

Maxim Shalygin Amandante

# ‘Voor mij tellen alleen gevoelens’

Lang dacht de Oekraïense componist Maxim Shalygin, sinds 2010 in Nederland, dat hij nooit een opera zou schrijven. Maar die is er nu toch: *Amandante*. Vrij naar Plato's *Symposium* – maar met een lichtere, ironische toets. Bas van Putten

**P**lato's *Symposium* lijkt niet geboren voor de Bühne. In een reeks monologen over de plaats van de liefde in het leven wordt geen kus verstrekt, geen zucht geslaakt, geen onbedwingbaar hunkeren geleid naar een extatisch hoogtepunt. Voor de gasten op het feestmaal van de net gelauwerde toneelschrijver Agathon is de liefde thema van reflectie. Phaidros viert haar als een goddelijke kracht, bron van het goede. Pausanias ziet de hemelse liefde van een knaap voor een volwassen man als de weg naar deugdzaamheid. Voor Eryximachos gaat de spirituele liefde over zelfbeheersing en balans, het verbinden van tegenstellingen. De komedieschrijver Aristofanes beschrijft het lot van de mens als een zoektocht naar zijn wederhelft, sinds Zeus de oorspronkelijk vierbenige en tweehoofdige mens in tweeën spleet; de liefde is de poging tot hereniging van die volledigheid. Voor Agathon is liefde de eeuwige jeugd, voor de in dialoog met Diotima gelouterde Socrates de weg naar de schoonheid.

Er is muziek in *Symposium*. Eryximachos spreekt erover. Ergens duikt een fluitspeelster op, maar die wordt weggestuurd. De fysieke liefde gist tussen de regels. In de monoloog van de beschenken Alkibiades zit een tragikomische eenakter verstopt. Hij vertelt hoe hij Socrates probeerde te versieren, kansloos. Nadat ze zij aan zij de nacht hebben doorgebracht, hebben ze elkaar met geen vinger beroerd. De door Socrates aangehaalde Diotima is een vrouw en dialoog kan een duet worden. Maar echte, levende vrouwen blijven bij Plato buiten beeld en in de grootspraak van de redekavelende mannen steekt geen verdiaans elan.

**Toch vroeg het Oekraïense** muziektheatergezelschap Nova Opera landgenoot Maxim Shalygin om een opera te maken over dit onderwerp. Shalygin had alleen nooit een opera geschreven – terwijl hij, ook dichter en filmmaker, op papier is gemaakt voor een *Gesamtkunstwerk*. Hij werd bekend met vaak lange, geconcentreerde stukken van grote, spirituele innigheid en de onberekenbare, soms ruig escalerende kracht die hem

onderscheidt van de uitsluitend welluidende spirituele behaagzucht in het neoklassieke domein. Oost-Europese verstilling is bij hem maar een facet van iets groters. Minimalistische elementen zijn hoorbaar, maar een toccata in de *Bagatellen* voor twee violen (2015) staat in expressiegraad dichterbij Bach en Beethoven dan bij Glass. Hoge, stille tonen zoeken en vinden de extase, maar heftige, dissonante uitbarstingen breken met de schone schijn. Een quasi-middeleeuwse tweestemmigheid zweeft vrijmoedig zoekend overal en nergens heen. Soms spreekt de muziek subtiel of pesterig de titels tegen; *Prayers* in *Lacrimosa* voor zeven violen blijkt een nachtmerrie. In werkelijkheid blijkt de tegenspraak soms schijn. *Prayers* is als een massaal gebed gedacht, geïnspireerd op een Afrikaans religieus ritueel dat Shalygin ooit op een video zag, ‘waarin een voorganger een melodie zong en alle aanwezigen antwoordden met iets als ta-ta-ta in een ander ritme. Al hun gebeden balden zich samen tot een uitbarsting van energie. Het kan best zijn dat ze allemaal prachtige dingen zeiden, maar dan leverde de clash van al die stemmen het tegenovergestelde op van wat ze bedoelden.’

Ruggengraat van Shalygins instrumentale oeuvre is de opmerkelijke cyclus *SIMILAR* voor ensembles van één instrument. Tot nu toe zagen vier ‘hoofdstukken’ het licht; *Lacrimosa* (2017), *Todos los fuegos el fuego* voor acht saxofoons (2018-2019), *Severade* voor negen cello's en 25 mechanische instrumenten (2021) en *Delirium* voor vier piano's (2023). Hoofdstuk 5, het op één fragment uit Bruckners *Achtste symfonie* geënte *Bleeding* voor koperensemble, gaat op 14 september in première in het Bruckner Casco Festival in het Muziekgebouw, waar levende componisten met nieuwe composities aanknopen bij hun grote voorganger.

**Overall verwijst Shalygin** direct of indirect naar de natuur. In *Severade*, waar de spelers als raderen in een cybernetische totaliteit enorme instrumenten van kunstenaar Rob van den Broek aandrijven, verheffen zich extatisch langzame melodien

Maxim Shalygin –  
‘In mijn muziek  
gebeuren veel  
dingen tegelijk,  
zodat je soms  
een paar keer  
moet luisteren  
om alles waar te  
nemen’



Dmitry Hai

boven een drone-achtige achtergrond, waarna dissonante glissando-*sinkholes* het gehoor de diepte in zuigen. Intussen manifesteert zich een verloren natuur met opnamen van babygekir en walvisgeluiden. *Lacrimosa* gaat over licht, lucht, water en insecten. Shalygin kan ook speels zijn. Het monumentale *Todos los fuegos...* besluit met de serene tederheid van *Endless mordent*, dat bijna een kwartier lang preludeert op zijn verdwijning in de stilte. Shalygin neemt de tijd. De taal heeft zijn eigen wil. Maar hij voert je naar jezelf, en dat geldt idealiter ook voor de luisteraar, die met intimiteit wordt beloond voor de moeite van het door-dringen. 'Als de muziek eenmaal je omgeving is geworden, wordt alles persoonlijk.' Toegankelijk en raadselachtig, laag- en hoogdrempelig tegelijk, dat is Shalygin. 'Ik weet dat het voor luisteraars soms moeilijk is mijn muziek te horen, hoewel die behoorlijk melodieus is, door de intensiteit. Er gebeuren veel dingen tegelijk zodat je soms een paar keer moet luisteren om alles waar

**'Als de muziek eenmaal je omgeving is geworden, wordt alles persoonlijk'**

te nemen. Maar voor mij tellen alleen gevoelens. Ik heb mezelf al lang geleden laten gaan en ik geniet van de rit.'

Toch maakte hij die opera, het meest gereglementeerde genre op de markt. Vertaler Paul van der Woerd schreef het Engelstalige libretto op basis van Plato, maar bevestigd door de elegante Engelse vertaling van de Britse dichter Shelley. Hij bewerkte Plato's monologen drastisch. Bracht met Agathons vrouw en de fluitspeelster vrouwelijke personages in. Laat een guitige wijnhandelaar voor Eryximachos inspringen (*'The best activity to help diversity is promiscuity'*). Creëerde aardse dialogen van gewone mensen met een nuchtere kijk op de liefde en de bijbehorende afkeer van orerende mannen. Agathons vrouw, die de catering voor het feest verzorgt en het fluitspelende meisje inhuurde, vindt de gasten bij voorbaat *'assholes'*. Binnen de herenclub breekt Alkibiades dronken van zelfvertrouwen met de leer van Pausanias, wiens gemoraliseer over de liefde hij bespot.

**'Ironiseren wat er gebeurt en wordt beweerd** ligt voor de hand', zegt Van der Woerd: 'Socrates zelf prikt een speld in die opgeblazen verhalen van zijn voorgangers om te kijken wat er overblijft. Tegelijkertijd heb ik ook een plek en een vorm willen vinden voor soms pijnlijke persoonlijke ervaringen en door schade en schande veroverde inzichten. De liefde is een ernstige zaak die je natuurlijk serieus moet nemen, maar je moet er niet aan onderdoor gaan.' Als er een moraal in *Amandante* is, dan die maar. *'Love is the labour of learning'*; doceert Socrates in scène 6 nog deftig,



maar in het volgende tafereel trekt Alkibiades de nuchtere conclusie dat je in de liefde niks te willen hebt: *'I realise: love is the you that is not mine.'* In de epiloog, als Agathons vrouw, de wijnhandelaar en de fluitspeelster bij het kriecken van de dag de boel opruimen, komt het slagveld van de liefde aan de orde, verpakt in de vraag waarom je er ondanks alle desillusies toch in blijft geloven.

Terwijl de liefde theoretisch zo eenvoudig is, weet Shalygin: 'Ik herinner me een geweldige film van István Szábo, *Sunshine*, een saga over drie generaties van een joodse familie tijdens de Eerste en Tweede Wereldoorlog in Hongarije. In het begin zit een mooi moment als de broer en zijn schoonzus op elkaar verliefd worden. Ze ontmoeten elkaar 's nachts om de liefde te bedrijven. Hij is een beetje nerveus. Zij raakt hem aan en zegt; wat bedrukt je zo? Waarom zondigen als je er geen plezier van hebt?'

Intussen bleef van Monteverdi's *Orfeo* tot Adès' *Powder Her Face* het eros die grote, slopende worsteling. Cruciaal voor het leven, zegt Shalygin, en blijvend problematisch: 'Het is als met muziek: die heeft een doel, maar het is niet duidelijk welk. We begrijpen dat het iets onbewust is, maar als je componeert, probeer je juist de verbinding te vinden tussen het onbewuste en het bewustzijn. Soms komt muzikaal materiaal via het onbewuste binnen, en dan moet het zich in zekere zin op eigen kracht vormen. Wat ik probeer te vermijden in mijn componeren is het op te leggen hoe het moet verlopen. Ik probeer het organisch te laten groeien, niet volgens een plan te ontwikkelen. Ik hoor dat zelfs in de muziek van Beethoven. Die lijkt heel structureel en logisch. Daarom begrijpen mensen hem, omdat ze kunnen volgen wat er gebeurt in het spel met motieven en hoe ze zich ontwikkelen.'

**'Maar luister naar het eerste deel** van zijn *Mondscheinsonate*. Dat is heel vreemde muziek; daar groeit iets, maar het ontwikkelt zich helemaal niet. Zelfs in oude muziek voel je dat. Josquin des Prez schrijft in een tijd waarin muziek extreem structuralistisch was, maar je hoort iets heel intuïtiefs. Alsof die componisten de vorm zo goed beheersten dat ze er nauwelijks over na hoefden te denken.'

*Bij u hoor je soms zwerfend tweestemmig contrapunt met stemmen die zich vrij in de ruimte lijken te bewegen, zonder doel. Dat lijkt op wat u zegt.*

'Dat vind ik mooi, ja. Omdat twee stemmen je in staat stellen veel makkelijker te moduleren of modulaties te faken dan met drie stemmen, omdat de spanning die je met drie stemmen moet oplossen veel hoger is dan met twee. Met twee stemmen krijg je niet echt een basis, dus je blijft zweven.'

*En nu schrijft iemand bij wie zelfs een Lacrimosa een instrumentaal stuk is een opera.*

'Ik dacht altijd dat ik nooit een opera zou schrijven. Toen ik naar klassieke muziek begon te luisteren hield ik niet van opera.' Dat kwam pas op het conservatorium van Kyiv:

'We hadden een cursus operageschiedenis met een geweldige docente. En opeens begon ik iets te zien als ik naar Debussy of Ravel, Poulenc en Puccini luisterde. Een compleet nieuwe wereld. Daarna werd ik lid van de Wagner-vereniging in Oekraïne en ik had het geluk op het conservatorium naar Bayreuth te kunnen om drie Wagner-opera's te zien, heel indrukwekkend: *Parsifal*, *Tannhäuser* en *Meistersinger*.

Toen begon ik het te begrijpen. Wat voor mij altijd problematisch was aan opera, was dat je mee moet gaan in het spel van die ander. Je moet erkennen dat opera een spel van regels is in een kunstmatige taal met een kunstmatig verloop. Ik dacht: wat als ik probeer die kunstmatige benadering te ontwijken, op een tekst zonder die last? In veel opera's is er veel tekst die je moet vertellen, en de muziek faket alleen maar dat het muziek is, terwijl iedereen alleen maar zit te wachten op de aria.

## 'Ik wil dat mensen afdalen in de gewelven van de melodielijnen, worden meegenomen op die golf'

*Oedipus Rex* van Stravinsky en *Falstaff* van Verdi zijn de twee modellen die voor mij het dichtst in de buurt komen bij wat ik denk dat opera voor mij zou kunnen zijn. Daar hoeft je nergens op te wachten. Elk moment is muzikaal belangrijk. In *Falstaff* is alles kort en alles concentratie.

Ik wilde niet Plato's tekst gebruiken. Maar het is lastig er iets uit te halen, omdat het een compact geschreven stuk is met een sterke dramaturgie. Dus heb ik Paul gevraagd een tekst te schrijven die vanuit het nu zou reflecteren op *Symposium*. We leven in een andere tijd, dus laten we proberen ons tot die ideeën te verhouden, kijken wat er dan gebeurt.'

**'Ik wilde nog iets:** een melodieuze opera schrijven. Omdat in de twintigste eeuw veel opera's meer gericht zijn op het vertellen van het verhaal, op theatrale effecten of een complexiteit waar ik de noodzaak niet van inzie. Wat ik heb gemaakt, zit in benadering tussen vocale cyclus en opera in. Intiem is een beter woord dan kameropera. Al zijn er pathetische momenten. Maar er zit ook veel humor in, een speciaal soort ironie over serieuze onderwerpen. Maar zonder sarcasme.'

Mededogen is noodzaak. De wereld verandert, mensen veranderen. Hun denken evolueert, ook over de liefde. Er gaan nieuwe deuren open, oude deuren dicht. 'Dat', zegt Shalygin, 'is hoe de mensheid zich beweegt van de ene generatie naar een volgende.' Voor hem is het een weemoedig stemmend proces van winst en verlies: 'We nemen iets mee van de vorige generatie maar we verliezen iets omdat de deur al is dichtgeslagen, waardoor

we die vorige generatie nooit volledig meer kunnen begrijpen.'

Zo moet je Plato zien, als contemplatiemateriaal. 'Het beetje dat we meenemen geeft ons de mogelijkheid ons ofwel te ontwikkelen of te degenereren. De keuze is aan ons.'

*Wat me opviel in de opera: de wanhoop die misschien wel gaat over het verlies van spontaniteit door de overmacht van het verstand, ook in de liefde. Actueel, als je ziet hoe rationeel de liefde door Tinder en de focus op de architectuur van relaties is geworden.*

'Ik denk dat het niet eens rationalisering is. Het probleem is dat de jongste generaties hun gevoelens niet meer testen met behulp van boeken of een goeie film, waardoor ze ze ook niet leren vormgeven om volledig te leren liefhebben of hun gevoelens voor anderen te begrijpen. Je hebt gebeeldhouwde gevoelens nodig, een complex netwerk van emoties dat je niet alleen binnen de relatie kunt opbouwen, daar is cultuur voor nodig. Wat ze nu doen: ze bouwen dat net niet, ze doen alsof ze het doen op sociale media. Dus ze kijken naar *real life soaps* en worden gemanipuleerd door mensen die doen alsof ze weten hoe het zit, alsof de kennis over alles voor het grijpen ligt. Die is er niet.'

*En dan is de samenleving bovendien geobserveerd door een van de vaagste begrippen op de markt: identiteit.*

'Er is een leuke Nederlandse film, *De zee die denkt* van Gert de Graaff. Die begint als een documentaire. Ze gaan met een camera de straat op om mensen te vragen: wie ben je? Een simpele vraag. Iemand antwoordt: 'Ik ben advocaat.' En dan zegt de vraagsteller: 'Ik vroeg niet wat je doet maar wie je bent.' Dan zie je mensen vragen: 'Hoe bedoel je?' En het antwoord is: 'Wie je bent.' Vervolgens noemt iemand zijn naam, terwijl dat evenmin de vraag was. Langzaam wordt duidelijk dat het onmogelijk is de vraag goed te beantwoorden, terwijl mensen denken dat dat kan. Dat is het niet. Niemand weet wie je bent. Of zelfs wat kunst ons geeft. Maar kunst geeft ons de mogelijkheid om iets te voelen over onszelf en onze verbinding met de omgeving.

Nu kom ik weer terug bij hoe ik de opera wilde opbouwen. Ik wilde mensen in de realiteit laten komen, geen werkelijkheid faken. Ik wil dat ze afdalen in de gewelven van de melodielijnen, die steeds mooier worden, dat ze worden meegenomen op die golf van zoete melodieën. Dat was het doel dat ik bijna overal kon verwezenlijken.'

Makkelijk was het niet, zegt hij: 'Mensen lijken soms te denken dat melodieën schrijven simpel is, maar het is misschien wel een van de moeilijkste opgaven in de muziek: een melodie maken die natuurlijk met de harmoniek verbonden is, en vervolgens een structuur opbouwen met die middelen. In opera heb je veel klankeffecten die ik juist probeerde te vermijden, tremoli en dergelijke, theatrale effecten. Ik wilde voor alles puur muzikale oplossingen. Anders gelooft de luisteraar je niet meer, en ik geloof mezelf niet meer als ik iets fout doe. Muziek is voor mij niet eens een taal, het is leven.' ■