het geroezemoes onder en het geschuifel van het publiek versterken trouwens de stilte.

[c] Martinus Nijhoff meent dat ook in een vers de stilte hoorbaar is:

> ‘Door de regelmaat, door het metrum, de woordrepetitie, de alliteratie, het rijm, door, in rijmloze en vrije verzen, de zogenaamde periode, het geheim van Shakespeare’s blank verse, reguleert zij de(ze) inademing. Zij doet inademen op de levende plekken. Hierdoor ontstaat telkens een ondeelbaar moment een stilte, juist op die levende plekken, en in dit trillend oponthoud confronteren ziel en oneindigheid’ (Nijhoff 1982, blz. 1157-1158).

In de laat-modernistische periode heeft vooral José Angel Valente er de nadruk op gelegd dat een gedicht naar de stilte neigt. Poëtica is de kunst om stilte vorm te geven. Bolle 2005, blz. 139.

is er dan niet om zichzelf, niet om het plezier dat je eraan beleeft,[a] maar ze dient om jezelf leeg te maken en je over te geven aan een innerlijke Stilte. Stilte als metafoor en symbool tegelijkertijd.

[7]

> Het symbolistisch gedicht i door de aard van het symbool zelf ingebed in absolute stilte; het wankelt, als in zo mag zeggen, op de grens van zijn en niet zijn.
>
> Sam Dresden[c]

Een eigen weg gaat het symbolisme.[d] De dichter maakt zich los van de banale werkelijkheid van alledag en trekt zich terug in de stilte van het gedicht. Of zoals Mallarmé het formuleert 'Evoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer...'[e]
Gedichten zijn evocatief, omgeven door de stilte. Net zoals de stilte van droom en nacht suggereren ze het ongrijpbare en onbeschrijflijke.[f] Ze verwijzen naar het afwezige dat de dichter nooit zal kunnen vastleggen.

---

[a] Dat muziek zo'n specifieke functie kan hebben, ondervindt ook Cage (1990) die in een periode van beroepsmatige twijfel zijn visie op muziek verlegde:

> 'I determined to give up composition unless I could find a better reason for doing it than communication. I found this answer from Gira Sarabhai, an Indian singer and tabla player: The purpose of music is to sober and quiet the mind, thus making it susceptible to divine influences.'

Verder Pieron 2004 II, blz. 413 ('Kunst als meditatieve functie').

[b] Een woord of teken wijst als symbool boven zichzelf uit. In die zin staat het op de grens van de dagelijkse werkelijkheid en een hogere/diepere wereld. Pieron 2004 III, blz. 741-745 ('Het symbool').

[c] Dresden 1980, blz. 120.

[d] Dresden (1980) geeft over de onderwerpen *symbool* (bv blz. 47-49, blz. 105) en *stilte* (bv blz.111, blz. 120) uitnemende, samenvattende uiteenzettingen (en dat niet alleen over deze onderwerpen).

[e] Dresden 1980, blz .111.

[f] Rimbaud : 'J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable.' Dresden 1980, blz. 120.

[8]

Beckett is geen symbolist, integendeel, de betekenis van woorden stijgt bij hem niet buiten/boven zichzelf uit. Sterker nog, woorden verwijzen louter naar de dingen om zich heen.[a] Gebruik je ze in een gedicht, dan moet je door hun schil heen boren om dan te merken dat je voor het niets staat.[b] Betekenissen vallen weg.[c] Het wordt stil, er valt niets meer te zeggen.
De dichter zal moeten dichten met dit idee voor ogen. In *Neither* lukt dat. Hij laat de woorden -vaag en zonder houvast- oplichten, plaatst ze binnen de suggestieve context van het gedicht[d] en voert de lezer naar de uiteindelijke stilte.[e]

---

[a] Pieron 2018, blz. 6n (Raponi).

[b] Beckett in een brief aan Alex Kaun (1983).

[c] Binnen de partituur van Feldman is deze afbraak van de woorden en hun betekenis voortdurend aan de orde. De woorden worden gebroken. Dit dus in overeenstemming met de denkbeelden van Beckett.

[d] Met Plato's schemerige grot van schaduwen als plaats waar de tocht begint.

[e] In de woorden van Laws (1996, blz. 10) '*A process of reduction does, therefore, take place, the conventional content of the words being reduced so as to foreground the unique relative position of each word within each text, thereby exploring the fundamental relationship between words and meaning.*'

DEEL TWEE

Muziek

[1]

Muziek kun je heel globaal omschrijven als een ordening van geluiden en/of klanken binnen een afgerond, ritmisch geheel (‘compositie’).

> ‘Music is an art form and cultural activity whose medium is sound organized in time. The common elements of music are pitch (which governs melody and harmony), rhythm (and its associated concepts tempo, meter, and articulation), dynamics (loudness and softness), and the sonic qualities of timbre and texture (which are sometimes termed the "color" of a musical sound).’ [a]

Met als uitdaging en grens het Brutuïsme.[b]

[2]

Vanuit het communicatieschema gezien functioneert een muziekstuk als bericht tussen maker en luisteraar.[c] Maar dan als bericht dat op eigen wijze opereert. Het horen ervan is in de eerste plaats een esthetisch gebeuren, het roept bij de luisteraar een gevoel op van plezier en/of spanning. Je zult zo’n beleving omschrijven in termen van mooi, opwindend, saai of lelijk.
Wat je dagelijks aan muziek hoort is in de eerste plaats cultureel bepaald, het is een kwestie van gewoonte en gewenning. Wat je vreemd is, vind je al snel lelijk.

---

[a] Wikipedia/Music.

[b] Het Brutuïsme is een futuristische muziekvorm waarvoor het moderne (‘industriële’) geluid/ lawaai het materiaal en het medium levert. Componisten zijn Marinetti en Luigi Russolo. De laatste schreef ook het pamflet *L'arte dei Rumor.* Dit naast een pamflet van Ballila Pratella *Musica futurista*. Van beide staan de teksten in Engelse vertaling *op het Internet*. Hier kun je ook de *Serenata* van Russolo vinden, naast ander werk uit deze periode. Belangwekkend is dat Russolo juist het moderne lawaai stelt tegenover de (natuurlijke) stilte van vóór die tijd. En dit als vooruitgang. Zie verder Pieron 2004 II, blz. 358 (‘Muziek en soniek’).

[c] Algemeen: Pieron 2004 II, blz. 411-421 (‘De functie van de kunst’).

[3]

Mensen reageren ook meer inhoudelijk op muziek, dit op grond van de muzikale codes, waarvan zij hebben geleerd dat deze zulke reacties nu eenmaal oproepen. Denk aan de schlager en de blues of aan romantische muziek als die van Chopin.

Taal en muziek

Betekenis is een linguïstische, geen musicologische term. De overeenkomsten tussen taal en muziek zijn alleen metaforisch van aard.[a] Alle pogingen om de empirisch-semantische of de structureel-theoretische[b] verhouding tussen beide vast te leggen, lopen uit op een mislukking.

De treurnis rond de luisteraar[c]

Poète pour les poètes.[d]

Een specifieke, westerse (‘klassieke’) code beschouwt muziek als een zuivere kunstvorm,[e] dit los van alle direct esthetische, psychologische en sociale invloe-

---

[a] Voor een inleiding op de problemen rond muziek en de betekenis die er aan zou kunnen worden toegekend: Laws 1996, met name de Inleiding en het vierde hoofdstuk (tot blz. 134).

> [b] ‘[T]he musical analogies are severely limited by the failure to recognize both the fundamental importance of harmonic relationships to these musical forms and the fact that the semantic tensions of language are wholly different to the structural tensions effected by composers' deployment of tonality.’

Laws 1996, blz. 8.

[c] Als inleiding op deze paragraaf: Pieron 2004 II, blz. 389-393 (‘Zuivere muziek als abstracte kunst’).

[d] Pieron 2014, blz. 169-171. Op deze bladzijden vind je een treffende uitleg door Martinus Nijhoff van het *l’art pour l’art*-beginsel zoals dit in het (vroeg-) modernisme, maar ook al tijdens de Romantiek wordt verdedigd.

[e] Vóór de opkomst van het modernisme komt deze aanpak sporadisch voor. Zo componeerde Beet- hoven zijn laatste kwartetten (Opus 127) als een theoretisch onderzoek naar de structuur van muziek in een zuivere vorm. Ook een romanticus als Mahler richtte zich op het kunstwerk als zelfstandige eenheid, maar dan alleen om er zijn eigen gevoelswereld in te kunnen uitdrukken. Franz Liszt, ook een laat- romanticus, tastte in tegenstelling hiermee in onder meer zijn *Via Crucis* de grenzen af van de tonaliteit.
Met het gevaar dat volgens de groten zijn tijd (Brahms, Wagner) hij de gehele Westerse muzikale traditie in gevaar brengt. DeLeeuw2014/Internet.

.den.[a] Voor luisteraars komt alle nadruk te liggen op het geconcentreerd luisteren, het liefst samen met het lezen van de partituur.
Deze opvatting gaat later ten tijde van het modernisme gepaard met het idee dat de kunstenaar zich in de eerste plaats theoretisch bezig moet bezighouden met medium en materiaal. Hij concentreert zich op wetenschappelijk-theoretische ma- nier op de structuur van het werk.[b] Met het probleem dat het publiek, maar vaak ook zijn collega's het laten afweten. Weberns werk gaat dan ook bijna aan onwetendheid en ongemak ten onder. Stravinsky:

> Doomed to total failure in a deaf world of ignorance and indifference, he inexorably kept on cutting out his diamonds, his dazzling diamonds, of whose mines he had a perfect knowledge.[c]

Muziek wordt, zoals wiskunde en natuurkunde, een specifiek en complex gebied van onderzoek. De componist schrijft alleen nog voor een kleine kring van inge- wijden (of zelfs dat niet meer). Milton Babbit:

> 'And so, I dare suggest that the composer would do himself and his music an immediate and eventual service by total, resolute, and voluntary withdrawal from this public world to one of private performance and

[a] Vanuit postmodernistische hoek krijgt de sociale kant van muziek alle nadruk. Th .A. Regelski:

> '*The search for an "essence" of music, aside from the fallacy of "essentialism" is misguided. Music IS what it is: a social action and its' meanings are, despite eons of aesthetic theorizing, is forever social: it is an action (praxis) focused on social needs, effects, and pleasures.'*

Niet ten onrechte. Maar dit betekent nog niet dat je als componist je niet binnen je eigen kring bezig kunt houden met muziek als een zuiver wetenschappelijk en theoretisch onderwerp. Belangwekkende ontwikkelingen zijn de twaalftoons-, de seriële en de aleatorische, maar ook de spectrale muziek.
In de kern gaat het in de discussie tussen modernisten en postmodernisten om de vraag wie er het onderzoek aan de universiteiten beheerst en wie er aan de conservatoria de nieuwe generaties opleidt.

[b] Dit in tegenstelling tot componisten die voor een groot publiek schrijven, zoals Britten, Rachmaninoff, Prokofjev en Sjostakovitz (in zijn tweede periode). Het is duidelijk dat er met deze tegengestelde aanpak een onderscheid wordt gemaakt in smaak tussen een middlebrow- en een highbrow-publiek.

[c] Stravinsky & Craft 1963, blz. 52.

> electronic media, with its very real possibility of complete elimination of the public and social aspects of musical composition.[a]

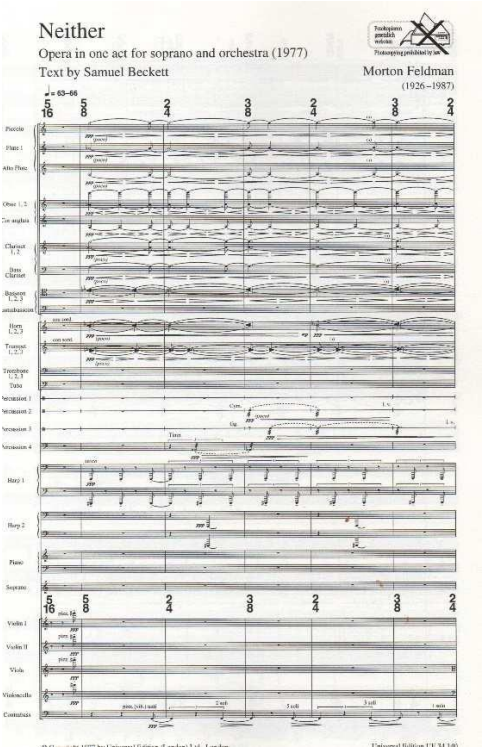
De luisteraar staat buiten spel.

[a] Babbit in een befaamd artikel uit 1958. Een samenvatting ervan en een kritiek erop staat in de Wikipedia onder de titel *Who Cares if You Listen.*

DEEL DRIE

De partituur
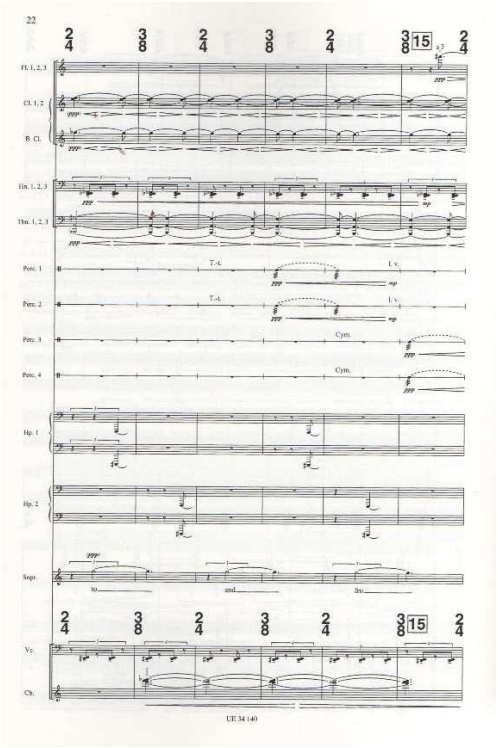
De partituur van Feldmans muziek (Emilio Pomàrico 2006) begint met een cluster. Lange aanhoudende tonen worden verdeeld over verschillende maatsoorten, hoofdzakelijk afwisselend 2/4 en 3/8 met daar doorheen korte pulsen en dat zonder regelmaat zodat iedere houvast in tijd wordt vermeden.
Het slagwerk zorgt voor een onregelmatige ruis die doet denken aan suizen in je oren, een suizen dat opkomt en weer wegebt. De crescendi en decrescendi in de tonen versterken dit effect.
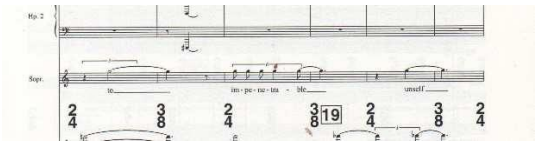


Deze klanken komen golvend op je af, variërend in hoogte en kleur. Je belandt in een klankwereld die geen ordening van tonen en tijd wil uitdrukken.[a]
Opvallend in deze context is de plaats van de sopraan, zij speelt geen solo-rol, maar haar stem is één met de instrumenten. Door de toonhoogte en de lange tonen die zij voorgeschreven krijgt, valt de tekst soms nauwelijks te verstaan. Bovendien is haar zang ingedeeld in een beperkt aantal tonen. Zo begint zij in maat 145 met een *g"*, een lange *g"* op iedere lettergreep, over de twee verschillende maten heen: *to-and-fro-in-sha-dow -from-inner-to-outher-sha-dow.*. De stem kleurt de golven die er al waren.

[a] Er is geen vastheid, alleen een heen en weer ('to and fro'):

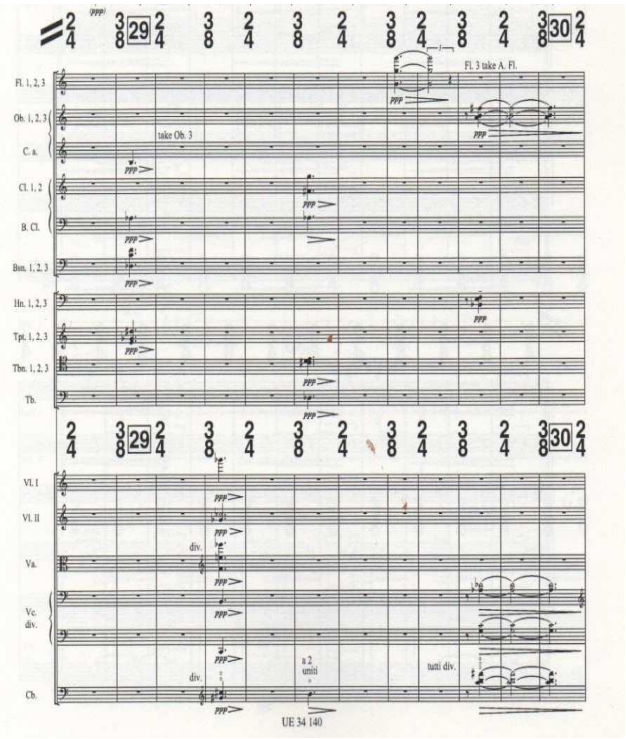
> 'Voor dat heen en weer gaan gebruikt Feldman, zoals in feite voor de gehele compositie van Neither, een ogenschijnlijk zeer eenvoudig samenspel van losse tonen en drieklanken, opgebouwd uit drie direct naast elkaar liggende chromatische tonen (bijvoorbeeld: d-es-e), zowel in enge als in wijde liggingen. Door de metrische patronen, zoals in het begin met achtereenvolgens een 5/8, 4/8, 3/8, 4/8, 3/8 en 5/8 maat, en de daarin aangebrachte pulsen door dynamische en instrumentale nuances gecombineerd met de zich vaak lange tijd niet wijzigende samenklanken, ontstaat een zwevende, soms bijna tijdloze muziek. Door zachte, soms trage, soms wat snellere maar altijd zachte pulsen in een grote verscheidenheid van instrumentale klanken wordt de tijd afgemeten.' Samama 1990.



In maat 169 zwijgt de stem weer. De instrumenten golven verder. In maat 179 komt de stem weer terug. Wat daarbij opvalt is dat het woord *impenetrable* ritmisch wordt gezongen, geen lange toon op iedere lettergreep. *From - impenetrable - self - to - imprenetable - unself - by - the - way of – neither.*

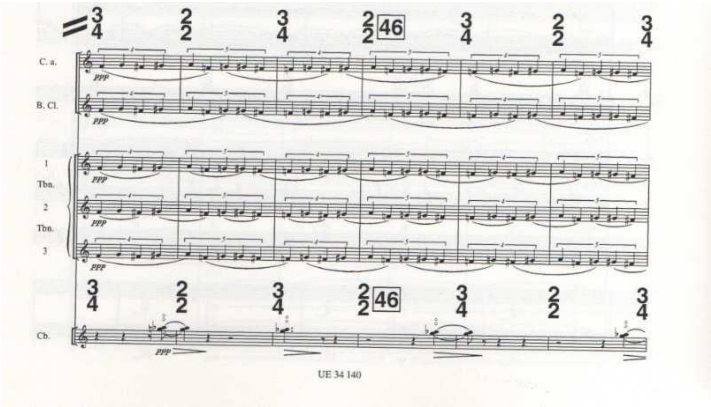


De volgende zin begint in 218. Nog steeds klinkt de hoge *g*. De tonen zijn nu iets korter: de lengte van de 3/8 maat. *Be-tween - the - two - lit - refuges*-.
Bij *doors* in maat 254 worden er ineens 3 tonen gezongen: *fis g as* kort-kort-lang over 3/8 en 2/4. De drie tonen herhalen zich bij ieder woord. *Whose doors once neared genlty close once away turned from gently part away.*
Wij komen dan bij maat 290. Het golven is gestopt. Langzaam komen blokken van tonen voorbij. Hoewel er geen stilte is, is het stil.



De blokken beginnen nu gaandeweg aan intensiteit te winnen, mede door de hoge tonen. Wanneer die zwijgen en alleen het slagwerk overblijft, komt in maat 409 de stem weer terug. Weer met één toon, een *ges",* op ieder woord, bijna even lang. *Backoned back and fort hand turned away*.
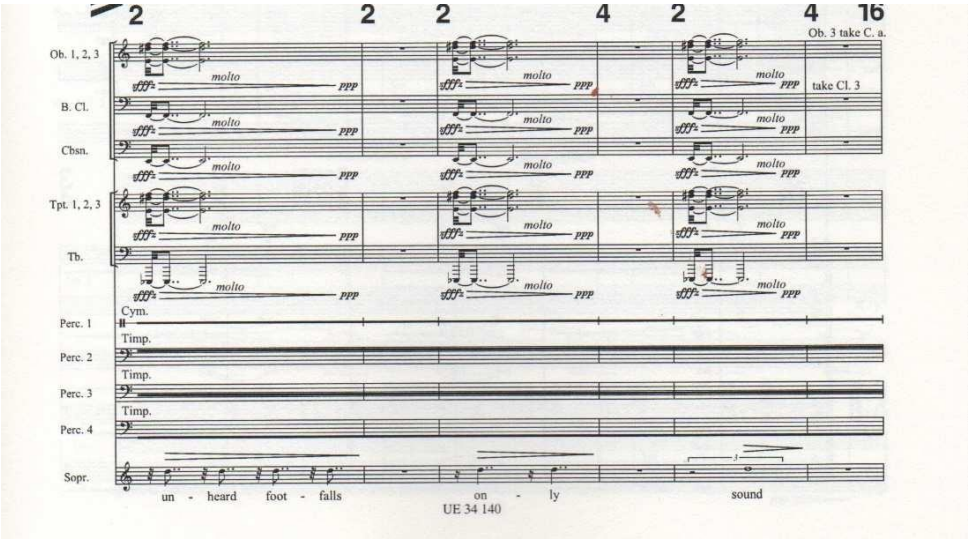
Vervolgens starten de geluidsgolven weer. De maat verandert. In maat 433 krijgen 3/4 en 5/8 de overhand.
Dan doemt er in maat 457 als het ware een melodisch motief op, unisono gespeeld door klarinetten en trombones. De maatsoort is inmiddels weer 3/4 afwisselend 2/2. De tonen bewegen zich in een kwartool bij 3/4, een kwintool bij 2/2. Ook hier weer lijken de tonen dezelfde lengte te hebben, hoewel ze daarin juist verschillen. Het motief bestaat uit de tonen *F g fis gis a f g gis fis.*



In de maten 480-493 nemen celli en de viool solo het motief over. Dan verschijnt de zang weer, nu met lange tonen op iedere lettergreep over drie maten 3/4 3/8 en 2/2 , telkens *fis" g" as"* met daartussen een 3/4 maat rust: *heedless of the way intent on.* Na die zin ontstaat er -verdeeld weer over 2 maten 3/4 en 2/2- een soort hikken, een jazzy ritme als gevolg van kort gespeelde tonen in de blazers en de percussie. In 523 verschijn ons motiefje weer maar nu sneller, kwartolen over 3/8 en kwintolen over 2/2. Wanneer de unisone spelende strijkers stoppen en de vibrafoon nog alleen het motief spelen, ontstaat het effect van Engelse klokken op zondagochtend.

In maat 562 zijn we weer terug bij een 2/4 en 3/8 verdeling. De klokken zijn verstomd. Strijkers en trombones wisselen lange geclusterde tonen af als overgang naar de stem die weer alleen een *g"* zingt, net als in het begin: *the one gleam or*

the other, gevolgd door een kort tussenspel van de slagwerk-ruis, waarna de sopraan zonder tekst op gedragen wijze een melodie zingt met de tonen *f fis g as a bes b.*
Bij het verstommen van de stem keert het ruisende slagwerk terug. Dan, ingeleid door keihard spelende hobo's, neemt de sopraan samen met de piano het zich steeds herhalende motiefje van maat 457 weer op. Dit wordt afgesloten met op lange tonen gezongen *fis" g" as*". We zijn dan in maat 719, iets over de helft van de "opera".
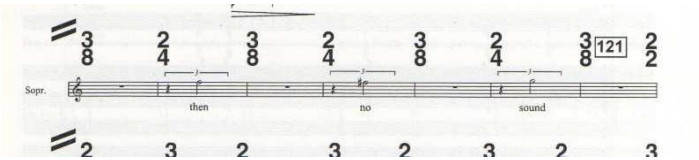


In maat 761 zingt de sopraan weer zonder woorden zeer zacht een chromatische melodie met een beperkt aantal tonen over 12 maten. Vervolgens klinkt er een kort tussenspel.
In maat 788 worden weer lange tonen afwisselend *ges* en *f* woordloos gezongen, eerst alleen door altviolen ondersteund, vervolgens door hoorns, dan weer altviolen en daarna slagwerk.

In maat 860 starten de blazers weer met het chromatische motief, dit tot aan maat 872.

In maat 908 zingt de sopraan 4 korte tonen 1/32 na ieder halve tel in *unheard footfalls.* Dan een maat rust om daarna een 1/16 tegen de tel in *only* te zingen om vervolgens met een lange toon op *sounds* te eindigen. De zin herhaalt zich. De tweede keer wordt *sounds* driemaal gezongen telkens verschuivend in de maat.

Maat 944 is het begin van *till at last halt for good* (*fis g as*) en daarna *absent for good from self and other* (*g as a bes*).
Maat 1028 zingt de sopraan woordloos snel in kwartolen over 3/8. 3/4. 3/8 de tonen *des c a b*. De herhaling volgt 4 maten later nu verdeeld over 3/4. 3/8. 3/4.
Dan beginnend in maat 1040 spelen alle instrumenten korte tonen inclusief herhalingen voor de duur van 40 maten.
In maat 1060 zet de sopraan weer in met *f g fis as*, wat later uitgebreid wordt met de tonen *a bes b*.
Dit duurt tot maat 1198. De instrumenten stoppen. Eerst het slagwerk dan de strijkers en tenslotte de blazers. Er volgt een maat van 3 tellen rust. Dan zingt de sopraan *then no sound* (*f fis g*). Na ieder woord volgt een maat rust. Feldman maakt een structuur uit de stilte.[a]



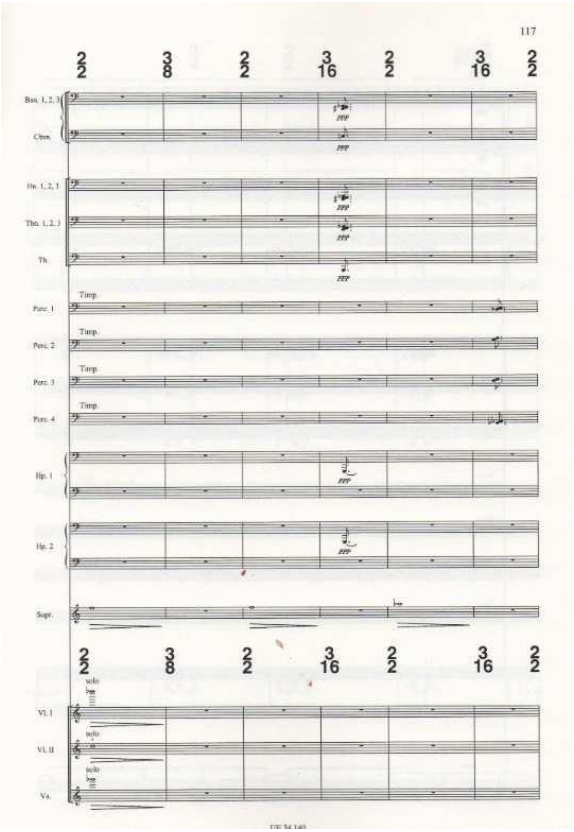
De instrumenten klinken weer. Eerst alleen de celli en de fluit. Dan vallen strijkers heel zacht in, samen met de pauk. Daarboven zingt de sopraan zonder woorden steeds kortere noten, telkens op een andere plaats in de maat om vervolgens in

[a] Feldman:

> 'Ik denk dat een belangrijk aspect van mijn muziek, van mijn ademen, van mijn ruimte is, dat ik bij stilte niet aan iets specifieks denk. Eens heb ik in een stuk de stilte als een structureel element ingezet. Bijvoorbeeld: stel, we hebben een bord en ik zou daarop een rechthoek tekenen, en jullie zou- den zien dat de muzikale inhoud 2/2 is en de stilte 3/8, vervolgens de muzikale inhoud 2/2 en vervolgens de stilte de helft daarvan, 4/8. Met andere woorden, ik maak misschien een structuur uit de stilte.' Bij Samana 1990.

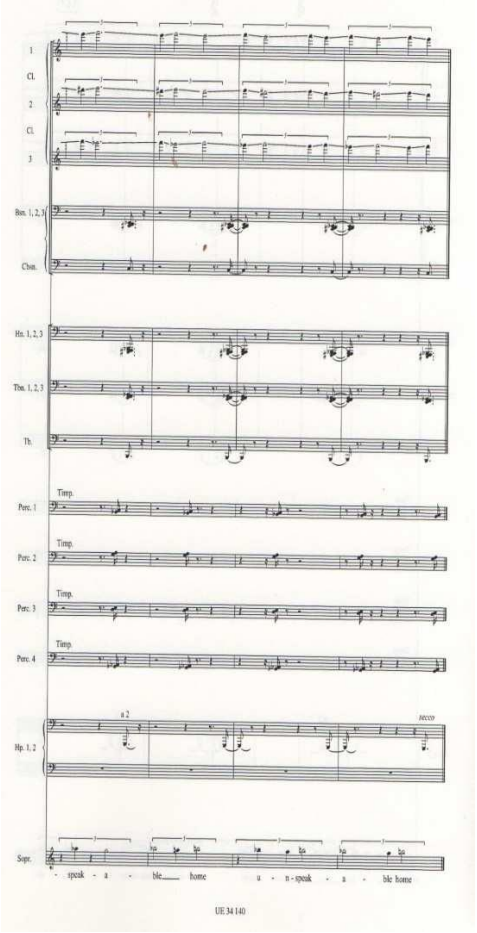
maat 1281 over te gaan in de woorden *Then gently light unfading on that unheeded neither neither neither neither neither neither neither neither neither. Neither* wordt staccato gezongen, iedere lettergreep weer op een andere plek in de maat.

Het wordt weer bijna stil. Een paar instrumenten spelen zo nu en dan nog een toon; de sopraan zingt weer lange tonen zonder woorden.



In maat 1350 vallen de instrumenten weer zacht in. De sopraan zingt op *fis g as unspeakeble home* een aantal malen. De tonen worden met een *a bes* en *b* uitge-

breid om te eindigen op een *b.* De opera is afgelopen. In blokken achter elkaar wordt de laatste tel zelfs nog door de instrumentgroepen met een kort cluster op- gedeeld. Zelfs het einde is ongelijk.



Een nadere analyse

[1]

Omdat *Neit*her een opera wil zijn, is de bovenstaande analyse min of meer opgetuigd aan de hand van de tekst. Immers een tekst moet leidraad zijn geweest bij het componeren van een opera.
Toch speelt de tekst een ondergeschikte rol. Zelfs de menselijke stem, die toch de opera haar inhoud en betekenis geeft, kleurt voor een belangrijk deel met de instrumenten mee. De gezongen, inhoudelijke tekst komt alleen maar zo nu en dan en passant voorbij. En zo is het enige personage in de opera niet meer dan een toevallige toeschouwer.
Bovendien kent de tekst geen recitatief, er is geen sprake van een verhaal. In termen van de opera kun je de tekst niet anders omschrijven dan een aria, een aria die Feldman 50 minuten laat duren!
Nu heeft de aria in de klassieke opera de functie van een beschouwing. De handeling wordt onderbroken. Het is het moment om gedachten en overwegingen van een personage te laten horen. Op zo'n moment staat de tijd stil. Een muzikaal ge- geven dat inhoud van de tekst bevestigt.

[2]

De partituur van compositie bestaat alleen maar uit een aantal lijnen, vlakken en blokken die samen een bouwwerk vormen.
Hiernaast is herhaling het tweede ordeningsbeginsel: je ziet een aantal fragmenten telkens terugkomen.[a] Dit zonder een onontkoombare puls. Bij het luisteren verdwaal je in het metrum en het ritme.
Men zou kunnen zeggen dat de muziek een puls zoekt en hem nooit vindt. In deze muziek is de klok stuk en als hij al tikt dan heeft hij een hartritmestoornis. Maar de vorm van het stuk in zijn geheel is streng wegens de opbouw in verschillende, strikt afgebakende fragmenten.

[4]

Door de lange tonen die veelal crescendo en decrescendo worden gespeeld is er vaak sprake van geluidsgolven die langzaam en niet meetbaar voorbij komen.

---

[a] Het is minimale muziek, niet te verwarren met *minimal music.*

Omdat Feldman bovendien de tonen en clusters consequent onregelmatig laat verschijnen, verdwijnt de meetbaarheid van tijd. Er is enkel sprake van lang of kort en langer of korter. De verhoudingen zijn niet meer te meten.[a]

[5]

Tenslotte. Een drietal tekstfragmenten valt in het bijzonder op:

- *umpenetrable* , alle lettergrepen in één maat,
-*unheard footfalls*, ook hier alle lettergrepen in één maat nu met korte tonen,
-de poging om stilte te structureren bij *then no sound*.

Verrassend is het ook dat het aantal 'onuitgesproken' tonen groter is dan het aantal gesprokene. Dit verwijst naar het *unspeakable* en is daarmee een onhoorbare, retorische truc,[b] die duidt op een voor de opera zo kenmerkende tekstuitbeelding. Toch een beetje opera in wat opera heet en het aan alle kanten niet wil zijn.

---

[a] Dit is een belangrijk aspect in Feldmans muziek. Terwijl hij in eerste instantie de tijdsbepaling aan de uitvoerende musici overliet, bepaalde hij later, kennelijk ontevreden over de voorspelbaarheid van zo'n uitvoering, de onregelmatigheid in tijd zelf.

[b] *Muzikale retoriek* is nauw verweven met de opera, omdat daar taal en muziek op elkaar worden afgestemd. Muziek dient dan in eerste instantie als stembuiging van het woord (Monteverdi). Later worden emoties op een specifieke wijze weergegeven door het gebruik van ritme, klankkleur en toonsoort. Zo krijgen talloze muzikale patronen vanaf de Barok een vaste betekenis. Deze dragen het verhaal en versterken de tekst. Dit tot aan de Romantiek toe. Wagners *Leitmotiven* zijn daar een voorbeeld van. Bovendien wordt de verhaalvorm vastgelegd volgens retorische regels die traditioneel golden voor de opbouw van een redevoering: inleiding – hoogtepunt – samenvatting.

De constructie

[1]

De methode van Feldman heeft een averechtse inzet: hij streeft hierbinnen naar een perfecte constructie,[a] maar dit juist met het doel om de constructie te ontken- nen, of anders gesteld: hij wil chaos scheppen door een absolute orde te creëren. Het onmeetbare wordt meetbaar.
Hij doet dit met name door de tijd/puls ('tactus')[b] te vernietigen *zonder dat dit de luisteraar opvalt*. Hij speelt een spel met de klassieke methode en de gewenningen van een westers, burgerlijk publiek. Je kunt niet meer tellen en meten. Er is geen herkenbaar ritme meer, kort en lang zijn geen vaststaande eenheden. De muziek zweeft, je bent je houvast kwijt. Ieder tijdsbesef ontbreekt. Samana (1990): 'Zijn muziek zweeft op de rand van het onhoorbare, tussen geluidsbron en luisteraar, tussen intentie en interpretatie. Zij gaat over elk van deze aspecten. Bij wijze van denken in geluid.'

[2]

Aan het einde wordt dit alles samengevat in het *unspeakable.*[c] Sopraan en publiek zijn thuis gekomen in een muzikaal en theatraal ongrijpbare en verstilde wereld.

[3]

En zo wordt de opera volwassen en ontdaan van haar melodramatische inslag.[d]

---

[a] Een perfecte constructie die wordt weerspiegeld in de partituur.

[b] Een tactus is een pulsbeweging, zoals de hartslag, en dat in een ritmische structuur die niet is gebonden aan de maatsoorten.

[c] Becketts *Endgame* eindigt met de woorden *speak no more*. En ook hier blijft de hoofdrolspeler alleen achter op het toneel, maar dat in wel heel andere omstandigheden.

[d] Pieron 2004 IV, blz. 1203-1205 ('Melodrama').

De plaats van Neither

[1]

Opera leeft van drama en pathos, dit tot in modernistische tijden toe,[a] zoals je het kunt beleven in Debussy's *Pelléas et Mélisande* (1902), Alban Bergs *Wozzeck* (1922), Stravinsky's *The Rake's Progress* (1951) en Georges Benjamins *Written on skin* (2012).[b]

[2]

> Texts are no longer "set" to music; music accompanies, reinforces, comments on the words: it no longer illustrates them.
>
> Walther Strauss (2000)

Een ander kenmerk van een modernistische opera is dat ze op meta-niveau voortdurend bezig is de traditionele conventies te ondermijnen, met ook hier *The Rake's Progress* als voorbeeld. Lindenberger (2010): '*Here, I thought, was a work that was more about opera than it was an opera in its own right ./. The prime example of operatic self-consciousness among modernist operas remains The Rake's Progress.'*

---

[a] Ook in Lindenbergers omschrijving van de klassieke, burgerlijke opera draait het om de *buitensporige theatraliteit* van deze muziekvorm:

> 'Opera came to mean a good-sized orchestra (increasingly so across the century), a chorus, historical period costumes, voices encompassing a well-distributed number of ranges, and, just as important, an extravagant theatricality combined with a limited array of plots that, however much sex or violence they might contain, carefully remained within certain predictable moral limits.'

Lindenberger 2010.

[b] Dat Benjamin zijn werk een *lyrisch drama* noemt, getuigt van een cynische vorm van ironie. Trouwens een typisch modernistisch trekje.
Verrassend is het in dit verband dat Het Parool (29-06-2018) de recensie over de laatst genoemde opera kopt met *Tijdloos operaconcept staat als een huis*. Alsof er zo'n concept zou bestaan.
Het was veel duidelijker geweest als *tijdloos* was vervangen door *modernistisch*, en dan in de formulering van Lindenberger;

> 'Modernist opera, in short, is intrinsically a part of modernist music. And it is also, as we shall see, an extension of modernism in all the arts, for the terms we use to characterize modernism – for example, shock, fragmentation, difficulty, irony, anti-realism, among many others – are as applicable to modernist opera as to any of the arts.'

[3]

Hier ligt ook het uitgangspunt van Feldmans visie, maar dan op een radicale manier en dit door juist het 'hard'-modernistische adagium niet in alle opzichten te volgen.[a] Hij zoekt niet het schandaal, hij wil niet provoceren.[b] Wel is hij uit op een grote schoonmaak: 'Do we have anything in music for example that really wipes everything out? That just cleans everything away? If we didn't before, we do now.'[c] De muziekgeschiedenis begint opnieuw. Dit in de trant van Dada.

[4]

Neither is een goed voorbeeld van de nieuwe werkwijze.[d] Zo worden de begrippen *opera* en *libretto* gehandhaafd*,* maar beide worden opnieuw geformuleerd.[e] Ook is er sprake van een handeling, en dit nog wel in de vorm van een Tocht. Een klassiek thema. Maar de handeling is ontdaan van ieder heroïsme. Ze wordt juist omgeven door versluiering, aarzeling en onbestendigheid. Drama en pathos maken plaats voor ingetogenheid en een voorzichtig aftasten van mogelijkheden met de speler in het stuk zelf als onderwerp.

---

[a] Lindenberger (2010):

> 'Let's define a "hard" modernist opera as one that audiences, at least its early ones, find forbidding, inaccessible, unfriendly to those who want to enjoy themselves listening to hummable tunes. Or even if it should offer such melodies, a modernist opera may be hard to take because it seeks to provoke its audience, often, in fact, to scandalize it. Given this definition, it is not difficult to list a canon of hard-modernist operas. Most any nontonal opera would qualify.'

[b] Toch verrast het niet dat de première in feite in duigen valt.

[c] Ross 2006.

[d] Ze wordt door Lindenberger 2010 dan ook niet genoemd.

[e] Je kunt niet spreken van een anti-opera of een non-opera.

DEEL VIER

Enscenering

INLEIDING

[1]

Neither is geen opera in de traditionele zin van het woord. Het toneel als ruimte staat centraal, de wisseling van licht en schaduw beheersen en begeleiden de voortgang binnen de tekst, dit zonder dat je kunt spreken van verhalende ontwikkeling. Wel wordt er gezongen van een tocht van duister naar Licht, van een wereld van schaduwen naar een wereld van stilte en inkeer. Dit alles met de mythos van de Grot op de achtergrond.

[2]

Iedere bravoure, iedere retoriek is het stuk vreemd. De enscenering eist juist ui- terste eenvoud en abstractie.[a] Daarom een keuze voor de tegenstelling zwart-wit en voor de geometrische vormen lijn en vlak.
Nu wordt In een grafische partituur een lange klank in het algemeen weergegeven met een streep en omdat de opera begint met een inleiding van lange klanken is de keuze voor de enscenering gevallen op een achtergrond van een wit vlak dat zich met zwarte (horizontale) strepen vult tot een zwart vlak. Daarbinnen duiken vervolgens vanaf maat 590 verticale wit oplichtende streepjes op die het vlak aan het einde vullen met een allesomvattend wit licht.

---

[a] Deze mis je in andere uitvoeringen. Zie verder de opzet voor een enscenering van Chris Villars aan het einde van dit hoofdstuk.

TEKST EN MAAT

I
to and fro in shadow from inner to outer shadow.
maat: 145

II
from impenetrable self to impenetrable unself by way of neither.
maat: 180

III
as between two lit refuges whose doors once neared gently close,
once away turned from gently part again.
maat: 216

IV
beckoned back and forth and turned away.
maat: 400

V
heedless of the way, inten*t on the one gleam or the other.*
maat: 490

VI
unheard footfalls only sound.
maat: 920

VII
till at last halt for good, absent for good from self and other.
maat: 945

VIII
then no sound.
maat: 1210

IX
then gently light unfading on that unheeded neither.
maat: 1280

X
unspeakable home.
maat: 1350

TEKST, MAAT EN BEELD IN SAMENHANG

Intro

‘Ouverture.’ (1-144). Witte achtergrond wordt langzaam gevuld met horizontale, zwarte strepen. Aan het einde is de gehele achtergrond zwart.

I-II

Sopraan komt op vanuit het zwart (145), bezingt de impact van (haar) twee schaduwen en laat ze dan achter zich (180). Ze verlaat het toneel.

III

Langzaam openen zich in de donkere achtergrond twee verlichte deuren (216-300). Deze sluiten zich vervolgens weer langzaam (300-400).

IV-V

Sopraan keert terug al wenkend naar voren en naar achteren, keert zich dan af en gaat doelgericht af op een schittering (400-500). Ze verlaat dan het toneel.

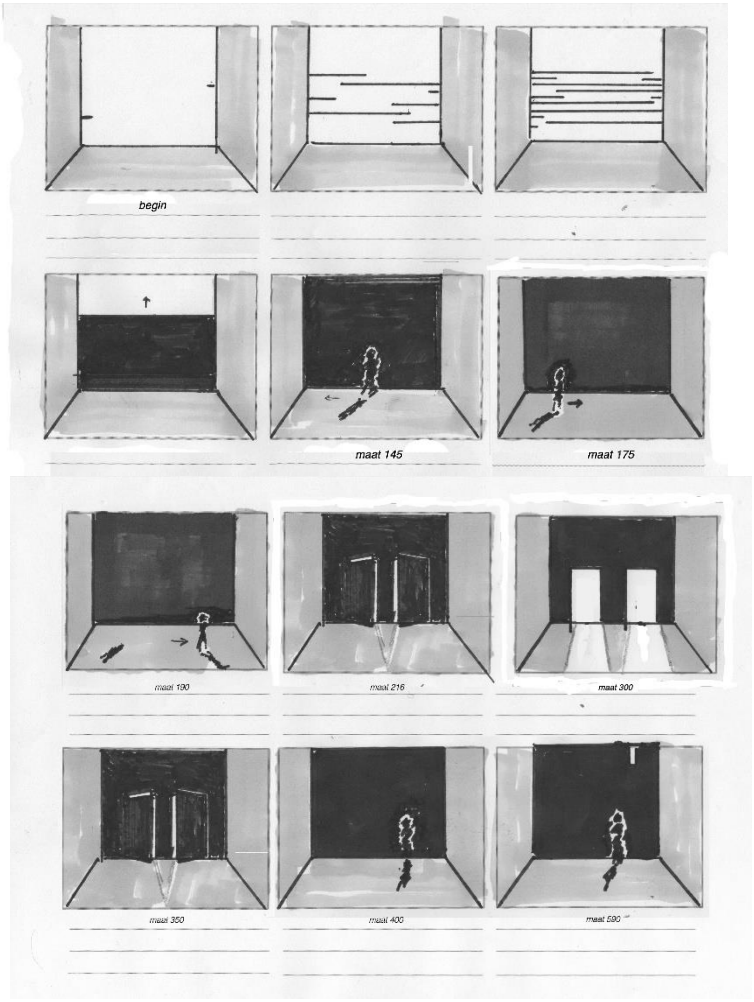
VI-VIII

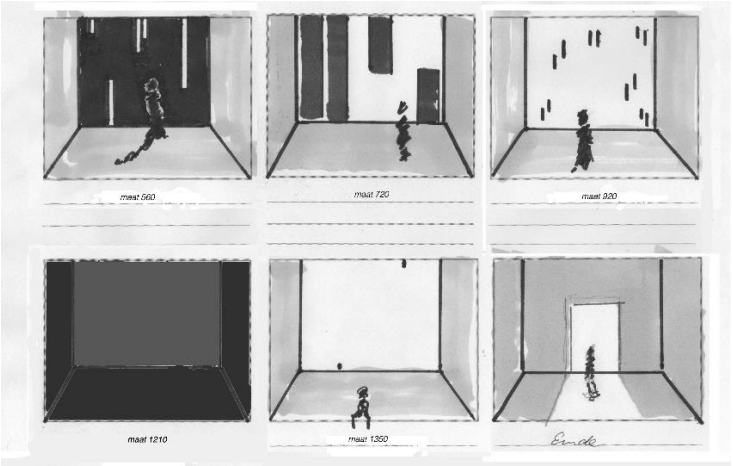
Nadruk op het ongehoorde (920) en afwezige (945). Sopraan af. Licht dimt. *Then no sound* (1210).

IX-X

De sopraan keert terug en gaat aan de rand van het toneel zitten in het opkomende, zachte licht van een theaterlamp (1280). Onder het dimmen ervan zingt ze *Unspeakable home* (1350).
Op de achtergrond opent zich een lichtend vlak, een deur. De sopraan verlaat erdoor onder doodse stilte het toneel.

HET BEELD

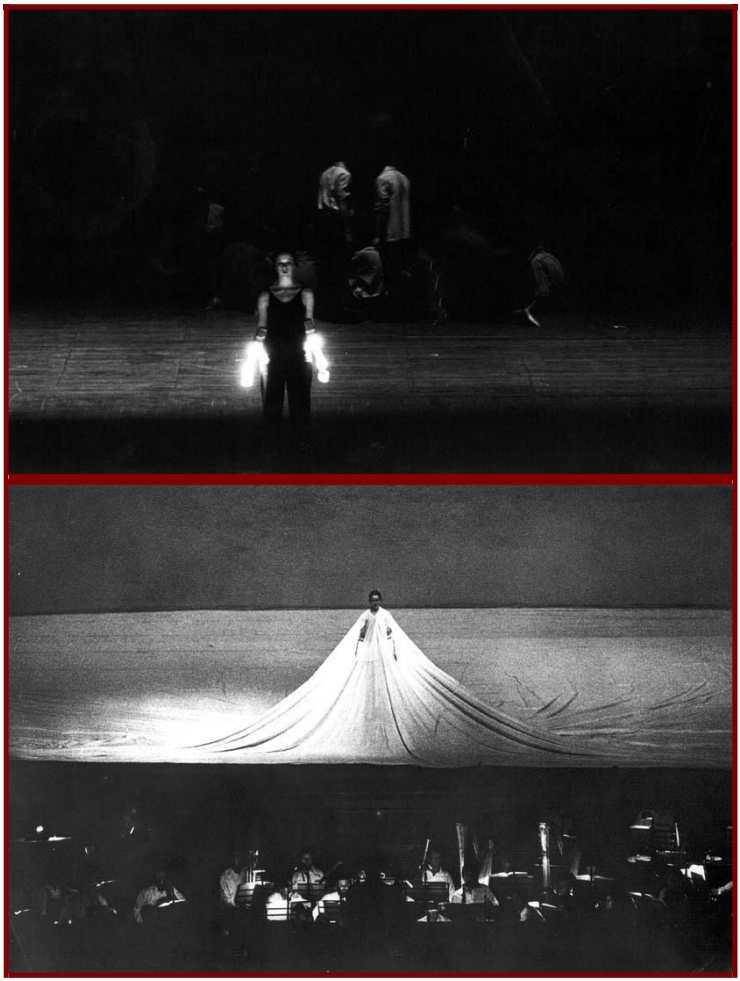

begin
maat 145
maat 175
maat 190
maat 216
maat 300
maat 350
maat 400
maat 590


maat 560
maat 720
maat 920
maat 1210
maat 1350
Einde

DEEL VIJF

Bijlagen

BIJLAGE 1. Neither. Rome 1977



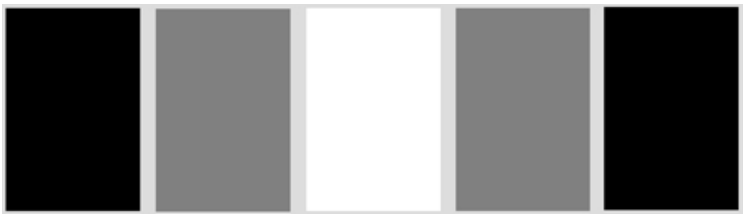
Enscenering Rome 1977.

BIJLAGE 2. DE ABSTRACTIE VAN CHRIS VILLARS

Een zuiver abstracte vorm van enscenering wordt voorgesteld door Chris Villars (z.j.). In diens woorden:

‘Stage, in darkness throughout. Towards the back of the stage, parallel with the front, a row of five large screens, six feet wide by nine feet tall or larger (depending on stage size), with a gap between each, maybe eighteen inches. Each screen capable by means of light projection, or alternative electronic method, of appearing to the audience black or white or any shade of grey in between.
./.
All screen colour changes slow and continuous, passing through all intermediate shades of grey. All movements of Soprano take place during purely instrumental passages. Bar number ranges indicate the suggested passage for each move. The moves should be as slow as possible within the short durations allowed.’









Toch is het de vraag of deze verschuiving van schaduw naar licht en weer terug de tekst recht doet. Juist het licht overwint.



DEEL ZES

Bibliografie
geciteerde werken

Bailes, S.J. & Till, N. (ed.), *Beckett and Musicality*. Ashgatebook, 2014.
Beckett, S., 'Brief aan Alex Kaun. COH/159, 13-01-1982. The Beckett Collection Ruby Cohn correspondence 1959-1989.' Internet.
Beckett, S*. Neither*. Libretto voor Morton Feldmans Opera *Neither.* The Eyeslit- Crypt/Internet.
Beckett Triology: *Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. One World Classics Ltd, Richmond, 1997.
Bewley, J., 'A Celebration of His 80th Birthday.' Morton Feldmann Texts'. 15-09-2006/Internet
Bolle, E., *Filosofie en leiderschap.* Vubpress, Brussel, 2005/Internet.
Cage, J., *An Autobiographical Statement*. Internet.
Decorte J. *De uitgelezen Plato*. Lannoo/Boom, 2000.
Dresden, S., *Symbolisme*. Wetenschappelijke Uitgeverij, Amsterdam, 1980. Internet.Dwyer, J., 'In the Shadows with Feldman and Beckett'*. Buffalo Evening News*, 27-12-1976. Internet.
Ernst, E., 'back & forth: to & fro.' PDF/Internet
Feldman, M., *Neither.* Opera in één bedrijf. Een uitgave van de partituur door Emilio Pomàrico, 2008, UE, Internet.
Goolish, M., 'Morton Feldman and Samuel Beckett.' In Bailes & Till 2014.
Hiu, P-U., '"Opera" Neither: op zoek naar iets dat domweg zweeft.' *De Volkskrant*, 14-12-2000.
Knowlson, J., 'Feldman meets Beckett.' Internet. z.j. Uit: *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett.* Bloomsbury Publishing plc, London.
Laws, C., *Music and Language in the Work of Samuel Beckett*, University of York, 1996. Internet.
Leone, F.D., 'Morton Feldman's anti-opera 'Neither', a collaboration with Samuel Beckett. 27-10-2017/Internet: Musica Kaleidoskopea.

Lindenberger, H., 'Towards a Characterization of Modern Opera*.' Modernist Cultures*, 3/1, blz. 84-93, 2010. Internet.
Nijhoff, M., Verzameld werk II, Daamen/G.A. van Oorschot, 1982.
Pamárico, E., *'Neither', The complete perusal score*, 2006, Internet.

Pieron, A.Ch*., Filosofie, een inleiding I-V*. Ooteboe unltd, Leeuwarden, 2004.
Pieron, A. Ch., *Het gedicht een papieren ziel.* Jan Hanlo, gedichten 1944-1956. Ooteboe unltd, Leeuwarden, 2016
Pieron, A. Ch., *Mene mene tekel. Analyse van Becketts Endgame.* Een essay. Ooteboe unltd, Leeuwarden, 2018.
Ross, A., '*American Sublime.* Morton Feldman's mysterious musical lanscapes. 'The New Yorker, 19 juni 2006/ Internet.
Samama, L., 'Morton Feldman (1926-1987)/Neither (1976/77)'. Internet, 1990.
Skempton, H., 'Morton Feldman: Interview', 1977. Internet.
Skempton, H., 'Beckett as Librettist.' *Music and Musicians, mei1977) blz. 5-6.* Internet, z.j.
Spahn, C., 'Im Schatten des Verstehens.' *Die Zeit*, 2004, Internet.
Strauss, W.A., 'Samuel Beckett and Music'. *SubStance,* 28(2) 2000, blz. 104-108. Internet.
Stravinsky, I. & Craft, R., *Expositions and developments*, 1963.
Villars, Ch., 'Imagined Stage Production of Morton Feldman's Opera, "Neither". Internet, z.j,
Villars, Ch., 'Morton Feldmann Texts'. Internet z.j.
.