

IGOR FJODOROWITSJ STRAWINSKY

Op 18 juni van dit jaar 1957 zal Igor Fjodorowitsj Strawinsky zijn vijfenzeventigste verjaardag vieren. Eén dag later, namelijk op 19 juni, zal in het kader van het Holland Festival een van Strawinsky's werken uit de latere jaren, namelijk de opera *The Rake's Progress* door de Nederlandse Opera in de Utrechtse schouwburg vertoond worden. Deze beide feiten zijn de aanleidingen voor uw en mijn komst in deze zaal. Het betoog dat ik ga houden zal met vele klinkende muziekvoorbeelden, die immers beduidend welsprekender zijn dan even zo vele gesproken woorden, "versierd" worden.

Vooraf wil ik nadrukkelijk vaststellen dat schrijven of spreken over muziek, of dat nu prijzend of misprijzend uitvalt, toch altijd nog gemakkelijker is dan zelf muziek schrijven, d.i. componeren. Eenieder die zowel het een als het ander ooit uitgetoond heeft zal dit met mij eens zijn. Strawinsky heeft in een lang leven vele zeer uiteenlopende composities geschreven. Daarover minder of meer verstandig het een en ander te berde brengen heeft weliswaar zijn eigen moeilijkheden, zoals we nog zullen zien, maar is toch een heel wat eenvoudiger zaak dan het componeren van slechts één stuk. En Strawinsky schreef er zo veel!!

Bij het bepalen van het werk van componisten die reeds door de historie ingelijfd zijn, heeft men een stevig houvast aan allerlei vergelijkingsmateriaal, terwijl bovendien de befaamde tand des tijds zijn werk reeds gedaan heeft. Men kan voorkeuren hebben voor dit of voor dat, men zal sommige werken en componisten minder kunnen waarderen dan andere, maar men kan zich moeilijk vergissen in de plaats en de betekenis van een bepaald oeuvre als geheel in de betreffende tijd.

Bij het werk van nog levende componisten is dit alles een beetje moeilijker. Een volledig overzicht van het oeuvre van één componist kan men zich nauwelijks verwerven, zelfs niet als het een componist betreft, die, zoals Strawinsky, een grote bedrijvigheid aan de dag gelegd heeft (en nog legt) om zijn composities aan de wereld bekend te maken middels radio, grammofoon en zaaluitvoeringen. De moeilijkheid wordt in het geval Strawinsky nog vergroot door al het rumoer dat in de loop van de jaren rondom zijn werk is ontstaan. Daarbij kan nog in het midden gelaten worden of dat rumoer terecht dan wel ten onrechte ontstond. Het is echter een onloochenbaar maar daarom niet minder merkwaardig feit, dat al het rumoer de 'afzet' (om het zakelijk te zeggen) van Strawinsky's composities beslist niet belemmerd heeft. Eerder het tegendeel. Voor psychologen en sociologen ligt hier wellicht een dankbaar object van onderzoek, te meer daar rumoer toch niet altijd het succes van de 'afzet' garandeerde, zoals uit talrijke voorbeelden bij andere componisten blijken kan.

Met geen mogelijkheid is voorts een voorspelling te doen over de blijvende betekenis van nog levende componisten. Met enige waarschijnlijkheid kunnen wij nu, anno 1957, wel veronderstellen dat van Strawinsky *L'oiseau de feu* of *Le Sacre du Printemps* of *Symphonie des Psaumes* over bijvoorbeeld 100 jaar nog wel gewaardeerd zullen worden. Maar weten we dit voor 100% zeker? Neen, want over 100 jaar kunnen immers de maatstaven wel zo fundamenteel verschillen van de richtlijnen die thans gelden, dat een betrouwbaar uitsluitsel niet te geven is.

De onzekerheid omtrent de uiteindelijke betekenis van een componist wordt nog groter, als men bedenkt dat er thans geen sprake meer is, misschien ook wel niet meer zijn kan, van een gemeenschappelijk overal verstaan en begrepen klankidoom. De evolutie van de muziek én van de gebruikte technieken had in de laatste dertig jaar, naar het mij voorkomt, een verbijsterend snel verloop en wie weet zullen in de toekomst de systemen elkaar in nog hoger tempo opvolgen. De evolutie van de muziek heeft in de laatste decennia veel weg van een revolutie. Nu ligt het in het wezen van een revolutie, dat voor- en tegenstanders zó radicaal tegenover elkaar staan dat

verzoening om nog te zwijgen van wederzijds begrip vrijwel uitgesloten is. Wij, u en ik, zitten midden in een muziekrevolutie en wij spelen onze rol erin mee, hetzij actief, hetzij passief. Daarbij vliegen het welbekende kogelgefluit van vertrouwde klanken en het onbekende, verrassende, misschien zelfs wel verschrikkende of afschrikkende geluid van nieuwe klankprojectielen ons om de oren. En wij kunnen nog geen afstand nemen. Wij kunnen met geen mogelijkheid de objectieve waarden van de nieuwe en de nieuwste middelen beproeven, laat staan tegen elkaar afwegen. Er is nog veel te weinig vergelijkingsmateriaal en nog veel te veel krijgsumoer. Waarmee ik maar zeggen wil dat, als de componisten de belangstellende toeschouwer en toehoorder zo weinig houvast geven, van de laatste niet verwacht mag worden dat hij in één, twee, drie uitmaakt wat wél en wat niet belangrijk is. Om nog even door te borduren op dit chapter dat maar ten dele Strawinsky raakt: het doorbreken van oude en vertrouwde banden gaat altijd met pijn en moeite gepaard. De pionier (tegenwoordig zegt men liever de avant-gardist) is altijd een roepende in de woestijn. Op waardering behoeft hij niet te rekenen. En toch heeft ook de pionier, zo goed als ieder mens die streeft en werkt, wel degelijk behoefte aan waardering en weerklank, maar daarover gaat het hier niet.

Van de muziekconsumenten, het publiek dus, is het grootste deel maar traag. Aan nieuwigheden went het maar langzaam. Misschien zie ik het niet juist, maar het komt mij voor dat door allerlei oorzaken waarvan er vele buiten de muziek liggen (o.a. de twee wereldoorlogen binnen een tijdsverloop van ongeveer dertig jaar en mede als gevolg daarvan een hoge vlucht van de techniek) – dat dus door allerlei oorzaken de oren van de muziekconsumenten veel gemakkelijker gewennen aan ongewone klanken dan vroeger, m.a.w. dat ‘men’ thans veel minder dan ooit het geval geweest is schrikt van nieuwe klankwerelden. Maar het verontrustende daarbij is dat ‘men’ dat alles gelaten over zich heen laat gaan, dat ‘men’ onverschillig geworden is voor de veelheid van nieuwe muziekverschijnselen en noch koud noch warm wordt bij wat dan ook in de nieuwe klankwereld, om van de andere kant laaiend enthousiasme te vertonen bij de zoveelste reproductie van bijvoorbeeld een vioolconcert uit het standaardrepertoire. Anders gezegd: tussen muziekproducenten en muziekconsumenten, dus tussen componist en publiek gaapt een steeds wijder wordende kloof. En het publiek is misschien wel geneigd deze toestand vervelend te vinden, maar het gaat er apathisch en met een onverschillig “Och, laat maar” aan voorbij. Reacties blijven vrijwel geheel achterwege. Hoorbaar of in ieder geval duidelijk merkbaar blijf geven van zijn ongenoegen getuigt tenminste nog van een standpunt. Demonstratief op de vlucht slaan voor iets nieuws (ik heb twintig, vijftwintig jaar geleden nog meer dan één keer halve zalen zien vluchten voor Debussy en Ravel) moge dan niet bijzonder heldhaftig zijn, maar men deed tenminste iets. Zover komt het thans nog maar zelden. Weglopen is immers zo onbeleefd! Die beleefde onverschilligheid nu, de apathie waarmee men het nieuwe ondergaat, zij het soms lijdelijk, is eigenlijk ijzingwekkend. Het is zo iets als het beroemde ijzeren gordijn dat men ook niet ziet maar dat toch het contact tussen twee werelden tot een ijzig klein minimum beperkt. Het is beslist spijtig om te constateren dat tussen de wereld van de componist en de wereld van hen waarvoor de componisten toch eigenlijk werken dit ijzeren gordijn is neergelaten...

Om terug te keren naar ons eigenlijke onderwerp: Strawinsky heeft in zijn loopbaan een reeks ommezwaaien te zien gegeven, die een houvast niet vergemakkelijken. Na de eerste min of meer jeugdwerken, waarvan de briljante orkestratie de excellente leerschool van Rimsky-Korsakov verraaft, volgt de zogenaamde Russische periode. *L’oiseau de feu* en *Petrouchka* veroorzaken geen noemenswaardige moeilijkheden. *Le Sacre du Printemps* daarentegen, de afsluiting van de Russische periode, verwekt bij de première op 28 mei 1913 te Parijs een onbeschrijfelijk schandaal. De berichten daarover vormen misschien wel geen stichtende maar in ieder geval wel boeiende lectuur.

De verrassende wendingen die Strawinsky daarna, tot op de huidige dag toe, vertoonde zouden bij kwaaddenkende achterdochtige mensen de indruk kunnen wekken dat Strawinsky als het ware schandalen trachtte te provoceren. Dat ik deze gedacht hier hardop uitspreek klinkt misschien ook wel schandelijk in de oren. Ter geruststelling zij hier onmiddellijk aan toegevoegd dat in de reeds omvangrijke literatuur over Strawinsky door mensen, die met veel meer competentie dan ik over zijn muziek kunnen spreken, nog veel scherpere en stekelige opmerkingen gedebiteerd zijn. Aanstands zal ik er u enige van laten horen. Na *Le Sacre* ontmoet men in Strawinsky's werken duidelijk met naam en toenaam o.a. de volgende voorbeelden: de jazz, Pergolesi, Bach, Lully, Weber, Rossini, Tschaikowsky, de achttiende-eeuwse opera en, naar berichten verluiden, in zijn laatste werken ook het 12-toonstelsel, de dodecafonie van Anton von Webern. Het moet worden toegegeven dat al die verrassende reïncarnaties wel de nieuwsgierigheid prikkelen. De door-dik-en-dun bewonderaars zien in iedere nieuwe wending een nieuw facet van genialiteit.

Men heeft Strawinsky's veelvuldig wisselende belangstelling voor allerlei stijlen vergeleken met de invloeden die Mozart ondergaan heeft. De Franse biografen van Mozart Théodore de Wyzewa en George de Saint-Foix onderscheiden in Mozarts oeuvre liefs 24 verschillende perioden in die zin, dat in iedere onderscheiden periode het voorbeeld of de voorbeelden van andere componisten aanwijsbaar zijn. Karl Wörner stelt in zijn belangwekkende boek *Neue Musik in der Entscheidung* deze vergelijking van Strawinsky met Mozart. Ik kan niet nagaan of Wörner het eerstgeboorterecht van de stelling bezit. Maar m.i. gaat de vergelijking toch in ieder geval in zoverre mank, dat de onbetwistbare invloeden in Mozarts werk van componisten stamden die tegelijk met Mozart of kort daarvoor leefden en werkten, terwijl Strawinsky's belangstelling zich uitstrekt over een slordige drie eeuwen. Bij Mozart geldt een en ander dus een gemeenschappelijk, min of meer verwant klankidoom, waarvan bij het geval Strawinsky zelfs geen sprake kan zijn.

Hoe ver Strawinsky thans gevorderd is in aantal van nawijsbare voorbeelden is mij niet bekend. Feitelijk kan men bij Strawinsky ook niet spreken van voorbeelden. Beter is het te zeggen dat hij die en die componist citeert in een eigen direct herkenbare taal. Want of men nu Bach, Tschaikowsky, Pergolesi of wie dan ook herkent, de citaten zijn gevat in een omraming die typisch Strawinsky heten mag.

Het is goed te begrijpen dat Strawinsky's voortdurende stijladaptaties, behalve nieuwsgierigheid naar wat nu weer volgen zal, ook de spotlust van de muziekwereld wekten. Ik heb beloofd u daarvan enige frappante voorbeelden te laten horen. Strawinsky geeft zelf zijn ballet *Pulcinella* als ondertitel mee "Musique par Igor Strawinsky d'après Giambattista Pergolesi." Aangezien dit stuk feitelijk Pergolesi's muziek is in arrangementen van Strawinsky, is de titel op zijn minst nogal vrijmoedig. Men heeft dan ook gezegd dat *Pulcinella* beter heten kon "Pulcinella in de aanvoegende wijs" of "Strawinsky heeft de Italianen, Tschaikowsky, Mozart, Bach, enz. in de conjunctief vervoegd."

Bijzonder stekelig is wel Theodor W. Adorno als hij zegt dat Strawinsky in deze periode traditionele muziek schrijft maar tegen de draad in gestreken.

Ernst Krenek schrijft: "Strawinsky reicht den Neo-Klassizismus über Cocteau und den Surrealismus hinweg die Hand. Hier ist der Ausgang der comedy masquerade, in der er sich hinter Pergolesi, Bach und Tschaikowsky so lange verbirgt daß man, wenn er schließlich wieder als Strawinsky hervortritt, ihn nicht mehr als ihn erkennt. Niemand weiß was aus seiner wirklichen Persönlichkeit geworden ist – vielleicht weiß er es selbst nicht nicht einmal, möglicherweise wünscht er es selbst nicht zu wissen. In seiner Autobiographie spricht Strawinsky von vielen Menschen und

Dingen, aber er schweigt sich über das einzige kardinale Faktum seiner geheimnisumkleideten Laufbahn aus: nämlich, wie er von Sacre zum Jeu de Cartes kam.”

Matthijs Vermeulen schrijft in 1927, naast vele andere onaangename dingen, over *Le Sacre* als volgt: “De Sacre du Printemps had een mysterieus lek, waaruit zijn substantie langzaam wegvloede, een lek evenals een groot aantal moderne composities, welke beginnen te hypnotiseren, te verdwazen, om geleidelijk en onherroepelijk van ons terug te wijken.”

Onder de titel *De vuurvogel en de spotvogel* schrijft Simon Vestdijk in de Groene Amsterdammer van 5 januari 1957: “Sinds Strawinsky geen vuurvogels meer romantisch kon of wilde schilderen was hij genoodzaakt zelf tot spotvogel te worden. Want aan het vogelachtige ontkwam Strawinsky niet. De vogel is zijn totemdier, om het ietwat heidens uit te drukken. Zijn uiterlijk wijst in die richting: zijn muziek pikt en hipt en fladdert en houdt in de asymmetrische melodiek de kop scheef en heeft harde kraalooogjes en hoekige marionetachtige pootjes, en hij legt bij voorkeur zijn eieren in vreemde nesten en fluit graag vreemde wijsjes na. En toch, wonderlijk genoeg, een groot componist. Dit is het eigenlijke probleem Strawinsky.”

Als afsluiting van deze kleine bloemlezing van prikkeldraadjes over en rondom Strawinsky, volgt nu wat Willem Pijper naar aanleiding van *L'histoire du soldat* schreef (Willem Pijper: Quintencirkel 113).

Wat in de gehele literatuur – voor zover ik die dan in de betrekkelijk korte voorbereiding op deze causerie heb kunnen nagaan – opvalt is de positieve toon die de bewonderaars aanslaan en het bepaald agressieve accent dat te beluisteren valt bij de tegenstanders. Die tegenstanders zijn, tussen haakjes, te vinden zowel bij de zogenaamde ‘modernen’ als bij hen die de modernen zo graag de ‘reactionairen’ noemen. Zou het niet verstandiger zijn Strawinsky te aanvaarden zoals hij was en is en misschien nog worden zal? Strawinsky heeft zonder twijfel vele wonderlijke buitelingen i.c. stijlveranderingen te zien gegeven. Mogelijk zijn de drie nationaliteitsveranderingen die hij in de loop der jaren ondergaan heeft (hij was achtereenvolgens Russisch, Frans en Amerikaans staatsburger) daarvan mede de oorzaak. Hij citeert vrijmoedig uit het verleden, zo vrijmoedig als geen enkele andere componist het zich zou durven of mogen veroorloven. Misschien heeft hij op deze wijze zijn verplichtingen vervuld ten aanzien van de eis van volstrekte originaliteit die tegenwoordig (m.i. ten onrechte) aan de componist gesteld wordt. Hoe het zij: deze figuur is zoals hij is, d.w.z. nogal kameleontisch, maar tenslotte is dat zijn goed recht als hij kameleontisch zijn wil. En het vakmanschap van Strawinsky staat eenvoudig buiten iedere discussie. Daarvan kan ieder die oren heeft zich overtuigen bij ieder stuk uit welke periode ook. Een bewijs voor de geheel eigen aard van Strawinsky mag ook heten het feit dat men in ieder stuk altijd Strawinsky herkent. Waarschijnlijk schuilt dit in zijn ritmische kracht. Want overal ervaart men een soms obsederend, soms eigenzinnig, maar altijd boeiend rangschikken van ritmische elementen. Het staat eenieder vrij van Strawinsky's muziek te houden of haar te verwerpen. Deze muziek negeren kan echter niemand. Waarschijnlijk heeft niemand dit beter begrepen dan Strawinsky zelf. Dus zorgt hij dat de liefhebbers en de kenners ook regelmatig geconfronteerd worden met zijn muziek.

Liever dan u nog in kennis te brengen met de uitlatingen van Strawinsky zelf over muziek, over componeren, en over alles wat daarmee te maken heeft (uitlatingen die hij veelvuldig verspreid heeft in geschriften, interviews en anderszins) laat ik u als afsluiting van dit gedeelte van mijn causerie een reeks fragmenten horen uit zijn werken.