

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

2021

EEN ESSAY OMTRENT

PROGRAMMAMUZIEK EN MUZIEKIDIOOM

IN

**STRAWINSKY'S
RUSSISCHE BALLETTWERKEN**

**The Firebird - Petrouchka -
The Rite of Spring - The Wedding**

DOOR

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

2021

Inhoudsopgave

RONDON PETROUCHKA'S ONTSTAAN EN WORDING

Inleiding en Verantwoording	pagina 4
Chant funèbre / Klaagzang	pagina 5
L'Oiseau de Feu / De Vuurvogel	pagina 5/6/7/8
Petrouchka	pagina 9/10
Le Sacre du Printemps / Het Lenteoffer	pagina 11/12,15
Les Noces / De Dorpsbruiloft	pagina 13

NIEUWE PROGRAMMAMUZIEK EN NIEUW IDIOOM

Strawinsky	pagina 14/15/16
Debussy	pagina 16/17
Verwijzingen: Literatuur, Video	pagina 17
Aanhangsel Ballets Russes te Parijs	pagina 18
Kanttekening programmamuziek	pagina 19
Copyright /Publicatiedatum/Auteur	pagina 20

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 betref 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 Kascheï '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, elegische Berceuse, gebed in een etherische entourage van ragfijne klanken. De muziek is over de hele linie sterk beeldend-spookachtig.

De pittige, opzweepende Helledans van de dienaren alias monsterbewakers van de Onsterfelijke Toveraar Kascheï 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.

**Fokine en Strawinsky:
samen aan het werk voor *L'Oiseau de Feu***

De choreograaf en balletgrootmeester Mikhail Fokine had bij de Ballets Russes uiteraard een groot aandeel gehad in de presentatie van het ballet ***Shéhérazade*** op muziek van Rimsky-Korsakow. Maar tegelijkertijd ook in de samengestelde sprookjesvertelling alias het libretto voor het volgende ballet ***L'Oiseau de Feu***, dat al op korte termijn, drie weken later, als voorstelling gepland stond. De jonge, 28-jarige Strawinsky werd als componist zeer laat erbij gevraagd en de dansgroep stond dus onder stevige tijdsdruk.

Voor de tijdsdruk, maar ook voor het sterk illustratieve aspect van deze compositie, is een fragment uit de *Herinneringen* van de balletmeester Fokine zeer verhelderend. Dit onderstaande werkrelaas staft, op zichzelf al, het programmatisch gebonden uitgangspunt (het sprookje) en het oorspronkelijk muzikale idee à l' improviste (aan de piano) als achtergrond voor de kleurrijke klankschilderingen en -vondsten in de partituur (instrumentatie van Strawinsky).

De Nederlandse vertaling uit het Engels (door de auteur) luidt als volgt: " Strawinsky kwam bij mij met zijn eerste schetsen en grondideeën. Hij speelde ze mij voor; ik liet hem de dansscènes zien. Op mijn verzoek deelde hij zijn volksliedthema's op in korte frases, overeenkomend met bepaalde momenten van een scène, bepaalde gebaren of houdingen. Ik herinner me hoe hij voor mij een schitterende Russische melodie meebracht ten bate van de eerste opkomst van Iwan Tsarewitsj. Ik sloeg voor, de complete melodie niet in z'n geheel naar voren te brengen, maar alleen maar stuksgewijs, door middel van aparte toongroepen: namelijk op de momenten dat Iwan bij de muur aankomt; als hij de wonderen van de betoverde tuin van Kascheï bekijkt; en wanneer hij over de muur springt. Strawinsky speelde en ik vertolkte de rol van de Tsarewitsj, waarbij de pianovleugel fungeerde als muur. Ik klom eroverheen, sprong ervan af, en kroop, verstijfd van angst in de rondte loerend, door ... - mijn eigen woonkamer. Strawinsky bleef kijken en begeleidde mij met brokstukken van de Tsarewitsj-melodieën, speelde ook mysterieuze tremolo's op de achtergrond om de tuin van de sinistere Kascheï, de Onsterfelijke, te schilderen. Wat later speelde ik de rol van de Prinses en nam aarzelend de gouden appel aan uit de handen van de imaginaire Tsarewitsj. Daarna werd ik Kascheï, zijn kwaadaardige Gevolgslieden en zo verder. Dit alles kreeg de meest kleurrijke vertolking in de klanken, die uit de vleugel kwamen, vrij vloeiend uit Strawinsky's vingers, die ook zeer werd meegesleept door zijn eigen werk. "

Uit: Mikhail Fokine: *Memories of a Ballet Master*, Boston (1961), p. 161)

***Omschrijving van het libretto voor L'Oiseau de Feu
van de choreograaf M. Fokine,***

(bestaande uit drie met elkaar verbonden Russische sprookjes,
Nederlandse bewerkte vertaling uit het Duits door de auteur)

De Vuurvogel

Iwan Tsarewitsj doolt met een kruisboog rond in een nachtelijk spookachtig bos, als hij plotseling verblind wordt door de glans van een fantastische grote vogel met gouden vlammeende veren. Hij wil als jager eerst aanleggen, maar besluit dan toch haar te vangen. De Vuurvogel vliegt rond de Wonderboom in Kascheï 's Tovertuin en nestelt zich op een boomtak. De Tsarewitsj lukt het tenslotte, haar, na een *Dans*, met de handen te grijpen en ter plekke vast te nemen. De Vuurvogel, zij wil, koste wat kost, haar vrijheid terug en smeekt intens om haar vrijlating. *Smeekbede*. In ruil daarvoor schenkt zij een gouden veer aan de Tsarewitsj, welke hem bij dreigend gevaar kan helpen.

De 13 Betoverde Prinsessen

Als Iwan de Tovertuin wil verlaten, gaat net de kasteelpoort open en er verschijnen twaalf betoverde prinsessen met ook nog de Prinses van de Bovernaardse Schoonheid. Zij schudden de wonderboom en spelen een spel met de gouden appels ervan. *Scherzo*. Die van de Prinses van de Bovernaardse Schoonheid rolt weg in de zijstruik, waar Iwan zich verborgen hield. Hij pakt de appel op en overhandigt die aan de Prinses. De hele groep van de overige prinsessen schrikken eerst terug, maar komen dan allerliefst dichterbij, vol aandacht voor zijn schoonheid en ridderlijk gedrag. Iwan wordt direct verliefd op de Prinses van de Bovernaardse Schoonheid. *Ronedans (Khorovod)* van de prinsessen.

In Kascheï 's Toverslot

Bij het ochtendgloren moeten de prinsessen terugkeren in het Toverslot van Kascheï. Iwan - ondanks alle waarschuwingen van de prinsessen - gaat óók. Als plotseling alarmsignalen klinken, verdwijnen die betoverde prinsessen in Kascheï's paleis. Iwan begint aan alle deuren te duwen en te trekken, maar dan klinkt ineens het *Magische Klokkenspel*, waarna verschrikkelijke Demonen en Monsters met dubbele koppen te voorschijn springen en hem gevangen nemen. Snel komt ook de Heerser zelf. Iwan neemt - als teken van respect - zijn hoed af. Als hij dan echter de afgrijzenwekkende tronie van de Tovernaar te zien krijgt, zet hij zich tegen Kascheï teweer. Als straf wordt hij direct bij de muur bestaande uit versteende Ridders gezet. Kascheï tilt zijn beide handen al op voor de toverspreuk, waardoor ook Iwan in een steen veranderen moet, als de Tsarewitsj zich plotseling de gouden veer van de Vuurvogel herinnert. In zijn opperste twijfel zwaait hij met de veer, waarna direct de Vuurvogel aanstormt en een Toverban over Kascheï en zijn gedochten uitspreidt,

die vervolgens een wilde Helledans moeten uitvoeren tot ze uitgeput in elkaar zakken. Daarna volgt een door de Vuurvogel weergegeven nostalgisch, laatste lied in de Berceuse voor de eeuwige slaap.

Kascheï 's Ondergang dankzij de Vuurvogel

Iwan wil de mooie Prinses redden, maar de Vuurvogel brengt hem eerst naar een holte in een boomwortel, waarin een Reuzenei verborgen ligt. Het bevat de ziel van de Tovenaar en het geheim van zijn onsterfelijkheid. De Tsarewitsj gooit het ei de lucht in en laat het op de vloer vallen, waar het in rook en vlammen opgaat. De vervaarlijke Kascheï ontwaakt en sterft direct, zijn macht is nu gebroken. De prinsessen zijn ook meteen uit de betovering bevrijd en de versteende Ridders weer teruggeroepen in het leven. Het Rijk van Verderf verdwijnt en maakt plaats voor een glansrijke stad, waarin Iwan en zijn Bovenwaardse Schoonheid trouwen en als Tsaar en Tsarina gekroond worden. Ook door het dankbare volk werden zij gehuldigd en gevierd.

In detail:

Het Spookbos en Kascheï's Betoverde Tuin;

Aanvlucht / Rondvluchten van de Vuurvogel; deze wordt daarna opgejaagd en nagezeten door Iwan Tsarewitsj.

Uitvoerige Dans van de (trippelende) Vuurvogel

Iwan Tsarewitsj neemt de Vuurvogel gevangen

Sterke Smeekbede van de Vuurvogel om vrijlating

Het verschijnen van de 13 betoverde prinsessen

Het spel van de prinsessen met de gouden appels /Scherzo

Het plotseling te voorschijn komen van de Tsarewitsj uit de bebossing

De lieflijke Ronedans (Khorovod) van de prinsessen

Het ochtendgloren komt, de dag breekt aan, er wordt appèl geblazen, Iwan Tsarewitsj betreedt Katscheï's Paleis

Ineens ratelt en klinkt Het Magisch Carillon. De tweekoppige monsters komen te voorschijn en Iwan Tsarewitsj wordt gevangen genomen.

De Onsterfelijke Kascheï nadert. Kascheï's moeizame dialoog met Iwan.

De prinsessen proberen er tussen te komen en te bedaren.

De Vuurvogel verschijnt opnieuw, nu om te beschermen

Dans van de Gevolgslieden onder de Betoveringsban van de Vuurvogel

Definitieve Helledans van alle onderdanen en gedochten van Kascheï.

Nostalgisch, laatste Wiegelied / Elegische Berceuse door de Vuurvogel

Kascheï's monstreus grommend Ontwaken en zijn onmiddellijke Dood.

Zijn Paleis stort ineen; Duisternis en een stille, ijle leegte ontstaat; zijn

Betoveringen worden opgeheven; een Nieuw Leven begint. Feestmuziek.

Grote opluchting en vreugde.

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 toverbezweringen 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 authentieke walsmuziek uit die historische 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 - eerst argwanend om zich heen kijkend - laat de levenloze pop vervolgens schouderophalend liggen en druipt 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 culminerend 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 scenes

- (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 scenes

- (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 uitzonderlijke 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, de *verticale en de horizontale ordening*, lijken bedoeld te zijn om een meervoudig perspectief te creëren in het "klankenschilderij" van het sprookje of verhaal, en daardoor meer diepte of achtergrond.

Dan is er nog - uitsluitend in ***Le Sacre du Printemps*** - wat men het "blokkendoos-principe" of -effect zou kunnen noemen. Men creëert, ***via het opeenstapelen van verschillende metrisch/ritmische klankblokken***, die in de hele breedte ongelijk op of over elkaar heen worden geplaatst of verschoven, een dicht klanknet van meerdere instrumentale acties. Het meervoudig ritmisch samenspel, dat daardoor effectief ontstaat in de looptijd, is gecompliceerd en verrassend, maar eist veel van de concentratie van de musici. Het geheel klinkt bijna aleatorisch, maar is streng genoteerd en herhaalbaar. Het komt over als gecontroleerd geleide chaos.

Opvallend zijn in de *Sacre* ook de versnipperde, als basso ostinato voorkomende motieven van niet meer dan 3 tot 4 tonen groot, met tegendraadse ritmen, die van instrument naar instrument wandelen. Er ontstaan ook vele directe, refrein-achtige herhalingen van telkens weer halve zinsneden; ook korte, aaneengeregen frases op een basaal-primaire toonbasis komen voor. Scherpe flarden worden gehoord, veel wild koper, pauken en slagwerk. Juist ook dat is door de componist beeldend-illustratief beleefd en bedoeld; als een reëel geachte verwijzing naar een oud-elementaire muziekzinsbouw van die oertijd, laten we zeggen een soort (denkbare) eigen muziek van die heidense Russische prehistorie, waarin dit zelf ontworpen dansdrama zich uiteindelijk afspeelt. De muziek van de *Sacre* is voortgekomen uit het eigen voorstellingsvermogen van Strawinsky ten aanzien van een mogelijke primitieve muziek van die oertijd bij een heftig te vieren Lentecultus. We stoten dus op een merkwaardige, maar absoluut schijnbare contradictie: de meest schrille beginvorm van de Moderne muziek van de 20e eeuw - de *Sacre du Printemps* - is bij Strawinsky juist ontstaan door de persoonlijke inleving in een primitieve heidense cultuur ten tijde van het prehistorische Rusland. De Lentecultus van die prehistorische dagen moet wel een primaire dans- en muziekvorm hebben gekend. De poging die primitiviteit "levensecht" waar te maken op het podium heeft ons de uiterst moderne, percussieve *Sacre* opgeleverd - een enorme omwenteling in de textuur - een klankorgie met buitengewoon ingewikkelde ritmische patronen en een scala van onverwachte muzikale wendingen, maar met veel vuur, vitaliteit en jeugdige kracht. En steeds meer op weg naar een baanbrekend en groeiend succes !

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 archaïsch, te massaal of te direct: in ieder geval "zonder teken van empathie of mededogen." (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 verzelfstanding 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 teloorgaan, worden bij Strawinsky onder meer gecompenseerd door de **voortdurende verandering van metriek, ritmiek en accentuering**. Deze ontregeling van het vertrouwde regelmatige metrum levert anders gearde 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. Debussy - eveneens een groot pionier - gaf met zijn natuurverwijzingen *Nuages, Jardins sous la pluie, Reflets dans l'eau, Feuilles mortes* of *La Mer* ook steeds nog zijn specifieke bronnen van inspiratie aan. Wie heeft ooit gedacht, dat titels als *Wolken, Tuinen bij regen, Weerspiegelingen in het water, Herfstbladeren* en een drieluik als *De Zee* met een apart zo genoemde *Dialog tussen de zee en de wind* de vormbegrippen Sonate, Suite en Symfonie drastisch zouden vervangen? En daarmee eveneens - èn verregaand - de muzikale inhoud grondig zouden wijzigen? 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/z20HoZyiiiNo> 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.

Een kanttekening bij het begrip Programmamuziek

Programmamuziek is geen schande, noch minderwaardig, maar heeft een slecht imago gekregen, omdat **Eduard Hanslick** dat graag zo wilde stellen. Hij meende en verdedigde, dat de "absolute muziek" van gestructureerde vormtypen, thema's, compositorische "werkwijzen" als contrapunt, polyfonie en imitaties, augmentatie, thematische verwerkingen, harmonisering en modulatie etc. hoger zou staan vanwege haar "objectieve denkwijze". Daarom zijn pleidooi tegen **Wagner** en vooral vóór **Brahms**. Men hoeft echter geen van beide meesters dusdanig uit te sluiten of tegen elkaar uit te spelen. Dat is al op zichzelf onjuist. Er zijn ook te veel "gemengde" werken, met of zonder expliciete titel of verwijzing, die dat beeld van superioriteit weerspreken.

J.S. Bach - toch een meester in het "objectief muziekdenken" - pleegt bijvoorbeeld in de Matthäuspasse - van begin tot en met het slotkoor - veel symboliek van de tekst, in muziek weer te geven en te weerspiegelen: "Wir setzen uns mit Tränen nieder" - Voor Bach als overtuigd Piëtist is het vertolken van dit menselijk beeld in zijn context wel degelijk een relevante kracht van de muziek, eerder een vorm van verdieping en hier zeker een vorm van verinnerlijking. Men kan het ook de iconologie in de muziek noemen. Maar programmatisch is dat wel.

Berlioz kwam, doordat hij zijn eigen markante levenstrip uitbundig weergaf in zijn Symphonie Fantastique, tot een ongekend gedurfde muziek. **Bruckner** liet bewust zijn oorspronkelijke inspiratie en thematische titels van sommige delen van zijn symfonieën weg.

Mahler evenzo, ofschoon Jean Paul's *Titan* voor de Eerste symfonie en Mickiewicz' *Dziady* voor de Tweede symfonie grote invloed hadden uitgeoefend. Ook **Beethoven**, bij uitstek de meester van de thematische verwerking, kende toch veel werktitels. **Liszt** verzonk geheel in de literatuur van Dante's *Inferno* en Goethe's *Faust*.

Debussy als vernieuwer van de klanktaal en met andere dromen van inspiratie, was bang dat zijn verwijzende poëtische titels te eng zouden kunnen worden opgenomen. Maar tóch bleven bij zijn pianopreludes die titels gehandhaafd als een kleine voetnoot bij de compositie.

Schumann, Moessorgski - het is bijna allemaal van programma's voorzien. Ook **Schubert** zal zeker, ook bij zijn pianosonates, titels in het hoofd hebben gehad, maar heeft deze gewoon niet vermeld. Zelfs vertolkers - zoals bijvoorbeeld Alfred Cortot met de **Chopin** etudes en preludes - hielpen zichzelf met eigen suggestieve titels om de juiste interpretatie-sfeer meteen bij het optreden waar te kunnen maken. Tenslotte: ook **Strawinsky** bleek niet erg geporteerd voor die betiteling programmamuziek en verdedigde zich, dat hij toch niet als een "anecdoteschilder" te boek wilde staan!

**Copyright: © Drs.mus.sc. J. E. van Griensven /
gepubliceerd 20 januari 2021**

*De auteur is de voormalige wetenschappelijke vakreferent en
collectionneur voor de Muziek-, Theater-, Dans-, Opera-, en Filmstudies
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 / Svadebka met het Nederlands Dans Theater (choreografie:
J. Kilian) en het Nationaal Ballet (choreografie: B. Nijinska) in binnen- en
buitenland. Met name ook in het Holland Festival, in het gedenkwaardige
Théâtre du Châtelet (Parijs), waar de wereldpremière van Petrouchka al
ruim een eeuw geleden, in 1911, plaatsvond, enz.*
