

IGOR STRAWINSKY :

PROGRAMMAMUZIEK EN MUZIEKIDIOOM
IN

CHANT FUNÈBRE

L'OISEAU DE FEU

“ PETROUCHKA ”

SACRE DU PRINTEMPS

LES NOCES

DOOR

DRS.MUS.SC. J.E. VAN GRIENSVEN

2020

EEN ESSAY OMTRENT
PROGRAMMAMUZIEK EN MUZIEKIDIOOM
IN
STRAWINSKY'S
RUSSISCHE BALLETWERKEN
The Firebird - Petrouchka -
The Rite of Spring - The Wedding

DOOR

DRS.MUS.SC. J.E. VAN GRIENSVEN
2020

Inhoudsopgave

RONDON PETROUCHKA'S ONTSTAAN EN WORDING

Inleiding en Verantwoording	pagina 4
Chant funèbre / Klaagzang	pagina 5
L'Oiseau de Feu / Vuurvogel	pagina 5
Petrouchka	pagina 6/7
Sacre du Printemps / Lenteoffer	pagina 8/9
Les Noces / Dorpsbruiloft	pagina 10

NIEUWE PROGRAMMAMUZIEK EN NIEUW IDIOOM

Strawinsky	pagina 11/12
Debussy	pagina 12/13
Verwijzingen	pagina 13
Aanhangsel Ballets Russes te Parijs	pagina 14
Copyright /Publicatiedatum/Auteur	pagina 15

Rondom Petrouchka's Ontstaan en Wording

Strawinsky's eerste Balletcomposities voor de Ballets Russes te Parijs

© **Drs.mus.sc. J.E. van Griensven**

Inleiding en Verantwoording

Dit onderzoek is voortgekomen uit enerzijds verontwaardiging en anderzijds uit ongeloof. De verontwaardiging betrof de verregaande en ook hoogst onwetenschappelijke kritiek van *Th. W. Adorno* op Strawinsky's werken. De vele premissen, waaraan volgens de filosoof/musicoloog elke "goede muziek" zou moeten voldoen, doden werkelijk iedere spontane ader van scheppend werken. En om het behoud van die spontaneïteit, daarom gaat het nu juist in elk creatief proces. Nota bene Strawinsky wordt verweten een soort vaal, leeg traditionalisme goedkoop op te poetsen, in grote tegenstelling tot Schönberg. Het betoog van Adorno is nogal bombastisch en tenslotte inhoudelijk zeer onterecht. Dat vraagt toch werkelijk om herziening en tegenwind. (4)

Ik heb gepoogd om de werkelijke inspiratiebron van deze juist zeer markante en oorspronkelijke vier balletwerken te achterhalen en naar voren te brengen. Daarnaast om met muziektheoretische analyses aan te tonen, hoezeer Strawinsky gaandeweg steeds meer een volkomen eigen muzikidoom hanteert.

Verder ontstonden twijfel en ongeloof, dat opkwam bij de zeer detaillistische structuuranalyse van de *Sacre du Printemps* door de componist/dirigent *Pierre Boulez*. De beroemde analyse is zeer consciëntieus uitgevoerd, het pleidooi van Boulez is scherp en minutieus, met achting voor componist en compositie, maar het is zeker -ook weer- eenzijdig gekleurd. Ook hier gaat het toch om verregaande zelfconstructies, dit keer van de in zijn ogen onderlinge verbanden, structuren, bewuste werkwijzen of mathematische verhoudingen. (3)

Door de grote hedendaagse populariteit van met name *De Vuurvogel*, *Petrouchka* en de *Sacre du Printemps*, hoofdzakelijk uitgevoerd als orkestwerken in de concertzaal, is men vergeten, dat deze composities eigenlijk de functie van balletmuziek moeten vormen bij een duidelijk libretto. Dat libretto beeldt een verhaal uit, dat door de dansers wordt omgezet en weergegeven. De werken zijn niet abstract bedacht of absoluut in vorm gezet, maar pogen zeer beeldend en illustratief te zijn. Zij vormen een nieuwe soort programmamuziek en zij maken deel uit van een Russisch geaard Gesamtkunstwerk: verhaal, muziek, dans, decor en kostuums als eenheid uit één bron. En met een totaal nieuwe balletvorm.

De ***Chant Funèbre (1908) - (Klaagzang)*** van Strawinsky is een schitterend werk, gecomponeerd 1908 kort vóór *De Vuurvogel*, een meesterwerk van 11 minuten ter nagedachtenis aan Rimsky-Korsakow's overlijden. Het manuscript verdween, maar werd in 2015 herontdekt in de archieven in St. Petersburg. Het is een opus met zeer mooie, ronde harmonieën, prachtige imitaties en een zeer sonore instrumentatie in de zin van de oude meester en leraar zelf.

Zelfs bij dit werk is, naar eigen zeggen, Strawinsky uitgegaan van een beeldend verhaal. Dat klinkt ongeveer als volgt:

"Het idee ontstond als betrof het een langzaam Défilé van alle soloinstrumenten uit het orkest, die, aan de katafalk van de opgebaarde componist voorbij, hun melodie als een "grafkrans" daar neerleggen: uit dank en als teken van vaarwel aan een groot toonkunstenaar. Daarbij een sonore klankcirkel vormend rondom de baar."

Nog niets verwijst in deze sublieme Elegie naar de drie jaar later ontstane toontaal van Strawinsky, zoals wij die kennen uit *Petrouchka* of de *Sacre*. Maar wel aanwezig is het beeldend verhaal, dat inspireert tot illustratieve muziek bij een hier heel originele, aandoenlijke en ontroerende cortège.

Ook ***L'Oiseau de Feu (1910) - (De Vuurvogel)*** - de voorganger van de *Cri de Petrouchka* (Doodsschreeuw van *Petrouchka*) is een muzikale uitbeelding van een verhaal - een sprookje! Zoals Rimsky-Korsakow, Strawinsky's leermeester en voorbeeld, het ruim twintig jaar eerder in *Shéhérazade* heeft voorgedaan. In de muziekfactuur van de jonge componist is nog duidelijk een verwantschap met Rachmaninow - en soms Debussy - betreffende de toontaal aanwezig. Deze partituur kent echter zeer kleurrijke, verfijnde orkestraties; zoals, direct in het begin, de meesterlijke sfeertekening van Kasheï 's spookachtige Betoverde Tuinen en het plotseling ruisende gevederte van de aanstormende Vuurvogel direct daarna. Ook het mysterieus klinkende Magisch Carillon valt op. Of de briljant toegepaste orkestvirtuositeit, overlopend in de rustgevende, lyrische Berceuse, gebed in een etherische entourage van ragfijne klanken.

De pittige, opzweepende Helledans van de monsters alias bewakers van de Onsterfelijke Tovenaar Kasheï laat zelfs in de kern al iets doorschemeren van de wilde, heftige dansen van de komende *Sacre*. Zoals in meerdere Russische werken wordt ook hier met een feestelijke koperfanfare de ban van dit Betoverd Monsterrijk definitief verbroken.

In ***Petrouchka* (1911)** komt met het eigen libretto een eigen muziektaal naar voren, voortgezet in ***Le Sacre du Printemps* (1913)** - (Het Rituele Lenteoffer); bij beide werken is de muziek geboren naar aanleiding van een specifiek pakkend scenario van de componist. De verhalen zijn op oude bronnen gefundeerde fantasieën van Strawinsky, welke zichzelf (bij hem als componist) in muziek omzetten.

Petrouchka is uit de "burlesque" als speelvorm voortgekomen en sluit qua sfeer aan bij de navrant gekleurde, tragikomische "parodie". De vier tableaux lopen in elkaar over. De dagopening en -sluiting van het artistieke marktplein in dit Russisch kermisverhaal, (geplaatst in de ochtend en in de avondschemering), geeft Strawinsky aanleiding tot een prachtige reeks van vele verschillende taferelen en dansen. De beide binnendelen zijn aan de twee protagonisten gewijd: Petrouchka - nerveus, fragiel - en de Moor - bot, zelfingenomen - als wedijverende karakters. Eén daarvan moet het onderspit delven! Het (mislukte) splijten van de kokosnoot door de Moor met zijn kromzwaard wordt tenslotte het (helaas) doortastend klieven van Petrouchka's hoofd.

Het loont zeker de moeite het onderliggend balletverhaal te kennen en het zich stapsgewijs in details eigen te maken, om de sterk illustratieve muziek in zijn bonte rijkdom en vernieuwing te kunnen plaatsen. Uiteindelijk bevat dit meesterwerk een aaneenrijging van sublieme, zeer suggestieve en eigengereide klankvondsten, die voordien nog nooit waren waargenomen en die werden gecomponeerd in een totaal andere factuur dan voorheen. De partituur is sterk beeldend en daarin verrassend en inventief. Het is een geheel eigen klanktaal geworden, met pregnante ritmen en maatsoorten; en zeer associatief. Een dansverhaal over hoe de springende, nerveuze ledenpop Petrouchka, die veel klaagt en zijn rivaal in de liefde vervloekt, tenslotte, in een gevecht met hem, door een gebroken schedel wordt geveld en huilend sterft.

Onderstaande korte inhoud van het ballet **Petrouchka** beschrijft een compleet klankschilderij in 4 tableaux. **Zie ook Verwijzingen (1)**.

Tableau 1:

De openingsmuziek suggereert een krioelende menigte met er doorheen de schreeuwende koopmannen en marketentsters; het afrollen van de tonnen met drank is hoorbaar; flarden van spontaan opkomende dansen bij de feestvierders dringen af en toe door; verder de toverbezwingingen met ijle betoveringsmuziek.

Er bevinden zich vele bonte bohémiens op het kermisplein: dansers, acteurs, muzikanten, dronkaards e.a.; een krakkemikkig straatorgel klinkt; er is een poppentheater met een Goochelaar, die een fluit bespeelt - een toverfluit. Het theaterdoek gaat op en drie levensgrote poppen komen te voorschijn: Petrouchka, de Moor en de Ballerina. Door de toverfluit worden ze plotseling tot leven gewekt en beginnen met een Russische Dans.

Tableau 2:

Petrouchka is nerveus, beweeglijk, fragiel, klagend van nature en kwijnend verliefd op de Ballerina. Hij danst voor haar; maar zij ziet hem niet te staan. Petrouchka is wanhopig.

Tableau 3:

De Moor - gezapig, bot en zelfingenomen - daarbij opvliegend, ligt lui op zijn sofa. Hij danst ook wel, nogal log, en volgt de Dans van de Ballerina met cornet en tamboer. Daarna dansen beiden een Wals bij het draai-orgel. Petrouchka - jaloers tot op het bot- valt zomaar binnen en gaat een gevecht aan met de Moor. De onregelmatige tsjing-boem (bekkens/trom) effecten in de Joseph Lanner (1801 - 1843)- walsen van de Ballerina en de Moor samen, zijn typisch voor straatorgels, die uitlopen. De compositie Petrouchka geeft een Kermis op vastenavond weer, rond het jaar 1830, met muziek uit die jaren !!

Tableau 4:

Tegen de avondschemering wordt het druk op het plein: er wordt nu pas veel gedanst. Eerst door de voedsters; een boer duikt op met schalmei en een getemde, waggelende beer; zigeuners dansen; een stampende dans van de koetsiers met de stalknechten en met de gemaskerden volgt. Bij de gemaskerden tiert zelfs een afschrikwekkende duivelstronie rond. Dan stormt de Moor het plein op, achter Petrouchka aan. Er zijn leidmotieven voor de rusteloze, roerige Petrouchka, vaak met tremolando - en ook voor de woedende en onbeheerste Moor, meestal martellato-akkoorden. Zelfs een opvallend "Petrouchka-accoord" op de bitonale grondslag C en Fis komt herhaaldelijk terug. De Moor splijt het hoofd van Petrouchka, die huilend sterft. De Goochelaar sleept de ledenpop weg - doch direct verrijst boven het theaterdoek de woedende geestesschim van Petrouchka. De Goochelaar laat de levenloze pop schouderophalend liggen en driupt af. Sneeuw dwarrelt naar beneden en de duisternis valt in.

Le Sacre du Printemps - (Het Rituele Lenteoffer)- probeert sacrale Heidense Riten uit de oud-Slavische tijd op te roepen; en wel via een groep van aaneengeregen, hardvochtige, elementaire of rituele "oerdansen". Soms zijn die wild, martiaal, razend zoals in de Dans van de Aarde (einde sectie 1), dan wel motorisch, of bijtend scherp met veel krachtige ritmische impulsen en ook herhaalde motieven, zoals in de Offerdans (einde sectie 2). Het zelf gecreëerde libretto verplicht dit volkomen nieuwe type Dansdrama ertoe, om met een mensenoffer te eindigen, dat in een eindritueel wordt voltrokken. Een moord dus, zoals deze ook in het libretto van de traditionele opera graag voorkomt. Maar hier - in de Sacre, daar gromt het, daar voelt de muziek alléén al grimmig aan door haar fenomenale weergave van de oorspronkelijke oerkracht van een prehistorische Lentecultus. Het lijkt erop alsof vulkanische krachten worden omgezet in klanken en tegelijk getemperd moeten worden; getemperd door lamentatie-achtige smeekbeden, soms zó intens treurig, als betrof het een slepende, sombere, uitzichtloze litanie. De Sacre is onheilspellend expressief.

De muziek doet "pijn" omdat ze zich bijna te buiten gaat aan haar eigen expressieve mogelijkheden. Na ruim meer dan een eeuw na de première is de uitdrukking nog zo scherp als een mes dat fris graveert: niet door cerebrale krachten bedacht, maar wel door een emotionele, plastische voorstelling van dat oergebeuren en de absolute wil dat te uiten en te grijpen in muziek. Het lijkt wel alsof de muziekkelder is leeggemaakt van de donkerste instrumenten - om de Onderaardse Kracht definitief te bannen. Het gaat hier om de onverwoestbare heidense mystiek en scheppingsdrang van de voor natuurvolken onontbeerlijke Lente, om het noodzakelijk opnieuw opbloeien van de Aarde. Het gaat niet om de dood van de geliefde vrouw, zoals in de opera, maar wel om het levenseinde van de door de Wijze Opperpriester uitverkoren jonge vrouw, die als ritueel offer zich uiteindelijk ten dode danst, met het doel om de hoogste positieve gezindheid van de Lentegoden op te roepen en te bezweren. Puur dramatisch gezien is hier geen wezenlijk verschil met de opera te ontdekken.

Het zijn bewuste prehistorische schilderingen van de eigen geestesvoorstellingen van de componist Strawinsky, die samen met Diaghilew de danswereld wilde verrassen en verrijken met Russisch-historische "Gesamtkunstwerke", gelijkwaardig aan de opera. En met het invoeren van radicaal andere dansuitingen en dansvormen dan - tot dan toe - gebruikelijk.

Inhoudelijke Leidraad

Strawinsky heeft een indeling van de opeenvolgende taferelen van de *Sacre* meegegeven als houvast voor de toeschouwer. De inhoud van dit verhaal stoelt op een goede wetenschappelijke basis, omdat Nicholas Roerich, beroemd kunstschilder en ontwerper, bekend stond als een gedegen kenner van de oud-Slavische prehistorie. Hij was tevens verantwoordelijk voor decor en kostuums van de *Sacre* en werkte met Strawinsky samen.

Strawinsky's fantasieën kregen als ondertitel "**Beelden van het Heidense Rusland**" in twee delen. Het betreft hier verschillende oorspronkelijke rituelen, die de komst en wederkeer van de Lente oproepen, uitbeelden en begeleiden. Beide delen openen met een schildering van een leeg, verlaten natuurlandschap als Introductie en culmineert in een extatische Dans. Een Dans voor de vruchtbaarheid van de Aarde dient als slot van het eerste gedeelte. Daarnaast wordt een Geheiligde, mystieke Dodendans van de Uitverkorene, in bijzijn van de Oude Wijzen, met het doel om de welwillendheid der goden af te smeken, euforisch geëerd als het sluitstuk van dit Offerritueel als geheel. Dit alles in de stellige hoop, dat de goden zich met de mensheid willen verzoenen.

Het eerste muziekgedeelte duurt ongeveer 16 minuten, het tweede 19 minuten; samen dus ongeveer 35 minuten. Dat is niet langer dan de duur van Petrouchka, maar met een compleet ander gezicht, andere sfeer, zeggingskracht en onderwerp. Zelfs op muzikaal gebied nauwelijks herkenbaar. Alleen de meerdere, expliciet interne Dansen zijn als kern duidelijk gebleven. In detail:

Deel 1: **De Aanbidding van de Aarde:** 7 doorlopende scènes

- (1) Introductie: Herdersklanken met schalmeien/natuurgeluiden
- (2) Lente-voorspellingen van de Zieners / Vogelwichelaars.
- (3) Dans van de jeugdige meisjes; met het Spel van de Ontvoering
- (4) De Lente-rondedansen - oude slepende vrouwendans: Khorovod
- (5) De wedstrijd en wilde dans van de rivaliserende volksstammen
- (6) Opkomst van de Oude Wijzen met de Opperwijze. Kus aan de Aarde
- (7) De razende en hartstochtelijke Dans van de Eenheid met de Aarde

Deel 2: **Het Lente-offer:** 6 doorlopende scènes

- (1) Introductie: languissante opening - terneergeslagen litanie
- (2) Geheimzinnige, mysterieuze kringspelen van de jeugdige meisjes
- (3) Verheerlijking van de Uitverkorene met een motorische Dans
- (4) Aanroeping van de Voorvaderen in een rustige dans
- (5) Rituele Feesthandeling der Voorvaderen met herhaalde motieven
- (6) Heilige Offerdans van de Uitverkorene: bijtend scherp, met veel krachtige ritmische impulsen, vele herhalingen - en haar Dansdood.

Ook ***Les Noces (1917) - (Landelijke Bruiloft)*** - een Danscantate met vier in elkaar overlopende tableaux, valt onder deze groep van werken, die ontstaan zijn uit de inspiratie door oud-Russische teksten en taferelen. Het gaat hier om de weergave van de emotionele smart en familiale tweespalt in het Russisch traditionele landleven: de tragiek van de uitgehuwde bruid enerzijds en het geluk van de volwassenwording en huwelijksband anderzijds. In dit werk komt daar nog de ongekennde instrumentatie bij van zangsolisten met koor en vier pianosolisten met slagwerk. Een percussief "pianokwartet" als ondersteuning van de zangstemmen is anno 1923, het jaar van de première, absoluut een unicum. De vier tableaux tonen losse beelden vanuit verschillende standpunten. *Bij de Bruid thuis*: een weeklacht: de lange haarvlecht wordt voortaan hoog gevlochten en gebonden. *Bij de Bruidegom thuis*: om de huiszegen der ouders wordt gesmeekt. *De Bruid verlaat voorgoed het ouderlijk huis*: afscheid van haar ouders en smeekbeden aan vele Heiligen en Apostelen voor bescherming en ondersteuning. De vriendinnen doen uitgeleide. En dan de viering en *het slotfeest van de Bruiloft*: mannen- en vrouwenliederen wisselen elkaar af, er wordt luid gefeest tot het nieuwe echtpaar zich naar de bedkamer begeeft. De liefdes-ode van de bruidegom schalt nog na tussen de laatste klokkentonen, die ons herinneren aan de klaagzang van de bruid over haar verloren haarvlecht aan het begin van het stuk, bij de opening van het eerste tableau.

De componist noemt de tableaux heel nuchter: *Russische Choreografische Scenes met gezang en muziek*. Maar de teksten, door Strawinsky zelf uit bronnen samengesteld, zijn allerminst nuchter; eerder poëtisch geladen, bij tijd en wijle zelfs innig vroom of zwaar bezwerend onder tranen.

De omgang van de componist met de zangstem(men) is hier natuurlijk zeer bijzonder. De tekstzetting is vrijwel uitsluitend per lettergreep; korte staccatoreeksen op vaste reciterende toon voor het koor komen herhaaldelijk voor. Af en toe zijn er melodische uithalen van de zangsolisten, de meeste repeterende motieven bewegen zich binnen een kleine ambitus van hoogstens een octaaf. Ook het door elkaar zingen, schijnbaar onafhankelijk, met meerdere eigen teksten, in spreekkoren en met spontane uitroepen komt voor, en imiteert daarmee het werkelijk geroezemoes van een dorpsfeest. Een bruisende vitaliteit, tenslotte, overwint de droefheid en droogt de tranen.

Voor Diaghilew en Strawinsky zelf bleef dit werk - ook later nog - hun meest geliefde en ontroerende concept. **Zie ook Verwijzingen (2).**

Een nieuwe soort Programmamuziek in een nieuw idioom

(Een Leerstelling contra Th.W. Adorno en P. Boulez)

De muziek lijkt geboren uit de bij Strawinsky innerlijk gehoorde klank-illustraties - beeld- en klankvorming tegelijk - naar aanleiding van de teksten en gebeurtenissen. *Uit het eigen libretto ontstaat ook **de eigen muzikale syntaxis***. Dus niet zozeer uit mathematisch bedachte structuren, zoals componist/dirigent *Pierre Boulez* dat graag heeft willen aantonen! (3) Het is bijgevolg een **nieuwe soort programmamuziek**, die - ook muzikaal abstract genomen - nieuwe wegen bewandelt en als zodanig eveneens sec, zonder verhaal, beluisterd en gewaardeerd kan worden. Melodische motieven uit de Russische folklore zijn bij Strawinsky talrijk, vaak als "brokstukken" ingezet bij verschillende instrumenten met veel litanie-achtige herhalingen. Daarbij zijn deze composities zeer revolutionair in hun talrijke klank- en ritmevondsten alsmede in het gebruik van vele irregulaire maatsoorten of snel elkaar opvolgende maatwisselingen; in de bloksgewijs metrische verschuivingen; in de extra accenten en tegenaccenten. Deze **polymetrische** vondsten worden spontaan toegepast en dragen een zeer eigen karakter. Kortom er is nog altijd sprake van een eerlijk-oorspronkelijke en direct aansprekende muziek.

Tot de baanbrekende kenmerken behoren ook nog: de talrijke toevoegingen van **harmonievreemde, dissonante tonen** bij de volle akkoorden en het gebruik van **bi- of polytonaliteit**. En eveneens, in de doorgecomponeerde "serievormen" van de verschillende werken, de vele, pardoes gewijzigde, **sterk uiteenlopende tempi als contrast, pal naast elkaar**. De scheidslijnen zijn daarbij bewust vehement getrokken.

Er bestaat overigens nòg iets specifiek in deze werken. De ongeveer 30-jarige componist plaatst af en toe **twee gelijktijdige muziekplatformen door elkaar heen**, die tezamen tegelijk blijven doorlopen in hun eigen karakteristieke muziek als een soort dubbel perspectief. Maatsoort en ritmen van die beide muziekplatformen wringen vaak tegen elkaar op, soms ook door de polyritmiek. Beide muziekstromen staan op zichzelf, tegelijk en door elkaar heen, *in een verticale ordening*.

Een verwante variant hiervan is het plotsklaps, onverwacht, middenin, afbreken van een muzikaal verloop om abrupt daarachter een ander type muziek te laten horen, zelfs uiterst kort, en dan plots weer terug in het oude muziekverloop. Hier staan, naast elkaar, de verschillende typen muziek *in een horizontale ordening*. Beide werkwijzen lijken bedoeld te zijn om een meervoudig perspectief te creëren in het "klankenschilderij" van het sprookje of verhaal, en daardoor meer diepte of achtergrond.

Uit al het voorgaande volgt, dat de vroege partituren van Strawinsky voor de uitvoerende musici (en de balletdansers) zeer ingewikkeld en veeleisend zijn, maar tegelijk zeer helder qua weergave van de gewenste klanken; de klankvoorstelling is bewonderenswaardig precies en adequaat genoteerd. Het geschreven scenario, het verhaal wordt steeds bont en krachtig in muziek weergegeven, soms zelfs overweldigend, ook al is het oud-Slavische onderwerp van de *Sacre du Printemps* voor sommige luisteraars, zoals voor de filosoof/musicoloog *Th.W. Adorno*, klaarblijkelijk te archaisch, te massaal of te direct: in ieder geval "zonder empathie." (4).

In weerwil van Adorno's strikte stellingen mag het niettemin duidelijk zijn, dat de jonge componist Strawinsky - ondanks zijn 30 jaar oud - zeer zeker als een interessante, autogene, begaafde en kundige vernieuwer moet worden aangezien.

De beide componisten Strawinsky en Debussy verbleven nota bene terzelfder tijd als "nieuwlichters der muziek" in Parijs. Bij beiden worden ondermeer de **traditionele harmonische functies** van tonica of dominant - de "oplossingsharmonie" - ter zijde gesteld. Daarmee vervalt dan ook de harmonische leidtoonfunctie van de chromatiek binnen de akkoordiek. De akkoorden worden méér absoluut gezien en geplaatst - in zoverre sluiten beide componisten bij elkaar in "klankentaal" aan. Er is sprake van een soort verzelfstandiging van het akkoord op zich: een ontdoen - of "bevrijding" als men wil - van het op harmonisch gebied functioneel "moeten" oplossen. De spanningsvelden in de muziek, die daardoor teloor gaan, worden bij Strawinsky onder meer gecompenseerd door de **voortdurende verandering van metriek, ritmiek en accentuering**. Deze ontregeling van het vertrouwde regelmatige metrum levert anders geaarde spanningsvelden van rekbare onregelmatigheid op.

Ook de functie van de **scherpe dissonanten zonder oplossing, inclusief polytonaliteit** vernietigt een vroegere welluidendheid, maar levert ook weer nieuwe spanningsvelden op, die als klankmuur of klankveld met een andere sonoriteit, rechtop blijven staan. Er ontstaat een nieuw pregnant idioom.

Bij Debussy worden de talrijke dissonanten natuurlijk ook niet opgelost, maar meer als kleuring ingezet voor een rijkere harmonie en akkoordiek - voor eerder méér welluidendheid, maar dan wel anders geaard. Bij Debussy vormen de verschillende **akkoordische nieuwe kleuringen**, gesteund door pentatoniek en hele-toonsafstanden, samen met het rijke, poëtisch-beeldende vermogen van de componist een zinderend spanningselement. Aldus het curieuze ontstaan van twee zeer verschillende, op zichzelf staande muziekidiomen van twee meesters in één stad - Parijs 1900-1914 - in exact dezelfde vóóroorlogse tijd ! Een schitterende smeltkroes voor de nieuwe twintigste-eeuwse muziek, die zijn eigen paradigmata voor grandioze werken zelf creëert. Parallel daaraan staat die andere broedplaats Wenen, meer cerebraal gericht op de dodecafonie, via de tweede Weense School: Schönberg, Berg en Webern.

Verwijzingen:

- (1) **Petrouchka:** helder en doorzichtig in de Authentieke Pianoversie, complete (ballet)muziek (1947), op YouTube, deze link dubbel klikken: <https://youtu.be/z20HoZyiiNo> Zie aldaar ook onder: MEER WEERGEVEN
- (2) **Les Noces/ Svadebka:** Jiri Kilian's choreografie (!) bij het NDT Nederlands Dans Theater, op YouTube: zoek NDT Les Noces ; zie ARTHAUS MUSIK VIDEOS DVD nr.102115
- (3) **Pierre Boulez:**
Relevés d'apprenti: *Strawinsky demeure*, pp. 75 - 145 *passim* (Editions du Seuil 1966)
- (4) **Th.W. Adorno:**
Philosophie der Neuen Musik: *Strawinsky und die Restauration*, pp. 127 - 196 *passim* (Suhrkamp Verlag 1975)

Aanhangsel Ballets Russes:

relevante Russische premières in Parijs (vanaf 1910)

Shéhérazade (1888) van Rimsky-Korsakow ging bij de Ballets Russes op 4 juni 1910 in Parijs in première als balletvoorstelling, met Michel Fokine als choreograaf en Leon Bakst voor decor en kostuums.

L'Oiseau de Feu (1910) van Strawinsky ging, exact 3 weken later, op 25 juni 1910, eveneens in Parijs in première als ballet met Fokine als choreograaf / librettist en Bakst als ontwerper. Met vier expliciet interne Dansen in de doorlopende partituur.

Petrouchka (1911) van Strawinsky ging, weer een jaar later, op 13 juni 1911 in Parijs in première als ballet met Michel Fokine als choreograaf en Alexandre Benois voor decor en kostuums, alsmede hulp voor het libretto. Eigen libretto van de componist. Met negen expliciet interne Dansen in de doorlopende partituur.

Alle drie bovenstaande werken hebben sprookjes/volksverhalen als basis en kennen een opdeling in 4 of meerdere delen met inhoudstitels. Alle vier Strawinsky-werken werden expliciet voor Diaghilew's Ballets Russes geschreven, dus als verhalende balletmuziek. Met een eigen libretto van de componist vanaf Petrouchka. Bij Shéhérazade is dat uiteraard niet het geval. De componist noemt dit werk een Symfonische suite. Maar wel duidelijk met het titelverhaal uit 1001 Nachten als oorspronkelijke inspiratie en achtergrond.

Le Sacre du Printemps (1913) van Strawinsky ging op 29 mei 1913 in Parijs in première als ballet met Vaclav Nijinsky als choreograaf en Nicholas Roerich voor decor en kostuums, alsmede met hulp voor het libretto. Eigenlijk bedoeld als "Mysterie en Scheppingskracht van de Lente". Ook hier wordt gebruik gemaakt van expliciet acht interne Dansen. Eigen libretto van de componist: De Rituele Lentewijding.

Les Noces (1917) van Strawinsky ging op 13 juni 1923 in Parijs in première als ballet / Choreografische Scenes in 4 delen met Bronislava Nijinska als choreografe en Natalia Goncharova voor decor en kostuums. Ook hier een eigen libretto van de componist: **Svadebka** /De Landelijke Bruiloft.

**Copyright: © Drs.mus.sc. J.E. van Griensven /
gepubliceerd 20 november 2020**

De auteur is de voormalige wetenschappelijke vakreferent en collectionneur voor de Muziek-, Theater-, Dans-, Opera- en Film-studies aan de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag.

De auteur is daarnaast ook concerterend solopianist, vormde een pianoduo met de Poolse pianiste Barbara Grajewska in verschillende composities. Het duo is ook vele malen opgetreden in Strawinsky's Les Noces met het Nederlands Dans Theater (choreografie: Kilian) en het Nationaal Ballet (choreografie: Nijinska) in binnen- en buitenland. Met name ook in het gedenkwaardige Théâtre du Châtelet, waar de wereldpremière van Petrouchka in 1911 plaats vond.
