

Klankbord

Matthijs Vermeulen

bron

Matthijs Vermeulen, *Klankbord*. De Spiegel, Amsterdam (z.j. [1930]) / Het Kompas, Mechelen (z.j. [1930]).

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/verm030klan01_01/colofon.htm

© 2007 dbnl / erven Matthijs Vermeulen



[t.o. 3]



MATTHIJS VERMEULEN

Buiten de warreling

Ik ben hier sub specie aeterni van den wind, den regen, de wolken, den zonneshijn en de wachtende aarde; sub specie aeterni van het kraaien der hanen uit de verte, van wie ik zeker weet dat zij kraaien als ten tijde van Christus, en veel onsterfelijker zijn dan een symphonie van Beethoven. Ik vind het dus niet bijzonder belangrijk, dat ik meer dan tien jaren muziek-criticus ben geweest, beoordeelaar eener kunst, welke volgens filosofen het heelal vrij rechtstreeks raakt. Dien tijd, bijna steeds in oppositie zijnde, heb ik ervaringen opgedaan, waarmee Romain Rolland een elfde deeltje van zijn Jean Christophe had kunnen vullen en die geen van allen vroolijk of bemoedigend waren. Ik heb artikelen geschreven, welke ik betaald heb met twee-derden van mijn inkomen; niet betaald gedurende een paar maanden, doch meerdere jaren. De tijdgenoot bemerkt dat niet eens, vindt dat dus ook niet interessant. Ik heb van den tijdgenoot trouwens weinig redelijkheid ondervonden. Ik ben verzot op een helder en dwingend betoog, doch de tijdgenoot bleek aan geen ding zulken hekel te hebben als aan eene menschwaardige argumentatie. Alle polemieken, welke ik op mijn terrein gevoerd heb, begonnen steeds met eene goed gemachineerde poging van den tegenstander om mij alle polemieken onmogelijk te maken, d.w.z. door aan de een of andere directie mijn ontslag te verzoeken. Een bekend en populair hoogleeraar, nu ter ziele, die geen greintje verstand had van muziek, zag er niet tegen op om te trachten mij een beentje te lichten, manier van vechten welke zelfs straatjongens elkaar niet toestaan. In 1918, toen ik au bout de mon latin, na dozijnen gedocumenteerde en nooit weerlegde artikelen, alleen nog schreeuwen kon, haalde men een politie-agent en had het gelegen aan de millionairs, die het Concertgebouwbestuur vormen, dan was mijne positie onhoudbaar geweest.

Ik herhaal, dat ik dit alles nauwlijks belangrijk vind; het zou enkel aangenaam zijn om gelezen te worden als novelle of als roman. Maar het lijkt mij toch, dat ik de helft der publieke tribune, die enkele malen heftig genoeg voor mij partij trok (principieele muzikale disputen nemen altijd en snel de fanatieke wendingen van godsdiensttwisten) en mij bij mijne hachelijke batailles d'Hernani sauveerde, verantwoording schuldig ben, waarom ik, voorloopig in de veilige haven, uit eigen beweging heenging, en dat ik deze zelfde verantwoording moet doen, aan mijne vrienden, die denken of zeggen, dat ik van een gewichtigen post deserteerde.

Niets is mij antipathieker dan het automatisme, dat bij alle levensverschijnselen op de loer ligt om de bereikte resultaten te kluisteren in de immobiliteit en waaraan slechts de mensch, door drijvers van étape tot étape opgejaagd tegen zijn wil en wensch, heeft kunnen ontsnappen. Ik heb van een werk nooit tweemaal denzelfden indruk kunnen krijgen, ik heb nooit tweemaal op dezelfde wijze over een werk kunnen schrijven. Het lijkt mij behalve een psychische reeds een fysieke onmogelijkheid, dat een muziekstuk tweemaal denzelfden verschijningsvorm zou kunnen aannemen. De atmosfeer b.v. zal anders zijn; ze is koeler of warmer, minder of meer stofvrij, wat de voortplanting van het geluid hindert of bevordert. Onze ooren, minuscule harpjes van 3000 snaren, zullen den eenen keer subtieler op sommige trillingen reageeren dan den anderen keer. Daar zijn de schommelingen der temperatuur, welke alle soorten van instrumenten onmiddellijk beïnvloedt. Daar is het onderscheid van dirigenten, die hetzelfde werk met een gelijk persoonlijk recht een geheel ander aspect geven. Daar is de kwaliteit der instrumenten, der onderdeelen van instrumenten, zoals snaren, rietjes, kleppen, welke de impressie elke minuut kunnen vervormen. Daar zijn twintig andere imponderabilia, waarvoor men nooit eene formule of uitdrukking zal tref-

fen, doch aan welker effect men niet ontkomt. Want dit is de vloek der muziek: dat zij nooit bestaat, dat zij altijd in wording verkeert, van de eerste noot tot de laatste, dat zij altijd, onophoudelijk stroomt, stroomt als de tijd, waarop zij gebaseerd is, en nooit hetzelfde wederkeert. Al zou men het enkel wijten aan de teekens, waarmee muziek genoteerd wordt, teekens, welke zeer gebrekkig, zeer primitief zijn, en immer een à peu près blijven, dezelfde muziek is nooit dezelfde.

Ik neem aan, dat ik ongelijk mag hebben, want er bestaat ter wereld geene zaak, welke men niet van twee en meer kanten kan bekijken. Ik geef dus mijne redeneering voor wat ze is: redeneering als een andere. Wanneer 'de waarheid' te achterhalen was, had men de filosofie bij Plato's dood wel stop kunnen zetten. Na deze eminente intelligentie zijn er nog vele andere eminente intelligenties gekomen en zullen er wederom nieuwe verschijnen. De 'Waarheid', dat is een der rampen, weggevlogen uit de doos van Pandora.

Laat ons verder gaan. Ik ontmoette het automatisme, dat ik van nature zoo verfoeide, nergens fatalistischer dreigend dan in de beoefening der muziek, de kunst der mobiliteiten. Ik vond Publieke Werken van Amsterdam vindingrijker dan het beheer der vijf Nederlandsche orchesten te zamen en wat voor nut, wat voor doel, verheven of niet, kan een verstandig wezen toekennen aan eene verbureaucratiseerde muziek? Ik heb meer dan tien jaren van de verschillende orchesten, de verschillende solisten, de verschillende dirigenten altijd hetzelfde onveranderlijke rijtje symphonieën, concerten, sonaten, liederen en ouvertures gehoord en iedereen deed zijn best om ze zoo onveranderlijk mogelijk te fixeeren, alsof de meesterwerken daarvoor gemaakt waren. Het werd ieder jaar erger. De symphonieën etc. bleven niet enkel dezelfde, ook de vertolkers wisselden niet en schenen hun uiterste best te doen, om niet veranderd te lijken. Ik herinner mij wel de

verkwikkende uitzonderingen en ik ben ze altijd dankbaar geweest, deze oasen in de woestijnen der monotonie. Maar géén mensch, die er boven alles prijs op stelt levend te blijven en die den dag verloren meent, als hij zonder vermeerdering van mogelijkheden moet afscheid nemen in den slaap, kan op den duur adem halen in dit vijfde seizoen der aarde, zooals Laforgue de verveling genoemd heeft. Hij voelt zich als de hongerstaker, wien men af en toe een hapje eten laat slikken. Er viel niet aan te ontsnappen. De toestanden welke hier heerschen, heerschen over de gansche wereld. Men noemt dat cultuur. Nederland is in zooverre een uitzondering, dat ten minste één criticus zich onverzoenlijk tegen deze uniformeering der schoonheid verzet heeft. Alle hoofdsteden, alle provinciestedjes der wereld zijn verrépertoir, alle uitgevers hebben dezelfde stocks, alle recensies staan in denzelfden toon. Een tooneel-directeur, die slechts vijf premières durfde brengen per seizoen, premières, welke een ingewikkelder, kostbaarder, tijdroovender apparaat vergen dan koren of symphonieën, zou uitgescholden worden en failliet gaan. Wanneer bij onze voornaamste muzikale instelling echter vijf opmerkenswaardige premières gespeeld worden per seizoen, dan zijn er mirakelen gebeurd. Men zou nog tienmaal hebben moeten schreeuwen om daarin verbetering te brengen en de daartoe bij het publiek benodigde energie, enthousiasme en taktiek bleken niet aanwezig. Want het publiek zelf, opgevoed achter den chineeschen muur der van-ouds-bekenden, voelt zich schichtig tegenover nieuwheden en hervormingen. Nu is het als in Claudel's Repos du septième jour: de dooden voeden zich ten koste van de levenden. Wanneer Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven en de vele andere voor de tegenwoordige 'répertoire's' onmisbaren, hadden moeten arbeiden in zulke benauwende, onwrikbare, altijd het verleden herkauwende omgeving, dan waren hunne voornaamste en onmisbaarste werken ongeschreven gebleven. Omdat nie-

mand ze uitgevoerd zou hebben, omdat niemand ze zou hebben willen hooren.

Dit gevaar is geen fantasie. Ik kan uit de zestiende eeuw vijftig namen noemen van componisten, die allen, met min of meer geaccentueerde verdiensten, deel hebben aan de wezenlijkheden van het leven, en dus min of meer ‘geniaal’ zijn; vijftig zulke namen uit de zeventiende eeuw; vijftig namen uit de achttiende, vijftig namen uit de negentiende eeuw; de eeuw gerekend te beginnen en te eindigen op hare helft. Ik zou op dit oogenblik niet één levenden componist kunnen citeeren, die in de essentiële opzichten den titel van meester verdient; niet één dien ik belangrijk genoeg kan achten om met aandacht gecritiseerd te worden. Ik kan mijn leven niet doorbrengen en vullen met te verklaren, waarom Bruckner, Mahler en Debussy groote, machtige kunstenaars waren. Ik heb me dikwijls afgevraagd of ik Salammbô twintigmaal zou kunnen lezen. Neen. Toch heb ik composities van minder beteekenis dan Salammbô twintigmaal moeten hooren, plus er over moeten schrijven. Een litteratuur-, tooneel-, schilderijen-criticus denke zich zulk geval eens in.

De muziek schijnt een tijdperk binnen te gaan van leegte en alle componisten lijden aan verval van psychische krachten. Terwijl ieder roept om vernieuwing, en niets is inderdaad noodzakelijker, zijn er geen vernieuwers. Ik heb eene geheele jonge generatie van Nederlandsche componisten, binnen twee jaar zien vastloopen in een machteloze schablone, precies zooals ik de buitenlandsche jonge componisten zie verstarren in clichés der vele soorten van impotentie. Geen critieken kunnen hier helpen. Alleen het langzaam sloopende gif der verveling kan wellicht genoegzame kracht van necromantie uitoefenen.

Omdat de bezwaarschriften tegen het Nederlandsche muzikleven nog langen tijd dezelfde zouden zijn gebleven, leek het me beter mij uit deze praktijk terug te trekken. Naast al zijne fouten of bedenkelijke hoedanigheden be-

schikt een Mengelberg over zijn onweerstaanbaren magnetischen stroom van muziek, waartegen ik het altijd zal moeten afleggen. Ik zelf heb nooit zijn consequente tegenstander kunnen blijven, - er was altijd weer een of andere symphonie, waarmee hij mij door en door vermurwde, - laat staan dus de overigen. Het is zonder twijfel jammer, dat een der geniaalste figuren uit onze renaissance van 1880 (want daartoe behoort ook hij) met te veel zorg is opgekweekt om in het buitenland eene rol te spelen, aequivalent aan de rol van Hollandsche kaas, Hollandsche boter en Hindelooper kamer, doch zoolang Mengelbergs geest wil overhellen naar deze oriëntering, is het vruchteloze moeite zich te verzetten. Hij dirigeert een stevig gemonopoliseerde instelling, tegen welke concurrentie absoluut is buitengesloten, en die door hare subsidies, door hare maatschappelijke relaties, door de totale afwezigheid van mededingers kan doen en laten wat zij wil. Het is zonder twijfel jammer, dat ik Mengelberg niet heb kunnen bewegen tot mijne zienswijze, die werkelijk van een hogere gradatie is dan de zijne. Men heeft zich afgevraagd, toen Mengelberg de symphonieën van Mahler voldoende had uitgeput, voor zich zelf en voor anderen, op welken componist hij zich nu zou werpen. Men ging van de veronderstelling uit, dat Mengelberg een nieuwen horizon voor zijne vereeringen en activiteit zou behoeven. En ik heb nog steeds de hoop, dat de omstandigheden zelf hem zullen dwingen zijne muziek-politiek in de hoofdpunten te herzien. Ik kan mij niet voorstellen, dat eene in wezen zoo uitnemende natuur als de zijne, zich op den duur bevredigd zal voelen met eene muziek-beoefening, zooals zij zich in den loop der jaren gesolidificeerd heeft.

Het leek mij toe, dat ik verstandiger deed met betere tijden af te wachten en zelf aan het werk te gaan. De barrières, welke de Nederlandsche muziek afzonderen van de buitenwereld, barrières, welke nooit bestaan hebben voor de Noorsche staatjes, voor de slavische staatjes, niet voor

België en niet voor het uitgedoofde Spanje, deze barrières kan men niet met artikelen wegrammeien. Ik heb met hartstocht gewerkt om alle gegevens beschikbaar te krijgen, welke mij noodzakelijk leken om op voort te arbeiden met een maximum van levenskansen. Ik ben daarin geslaagd. Amsterdam is bij momenten, meer dan eenige andere metropool, een centrum geweest, waar alle stralen der ééne muziek elkander kruisten. Ik heb het willen zien als een Delphi, waar men de orakels kon halen over de muzieken van het heden, van de toekomst, en dit was het soms. Nu ik verder schrijf voor de weinigen, the happy few van Stendhal, schijnt mij hier het eerst noodige die orakels te duiden, het gewonnen standpunt doelvast te verruimen, de inzichten te verdiepen en te vermeerderen, tot zij weer gebracht kunnen worden naar de gelukkige velen.

Muziek

Het is altijd merkwaardig bij de goede en indrukwekkende concerten, hoe wij daar in het Gebouw, teruggetrokken van den grijzen of van den stralenden dag, afgesloten van de buitenwereld, gedurende uren, die eene hemelsche eeuwigheid kunnen zijn, hoe wij daar met twee duizend hoorders eene afzonderlijke gemeenschap vormen, die orfische mysteriën viert of de Waken houdt van den nieuwen tijd, en hoe we vreemd worden van de menschen. De muziek is oud, ouder dan wij denken in onze schoolsche wijsheid. Zij was reeds oud, toen Plato den Demiurgos het heelal liet construeeren naar dezelfde arithmetische verhoudingen volgens welke de toonladder was samengevoegd, en de muziek moet toen wel tooverachtig geweest zijn om zulk eene gigantische phantasie aannemelijk te maken. Dat is vijf-en-twintig eeuwen geleden. Wat toen speculatieve filosofie was, werd in vijf-en-twintig honderd jaren werkelijkheid. Eerst zijn de tonen gevonden en vastgesteld in hunne onderlinge proporties. Toen zijn ze vereenigd, één voor één, en meer en meer. Daarmee gingen eeuwen heen. Toen werden zij vrij en konden wentelen naar hunne eigen wetten, hun eigen rythmen. Nu vormen zij den éénigen kosmos naast den kosmos. En de muziek, welke volgens den antieken wijsgeer de eerst-geboorne is, geen zingende stemmen noch instrumenten behoeft, omdat zij eeuwig is en ontsproot aan den absoluten geest van den wereldschepper, wiens gedachten in de eindeloosheid der tijden, vóór het bestaan van aarden en hemelen onafgebroken, eeuwig werkzaam waren en bouwden in getallen, deze muziek, welke men gedurende al die eeuwen zoo souverain en goddelijk droomde is wereldschepper-zelf geworden. Zij is de eenige, die almacht bezit. Zij is de eenige, die de levenswaarden doet ervaren in kern en wezen. Géén andere kunst, geen overreding, geen dialectiek opent het leven zoo in al zijn afgronden, in al zijn

werkelijkheden. Muziek is weten, muziek is geloof. Muziek is het eenige, betrouwbare, openbare geloof. Muziek is de altijd definitieve zekerheid. Nooit ervaren wij vreugde of smart, liefde of lijden, duidelijker, dieper, dringender, wezenlijker dan wanneer muziek spreekt over vreugde of smart, liefde of lijden. Nooit graven wij dieper in de aarde, in de ziel of in het verschiet dat Hemel heet, of in God, die altijd het toekomende is, dan wanneer muziek ons deze geheimen opheft en binnenvoert.

Harmonie - contrapunt

Alfredo Casella heeft onder den titel 'Harmonie-Contrepoint' in 'Pro Musica Quarterly' van New-York en in 'Le Courrier Musical' van Parijs eenzelfde artikel gepubliceerd, dat, door zijne verbreiding in de artistieke hoofdsteden der twee werelddeelen, eene beteekenis krijgt, welke in de bedoelingen schijnt gelegen te hebben van zijn auteur. Het is geen manifest, daarvoor is het te weinig dynamisch. Het is de balans van honderd jaren muziekgeschiedenis, welke als uitgangspunt moet dienen van de nieuwe eeuw, die zich begint af te teekenen. De nieuwe eeuw, dat zijn de bekendste leidmotieven, of stokpaardjes, der laatste paar jaren, zooals de romantiek is een ziekteverschijnsel; de moderne harmoniek is uitgeput; de atonaliteit is eene impasse; terug naar de diatonie; weg met de chromatiek.

Men is geneigd, op het eerste gezicht, den heer Casella, die uitgemunt heeft in de beoefening der meest verschillende stijlen, een arbitrage-recht toe te kennen, dat bij zulken observatie-toren onafscheidelijk behoort. Maar hij redeneert, en zijne redeneering, zooals blijken zal, is verre van onaanvechtbaar. Het lijkt vervolgens minstens voorbarig, zacht gezegd, al stond zijne dialectiek boven elken twijfel, om een hedendaagschen stijl of stijlen te veroordeelen, crisissen te diagnosticeeren, op een terrein waar voor het oogenblik minder behoefte is aan theorie dan aan practischen arbeid, waar de theorie sinds lang plooibaar werd en toegankelijk voor elke gewaagde onderneming, een terrein, dat creatief nog onontgonnen ligt, een terrein waar theoretische problemen wankel zijn, weinig houvast geven, bruikbaar zijn in alle richtingen, vandaag pro, morgen contra, waar een nieuwe sonate, eene nieuwe symphonie elken dag een gegeven kan vormen, dat alle voorgaande premissen neutraliseert, verzwakt of vernietigt. Is de heer Casella overtuigd, dat hij op de hoogte is van alle moge-

lijkheden der atonaliteit, der chromatiek, der mogelijkheden van het contrapunt? Wij zullen zien. Laten wij hem volgen in de krommingen zijner historiografische toelichting.

* * *

Het Romantisme, zool geen ziekte gelijk sommigen beweren, aldus de heer Casella, dan toch eene situatie vol onvoeglijkheden en vergissingen, heeft vooral storm geloopt tegen twee doelen: den vorm en het contrapunt. Welk romantisme? Het Fransche of het Duitsche? Want die beiden zijn zeer verschillend. Daar de heer Casella niet preciseert, willen wij aannemen, dat hij de twee romantismen mengt. Het doet er trouwens weinig toe, want noch het Fransche, noch het Duitsche romantisme zijn te velde getrokken tegen het Contrapunt.¹

Om zich hiervan te vergewissen behoeft men slechts een blik te werpen op den toestand der muziek tijdens het ontstaan der romantiek.

Wie waren op het gebied der piano-muziek de mededingers, de antipoden van Liszt, Chopin en Schumann? Kalkbrenner, Hummel en Thalberg. Bij mijn weten hebben deze drie laatsten nooit het contrapunt vertegenwoordigd. Liszt, Chopin, Schumann ook niet, ten minste niet in hun piano-werken. Maar aanknoopend bij Beethoven, en via Beethoven bij Bach, gaf het contrapunt aan hunne piano-muziek een karakter van vakmatigheid, welke de piano-muziek sinds een eeuw niet gekend had. Een der hoogtepunten van Liszt's oeuvre is de Phantasie en fuge op 'Bach'. Op 'Bach' schreef Schumann, wiens stijl gedu-

1 De heer Casella laat in zijn artikel den vorm buiten bespreking. Dat is verstandig. Want ik zie niet goed in, hoe het romantisme iets vliedends en vluchtigs, als wat in muziek 'vorm' heet, had kunnen aanvallen.

rende zijn levensloop hoe langer hoe orthodoxer is geworden, zes fuga's. Niemand zal in het uiterst nauwkeurige, doelmatige, doorwrochte métier van Chopin een vijandigheid tegen het contrapunt kunnen ontdekken. Integendeel. Wat observeeren wij op het gebied der Opera? Van de werken der prae-romantici hebben enkel de opera's van Mozart en Fidelio haar tijd overleefd. Men zal ons niet komen vertellen, hoop ik, dat de Italiaansche en Duitsch-Italiaansche evenmin als de Fransche Opera-componisten van tot en met 1830, verstokte aanhangers waren van den 'strengen stijl'. Men zou overdrijven. Evenmin als de Mozart der Opera's, evenmin als de Beethoven van Fidelio, (ondanks tal van zeer verzorgde, zeer geminiatuurde pagina's) zal ik Weber's Freischütz, van een technisch standpunt uitstekend bewerkte muziek, Berlioz' Benvenuto of Trojanen, vol en zelfs te vol van gecontrapunteerde passages, als voorbeelden citeeren van contrapunt. Maar waar is hun offensief tegen deze voortreffelijke kunst, als men hun arbeid vergelijkt met dien hunner voorgangers? Meer nog: hoe zien wij de Romantische Opera zich ontwikkelen? Wagner ontplooit zich tot den contrapuntischen stijl van Tristan en vooral van de Meistersinger; Verdi eindigt zijn leven met de enorme fuga van Falstaff. Werkelijk: waar is de vijandschap?

In de sfeer van de kerkmuziek stuiten wij op hetzelfde onloochenbare feit: eene mis van Cherubini is niet 'contrapuntischer' dan eene mis van Liszt. 'De Heilige Geest wordt steeds gefugeerd' spotte Liszt, die zelf niet verzuimde de Drieëenheid te lofprijzen met fuga's, evenmin als Berlioz in zijn Requiem, zijn Te Deum, L'Enfance du Christ, evenmin als Verdi, evenmin als Schubert, evenmin als Bruckner, algemeen bekend als romantici.

Men constateert hetzelfde verschijnsel nog sterker in de instrumentale muziek. Hoe meer Beethoven, die nooit een zuiver 'classicus' was, zich gedurende zijn derde periode afwendt van de klassieke muziek en evolueert tot roman-

ticus, des te contrapuntischer wordt zijn métier. Span den boog van Berlioz, die levenslang niet heeft kunnen nalaten zijne beste werken vol te proppen met fuga's en fugato's, die tot zijn laatste noot geobsedeerd is gebleven door contrapuntische superposities van thema's, die canons schreef in Harold, in Benvenuto, span den boog van Berlioz tot de Fünf Orchesterstücke van Schönberg en ge hebt de ontwikkeling der moderne instrumentale muziek en de ontwikkeling van het moderne contrapunt. De lijn gaat via Bruckner met zijne verkortingen, verlengingen, verdraaiingen, omkeeringen en combinaties van thema's, via Franck, romanticus en contrapunticus, via Strauss met de Fuge der Domestica, met 'des Helden Werke' uit 'Heldenleben', via Mahler met de excessief gecontrapunteerde Achtste, naar Schönberg, de laatste en ergste der muzikale scolastici, Schönberg, die geen thema kan zien buiten de verstikkende atmosfeer eener 'Lehre von dem Canon.'

Ik vraag mij af tegenover zulke evidenties, wat de heer Alfredo Casella moge verstaan onder 'contrapunt'? De Basso Ostinato? Die was reeds lang ter ziele bij Beethovens dood. Fux' 'Gradus ad Parnassum', Bellermann's 'Der Kontrapunkt'? Die vindt men springlevend tot in den cantus firmus van den feest romantischen Jazz.¹ Ik vermoed dat de heer Casella zich heeft laten hypnotiseeren door Berlioz' uitvaringen tegen Cherubini en Fétis. Maar dat was litteratuur en reclame beiden. Of dat hij zich heeft laten beetnemen door Schumann's kruistochten tegen de philisters. Het is mogelijk, dat er onder de philisters contrapuntici waren, doch dit verhindert niet, dat Schumann (en die andere romanticus Mendelssohn) stichters waren, en steunpilaren, van het meest schoolsche van alle Conservatoria: dat van Leipzig.

Het heeft den schijn alsof ik de romantiek en den 'stren-

1 Ik hoop dat men den Jazz niet verdenkt van classicisme of modernisme!

gen stijl' verdedig. Dit is mijn doel niet. Maar men verweet het Romantisme reeds te veel ongelukken om het ook nog verantwoordelijk te stellen voor den ondergang van het contrapunt, en ik wilde den heer Casella wijzen op deze onhistorische, onjuiste redeneering.

* * *

'De periode der groote harmonische preoccupaties', meent de heer Casella, 'begint precies tijdens het leven van Beethoven, met Schubert en Weber. De doofheid heeft den auteur der 9 symphonieën er voor behoed zich te werpen in het onmetelijke oerwoud der nieuwe accoorden.'

Men kan deze meening van den heer Casella, hoewel zij reeds lang dienst doet, niet deelen.

Neen, de periode der groote harmonische preoccupaties begint geenszins tijdens Beethoven's leven. Ik zou mij kunnen beroepen op den Monteverdi van Henry Prunières, om aan te toonen, dat die preoccupaties minstens aanvangen bij den meester van Orfeus. Lijkt u dat te ver? Welnu! Als men den harmonist Rameau met zijn talrijke nonen niet meer speelt, wordt hij ook niet meer gelezen? En de aartsvader van alle harmonie, J.S. Bach? Moet men daarover uitweiden? Zie den Crucifixus der H-moll Messe, zie zijn Wohltemperiertes Klavier, zijne orgelwerken, zijne concerto's! Wat beteekent trouwens dat onmetelijke oerwoud van onbekenden klank, binnengetroden door Schubert en Weber? Het beperkt zich tot het majeur-dominant-noon-accord. Van een oerwoud gesproken, is dat een klein en mager oerwoud. Nu dan! Men vindt dit fameuze accord in het oerwoud van Bach (Toccata voor orgel), men vindt het bij Mozart (Idomeneo, zijn eerste opera), men vindt het bij Haydn (sonate es-dur; sonate d-dur), men vindt het bij Beethoven (om alleen te citeeren uit de pianosonaten: de finale van opus 2, No. 3; het einde van het Adagio van opus 13; de finale van opus, 27, No. 1; de finale

van opus 31, No. 1¹; 1e en 2e deel van opus 109; finale van opus 110; eerste en laatste deel van opus 111.)² Ja, men vindt dit fabuleuze accoord bij den ‘dooven’ Beethoven, die volgens den heer Casella allesbehalve een ‘harmonist’ was! Het authentieke majeur-dominant-noon-accoord, zonder voorbereiding en zelfs in zijne omkeeringen. Men raadpleegt de teksten dus niet meer? Zij maakten geen misbruik, deze meesters, van dit oerwoud. Ik vermoed, dat ze het alleen schreven, wanneer hun hart overvol was, en ik kan dezen wijd uitbloeienden klank bij hen nooit ontmoeten zonder eene dubbele ontroering, welke mij gegeven wordt door zulken kijk in hunne rijke zielen. Maar zij kenden het! Het behoefde niet ontdekt te worden. Hunne nakomelingen, al heeten zij Weber, Schubert, Meijerbeer, Wagner, behoefden het slechts te exploiteeren.

Zal ik u toevertrouwen dat ik dikwijls, en meer en meer, zijne werken bestudeerend, twijfel aan de doofheid van Beethoven, en dat ik zeer geneigd ben om deze doofheid te beschouwen zoo niet als een absolute legende (dat is moeilijk) maar als eene schromelijk overdreven hardhoorigheid? Hij waagde, vooral in de composities zijner laatste periode, dus in de jaren zijner ergste ‘doofheid’, klankgroepeerings, klanktegenstellingen, instrumentale experimenten voor de piano, voor het kwartet, voor het orkest, ongekennde, onverwachte overgangen, tonale of intratonale verhoudingen, en al deze ontdekkingen, want het waren echte ontdekkingen, waarvan men noch bij tijdgenooten, noch bij voorgangers het equivalent vindt, al deze ontdekkingen zijn qua sonoriteit zóó subtiel afgewogen, qua psychologie zoo minutieus geëffend, dat men zich afvraagt: hoe is het mogelijk dat een doove zoiets klaar-

- 1 De dominant-noon-accorden dezer finale zijn, in een eenigszins vertraagd tempo genomen, zoo Wagneriaansch, onloochenbaar Wagneriaansch als men slechts wenschen kan.
- 2 Men excuseere mij, dat ik de cijfers der maten niet geef: deze bladzijde zou er van gaan lijken op een spoorwegboekje.

speelt, zulke raffinementen, welke maat voor maat de controle schijnen te vragen van den levenden, hoorbaren klank? Want Beethoven is geraffineerd, zeldzaam geraffineerd. En het essentieelste van Wagner ontspringt niet bij Schubert, bij Weber, bij Liszt. Het ontspringt bij Beethoven. Analyseer het begin der Pathétique, het begin van den Allegro der Pathétique, eene afgezaagde machine, welke niemand meer bestudeert! Gij treft er onmiskenbare oorsprongen aan van Tristan. Analyseer het Adagio van opus 81a: de herkomst van tientallen der beste Wagneriaansche bladzijden doemt voor u op. En deze voorbeelden van divinatie zijn ontelbaar bij Beethoven. Doch wat van alles het merkwaardigst is: nooit vergist de ‘doove’ Beethoven zich in eene klank-berekening; geen enkele zijner avontuurlijke inventies is eene mislukking; alles is juist; precies; en daarbij nog is alles op-het-kantje-af gewikt, gewogen, aangebracht en geslaagd.

Wanneer ik om redenen van ‘harmonie’ moet gelooven aan de doofheid van Beethoven, heb ik meer redenen om te gelooven aan de doofheid van Brahms en een dozijn anderen.

* * *

Een Fransch criticus, wiens anonymiteit terecht bewaard wordt, heeft gezegd: ‘entre le romantisme musical et le siècle précédent il y a seulement la différence d'un accord’ en de heer Casella maakt deze meening tot de zijne. Het accoord, in dezen paradox gesignaleerd, is natuurlijk het dominant-noon-accoord en het schijnt mij van het grootste belang voor de musicologie om den rechtmatigen uitvinder op te sporen van dit kostelijk preparaat, waarmee men Tristan's en Götterdämmerung's maakt. De man verdient een standbeeld. Doch is men werkelijk ooit naief genoeg geweest om zich te verbeelden, dat een Moussorgski tot de 19e eeuw behoort, omdat hij een paar malen (hij is er uitermate spaarzaam mee) het dominant-noon-accoord

aanwendt? Zal men Wagner en Meyerbeer dezelfde plaats aanwijzen, omdat zij beiden dit eenigszins gemakkelijke uitroepsteeken plachten te zetten achter gansch verschillende phrasen? Zullen Berlioz en Schumann, die zeer zuinig omsprongen met dat explosieve geluid, er te minder romantisch om heeten? En Mendelssohn, in wiens kader hij niet paste?

De evolutie der muziek, welke gaat van Wagner over Strauss naar Scriabine en Schönberg, zij moge schijnbaar uitloopen in eene woestijn, is minder primitief en minder simplistisch dan de heer Casella ze voorstelt: als een aantal uitwassen van dat al te teelkrachtige noon-accoord. De muziek won op dezen weg andere aanwinsten dan undeciem en tredecieverbindingen en hare diverse alteraties. Palestrina en Josquin zijn méér dan een reine drieklank; Debussy is méér dan een noon-accoord. Over dit méér, dat het essentiele, het waarachtige vormt, spreekt de heer Casella niet. Schrijft hij alleen voor epigonen, die zich moeten vergenoegen met de attributen? Hij heeft ongelijk.

* * *

De chromatiek van Tristan wordt door den heer Casella bestempeld met den naam toxinen, gifstoffen, en hij meent, dat Wagner's meesterwerk¹ kiemen in zich draagt van ophanden zijnd bederf. Ik doe geen beroep, tegen dit oordeel, op het bovenmenschenlijke, het onmeetbare, het onuitsprekelijke tweede bedrijf. Ik vraag slechts: is Wagner-zelf te gronde gegaan aan de 'toxinen' van zijn onnaakbaren Tristan? De anderen interesseeren mij niet. Zij hadden slechts het voorbeeld te volgen van Wagner, wilden zij hun verderf ontloopen. Interesseeren zij den heer Casella? Wat wil hij? Een tweeden Tristan, die een unicum is? Ieder meesterwerk bevat 'kiemen van bederf'

1 'La grandeur de Tristan est effrayante' heeft André Suarès gezegd.

voor zwakke navolgers. Mozart bevatte ze, en Beethoven. Er zijn serieuze symphonieën, welke, muzikaal gesproken, even ongezond zijn als Salomé, wier ziekelijkheid, godbeter 't, op rekening komt van Tristan!

De heer Casella deinst terug voor de twintigste eeuwsche chromatiek, welke het organisme in gevaar brengt. Wat weet hij van chromatiek? Is hij er zich voldoende bewust van, dat onze chromatiek pas in een begin-stadium verkeert van ontwikkeling? Dat niet alleen onze verstgevorderden (Strawinsky van Le Rossignol) nauwlijks Bach overschrijden, maar dat wij zeer nuttige lessen kunnen nemen bij de oude Grieken, de Chineezzen, de Arabieren? Dat onze chromatiek, hare mogelijkheden, zoo weinig aangeroerd, zoo weinig versleten zijn, dat wij niet de allergeeringste behoefte gevoelen aan kwart of achtste intervallen? Maar deze chromatiek bestaat niet uit alteraties, deze chromatiek is geen harmonisch procédé. Zij is geen métier. Zij behoeft niet noodzakelijkerwijze getourmenteerd te zijn, noch maladiëf. Noch romantisch! Vooral geen gechromatiseerde diatonie, gelijk de tot disverre bestaande. Noch die van den laatsten Schönberg. Nog minder die van Strauss of Reger. Vooral geen tonale chromatiek. Neen. Maar eene integrale chromatiek, welke een eenvoudige, eene aartseenvoudige reflex is van noodwendigheden eener beter ontwikkelde muzikale spraak dan tot dusverre gesproken werd. Geloof mij zoo gij wilt.

* * *

Het valt den heer Casella even gemakkelijk te spotten met de harmonische 'wolkenkrabbers', welke de twaalf tonen van ons systeem opstapelen tot twaalf verdiepingen, als ik het noon-accoord in het ootje zou kunnen nemen of het verminderd-septiem-accoord der achttiende eeuw. Hij zelf heeft geofferd aan wat hij nu eene ware afdwaling noemt, zie slechts zijne Sonatine, en ik verwonder mij over deze herroeping. Het is mijn plan niet eene verdediging te

schrijven der muzikale ‘wolkenkrabbers’. Maar ik herinner er aan, dat iedere toon een wolkenkrabber is. De harmonische wolkenkrabber is zoo oud als het orgel, zoo oud als de piano. Wat men onbewust nastreeft in het opbouwen van accoorden, is het duiden, het realiseeren, van alle resonans-geheimen van een klank. Dit is op zich zelf niet interessanter, doch ook niet minder interessant dan het schrijven eener tweestemmige ‘inventie’. Deze beide dingen moet men alle twee de baas zijn. De hoofdzaak echter blijft wat erin wordt uitgedrukt. En wanneer een aantal onzer tijdgenooten de nederlaag leden tegenover den wolkenkrabber, die niet gemakkelijk te hanteeren valt, dan ligt de oorzaak hier in, dat òf de overwonnenen van nature tot de minus habentes behoorden, òf dat zij hun materiaal niet beheerschten. Maar nogmaals: deze gaan ons niet aan. Deze kunnen nooit aanleiding zijn om van een harmonische crisis te spreken, want bij hun ingeboren onvermogen bestaat er steeds harmonische crisis. Zeer eminente bladzijden van Strawinsky (wederom *Le Rossignol*), van Schönberg (*Fünf Orchesterstücke*) geven het recht te beweren, dat de ‘wolkenkrabber’ even bruikbaar materiaal is als welk ander ook, dat hij geen enkel symptoom vertoont eene ‘maladie spirituelle’ te zijn, gelijk de heer Casella aanvoert, en dat morgen door rasmusici met dit materiaal zonder bezwaar verder gewerkt kan worden, wanneer zij het noodig of nuttig achten.

* * *

Of de atonaliteit een levensvatbaar beginsel vertegenwoordigt zal de naaste toekomst uitmaken. De heer Casella noemt haar ‘de laatste stuiptrekking der romantiek’ en voor zoover deze opmerking Schönberg geldt, tot heden de voornaamste vertegenwoordiger eener z.g. atonaliteit, kan men hem niet tegenspreken. Schönberg is eene door en door romantische natuur en zijne psychische nuances

zijn steeds romantisch georiënteerd. Hij is geen ‘modern’ mensch, d.w.z. mensch tout court. Het heeft Schönberg immer ontbroken aan een wel-voorzien, hernieuwbaar en belangwekkend muzikaal fond. Hij was nooit overvloedig in ideeën, noch spontaan, noch origineel. Hij heeft zich theoretisch eene atonaliteit weten te concipieeren, en dit lijkt mij geen geringe verdienste, practisch echter kwam hij niet verder dan de eerste schreden. Tot en met zijn laatste werk slaagde Schönberg er nog niet in, één thema, laat staan meerdere thema's te vinden, welke buiten alle tonale verhouding reiken. Zijne motieven zijn, geheel of gedeeltelijk, altijd terug te brengen tot een of andere toonsoort. Hij maskeert dit tekort door eene zeer bedreven harmonische alchemie, welke zoo goed en zoo kwaad als kan zijne half- of heel-tonale motieven metamorphoseert in een kader van atonaliteit. Zijn techniek, ondanks hare polyphone en contrapuntische aspecten, is in wezen monothematisch, maar al beschikte hij over eene psyche, welke hem de realiseering eener werkelijk poly-melodische structuur zou toelaten, ik geloof niet, dat zelfs deze verzachtende omstandigheid het gemengde, tweeslachtige karakter zijner muziek zou wegnemen. Het is mogelijk, dat de bastaard-atonaliteit van Schönberg slechts geschikt is tot ‘cinematografeeren’ van wolken, maar niet tot het bouwen van trotsche paleizen, gelijk de heer Casella zich uitdrukt. Ik geloof echter dat de Fünf Orchesterstücke, ondanks alles, zullen meetellen in de muziekgeschiedenis. Maar ik leg er tevens den nadruk op, dat eene authentieke atonaliteit tot heden nog niet is geobserveerd in onze concertzalen, en dat zelfs de heer Casella niet bevoegd mag heeten er een voorbarig en vernietigend oordeel over te vellen. Het staat evenzeer te bezien of, volgens de opinie van den heer Casella, ‘zonder tonaliteit geen muzikale architectuur mogelijk is’, als het te bezien staat of ‘het diatonisme, gezuiverd van het romantisch chromatisme herleeft’ met een ‘terugkeer tot de oude prae-romantische

vormen¹. Deze twee laatste ondernemingen zullen in ieder geval niet veel hoofdbrekens kosten.

* * *

Wij hebben op onze scholen niet de gewoonte eene geserreerde en intelligente studie te maken van de polyphone kunst, welke bloeide van Guillaume de Machault tot Palestrina. Wij denken, dat een motet van Josquin op dezelfde melodische en rythmische principes werd geconstrueerd als een fuga van Bach, en al hebben wij theoretisch een vaag vermoeden van de essentiele verschillen, in de componeerende praktijk weten wij niet te onderscheiden. Wij noemen zoowel de kunst van Josquin als de kunst van Bach polyphonie en contrapunt. Noch het eerste deel van Vincent d'Indy's *Cours de Composition* noch de publicaties van Henri Expert hebben dit misverstand kunnen wegruimen. Wij lezen de composities der Ouden (De Ars Nova der 14de eeuw) vanaf onze vroegste jeugd met maatstrepen, die voor hare auteurs niet bestonden, in partituren, welke voor hare auteurs evenmin bestonden.¹ Van jongsaf gedresseerd in de richting eener verticale harmonie, lezen wij deze werken, die zelfs visueel nooit verticaal konden worden verbeeld, in de rechthoekige vakken hunner maten, in hunne genivelleerde maatsoorten. Wij hebben zoowel den zin der oude melodieën als den zin der oude rythmen verloren, en de veelvoudige verstrengelingen van simultane en buitengewoon geïndividualiseerde zangen, welke de scheppers dezer voor den eersten maal herrezen muziek zagen in een oneindig perspectief van expansieve melodie, wij noemen dat contrapunt, en wij noemen deze bloeiende uitgestrektheid van natuurlijke, ja populaire melodie, liefst contrapunt in zijn stuurschen,

1 Van deze ongelooflijk rijke en gecompliceerde kunst, welke drie eeuwen bestrijkt, is nog geen enkele partituur ontdekt. Hoe componeerden deze meesters? Dit bleef een raadsel.

terugstootenden, scolastischen zin. Tot in ons merg doordrongen van monodie, van het alleenheerschende, tyrannieke thema, van het alleenheerschende, aan den dans ontleende rythme, gehypnotiseerd door onze klavieren, door de groepeerding onzer tien vingers, door de pianistische ‘speelbaarheid’ of ‘reduceerbaarheid’, zelfs wanneer wij schrijven voor het honderdkoppig orkest, hebben wij deze wonderlijke kunst der simultaniteiten vereenzelvigd met den streng gecentreerden, éénpolig geordenden stijl van Bach, die zelf doordrenkt was van mono-thematiek en mono-rythmiek. Wij verwarden de horizontale polyphonie der laat-middeleeuwers met de verticale polyphonie der achttiende eeuw en wanneer wij aarzelend vermoedden, dat wij leefden in een fundamenteele dwaling, wij hebben ons gewacht dezen argwaan, waarvan de consequenties oneindig vruchtdragend hadden kunnen zijn, te doorvorschen en op te helderen. Wij hadden byzantinistisch gekibbeld over twee woorden, waarvan wij den historischen zin onvoldoende beseften, noch doorzagen. Het contrapunt bestreed de harmonie, het horizontalisme bekampte het verticalisme, en omgekeerd, om van tijd tot tijd, evenals de heer Casella, vreedzaam, te concludeeren: ‘qu'ils sont simplement deux “représentations” du même concept fondamental.’

Geenszins, in de verste verte niet. Horizontalisme en verticalisme waren voor de laat-Middeleeuwers de twee geheel verschillende, autonome keerzijden hunner kunst. Zij beoefenden beide technieken afwisselend in éénzelfde compositie. Zij zagen deze twee aspecten van hun métier niet als onverzoenbare hostiele factoren; elk had zijn eigen aangewezen expressieve vermogen.

Wij, wij kennen slechts twee verticalismen: een homophoon verticalisme en een gefigureerd of gecontrapunteerd verticalisme. Evenmin als de authentieke atonaliteit, is het authentieke, historische horizontalisme tot op heden verschenen in onze concertzalen. Wij hebben de simultaniteit

overgelaten aan de kunsten, welke daarvoor het minst geeigend waren (want zij vertolken concrete dingen): de schilderkunsten de poëzie. Het is waar: dit horizontalisme past slecht in een tijd, waar men stijlen ziet wisselen als de seizoenen; een tijd, welke de melodie verloorde; een tijd van formalisme, machinisme, cyclisme, neo-classicisme, en andere armoeden, waarvan men moeilijk veronderstellen kan, dat zij vrijwillig zijn.

Ik hoop, ondanks dit alles, dat deze beschouwingen over het artikel van den heer Casella, van nut kunnen zijn, wanneer men aan 't opmaken gaat van de volgende balans onzer muziek.

De dubbele Bach

Men was veilig voor den storm en voor de vlagen van den ijzelenden sneeuw. Men was als in een warm, oud huis, achter zware luiken, met een hecht dak tusschen ons en den kouden nacht, met een ton gouds in den kelder, echt goud in een echte ton. Het stemde rustig en tevreden den wind bij poozen te hooren rammelen aan de ruiten.

Men leefde twee honderd jaar terug, opgesloten in den langen winter. Men zag alle dingen op een afstand. Men onderging ze niet, men herinnerde ze zich; bijna onpersoonlijk, vaag, met de vertrouwde schaduwen van een sprookje. In de grage stilte en onder het licht, dat niet bewoog, kwam de H-moll suite. Zeven fluiten met haar koelen toon verluchtigden de vele violen, die men waarnam als door een transparant van kristallen. Er lag heimwee over de feest-muziek, een zacht verlangen, dat men niet bepalen kon. Het lag in de kleur der tonaliteit, het lag in 't vogelen der fluiten, in het onstilbare opzweven der melodieën, in de rank verstrengelde rythmen, in het geresigneerde gonzen der vulstemmen. Het klonk alsof men om veel getroost moest worden.

Toen zonk men nadenkend weg in twee *préludes* voor violoncel. Het instrument leek te zingen, zooals 's zomers het loof zong van den boom waaruit 't gezaagd werd. Het preludeerde naar eene gestaltelooze oneindigheid. De ruischende arpeggio's en de fragmenten van zangerigheid schimden op ons aan en omsponnen ons met hun contemplatieve bekoorlijkheid. Ze preludeerden wonderen, welke ieder doen kon naar zijn eigen hart.

De *Huwelijkscantate* was eene naieve en spraakzame confidentie uit den ouden tijd. Zij vroeg om zwaarmoedigheid en droefenis te verjagen en om bezielde liederen aan te heffen. Waan. Overal zong hetzelfde snakkende gemoed, dat de vreugde en den hemel slechts zien mocht achter nevelen van teleurstelling en altijd pijnende, eentonige

moeiten. Naieve en bijna belachelijke dingen zong het in een accent van diviene elegie, die zich spiegelde in de mijmeringen van een solo-viool, een oboe d'amore, met zijne mystieke zoetheid, zoet als zijn naam, een cello en een contrabas. En naast den kinderlijken tekst van 'Eure zarte Harmonie - Ist für die beglückte Eh' - Nicht die wahre Panacee', welke aanleiding is tot deze muziek van een eeuwig onbevredigd'gevoel, hoorde men eenvoudige waarheden geciteerd van 'de liefde, die veel sterker heet dan de dood, wie loochent 't? de muziek sterkt ons in stervensnood'. En naast deze simpele dichtelijkheid, naast deze onverwachte visie op een moeden eu vermurwden mensch, weer de candide bekommernis over een beschermer, die ook tijdens zijn huwelijk gemaand wordt de edele harmonie trouw te blijven. Ter wille van een paar minuten pure schoonheid moest men een overvloed van tirades, praatjes en rethorica voor lief nemen.

Men deed 't. Men deed 't ook bij de aria voor trompet en sopraan. De daverende, botsende vol-koren van strijkers en hun schokkend bij-vallen onder het ijle spel der solisten had in het concert voor twee violen met strijk-orkest de sfeer van rust en verzadiging nergens kunnen breken. De trompet was het eerste geluid uit de buiten-wereld. Maar men geloofde niet aan haar profane en onwaarschijnlijke galmen. Men geloofde slechts aan de aria 'Höchster, mache Deine Güte - Ferner alle Morgen neu'. O, dit had uren mogen duren. Want dit kwam uit het allerbinnenste hart. Dit werd gepreveld met een ootmoed van bidden, met een ontzag, met een toegenegenheid, waarmee het heiligste en hoogste mocht worden aangeroepen.

* * *

Al deze muziek was van Bach. Op een 'historischen cyclus' kon hij niet volledig vertegenwoordigd worden met vijf werken. Om hem te teekenen met al zijne klei-

groot-menschelijke hoedanigheden, zijn zonderling tweevoud van dienstbare functionaris en kunstenaar, van knap handwerksman en dichter, van schoolmeester en lyricus, van bureaucraat en visionair heeft Jules Combarieu in zijne muziekgeschiedenis meer dan een vel druks noodig en peilt hem nòg niet geheel. Men kan bij de beperkte ruimte van eene voorbijgaande critiek Bach's plaats en rol in het leven en in de historie, met al het vóór en tegen van de blinde en eenzijdige bewondering welke hij de vorige eeuw wekte, niet aanroeren. Bach behoort echter tot de auteurs, die 't minst bekend zijn uit eigenhandige stukken. Laat hij zich zelf karakteriseeren uit den volgenden brief, welken hij 28 October 1730 verzond aan een vroegeren mede-leerling en jeugdvriend Erdmann:

‘Uwe hoogedelgeboren zal een ouden, trouwen dienaar verontschuldigen, dat hij zich de vrijheid neemt u te incommodeeren. Er zijn nu haast 4 jaren verlopen sedert Uwe hoogedelgeboren mij gelukkig maakte met een goedgunstig antwoord op mijn aan u gerichte woorden; wanneer ik daarom herinner, dat u genadig verlangde over mijne lotgevallen eenig bericht te geven, zal zulks hiermede allergehoorzaamst geschieden. Van jeugd af zijn u mijne fata best bekend, tot aan de mutation, welke mij kapelmeester maakte te Cöthen. Daar had ik een genadigen, de muziek zoowel kennenden als minnenden Vorst, bij wien ik mijne levensdagen hoopte te indigen. Maar het moest geschieden, dat gezegde Serenissimus eene Berenburgsche prinses huwde, en het toen wilde blijken, dat de muzikale Inclinatie van mijn Vorst verflauwde, te meer de nieuwe Vorstin amusa scheen te zijn: zoo behaagde het God, dat ik naar hier geroepen werd als directore Musices en cantore aan de Thomas-School. Hoewel het me eerst gansch niet passend wilde schijnen van een Kapelmeester een Cantor te worden. Daarom traineerde mijne resolutie ook een kwart jaar, maar deze post werd mij dermate favorable beschreven, dat ik eindelijk, te meer daar mijne

zonen schenen te inclineeren tot de studiis, het in des Hoogsten naam waagde en mij naar Leipzig begaf, mijne proef aflegde, en de mutation aannam. Ik ben hier nog volgens Gods wil. Maar omdat ik nu vind: 1e. dat deze dienst op verre na niet zoo voordeelig is als men mij beschreven had; 2e. dat vele accidentia aan dezen post ontnomen zijn; 3e. een zeer dure plaats en 4e. een wonderlijke en de muziek weinig gezinde overheid is, ik verder in bijna voortdurende spijt, nijd en vervolging moet leven, zoo zal ik genoodzaakt zijn met des Hoogsten bijstand mijne fortune elders te zoeken. Mocht Uwe Hoogedelgeboren in Uwe stad een convenable post weten of vinden, dan verzoeke gansch gehoorzaam voor mij eene zeer begeerde recommandation te doen; aan mij zal het niet mankeeren, dat ik mij beijveren zal de hoogbegeerde voorspraak eenige satisfaction te geven. Mijn huidige post beloopt ongeveer 700 Thaler, en wanneer er wat meerdere lijken zijn dan ordinairement, zoo stijgen naar proportion de accidentia; is hier echter gezonde lucht, dan vervallen ook zulke, zooals ik 't vorig jaar aan ordinaire lijken meer dan 100 Thaler accidentia heb ingeboet. In Thuringen kan ik met 400 Thaler verder komen dan hier met nog eenmaal zooveel honderden, wegens het excessieve kostbare leven. Nu moet ik nog een en ander vermelden over mijn huiselijken toestand. Ik ben ten 2 male getrouwd en is mijne eerste vrouw zaliger in Cöthen gestorven. Uit het eerste huwelijk zijn 3 zonen en eene dochter in leven, gelijk Uwe Hoogedelgeboren nog in Weimar gezien hebt, als U zich genadig herinnert. Uit 2e huwelijk zijn in leven 1 zoon en 2 dochters. Mijn oudste zoon is studiosus juris, de beide andere frequenteeren nog de een primam de ander secundam classem en de oudste dochter is ook nog ongehuwd. De kinderen van het andere huwelijk zijn nog klein en de eerstgeboren jongen 6 jaar oud. Allen zijn geboren musici en ik kan reeds vocaliter en instrumentaliter een concert formeeren met mijne familie, te meer daar mijn huidige vrouw een flinke sopraan zingt

en mijne oudste dochter niet kwaad invalt. Ik overschrijd de maat der hoffelijkheid wanneer ik Uw Hoogedelgeboren met meerdere incommodeer, daarom haast ik mij te eindigen met alle respect levenslang verblijvend, Uw Hoogedelgeboren gansch gehoorzaamste en dienstvaardigste dienaar Joh. Seb. Bach.’

Dat is Bach ten voeten uit: zich trouw beijverend voor de muziek; maar altijd zakelijk, reëel, practisch; maar in al zijn fantasieën en droomerijen redelijk, berekenend, omslachtig, taai, vasthoudend, burgerlijk; dat is Bach, onhandig ceremonieus, naïef, kalm geloovig, onderdanig, nederig, geslagen, in het juk, maar met een bedaard zelfbewustzijn en een zachtaardige onverzettelijkheid.

Beethoven 1827 - † 26 Maart - 1927

Daar de woorden onnavolgbaar, ongeëvenaard, onovertreffelijk, onvolprezen, en andere uitdrukkingen der hoogste waardeering, in het gebruik versleten zijn, en zelfs niet hun klank behielden, lijkt het nuttig, dat wij trachten vast te stellen, waarom Beethoven nu, en honderd jaar geleden, en onafgebroken, en voor altijd, die eenzame en verheven plaats inneemt onder het menschdom, welke noch voorgangers, noch navolgers bereikten.

Ik weet niet of het u opviel dat Beethoven, in de werken waar hij zijn naam synoniem maakte met Muziek, zooals Plato dit woord verstond, of Schopenhauer, of Pythagoras, dat Beethoven in die edelste momenten van zijn wezen absoluut onvervalschaar is. Laat mij veronderstellen dat deze eigenschap van Beethoven niet tot u doordrong. En laat mij onmiddellijk preciseeren: hij is niet alleen onvervalschaar, hij is de eenige componist, de eenige kunstenaar, zoover ik kon nagaan, die opsteeg tot kringen, waar de mogelijkheid van vervalsching automatisch is uitgesloten.

Dit kenmerk heeft zijn afzonderlijke waarde voor een tijd als de onze, waarin men het echte en onechte, wezen en schijn, zeer moeilijk onderscheidt. De technieken verwierven eene uitnemendheid, eene verfijning, waarmee elke materiele en spiritueele moeilijkheid kan worden overwonnen. Er bestaat niets meer dat niet kan worden nagebootst. Men imiteert den papyrus en het palimpsest. Men imiteert het Egyptisch graniet, het Grieksche marmer, Kretenser of Etruskisch aardewerk, prehistorische sieraden, middeleeuwsche glasschilderingen, Moorsche of Vlaamsche wandtapijten, schilderijen, beelden in hout, in steen en in elk metaal. Men imiteert de kunsten van China, Voor-Azië, de Russische binnenlanden, het Afrikaansche oer-woud. Men imiteert onverschillig welk tijdperk

met alle bedenkbare waarborgen der echtheid. Men heeft zelfs de oesters aangeworven tot het vervaardigen van kunstmatig-echte parelen. Men imiteert niet enkel de min of meer anonyme, objectieve, handwerkmatige productie van eeuwen of volkeren, waarbij de individueele expressie, de persoonlijkheid, geen beslissenden factor vormde in het uitbeelden der schoonheid, men imiteert even onbedenklijk Rembrandt's, Da Vinci's, Raphaëls', Greuze's, Fragonard's, Monet's, of, vlak bij ons, Utrillo's. Men imiteert ze zoo voortreffelijk, zoo bedriegelijk, dat nog steeds gezocht wordt naar een verificatie-systeem, waarop men blindelings zal kunnen vertrouwen. De vaardigheid der nabootsers verkreeg zulle een voleinding, dat zij geen enkele controle, zelfs controle met de modernste hulpmiddelen, behoeft te vreezen. Men duizelt ervan, wanneer men denkt aan de ongehoorde sommen intelligentie en talent, welke door deze vervalschers, wanneer men ze tenminste nog vervalschers mag noemen, in een bejammerenswaardig negatieve richting worden verspild.

Wat beteekent echter hun welslagen, wat beteekent het ontbreken van elk afdoend identiteitsbewijs? Het beteekent, dat de imiteerders niet alleen het materiaal beheerschten, en de hemel weet dank zij welke listen, maar dat zij ook de geestelijke gesteltenis van hun model wisten te benaderen en uit te drukken. Het moge een hoon lijken voor Rembrandt, voor Raphaël, zelfs voor Utrillo, maar het is een onweerlegbaar feit, dat hunne psyche gevangen kan worden in eene formule, en behandeld als een recept, dat, met de noodige voorzorgsmaatregelen aangewend, onfeilbaar werkt.

Men kent diezelfde onderlinge verwisselbaarheid van auteurschap in de Letterkunde sinds Homerus. Het is geen vervalsching hier met commercieele doeleinden, of vervalsching uit litterair vermaak gelijk Ossian of de Chansons de Bilitis. In de litteratuur zijn het de philologen, die een auteur een werk of een werk een auteur toeschrijven op

min of meer plausible, doch zeer zelden volkomen bewijsbare gronden. Er bestaan apocryphe Evangelies, apocryphe Bijbelfragmenten, apocryphe Kerkvaders. Er bestaan bladzijden, hoofdstukken, boeken, van dichters en historici, welke reeds eeuwen onder de loupe liggen, om uit te maken of ze echt zijn, of onecht, of ze behooren aan een veronderstelden auteur of aan een ander. Toen vervalschingen op dit terrein een doel hadden, 't zij politiek, 't zij religieus, zag men falsificaties, waarop de scherpzinnigsten zich nog steeds afsloven. Wanneer nu nog vervalschingen op dit gebied nut konden brengen, dan zou men zich geen enkelen redelijken hinderpaal kunnen denken, onoverkomelijk genoeg om de vervaardigers van zoovele schitterende interpolaties en schrandere conjecturen te weerhouden. Zoo zeldzaam is eene persoonlijkheid, 't zij Omar Khayam of Rimbaud, welke gaaf genoeg groeide, om in een of ander gewichtig onderdeel niet vervangbaar te blijken.

In geen enkele kunst is een eenmaal gegeven accent, een eenmaal geprojecteerde gestalte, aangeheven intonatie voldoende hermetisch, voldoende onbereikbaar ingezet om elke mogelijkheid van nabootsing te voorkomen. Ook in de muziek niet, met uitzondering van niemand dan Beethoven, en slechts de verhevenste Beethoven, zooals ik wilde bewijzen. Ook de muziek, hoewel men meenen zou, dat haar meer psychisch domein gesloten moet zijn voor interfereerende golven, ook de muziek in haar techniek en in haar intiemste vibraties is assimileerbaar, en ieder componist vindt zijn dubbel-ik bij den eersten den besten die zich oefenen wil.

Ik geef hiervan drie historische voorbeelden. De muzikale philologen hebben Zeven en twintig Responsoriën van Ingegneri, een meesterstuk, drie honderd jaar toegeschreven aan Palestrina, een meester. Onder het oeuvre van J.S. Bach treft men eene Lukas-Passion, waarvan de authenticiteit niet vaststaat, maar noch bewezen, noch

volstrekt geloofchend kan worden. Het Requiem van Mozart, dat door den dood onderbroken werd, en onvoltooid bleef, is door een leerling beëindigd, en tot op den huidigen dag kon niet met voldoende zekerheid worden vastgesteld, welke passages ontwijfelbaar door Mozart gecomponeerd zijn, welke passages, en in hoe verre, werden geschreven of bijgewerkt door zijn leerling. Ik leg er den nadruk op, dat deze voorbeelden drie meesters raken - Palestrina, Bach, Mozart - die met recht gelden als hoogtepunten hunner eeuw, welke toevallig de zestiende, de zeventiende en de achttiende was. Ik leg er eveneens den nadruk op, dat noch de techniek van Palestrina, noch die van Bach of Mozart open lag voor elken handwerksman. Integendeel. Mutatis mutandis stelden zij hunne tijdgenooten gelijke moeilijkheden als tegenwoordig Strauss, Schönberg of Ravel. De geciteerde werken mogen ook niet gerekend worden tot den 'zwakken' Palestrina, tot den 'zwakken' Mozart. Verre vandaar. De Zeven en twintig Responsoriën behooren tot het soevereinste wat de toonkunst der Renaissance leverde aan de Kerk, en het Requiem van Mozart staat gecatalogiseerd onder zijne beste werken, zonder dat iemand eraan denkt zich tegen die rangschikking te verzetten. Het constateeren van dit feit sluit in zich, dat, wanneer er een oudheidkundige industrie manoeuvreerde, welke belang had bij 'nieuwe' Bach's, Palestrina's, of Mozart's, tegen het fabricceeren hiervan geen beletsel zou bestaan. Ik twijfel er geen oogenblik aan, of een dergelijke industrie zou ook 'nieuwe' Händel's, Haydn's, Scarlatti's, Lully's etc. vervaardigen. Dat deze mogelijkheid ontegensprekelijk kon worden aangetoond, lijkt mij van niet gering gewicht. Men zal begrepen hebben, vermoed ik, dat het hier niet gaat over de vervalschers, over de dubbel-iks, maar over het intrinsieke gehalte van een auteur. Over de vraag, of zijne diepste bron door intellectueele training of zelfs door psychische training kan worden aangeboord ja of neen.

Bij den voortreffelijksten Beethoven is deze superpositie onmogelijk, zelfs ondenkbaar; zij is a priori en a posteriori buitengesloten. Ik vond onder alle kunstenaars slechts Beethoven, wien men zonder tegenspraak zulk een ontoegankelijke plaats kan toekennen. Ik sluit onder de kunstenaars de verschillende mystici niet uit. Ik weet niet of gij een evenbeeld zoudt kunnen citeeren van dezen ‘onmeetbaren’ Beethoven: Acht gij het doenlijk, dan zouden wij samen kunnen overleggen. Ik versta onder den voortreffelijksten Beethoven, om slechts enkele voorbeelden te geven, den auteur der midden-stukken van de Vijfde Symphonie, het Trio der Zevende, het Trio der Achtste, de Adagio-varianties der Negende, de geheele Sonate opus 106, maar vooral het Scherzo, het Adagio en de Fuga; de geheele Sonate opus 101, maar vooral het eerste en laatste gedeelte; de Varianties van Sonate opus 109; het eerste deel van opus 110; de geheele Sonate opus 111; het Adagio van Kwartet opus 127, en het slot der Finale; het Scherzo en de langzame Varianties van het a-moll Kwartet opus 132; de Finale van ditzelfde werk; het geheele cis-moll Kwartet opus 131; den ‘et incarnatus est’ en den Benedictus der Missa Solemnis.

Welke zijn de karakteristieken van dezen voortreffelijksten Beethoven?

De ideeën van Beethoven, afzonderlijk beschouwd, vormen bijna nooit een model, dat men zou willen stellen als voorbeeld. Het hoofd-thema der Vijfde Symphonie, dat iedereen kent, beteekent in den zin van ‘zuivere’ muziek absoluut niets. Het hoofd-thema van het eerste deel der ‘Hammerklavier’-Sonate (opus 106) is onnoozel van eenvoudigheid. De melodie van ‘Freude, schöner Götterfunken, welke hij een tiental jaren gewikt, gewogen en gevijld heeft, is in haar rythme, in haar melodischen gang van eene paradoxale armoede, van eene stumperige simpelheid, welke ontstellen doet, en die geen andere compo-

nist ter wereld zou durven noteeren. Ik geloof dat men als eerste regel bij Beethoven's manier van arbeiden mag vaststellen: Hij gebruikt het minst, om uit te drukken het meest. Dit is ongelooflijk veel moeilijker dan men op 't eerste gezicht zou meenen; men behoeft slechts de proef te nemen, om zich hiervan te overtuigen. Het gevaar dezer methode, waarvan ik geen tweede voorbeeld ken, ligt vooral hierin, dat het aangewende materiaal door het ensemble volledig getransfigureerd moet worden, eene complete transsubstantiatie moet ondergaan; wanneer het stuk ten einde is, moet men de wezenlooze kiemen niet anders kunnen zien dan in de perspectieven eener goddelijke vlam. Het gevaar van zulk eene methode ligt nog hierin, dat het aangewende materiaal leeg en negatief genoeg moet zijn, om buiten elke gebruikelijke menselijke maat te vallen, en een factor van kracht en fascinatie te vinden in deze negatieve hoedanigheden. Het gevaar ligt eindelijk vooral hierin, dat men een maximum baseert op een minimum, dat men, vanaf den aanvang, zoowel in het minste als in het meeste, een rotsvast vertrouwen moet weten te ankeren, dat de geringste aarzeling in de indrukken zoowel het eene als het andere reddeloos doet derailleeren. Een dergelijk procédé, onbewust natuurlijk, en slechts observeerbaar voor den buitenstaander, plaatst Beethoven reeds boven het gewone, aardsche, menselijke plan.

Wanneer het procédé, gelijk bij Beethoven, wordt toegepast door een kunstenaar, die brandt van passie, voor wie het maximum aan innerlijken gloed levensfunctie is, aangeboren behoefte, en éénig geluk, zal door een noodzakelijke wisselwerking deze potentieele vervoeringsdrift weerkaatsen in elk onderdeel van het bescheidenste materiaal, en elke toon zal vanaf den beginne fosforiseeren in het latere vuur. Voor een kunstenaar gelijk Beethoven, die als een god leeft in zijn brandende braambosch, die verlangen niet anders meer kan kennen dan leidend tot verrukking, voor wien elk gevoel zich allengs en altijd verwezenlijken

moet in de hoogste stuwning, was deze onthechting, deze uiterste soberheid, welke men in zijn motievisch materiaal waarneemt, slechts bereikbaar door eene onophoudelijke interieure ascense. Hij vond geene eenvoudige thema's, gelijk een ander ze vindt, het zij Bach, het zij Mozart. Hij worstelde er om. Hij worstelde niet eens om den eenvoud, om de soberheid, want muziek bestond bij hem slechts als orgaan van zingende energieën, hij worstelde uitsluitend om de concentratie, hij worstelde om de middelpunt-zoekende kracht. En ook deze bijzonderheid van Beethoven's procédé, als men bij een zoo verborgen, zoo onwerktuigelijke verrichting van een procédé mag spreken, spiegelt zich af in den klank en de opeenvolging van iedere noot. In elk deeltje eener melodie radieert geheimzinnig de opgehoopte warmte, de hemelvaart waartoe zij bestemd is, het geweld ten laatste, waarmee zij aan het vormelooze ontruikt werd.

Zoo zijn de eerste fasen, welke iemand, die Beethoven creatief zou willen benaderen, moet doormaken, en alleen reeds de flagrante onmogelijkheid om een ander componist, Berlioz, Wagner, Franck, Haydn, Debussy of wie ook, in deze termen, onder dezen gezichtshoek te beschouwen, zou kunnen aanwijzen, dat deze analyse niet rondom Beethoven heendwaalt en niets registreert dan controleerbare feiten. Ik wilde dat ik de helft kon schrijven over een tijdgenoot: de wereld zou niet zonder stem zijn. Doch laten wij trachten nog eenigszins verder door te dringen in de psyche van Beethoven.

Hij werkte volgens de formule van alle componisten: zijne melodieën zijn gebouwd in corresponderende groepen van 2 maten, welke zich uitbreiden tot 4, waarop een volgende groep, den meter voltooiende tot 8, antwoordt. Zijne harmoniek pendelt met zeer evenwichtige tusschenpoozen van de Tonika, naar de Dominant, en terug naar de Tonika, golfslagen welke overeenstemmen met Rust-

Beweging-Rust. Zijne melodie, zijne harmonie leeft zonder geheimzinnigheid; zij ligt open en bloot; men is geneigd te zeggen, dat hij op dit gebied nooit een essentiële ontdekking deed. Zijne architectuur stelt geen enkel probleem. Zij is elementair als een Pyramide, als een antieke tempel. Hij plaatst een gegeven van zorgvuldig uitgekozen verhoudingen, bestaande uit menigvouden van 2-4-8; hij complementeert dit blok met een ongeveer gelijkwaardig tegenstuk, want evenals de antieke architecten zal hij zorg dragen dat de rechte lijn eenige fracties afwijkt; volgens de primitiefste wetten der proporties groeien en ontwikkelen zich deze zingende zuilen tot een onverstoort geheel. Wie zich rekenschap wenscht te geven, hoe Beethoven (die nauwelijks rekenen kon) wist te ordenen in rigoreuze cijfers, brenge het eerste deel der Vijfde Symphonie onder getallen.

Deze arithmetica in den scheppenden arbeid van Beethoven stelt ieder die haar zou willen navolgen voor bijna onoverkomelijke moeilijkheden, want overal dreigt de vraag: hoe onderhoudt men in deze parallelle verschieten den vitalen stroom? Doch evenmin als de *ostinato rigore* van Da Vinci en al zijne mysteriën, geloof ik dat deze bouwkunde van Beethoven in laatste instantie onnavolgbaar is. Zoo bewonderenswaardig zij zich ontplooit, zij behoorde tot eene oude traditie der muziek en nog na Beethoven werd zij herhaalde malen toegepast. Wat deze onbarmhartige architectuur in betrekking tot Beethoven wederom ongenaakbaar maakt, is de fantastische tweespalt tusschen den koelen geest die regelt, en het toemelooze hart dat zich uitspreekt. Dezelfde ascese, waaraan Beethoven zich onderwierp in de keuze van zijn materiaal, vindt men terug in de disciplinaire regelmaat, waarmee hij ze doet evolueeren. Ik zeg *doet* evolueeren. Want steeds weet hij in te grijpen met zijn vrijen wil. Hij beheerscht zijne getallen en hunne combinaties. Hij weet zijn diepste wezen te vereenzelvigen met de numerieke symbolen van

beweging en kracht, van begrenzing en eindeloosheid. Het moge niet moeilijk schijnen te arbeiden in deze parallelijnen, het zal altijd moeilijk blijven die abstracte en onvermurwbare vlakken te vullen met een schoone onrust, ze te laden met een hemelsche onstuimigheid, er in te kanaliseeren eene persoonlijke, onmiddellijke, alomtegenwoordige ontroering. Hier raken wij de kern van Beethoven's eenzelve en waarlijk niet te evenaren macht.

Tot aan het einde der achttiende eeuw heeft de muzikale expressie zich bewogen binnen een reeks van scherp omlijnde schema's. In de middeleeuwen, toen de menschelijke ervaringen nog geen maatstaf vormden, ging men nauwelijks verder dan twee: het lyrische element, steeds aan zich zelf gelijk, hoewel bij elk meester verschillend van teekening, het ageerende element, dat in wezen evenmin varieerde, hoewel het alle individueele schakeeringen toeliet van den componist. De muziek van de Renaissance ontdekte de cardinale deugden en de hoofdzonden. Zij dacht ze zich niet anders dan de middeleeuwsche schilderkunst, eene allegorische figuur met een guirlande in de handen of om de lendenen, waarop haar naam geletterd stond, maar hoe meer de muziek zich ging richten naar het drama, des te nauwer ging zij cirkelen rondom den mensch en zijne driften. Zij benaderde den mensch echter nimmer rechtstreeks. Men bleef eene aandoening, een hartstocht, zien door de lenzen der allegorie, en ofschoon het uiterlijke beeld langzaam verflauwde, bleven de gevoelens optreden in de onpersoonlijke, indirecte assimilatie van den componist. Dit duurde tot Mozart en Haydn. Mozart assimileerde de gansche schaal der gewaarwordingen het perfectst van al zijn voorgangers. Maar immer bleef Eros wandelen over de hoofden der menschen, en zóó zacht, dat hij nauwelijks indrukken achterlaat. Maar de vreugde was een schematische vreugde welke altijd ondergebracht kan worden in een allegro. De majesteit, de haat, de ontzetting, de klacht,

hadden rythmen, toonsoorten, klankkleuren, waarvan men niet licht afweek, uit vrees te worden misverstaan. God bezat eene bepaalde en onbedriegelijke tonaliteit; ook de larven der onderwereld. Alles speelde op de grens der begrippen, halverwege den mensch en zijn geprojecteerde schim. Mozart, hoe groot ook, hoe aanbiddelijk ook, geraakte nergens tot eene rechtstreeksche, onmiddellbare uiting. Toen hij die voltooiing van zijn genie ging bereiken, stierf hij.

Het was Beethoven die de muziek trok uit de gebieden van den Vorm, waarheen sommigen haar in onze dagen, honderd jaar na zijn dood, zouden willen terugvoeren, nadat zij honderd jaar gekwijd heeft in vruchteloze pogingen om het werk van den Heros in stand te houden of voort te zetten. Men heeft ondervonden tijdens die eeuw, welk een hachelijke onderneming het is, om symphonische muziek te baseeren op niets dan op het persoonlijk fonds van den auteur. Men heeft kunnen vaststellen, welk een waan het is, Muziek, niets dan Muziek, loutere Muziek, te concipieeren zonder een groote, innerlijke passie, zonder een mateloos hart, zonder de kostbare eigenschappen, die Beethoven stempelen tot een bijna goddelijken mensch, tot een heilige. Schubert stierf te vroeg en faalde bij gemis aan een dieper bewustzijn en beslotenheid. Mendelssohn, die alles begreep, en ongelooflijke gaven bezat, schemerde weg in eene optimistische, beate aesthetiek. Schumann was een sensitieve minor poet, die zich plichtshalve aan de symphonie waagde, welke hij in de verste verte niet kon omvademen. Brahms bezat een zekeren superieuren drang en zelfs een zekere symphonische intuïtie, het ontbrak hem echter volkomen aan een autochtone, vruchtbare en onbegrensde psyche. Wagner verklaarde kortaf, en uit individueele beweegredenen, dat met Beethoven de zuiver-symphonische aera gesloten was, en herstelde, in den vorm van leidmotieven, de schema's der achttiende eeuw, welke hij slechts uitbreidde en verruimde. Dat hij

erin slaagde eene almachtige muziek te scheppen, dankt hij aan demonische en orgiastische eigenschappen, welke hij met Beethoven gemeen had. Berlioz, Liszt en Strauss konden de symphonie niet zien zonder het geraamte van een tekstboek, zij konden de muziek slechts vatten als schaduwbeeld van een gebaar, een handeling, en hunne werken worden gehinderd door de conventioneele en willekeurige premissen, welke het verband tusschen gebaar en muziek vooropzet. Mahler-zelf gebruikte buiten-muzikale motieven en voorwendsels om zijne symphonieën psychisch te grondvesten. Eén is er, Bruckner, die dezelfde sferen bewoonde als Beethoven, en Bruckner verdoolde steeds in het labyrinth zijner architecturen. Werkelijk, men kan er niet aan twifelen, dat Beethoven uniek is geweest. En men begrijpt, dat onze machteloze maar intelligente tijdgenooten, die beseften dat zij op een voor hen dood spoor wroetten (ofschoon zij hun ommekeer toelichten met fraaiere argumenten), liever aanknoopten bij een periode welke minder risico bood, waarbij men met gemiddelde talenten gemakkelijker slaagt.

Beethoven is de triomf van den interieuren mensch, georiënteerd naar het licht. ‘Het valt zeer moeilijk’ zegt Joseph Conrad in zijne ‘Herinneringen’ -, ‘het valt zeer moeilijk de diepte en de gespannenheid te kenschetsen van een creatieve poging, waar de geest, de wil, het bewustzijn totaal worden in beslag genomen, uur voor uur, dag in dag uit, ver van de wereld en met uitsluiting van alles wat het leven waarlijk zoet en beminnenswaard maakt, iets, waarvan men enkel het materieele aequivalent zou kunnen vinden in de sombere en eindelooze troosteloosheid eener vaart in den winter van Kaap Hoorn naar het Westen.’ Wanneer dit geldt voor den schrijver, hoe meer moet dit gelden voor den componist. De schrijver sluit zich af van de omringende aarde, maar in zijn eenzaamheid neemt hij met zich mede de bijna grijpbare spie-

gelbeelden der wezens die hij scheppen gaat, hunne woorden die hem realiteiten zeggen, hunne omgeving, de zon waarin zij ademen, de aarde zelf die om hen is. Een dichter keert in zich zelf, en uit zijn binnenste welt op een zang die nauwelijks een illusie blijft, de werkelijkheid van het Woord, het begin der dingen. De schilder, de beeldhouwer, de architect, zij beleven bij hunne volle tegenwoordigheid de bewustwording van hun droom in de aanwezige vormen. Maar de componist, maar vooral een componist als Beethoven? Hij sluit zich af en al het omringende wordt hem een leugen. Hij speurt rond en nergens merkt hij een levensuiting welke overeenkomstig is met zijn innerlijken gloed, of zijne innerlijke kwelling. Hij wacht in de absolute leegte. Hij roept in een woestijn. Geen woord, geen accent, geen geluid strekt hem tot hulp. Alles blijft ontoereikend en machteloos bij zijn verlangen. Hoe dieper hij zal doordringen in zijn verborgenste zelf, des te eenzamer zal hij zich vinden, des te verlatener. Hij is alleen met ontastbare, onvoorstelbare gedachtenweefsels, die niet eens fantomen zijn: ze hebben geen vorm, ze hebben geen plaats. Zij zijn méér dan vluchtig. Zij komen en gaan wanneer zij willen, zij zijn niet te binden, niet te vangen. Geen macht onder hemel of aarde kan hen dwingen of roepen. Niets, niets is hun gelijkkluidend, niets kan hen vervangen. En wanneer de componist uit de martelingen dezer meest volkomen leegte ontwaakt, eene leegte van uren en uren, dagen en dagen, maanden en maanden, dan zal het zeer zelden geschieden dat zijne muziek hem tot troost strekt en opbeurt. Want tegenover zijn verwezenlijkten gedachten-wensch, tegenover het onuitsprekelijke, dat hij onmededeelbaar in raadselen van klank vastlegde, tegenover zijn visioen dat visioen bleef, zal hij opnieuw al het omringende ongeëvenredigd en ontoereikend vinden.

Beethoven heeft deze tortuur van het scheppen, waarvan niemand zich eene voorstelling kan vormen, ondergaan in al haar volheid. Toen Wagner in 1870 zijn gedenkschrift

opstelde voor den honderdsten geboortedag van den componist, kon hij, om den onzegbaren toover weer te geven, welke muziek in zich sluit, een zwoelen nacht herdenken van Venetië, waar hij een gondelier zijn amoureuzen zang hoorde aanheffen, welke uit het ruimtelooze duister der lagunen door alle verten beantwoord werd, de schaduwende stad overstelpend met een ongeweten zaligheid. Wagner kon dien stralenden dag herdenken in het Uri-hoogland, toen een herder naar het blauwe firmament zijne fanfares uitstiet, welke van alle bergen, van alle echos, van alle afgronden terugschalden naar het verre azuur. En misschien vond in de Elyseesche Velden Beethoven's schim Wagner een weinig wreed. Want Beethoven mocht dit geluk niet kennen. Hij was doof, en wanneer hij misschien niet stok-doof was, hij was in ieder geval hard-hoorend. Hij kende zelfs het geluk niet van 'Muziek lokt van een ziel muziek weer los.' Hij leefde bovendien in bekrompen en drukkende omstandigheden. Zijn materieel bestaan was in den ergsten zin middelmatig. Hij had geen vrouw. Hij kwam en ging altijd in een leeg huis, een onbewoond huis, waar hij alles zelf moest beredderen. Stel u de lange, kille winternachten voor van den schepper der Negende Symphonie, der laatste Kwartetten, der laatste Sonates. Hij had het koud, hij was eenzaam, hij was ellendig. Hij sukkelde aan allerlei ziekten, oorpijnen, fijt in den vinger, maagstoornissen, ingewandskwalen, dreigende waterzucht, en werd nooit verpleegd. Hij had kind noch kraai; hij had zelfs geen hond - zooals Wagner. Het eenige wezen, waaraan hij zich in zijn drang naar genegenheid kon verslingeren, een neef, beloonde hem met den zwartsten ondank. Hij zat altijd in geldzorgen. Hij moest de opdrachten, de teekeningen, de edities, zijner meesterwerken met veel overleg aan den man brengen. Hoe ouder hij werd, hoe armzaliger, hoe afgetrokkener, hoe schuwer. Hij onderging dit leven niet voor zijn genoeg in het luchthartige Weenen. Hij had zich het bestaan an-

ders gedroomd, hij droomde het zich iederen dag anders. Was iemand rampzaliger dan hij, iemand verlatener, verlorener? Hij beklagde zich niet. Hij vraagt geen medelij. Maar hoe kon hij zingen? Hoe kon hij zingen? Hoe ver en hoe lang moest hij afdalen in de grondelooze diepten der ziel om het vertrouwen en den vrede te hervinden, waarmee hij opnieuw kon reikhalzen naar een onbestaand geluk?

En wàt zong hij....

Alsof niets hem deerde. Zijne teederlijk geïntoneerde cantilenen klimmen bijna steeds naar het gebed, van het gebed naar de adoratie, van de adoratie naar de extase. De laagste trap zijner expressie is de overpeinzing vol genegenheid. De hoogste, en waar hij het liefst vertoefde, is de vervoering: de vervoering in de stilte of de vervoering in den storm. Trof het u, gelijk het mij trof, en immer ontgoochelde, dat de mystici, 't zij Plotinus, Paulus, Augustinus, Hadewych, Catherina, Ruysbroeck, Boehme of Eckehardt, wanneer zij hunne verrukkingen herdenken, nooit andere termen vinden dan de zevende hemel, geen oor heeft het vernomen, geen oog heeft het gezien, of, alle woorden schieten te kort? Het leek mij steeds bij allen eerbied voor deze bewakers der ontoegankelijke regionen, die soms met de grootste nauwkeurigheid de wegen weten aan te duiden naar dit authentieke paradijs, een tekort aan discipline, of zoo gij wilt een tekort aan techniek, dat zij ons niet wisten te voeren over de scheidslijn, dat zij ons onvervuld wegzenden. En wanneer zij, zooals Augustinus, ons leiden tot vlak bij de kimmen, die liggen in den weerglans der buitenaardsche zon, zij slagen er niet in om hunne ontzinde psyche in actie te brengen. Ik weet niet of de toppen der mystici, de zevende hemel, hooger stijgen dan de toppen van Beethoven (het zal altijd gemakkelijk zijn dit te beweren of dit te loochenen) ik weet alleen dat Beethoven de eenige is, die mij de beloften der mystici vervult.

Niet bij toeval, niet bij uitzondering. Neen; hij kent zijn doel, hij kent de paden. Hij gebruikte nooit het woord extase of gelijkbeteekenende termen; hij gebruikte zeer zelden de syllabe God; hy wendde geen heiligen aan als bemiddelaars, geen teksten, geen schrifturen. Alles, het geheele wezen, wordt geplaatst buiten het gewetene, buiten het betrekkelijke. Er is geen symbool meer, geen allegorie, geen gebaar, dat in eenig opzicht zou kunnen correspondeeren met de stoffelijk-menschelijke verschijning. Het is nauwelijks nog Beethoven die zingt, want wij worden veranderd in zang. Wij radieeren in de radieerende muziek. Wij zweven, buiten alle ruimte, buiten, alle afstanden, buiten alle beperkingen, wij zweven in een besef van geluk, dat wij ternauwernood nog waarnemen. Inderdaad: vóór Beethoven had geen oor dit vernomen. Men kon vermoeden dat deze vermengeling van het opperste zintuigelijke en het opperste onzintuigelijke mogelijk was, maar in Beethoven werd zij voor den eersten keer werkelijkheid.

Hij zong alsof niets hem deerde. En om de draagwijdte van dit feit te realiseeren, vraag ik u te bedenken, dat zóó te componeeren de allerintiemste functies opvordert der menschelijke ziel. Hier kan de auteur zich niets suggereeren, volstrekt niets. Hier kan hij niet tot zekeren graad een tweede ik als plaatsvervanger stellen; in geen enkel opzicht. In dezen staat begeeft de auteur zich met zijne gansche natuur: met zijn intellect, met zijn hart, met zijn herinnering, met zijn bewustzijn en onderbewustzijn, met al zijn zenuwen. Tegenover deze supra-normale muziek kan de auteur geen toeschouwer blijven, hij kan er niet boven of buiten staan. Hij is méér dan deelgenoot. Zij heeft zich in hem geïncarneerd, zij vloede met hem samen. Hij droeg zulk een muziek in zijn binnenste zelf, hij droeg haar dagen, maanden, jaren. Zij ontwaakte in hem met de kloppingen van haar rythme; hij rukte den klank bij flarden van zich los; elke golving harer dynamische lijn is

door hem heengevaren; in de ontembaarheid en de hardnekkigheid van zijn trachten, in de stuwning van zijn wil, in zijn nooit luwend verlangen prefigureerde hij de baan, welke zij loopen moest tot haar zenith; uit de subtiliteit zijner eigen innigheid, uit de oneindig gedifferentieerde nuances zijner eigen gewaarwordingen, uit de onuitputtelijke gradatie zijner eigen affecten werden de melodieën geboren, waarvan niet alleen de gevoeligheid, de diepte, de bekoring, de volmaakte buiging, de diviene stelligheid ons verwonderen, maar waarvan elke inflexie ons doet huiveren over de geheimste pulsaties van Beethoven's loutere hart.

Dit hart begreep het leven slechts in zijn lyrische en heroïsche aspect, en zoo volledig, dat men zich afvraagt of wel andere aspecten van het leven mogelijk zijn. Naar dit hart convergeerden als in een accoord de bronnen van het tijdelijke en van het eeuwige. Geen muziek der sferen kon beter gegrondvest zijn dan in dit vastberaden hart, dat nooit wankelde, nooit weifelde in zijn onbeteugelden drang naar geluk en schoonheid en evenmaat. Nergens kon muziek, de eerstgeborene uit den Chaos, een williger instrument ontmoeten voor de zingende stemmen van den Wereld-Schepper dan in dit sterke, onvervaarde hart, dat elke trilling moduleerde naar een heil. Wanneer men overweegt, dat de sterfelijke Beethoven, die leed in de donkerste eenzaamheid, gedurende de laatste tien jaren van zijn bestaan, en zelfs langer (dit wil dus zeggen gedurende meer dan één-derde zijner creatieve jaren), geen respijt gekend heeft, dat hij elk jaar schichtiger terugkromp in zijne afzondering, als een dier dat pijn heeft; wanneer men hem hulpeloos ziet verzinken in dien sleur van mediocre kwalen en hindernissen, wanneer men dienzelfden geteisterden en maniakken Beethoven gadeslaat in het aura der 'Hammerklavier' Sonate, in het aura der Missa Solemnis, dringen zich onvermijdelijk de vragen op: Was deze man gepredestineerd voor het innerlijke geluk in al

zijn gedaanten en kostte het hem niet de minste moeite om dien magnetischen haard ongerept te handhaven, - of beschikte hij over een moed, waarmee hij zich gestadig opdreef naar een plan van vrede en vreugde? Er bestaan geen voldoende gegevens om tusschen deze vragen te kiezen. Maar zoowel in het eene als in het andere geval bevinden wij ons tegenover een mensch, een onvervalschten mensch, die van alle standpunten beschouwd zich boven elke gelijkenis verheft, een der zeldzaamste vertegenwoordigers der menschheid en der schoonheid.

Maar wij hebben dit wonder nog niet gepeil in al zijne uitgestrektheid. Wat Gregorius de Groote en de geheele antieke philosophie wenschte van de muziek, wat de moderne aesthetiek zal eischen, zoodra zij tot de rede is teruggekeerd: 'ut nescientibus fiat cognita, scientibus tamen non sit onerosa', dat zij verstaanbaar moet zijn voor de onwetenden zonder evenwel de kenners teleur te stellen, verwezenlijkt Beethoven in het volmaakte evenwicht. Hij sprak de tongen der Engelen, en de Liefde ontbrak hem nooit. Wortelt wat men de inspiratie noemt in de geheimste onderlagen van den vitalen stroom, waarmee men slechts in de hoogste creatieve momenten contact krijgt, de realiseering geschiedt in de vlekkelooze klaarheid der Rede. Bij deze transformatie van instinct tot intellect verliest de eerste oorzaak, de oer-drang, welken wij donker plegen te heeten, omdat wij hem niet voldoende kennen, doch welke zich onafscheidelijk manifesteert in een ondefiniceerbare glans, niets van zijn primitieve geweld. Zijne praktische realiseering in tonen, in rythmen, in klankkleuren, in vormen, beantwoordt niet alleen aan de strengste eischen der muzikale dialectiek, welke, geïsoleerd beschouwd, bij Beethoven een monument vormt van zuiver denkvermogen, deze realiseering is ten overvloede volkomen adaequaat met haar demonisch uitgangspunt. Hier lijdt geen enkele aardsche verschijning, welke wij den

naam van schoonheid geven, schade. Hier wordt geen enkele maat, de maat waarin wij vreugde of geluk kunnen of willen ondergaan, overschreden. Hier wordt geen enkele vorm, de vorm waarin wij steeds onze dierbaarste indrukken zouden willen cristalliseeren, wanneer wij maar konden, verbroken. En Beethoven's muziek is aan geen enkel milieu gebonden, noch aan het historische, noch aan het maatschappelijke, noch aan het cultureele. Men behoeft haar niet te transponeeren in den tijd van haar ontstaan om door te dringen tot haar volle expressieve waarde, gelijk dit reeds lang het geval is bij zijne voorgangers, die nauwelijks meer dan honderd jaar van ons verwijderd liggen. Hare essens, hare psyche, behoort tot geen enkelen der drie standen; zij is noch aristocratisch, noch burgerlijk, noch plebejisch; zij is in den eigenlijksten zin Universeel. Hare stem is onmiddellijk verstaanbaar voor elken mensch, van den eenvoudigen tot den gecompliceerdsten, omdat zij de stem is der totale menschheid. Zij is de muziek van een sens commun, weergaloos zeldzaam onder de kunstenaars, voorbeeldeloos kostbaar, wanneer hij stijgt tot de hoogste expressies, een sens commun waarin allen kunnen communiëeren.

Dit is, geloof ik, niet in meerdere of mindere hoeveelheid illusie. Ik geloof dat het werkelijkheid is, welke men elken dag constateeren kan in alle concertzalen der wereld, op alle lengte- en breedte-graden, onder alle klimaten, onder bijna alle rassen, onder alle temperamenten. Er voltrokken zich van Palestrina tot Beethoven minder omwentelingen in de verschillende takken der menschelijke werkzaamheid, dan van Beethoven tot onze twintigste eeuw. Alle theoretische gegevens, welke het getimmerte vormden der intellectueele kanten van Beethoven's kunst, liggen voor afbraak. Men concipieert niet meer in zijn rythme, niet meer in zijn melodie, niet meer in zijn harmoniek, niet meer in zijn vormen, niet meer in zijn orkest. Terecht of ten onrechte? De vraag doet er niet eens toe: ten aanzien

van Beethoven is zij geheel overbodig, zinledig. Zij kan geen beteekenis hebben zoolang de psychische Beethoven, dien ik zoo getrouw mogelijk trachtte te analyseeren, en de verschieten van waaruit hij gezongen heeft, door de latere generaties noch zijn benaderd, noch zijn overmachtigd.

Alleen in deze perspectieven ook kan de vraag: Wat beteekent Beethoven voor onzen tijd? worden beantwoord. Beethoven is meer dan een stijl. Beethoven is zelfs meer dan een levensleer, want iedereen zal zijn weg te onbegaanbaar lijken. Beethoven is, onder de menschen, de volstrekt Eenige.

Bruckner

I

Toen Bruckner's Vierde zou aanvangen met haar zacktruischenden tremolo, knetterde de hagel over het dak als een verwijderd mitrailleurvuur. Geen geluid om gemakkelijk te vervloeien met het blad-geruisch der tremolo's, de blauwe kleur van den hoorn-roep welke de symphonie openden, doch Mengelberg heeft eene ijzeren onversaagdheid verworven om over alle aarzelingen heen te helpen. En ik geloof, dat elke aarzeling wel moet wijken, als Bruckner, na een groot, chevaleresk, orgelend uitgebroken fortissimo, het orchest dempt, het heele ensemble laat spelen in half-tinten, dáár pizzicato's, hier melodische opschemeringen van klanken, ginds eene volle, voortgezette cantilene en deze weer elders omrankt met bloeiende figuren, zoodat het een onmetelijke, ruimtelooze deining wordt van half-luid geluid en de zang schijnt te rijzen uit alle hoeken, zoodat men denkt weg te deinzen in een heerlijk en alzijdig lichtend rythme, ik geloof, dat daar inderdaad geen enkele aarzeling van de wijd-ontvouwde betoovering kan terughouden.

Men heeft immers bij Bruckner nog andere aarzelingen dan den knetterenden hagel. Zooals er in Rusland een boer opstaat en eene godsdienstige secte sticht, zoo staat er in Oostenrijk een boer op, die symphonieën skrijft. Dat behoort bij Rusland en bij Oostenrijk. De een interesseert zich alleen voor het eeuwige leven, de ander alleen voor een mooie en soliede geconstrueerde compositie. Hij vergeet er alles voor; hij vergeet te trouwen en te beminnen, hij vergeet de mode van zijn tijd, de stroomingen zijner eeuw; hij raakt buiten elke beschaving; hij vergeet alle persoonlijke waarde en doet in een drukke straat van Weenen een voetval voor een kapelmeester (dat moet eigenlijk een componist zijn naar Mengelberg's hart), hij

vergeet zichzelf en krijgt hallucinaties, visioenen, hij gaat de bladeren der boomen tellen, doet een jong meisje op haar verjaardageen kerkboek cadeau, draagt zijne negende symphonie op aan God, zijn achtste aan Frans Jozef - en het einde van dit alles is natuurlijk, dat hij ook zijne hoorders soms vergeet. Wat hij vindt, fascineert hem en hij speelt er mee als een land. Hij wil een teeder fragment steeds nog gaarne een toon hooger of lager hooren, een nieuwe harmonische verbinding gaarne in een ander register, hij wil een strak gespannen rythme of een bollen klank ondergaan tot men er van davert. Naast gigantische fortissimo's, waar een soort van bovenaardsche solidariteit ligt uitgebeeld, gaat zijne voorliefde naar eene beklemmende stilte, welke de sprakeloosheid van den aardworm uitdrukt. Want Bruckner's stilte geeft geen rust en is ook geen rust. Zij is zijne nederigheid en zijne vermurwing. Zij is misschien zijn diepste zielskreet. Bruckner kent geen extase zonder depressie en de *Imitatio Christi* moet zijn dagelijksche lectuur geweest zijn. En geen enkele dezer schamele nederigheden, geen enkele dezer depressies spaart hij ons en kòn ze ons ook niet sparen. Zoo schrijft de luisterrijke meester in het contrapunt nietigheden van klank en vinding, niet, o componisten, die zoo gauw een sentimentaliteitje bij de hand hebt wanneer ge een paar maten vullen moet, niet omdat hij 'den vorm' niet beheerscht, maar omdat het den extaticus berooid en armzalig te moede was. Dan telde hij de bladeren aan de boomen en vergat ons.

Maar door de genade van zijn talent zoo rijk in het gelukkige leven te staan en door het fanatisme tot zijn vak en tot de schoonheid in een voortdurend absentisme te verkeerden voor de niet-muzikale dingen (hij die zijn orgel kuste, wanneer het spel gedaan was 'feminam nunquam attigit', gelijk de Ouden van Plato roemden - om Rudolf Louis even te citeeren), schiep Bruckner eene Danteske gevoeligheid en een expressionisme, dat tot de afgronden

der ziel grijpt. Zijne bewogenheden zijn als die van den dichter, die, om Francesca's dood, 'valt, gelijk een dood lichaam valt.' Dan heeft hij accenten, welke radicaal en afdoende zijn. Dan bevangt ons zijne al-omvattende muziek. Dan heeft hij een innerlijken luister, een groot hart, eene oprechtheid, een overvloed van ontroering, waarvoor men alle vermoeienis dragen wil. Dan is hij ook de eenige, na Beethoven, die onbeschrijflijke dingen gecomponeerd heeft. Dan overtreft hij ook alle na-Brucknersche metaphysiek, omdat hij de eenige is, die zoo *tusschen* de menschen en tevens *boven* de menschen eene hemelsche muziek wist te intoneeren.

Het is betreurenswaardig, dat van zulk een meester, die reeds meer dan twintig jaren dood is, nog immer symphonieën op de Amsterdamsche première wachten. Het is jammer, dat Willem Mengelberg, die deze Vierde in een heel nauw contact met het werk dirigeerde, overal in den toon, overal gelijk een meester, ik zou haast zeggen geïnspireerd, zulke hymnische hoogten bereikte hij - zich zoo weinig aan Bruckner laat gelegen liggen.

II

Het testament van Anton Bruckner, na o.m. verordend te hebben waar de metalen lijkstaf moet staan - onder het orgel van het klooster in St. Florian, vlak-bij eene pyramide doodskoppen uit den tijd der Hunnen - bepaalt sub 4: 'Ich vermache die Originalmanuscripte meiner nachbezeichneten Compositionen: der Simfonien, bisher acht an der Zahl, die neunte wird, so Gott will, bald vollendet werden, - der 3 grossen Messen, des Quintettes, des Te Deums, des 150. Psalms und des Chorwerkes Helgoland - der Kais. und König. Hofbibliothek in Wien, und ersuche die K. u. K. Direction der genannten Stelle, für die Aufbewahrung dieser Manuscripte gütigst Sorge tragen zu wollen.'

Als ik tijd en andere noodzakelijke dingen had, toog ik naar deze K. u. K. bibliotheek te Weenen om de handschriften van Anton Bruckner te verifieeren. Wij, Hollanders, zitten 't verst van de bonnen en moeten alles te goeder trouw aannemen zonder eenige kans op eigen expertise, wat een der grondoorzaken is van onze droevige lijdzaamheid op muzikaal gebied. Er valt in de muziek-geschiedenis ongelooflijk veel te verifieeren. Het zijn niet alleen de toegevoegde kruisen, mollen en maatstrepen, waarmee de musicologen *alle* uitgaven der middeleeuwsche toonkunst vervalscht hebben. Het zijn niet alleen de boud-weg door Robert Eitner in Monteverdi's Orfeus ingelaschte fragmenten, waar de 'gewaagde' harmoniek niet beviel aan Eitner's scolastieke ooren. Het zijn niet alleen de schoolmeesterachtig en onbetrouwbaar uitgewerkte bassen der XVII en XVIII eeuwsche muziek. Het is niet alleen de strijd tusschen Piccini, den favoriet der onwettige Mme. Dubarry en Gluck, den favoriet der wettige Marie Antoinette (daar moest de wettigheid het winnen). Het is niet alleen de kamp tusschen Rameau en de Encyclopedisten. Het is niet alleen het manuscript van Moussorgski's Boris Goudounoff, dat ik met eigen oogen zou willen zien. O, er valt ontzaglijk veel te controleeren in de nooit objectief, nooit wetenschappelijk, nooit onpartijdig geboekte geschiedenis der toonkunst en ik zou het willen doen om verschillende hoofdstukken van-voren-af-aan te beginnen.

Ik zou ook de handschriften van Bruckner willen zien. Er kwam niets uit Bruckner's atelier, dat niet gekeurd en gerevideerd was door Joseph Schalk of Ferdinand Löwe, twee zijner leerlingen. Rudolph Louis, Bruckners eerste biograaf, noemt ze zijn 'curatoren'. Hun ernst, hun bedoelingen, hun eerlijkheid staan boven iedere verdenking. Maar wat en waar hebben zij den meester geraden te schrappen? En waarom? Bestaan in deze dagen, nu het begrip 'symphonie' verruimd is, nog dezelfde redenen tot

de coupures en wijzigingen der 'curatoren' als veertig, vijftig jaar geleden? Won of verloor de compositie, volgens onze tegenwoordige zienswijzen, door de bemoeiingen der curatoren?

Ik kan mij niet voorstellen, dat Anton Bruckner, die bij zijne Derde Symphonie een scherzo en trio schrijft uit één stuk, in één vaart, in één breeden, ononderbroken stroom van leven, dezelfde symphonie voorziet van 'n eerste deel, dat wegens zijne verbrokkeldheid, zijn doelloos storm-loopen naar onvoltooide hoogtepunten en machteloos doodloopen, onmogelijk te verdedigen, onmogelijk te redden is. Hij, Bruckner, moet dit bemerkt, moet dit ervaren hebben. En dit wankelende, tastende, raadselachtige eerste deel staat in Bruckner's oeuvre niet alleen.

Wanneer men die zekerheid had van Bruckner's eigenhandigheid (al wist men slechts de plekken, waar gesoldeerd werd), dan kon er gedacht worden aan eene definitieve Bruckner-waardeering en eene definitieve Bruckner-biografie. Want noch Rudolph Louis, noch Franz Graeflinger zijn volledig of bevredigen of waren in staat het laatste woord te spreken. De psychologische waarde-bepaling zou 't lastigste onderdeel zijn. Bruckner was een ontwortelde. Een ontwortelde zonder houvast, zonder strijdvaardigheid, en zonder ander weerstandsvermogen dan zijne solide Oostenrijksche boerenvitaliteit. Hij had geen enkel zelfvertrouwen, behalve zijn instinct, dat hem dreef tot muziek-maken. Hij had alles trachten te leeren en ondervond voortdurend, dat het hem niets baatte. Hij kreeg nergens steun. Zijn afgod Wagner had gedecreteerd, dat met Beethoven's Negende de laatste symphonie geschreven was. Zijn geloof was orthodox, stevig en naief, maar werd hem nooit tot de passie van mystici, welke andere gemiste liefdes kon vervangen. Zijne beste vrienden, zijne leerlingen namen zijn werk nooit gelijk het kwam; opperden altijd aanmerkingen en bezwaren. Zijne muzikale kennis, zijne artistieke intuïtie waren beiden zeer subtiel ontwik-

keld, zijne gewone menschelijke verstand was bekrompen en beperkt. Hij had geen cultuur. Hij had geen levenskunst. Vanaf zijn geboorte tot zijn dood bleef hij de simpele boer, die door een wonderlijke gril voorbestemd was tot componist en zich buiten de muziek om niets bekommerde en zich voor niets interesseerde.

Het toeval wilde bovendien, dat hij 't centrum werd van partij-twisten. Dat hij een letter begreep van Wagner's ideeën-wereld is nooit gebleken, maar hij adoreerde Wagner en werd uitgeroepen tot Wagneriaan. Dat hij ooit een letter begrepen heeft van de ideeën-wereld zijner bestrijders is evenmin gebleken, maar hij vond het een eer Wagneriaan te heeten. Dat zijne vijanden ooit een noot begrepen hebben van Bruckner's symphonieën is het minst gebleken van alles. En wanneer ik eene thesis zou moeten nemen voor een uitgebreid werk over Bruckner, dan ware het deze:

Bruckner was de éénige absolute musicus in het Duitschland en Oostenrijk der vorige eeuw. Hij was de eenige, die de muziek heeft opgevoerd tot hare hoogste abstractie; ontdaan heeft van alle reële, litteraire of picturale denkvormen en verschijningsmiddelen. De eenige, die muziek concipieerde als 'klinkend bewogen vormen'. De eenige, die onbewust, maar methodisch, systematisch en onwrikbaar, in tonen de stellingen verwezenlijkt heeft welke tot uitgangspunt dienden voor Hanslick's 'Vom Musikalisch-Schönen'.

Hanslick was Bruckner's verbeten en lang niet nobele aartsvijand. Hij heeft den meester der negen symphonieën, welke buiten alle wereldlijke, zichtbare en denkbare gestalte, buiten elk gepreciseerd gevoel gecomponeerd zijn als zingende architecturen, blindelings verworpen en onbehoorlijk uitgescholden. De tijd was te onrustig en te woelig voor Hanslick om de waarheid te zien en Bruckner miste er de scherpzinnigheid voor. Maar eene Bruckner-psychologie zou rekening moeten houden met deze twee

fundamenteele factoren: Hanslick, die hem afmaakte, die hem levenslang door het hoofd spookte en dien hij wel gaarne tevreden gesteld had met een goed werk, naïef als hij was. En verder het idee, dat er eene sfeer was boven den mensch, boven het leven, eene sfeer van onzienlijk licht, van wonderbare warmte, waarheen alles trachtte, waarin alles zou opgenomen worden en opgelost en stralend vereenzelvigd.

Bruckner, de arme, povere, tragische Bruckner heeft zich misschien meer uitgesloofd voor Hanslick dan Brahms, Hanslick's vriend en ideaal. En om dat onuitgesproken, verre en gedroomde licht te naderen ontwierp hij de eene symphonie na de andere; met altijd denzelfden, langzamen opgang, dezelfde moeizame bedevaart van eerste deel over adagio en scherzo naar de stijgende glories der finale, waar alles radieerde in eene roos van vuur.

Letterlijke Mahler

I

De laatste, voorzienigheid van wat schrijft en gedrukt wordt zijn de zettters en correctors. Villers de l'Isle Adam zag in drukfouten een providentieelen kant en beschouwde ze als het werk van satyrs, die toezicht houden op ons onder-bewustzijn. Ik heb zettters zoo obstinaat het woord kosmisch zien veranderen in komisch, dat ik het woord kosmisch niet meer durfde gebruiken. Dit was het eerste voordeel, dat de demonen-drukfouten-regelaars mij lieten trekken uit hun duidelijke wenken. Het tweede voordeel was, dat ik over den kosmos en over de lieden, die bij elk thema, elke conceptie van Mahler het woord kosmisch op de tong hebben, ging nadenken.

De slotsom daarvan is, dat Cheops, bouwer van Pyramiden, Alexander de Groote, veroveraar van werelddeelen, onder dezelfde sterren leefden als ik, en dat ik, ziende naar Orion, mij kan maken tot tijdgenoot van Cheops, van Alexander, in den eeuwigen duur van Orion's licht, dat staat en staan zal over den dood en de geboorte van duizenden menschen-geslachten, die met hunne symphonieën en Mahler-feesten in Orion's onwankelbare stralen niet erg belangrijk zijn. Deze gedachte is niet nieuw, doch geeft aanleiding tot veel nederigheid.

De slotsom was ook, dat ik, door mij te plaatsen achter een min of meer slecht gefabriceerden lantaarn, achter een schutting, die straks misschien zal omwaaien en mij een schoenpoets aanbeveelt, gemerkt 'Venus', Orion en een brok van het heelal door deze eenvoudige daad van mijn wil kan vernietigen tot niets; want wat is Orion, wanneer ik wensch hem niet te zien? Deze gedachte is ook niet nieuw en geeft aanleiding tot veel hoogmoed. En de eindconclusie was, dat wij mateloos klein bij het ééne, mateloos ridicuul zijn bij het andere standpunt; dat een hond, die

blaft naar de maan een even kosmischen (ja, zetter, komischen!) aanroep verricht tot den wereldgeest als Mahler bij het scheppen zijner Achtste symphonie.

Het is mij onuitstaanbaar geworden al dat onwijze gezwets over den Kosmos, (Komos was de patroon der bitteraars), het gezwets over het Universum, dat (na hoeveel koor- en orchest-repetities?) begint te klinken, etc. Laat Mahler zoo schrijven, doch laten wij dat niet elken dag meer profaneeren, met den Kosmos omgaande, achter eene schutting, als met een goedkoop horloge. En laten wij Mahler niet hééleniaal zeitgemäss maken, want dan zal hij even onuitstaanbaar worden als zijne zwetsende profeten die over hem verkondigen, dat zijne symphonieën de belangrijkste missie in zich dragen, welke de menschheid sinds Sinaï en Golgotha ten deel is gevallen. Laten wij hem niet zóó oppervlakkig, journalistiek zeitgemäss omduiden, want dan zal hij over korten tijd beschouwd moeten worden als een componeerend dilettant tegenover de eeuwige, onverbiddelijke sfinxen, die zich niet verroeren om zijn Aanroep, en die, te zamen met den Sinaï, den Golgotha en andere goden-bergen, nog omhoog zullen rijzen, wanneer geen sterveling meer spreekt over Mahler, over Mengelberg, over ons allen, en de Kosmos stom zal zijn als immer.

* * *

Toen Richard Wagner bezig was aan het laatste bedrijf van Tristan und Isolde, schreef hij 8 Mei 1859 aan Franz Liszt: 'Ich armer Teufel habe aber so ganz und gar keine Routine, und wenn 's nicht von selbst geht, kann ich eben nichts machen. Recht lieblich das! Und dazu nun so gar keine Chance, mir auf einem anderen Wege zu helfen. Alles verranut und versperrt! - Wie jämmerlich ich mich als Musiker fühle, kann ich dich gar nicht stark genug versichern; aus Herzensgrunde halte ich mich für einen absoluten Stümper. Du sollest mich jetzt nur manchmal

so dasitzen sehn, wenn ich so denke, 'es muss doch gehen' - und dann an's Klavier gerathe, und einigen miserablen Dreck zusammengreife, um dann blödsinnig es aufzugeben. Wie mir da zu Muth ist -! Welch' innige Ueberzeugung von meiner eigentlichen mnsikalischen Lumpenhaftigkeit!

Dat schreef Wagner tijdens het worden van zijn Tristan, monument der negentiende eeuw, 'beau conte d'amour et de mort.'

Ik moet na eene symphonie van Mahler niet denken over de eischen, welke Wagner stelde aan de muziek, vóór zij hem schoonheid leek, want dan voel ik pijnlijk zevenachtste van Mahler's oeuvre in mij sterven. Mahler had geen zier méér routine tot zijn beschikking dan Wagner en toch vond hij de wegen *zijner* schoonheid nooit versperd en ontoegankelijk. Maar hij componeerde van 1900 af elken zomer eene gigantische symphonie. In 1900 kwam de vierde klaar; in 1902 waren de Kindertotenlieder en de Vijfde af; in 1904 sloot hij de Zesde; in 1905 de Zevende; in 1906-1907 de Achtste; in 1908 Das Lied von der Erde; in 1909 lag de Negende gereed. En al dien tijd, van 1897 tot 1907 was hij dirigent en directeur der reusachtige Opera van Weenen, administreerend, instudeerend, repeteerend, opvoerend, hoofd-en-hart bij andermans muzieken, andermans zorgen en belangetjes. Het lot liet hem geen tijd om blödsinnig een inval op te geven; om te erkennen, dat de grootste kunstenaars, dagen, maanden lijden aan 'musikalischen Lumpenhaftigkeit'; om den 'miserablen Dreck' weg te werpen; om geduldig en stil te wachten en te kermen. Romain Rolland aanzag het met den noodigen eerbied, toen hij in 1905 schreef: 'Mahler ne sera Mahler tout à fait que du jour où il lui sera possible de laisser toutes ses charges administratives, de fermer ses partitions, de se renfermer en soi et d'attendre sans hâte qu'il soit redevenu seul avec lui même. - *A moins qu'il ne soit trop tard.*'

Het lot, zoals de maatschappij der negentiende-twintigste eeuw het vormde, Mahler's lot, waartoe Amsterdam het zijne bijdroeg (hij zou immers zoo gaarne symphonie-concerten gedirigeerd hebben, om vertrouwder te raken met de effecten van een orkest op het podium en wij lieten hem koelbloedig zich gaan dood-jachten in Amerika) dat lot gunde hem geen bezinning, bezonnenheid, zelf-hervinding, geduld en vruchtbare stilte. Het lot wilde zelfs, dat deze treurige levens-omstandigheden gedekt en gedragen zouden worden door een treurige aesthetiek. Anatole France, met zijn sceptische, serene wijsheid, vat de hopelooze decadentie der vorige eeuw samen in dezen ironischen stamboom (*Le petit Pierre* pag. 55): ‘Le style Troisième République fait regretter le Napoléon III, qui faisait regretter le Louis-Philippe, qui faisait regretter le Charles X, qui faisait regretter le Directoire, qui faisait regretter le Louis XVI. Le sens des lignes et des proportions est entièrement perdu. Aussi vois-je venir avec joie l'art nouveau, moins certes pour ce qu'il crée, que pour ce qu'il détruit.’

Dit is een stukje historie der beeldende kunst, wat hetzelfde stukje historie is der muziek. Neen ... Ik moet niet aan Bruckner, aan Wagner, aan Berlioz, aan Beethoven en *dàn* aan Mahler denken onder denzelfden onveranderlijken gezichtshoek van persoonlijkheid, stijl en schoonheid. Zoo was de indruk der Zevende symphonie met hare hybridische, kwade en goede elementen, waarin het Fatum heet te worstelen (op 't meest optimistische, genoeglijke gangetje, en met enorme quantiteiten lawaai), waarin het Fatum overwonnen heet te worden met de naakste c-durs, parallelle as-durs, pralerige koralen, en koperen bombast, waarin ik geen moment geloofd heb. Neen, ik houd niet van den populairen, zeitgemässen feest-Mahler. Ik vereer hem als Idee, in het verledene, in het toekomstige - niet in het heden.

* * *

De begrafenissen der Zesde, Adoniasmen, welke redelijkerwijze met rouw en tranen gevierd zouden moeten worden, werden beapplaudiseerd; de weenende extases van de twee ‘Nachtmusiken’ der Zevende en hun oneindige smachten, werden beapplaudiseerd; na de finale brak er een orkaan los van applaus; ‘Ich bin der Welt abhanden gekommen, Ich bin gestorben dem Weltgetümmel, Und ruh' in einem stillen Gebiet. Ich Ieb' allein in meinem Himmel, In meinem Lieben, in meinem Lied’ - deze stem uit het hiernamaals werd óók stormachtig toegejuicht en met een beetje fantasie kon men overwegen, hoe Mahler in zijn generzijds de geestdrift dezer menschen, die zich zoo opgewekt toonden over dien groet uit zijne eeuwigheid, gecritiseerd zal hebben.

II

De demonen-levensregelaars, die het lot richtten van Mahler, deden in de Negende gruwzame belijdenissen. Als een meester aan den vooravond van zijn dood, bij de laatste Wake, na het geluk gezocht te hebben over alle horizonen der denkbare aarde, niets vindt dan de groote leegte, de moede verlatenheid en de eeuwig-snorkende Erinnyen, om hem op te zweepen naar steeds nieuwen jammer en andere verscheurdheden, dan zou men willen besluiten, dat het ‘geluk’ als idee en voorstelling tot die rampen behoord heeft, welke indertijd ontvlogen zijn uit de mythologische doos van Pandora. Hoe zou men deze Symphonie moeten ondergaan, als ze het lijden uitsprak van Mahler? Het zon eene nachtmerrie zijn te weten, dat onder ons een mensch woonde, die al den nood en de heele tragiek droeg van een levenslang gekruisigde. Hoe zou men deze muziek moeten ondergaan, als Mahler profeet was en ziener, als hij de heillooze ontvanger is geweest van al de geteisterde, krijschende en klagende accenten der flagellanten-wereld, welke in dit werk haar donker aan-

schijn toont? Ook dat zou eene gruwelijke nachtmerrie zijn en ik weet niet tot welke zelf-ingekeerdheden men zou moeten komen om zich met dit heelal te verzoenen. De somberste Shakespeare-stukken, de ellendigste Atriden-drama's en alle martelingen te zamen van Dante's negen hellekringen zijn licht-verdraaglijk en met sommige van Mahler's Symphonieën vergeleken zelfs optimistisch, omdat zij altijd persoonlijk en begrensd blijven. Maar wanneer de sinistere grappen van een Nar door de fluïdieke machten der muziek geüniversaliseerd worden, wanneer de macabere parodieën, grijzen, klacht-kreten en de wraakroepende kænismen zoo onmetelijk wijd gaan spannen, dat zij kosmisch worden en de ziel, welke onder de toovers der muziek zoo snel kosmos wordt, doordrenken met die pan-universeele troosteloosheid en haat-gedrochten, dan zie ik niet meer hoe deze infernale en verdoemde kunst gehoord moet worden in deze regelmatige maatschappij, die regelmatig wil blijven, dan raak ik den weg bijster in deze grenzeloosheden van leed en wrange gedachten, dan vraag ik me af, welke soort van geesten vroeg of laat zal worden opgeroepen door deze muziek en of zij de allerslechtste geesten reeds sinds lang niet opriep. Dit immers staat vast: voor Mahler waren deze accenten en deze beweringen geen diletantisme en hij trok er in zijn binnenste de consequenties van.

Het behoeft hierna niet meer gezegd te worden, dat de uitvoering der Negende ongehoord expressief en magistraal was, als zij kan onderdampelen in zoo'n lange reeks van tragische emoties. Het is bijna ironie, dat zij werd gespeeld op een Middenstandsconcert, wanneer men even bedenkt, wat onze prozateurs, dichters en schilders gewoon zijn te bestemmen voor den 'Middenstand'! Ik geloof ook, dat men tegenover al die onbepaalde opstandigheden van klank en gevoel zat als verdwaasden in een labyrinth. Als men deze symphonie neemt in haarzakelijke gedaante, is zij te lang, te onbekoorlijk, te af-

schuwelijk hier en daar, te vlak, te goedkoop, te geforceerd, te verbijsterend. Als men de fantasieën en dromen, welke zij vertolkt, transponeert tot realiteit, is zij een psychische marteling, een monsterachtige obsessie, een ondoordringbare diabolieke wereld-nacht, een monument van wanhoop. Zoo zal zij voor geen enkelen ‘stand’ ooit de symphonie worden, hoogstens voor een paar wonderlijk ascetische, zelf-kwellende, eenzame filosofen. Het behoort tot de onverklaarbare afgronden van Mengelberg's ziel, dat hij een werk gelijk dit zoo *wezenlijk* en zoo intrinsiek kan weergeven.

De mis van Diepenbrock

Het was omstreeks 1890...

Toen schreef Gorter zijn faunen-gedicht Mei, Kloos zijne vloek-sonetten, van Deyszel zijne passioneele proza; toen schilderde Breitner zijne kleur-vlammen, die het oer-rythme hebben en de plastiek van dansende Jordaanschen. Toen kwam Verlaine naar Holland en was aan den laatsten gloed en de laatste teederheid zijner zachte verzen, even voor hij zijne meubels ging vergulden op zijn sterfbed. Toen begon men hier Nietzsche te lezen, die Pan en zooveel faunen gewekt heeft. Remy de Gourmont gaf zijn 'Latin Mystique' uit, dat eene heele generatie oriënteerde naar een nieuwen hartstocht, waarbij de liefde werd sombere siddering, het geluk pijn, en Huysmans analyseerde dit mystieke vuur in gebrandschilderde woorden. Toorop stond in den eersten kring van zijn bovenaardsch paradijs. Maar muziek was er niet in ons geheele land en van alles wat toen gecomponeerd werd en uitgegeven, soms vindt men het terug op boekenveilingen) herinnert men zich niet ééne noot. Doch ergens in Frankrijk noteerde Debussy reeds zijn *Après-midi d'un Faune* en César Franck zijn middeleeuwsche orgel-praal.

Dat was omstreeks 1890 toen wij de kinderen waren door dit relief van heiligen gevormd om hen later te aanbidden. Zij schreven en schilderden voor ons en zij wisten wie we zouden zijn. Zij wèrden aanbeden, de goddelijken, en ik geloof niet, dat wij hen ooit afvallen, al staan wij met ons enthousiasme in een zooveel nuchterder wereld.

Het was ook in die dagen, dat Diepenbrock van Amsterdam naar Den Bosch ging om daar aan het gymnasium les te geven in de oude talen. Hij moest zijn leven nog beginnen: een visioen om op te teekenen, een droom, die geduid moest worden. Hij kwam uit het centrum van Nederland, waar zich eene moderne maatschappij vormde in alle soorten omwentelingen, waarvan wij de opgewondenheid voe-

len in het rythme der kunstenaars. Hij kwam uit het geluid in de stilte. En dáár, in de hoofdstad van Brabant, die toen verstorven lag in haar ouden schaduw, moet hij zijn Latijn wel anders gevoeld hebben en misschien levender. Het was eene andere en nieuwe aarde... De straten lagen dood rondom de Sint Jan, die nog niet gerestaureerd was met versche baksteen en blinkende beelden; dood rondom de sublieme kathedraal; binnenin hieven de pijlers het hart onverstoort omhoog, temidden van het wisselende licht en de altijddurende verrukkingen; buiten groende het mos over alle muren; in de torens huisden de uilen - 'les doux hiboux' van Verlaine. Daar stond hij in het Verleden, het Verleden dat de laatste herinneringen van zijn eigen traditie oproepen en kracht gegeven heeft.

Daar componeerde hij zijne Mis voor òns, die toen nog kinderen waren. En het is een weinig tragisch, dat dit letterlijk zoo is. Want het werk werd nog niet uitgevoerd en het lijkt me tragisch, omdat ik vermoeden kan, welk een lang verlangen den meester moet gekweld hebben. Men schrijft geen muziek geheel voor zich zelf en even sterk als de muziek is, is de wensch om iemand er gelukkig mee te maken. En als ik die melodieën zie gloeien vanaf het papier, waarop zóóveel liefde en schoonheid vruchteloos gebonden liggen in de noten, dan voel ik zelf dien kreet om leven vanaf het papier.

Die innerlijke magie heeft maar weinig muziek.

* * *

De mis ligt voor me, den zooveelsten maal, en nu omdat zij gezongen zal worden. Het papier vergeelde nog niet, want zij werd uitgegeven op het kostbaarste oud-Hollandsch. De gegraveerde noten zijn even stralend van wit-en-zwart als de beste moderne Fransche drukken. De vignetten en het titelblad van Derkinderen, in hunne twee aarzelende gebroken tinten, de pieuze penteekeningen - dat

doet na zooveel jaren nog altijd zeldzaam aan, als iets ongeëvenaards in onze Nederlandsche boekdrukkunst; - een blijvend werk voor bibliophielen; een curiositeit en een schat. Diepenbrock wist wat hij deed. Hij wist, dat deze muziek nooit zou deugen voor de concertzaal, en ook, dat er in de naaste toekomst geen plaats voor zou zijn in de katholieke kerken. Hij wist, dat hij zijn werk de wereld in stuurde als banneling. Hoe hij zich een monument moest stichten, dat het minstens vijf en twintig jaren uit zou houden. En het is een geluk, dat zij zoo werd uitgegeven, een beetje tartend van hoogheid en dreigend van zelfbewustzijn, anders ware de Mis eenvoudig vergeten en het liefst door de middelmatigen, die zij achtervolgd heeft: de leiders der katholieke kerkmuziek.

* * *

Zoo is zij nu onverwelkt voor den dag gekomen, uit het 'fonds' van den Algemeenen Muziekhandel, die haar publiceerde maar sinds verdween. En de muziek?

Wij kennen Diepenbrock. Den auteur van het Te Deum, dat de schitterende accenten heeft van een Arc de Triomphe; den auteur van den speelschen Marsyas, waar hij het opademen der natuur met al haer onbewuste vreugden en angsten geteekend heeft als iemand die haar scheidt; den auteur van Gijsbreght, het onvergankelijk boek van miniaturen, rijk als een Van Eyck; den auteur der Nachten, waar hij alle kosmische diepten der ziel heeft doortrokken en de extases van den eenzamen mensch uitzong in het stille vuur van meedogenden klank, den auteur van 'Les Poilus de l'Argonne', muziek van Fransche regimenten. De Mis, zijn eerste groote stuk, is dat alles bij elkaar. Kloos heeft het onveranderlijk gezegd, toen hij zijn Okeanos opdroeg aan 'den broozen maar grandiozen Alphons Diepenbrock'.

Het is broos en grandioos. Teer, zooals het Kyrie begint in

een zoekende oneindigheid; teer, zooals onmiddellijk de melodie haar liefste lijn vindt, het hartstochtelijk en snakkend opgolven naar een hoogere expressie; broos, dat rankende orgelspel verblindend van rythme en onuitputtelijk in vervloeiingen; broos, die altijd ijle en bloemige fonkeling van het overal zingend instrument. En grandioos, het dubbele koor der fantastische mannenstemmen, die alom melodieën welven, met legendairen rijkdom timbre's strooien op den gouden orgelgrond, een visioen van mozaïeken. Grandioos, de weidsche inzet van het Gloria uit groote accoorden, of de klokkendavering van het Credo, waar de klank van alle kanten samenstroomt als oud-Romeinsche heerlijkheid van het keizerlijke Rome; grandioos, zooals hier de milde lyriek der ontroering afwisselt met den dogmatischen klank van een concilie uit den nacht der tijden of met het antieke rythme van een Latijnsch legioen.

Broos, broos als verrukkingen van een Franciscus van Assisi is de Sanctus. Wij kennen nu mystieke exaltaties, vervoeringen, waarin de stilte de stem wacht, oogenblikken, waar men wordt opgelost in onzichtbaar licht en de emoties, waar men zelfs niet kan huiveren. Mahler heeft hier en daar die eeuwigheid in sommige zijner symphonieën. Maar die bestonden nog niet omstreeks 1890... Wagner heeft dien gloed gekend en laat hem opdoemen in den Charfreitagszauber, den onwezenlijksten lentebloei van muziek, doch ook nergens anders; Wagner kende hem weer van Beethoven, die zijn laatste quartetten doorleefd heeft tusschen aarde en hemel; Beethoven had in zijn doofheid Palestrina gelezen, dien men toen aan 't opdelven ging, en visioenen gehad. Maar toch - dit Sanctus van Diepenbrock kende men nog niet in zulke onstoffelijke verhevenheid, en wie dat toën hoorden, vijf en twintig jaar geleden, hebben gezien in eene apocalyps van muziek. En deze is nog altijd even bewogen, even beziel, rijk en jong - onkreukbaar.

Het Hosanna flakkert op uit de brooze en immense statig-

heid. Wij zagen in den Credo fresco's van het oude Rome, hier zien wij fresco's van het oude Jeruzalem. Ik ken niets genialers in Diepenbrock's oeuvre dan die Aziatische melodie, welke mij al zóó lang boeit. Zij draagt de geheele psyche van het Oosten. Zij is onstuimig, heet en fel en zij is populair en langouereus; er klinkt iets in van den Muezzin of van een antieken straatroep. En het is een wonder van architectuur zooals de kreet van het volk hier jubelt en smacht over de koren der engelen en aartsengelen heen.

* * *

Dat was omstreeks 1890 en sinds is onze kunst niet meer veranderd. De latere schoonheid heeft niets aan onze religie en onze levensbeschouwingen toegevoegd. Ik geloof zelfs, dat wij armer aan 't worden zijn. De dorst naar het bovennatuurlijke ging voorbij, de mystiek werd een banale liefhebberij, het occultisme lieten wij varen. Wij schrikken ook niet terug voor de schrikkelijk grauwe wereld. Wij verlangen van onze kunstenaars geen phraseologieën maar ook geen passies. Soms lijkt het alsof alle oude liefde dood is en dat er geen God meer leeft, die ons nog ooit bezielen zal. Wij denken er ook niet aan om daarover te weenen, want wat voorbij is hebben wij vergeten en wij staan kalm in een materieelen dag, zonder romantiek en zonder illusies, zonder bitterheid en zonder scepticisme, in de eerste plaats bezorgd om een geluk dat reëel is en langer duurt dan eene emotie. Wij hopen óók niet - wij leven. En toch schijnt het - nu alle nachten heengingen - dat het klare blauw eener andere schoonheid zich gaat afteekenen.

Doch de muziek veranderde nog niet en Diepenbrocks Mis blijft het monument van onzen tijd. Als ik zie, hoe die talrijke stemmen samenzingen in een universum, waarvan elk détail organisch en beziel is als een gothische architectuur, die kruiselings biddende stemmen, waarbij zich het orgel voegt met een geheel afzonderlijke weelde van

klank, als ik die veelvoudigheden zie van rythme, en de eindeloos wisselende harmonie, la nuance et encore la nuance, dan krijg ik een mateloos respect voor den handwerksman Diepenbrock, die hier zulk een magnificentie van techniek opstapelde over eene magnificentie van muzikale verbeelding.

Tot een schaduw

In langen tijd zag men hem niet op een podium. En langzaam versterft hij, wordt hij vager. Zijn gelaat is niet méér dan eene onduidelijke leegte in de lucht, een late Thijs-Maris, eene mistige gestalte in den mist. Rondom dat gelaat den ganschen middag een gebaar, zacht wenkend en meestal week, met veel ijle en onbestemde wendingen naar eene verte die tooverachtig schijnt te zijn, soms gestrekt, slank en precies als een degen, met chevalereske uitvallen en heroëke lyrische rukken - alsof de gestalte in een ouden roman leest. Maar alles speelt in den nevel: het hoofd dat soms éven doorlucht, éven doodskop of soms éven tijgerachtig is, de muziek en het gebaar. En vooral dit laatste verbergt ik weet niet welke en hoevele melancholische koninklijkheden. welke het tegelijkertijd liefkoost, tegelijkertijd terugstoot.

Ik heb dezen middag beter dan ooit gezien, hoe Diepenbrock een raadselachtig man is. Hij begon als vereerder, aanbieder van alle magnificenties uit leven en dood; hij heeft elken luister verheerlijkt - met zijne muziek, zijn proza, zijn droomen. Dat was zijne jeugd, de jeugd der Wagnerianen, die hier en in Frankrijk, allen A Rebours zijn gegaan. Nu is hij een Des Esseintes. Een Des Esseintes gelijk Derkinderen, gelijk Thijs Maris, gelijk Van Deysse. Bang voor de realiteit, bang voor de daad. Hij staat in de groote stilte, onbereikbaar voor òns, onbereikbaar voor zich zelf. Zijne idealen schemerden en hij is meegegaan in den schemer, tot hij voor ons tijdgenooten nauwelijks nog een levend wezen is. En zoolang ik over hem schrijf kan ik nauwelijks nalaten om over hem te schrijven als over een dooden man. Geen enkl enthousiasme zal daarbij baten, want het enthousiasme riskeert telkens een klaagzang te worden, want telkens verdwijnt het in den afgrond van nacht waarmee hij zich omwikkeld heeft.

Men moet zulke gestalten het vuur wèl dicht aan de schenen leggen voor men hen gedwongen heeft om in de werkelijkheid te treden. In 1914 brak de oorlog uit, Diepenbrock publiceerde enkele hevige gedachten en aanklachten, een paar artikelen, een lied, en zonk weer terug in de groote stilte.

Maar gesteld dat er in Holland eene muzikale jeugd was, die de leiders en toestanden doorziet, die in de toekomst wil breken, hoe zou zij zich verhouden tot Diepenbrock?

Zij zou met den verschuldigten eerbied eene petitie tot hem moeten richten, omdat hij haar eenige representant zou zijn, omdat hij de eenige is, die groeven heeft welke de hare zijn, omdat hij de eenige is, die de voosheid der Hollandsche concertwoede, de voosheid van het Hollandsch componistendom inziet, omdat hij de eenige is, die de wetenschap, de autoriteit en het verleden bezit, welke recht geven op den strijd, de eenige die genie heeft, die macht heeft over hare ontroeringen, de eenige, die waard is van haar eene toekomst te ontvangen.

Zij zou hem dan zeggen: Gij leeft in voortdurende weifelingen, gij zijt gevoelig en afhankelijk van iedere hindernis, slaaf van het détail, gij huivert voor de daad, gij hebt één groote schrik: den knoop door te hakken, gij geeft ons emoties en laat ze steriel, gij geeft ons droomen waaraan gijzelf niet schijnt te gelooven, illusies, die gijzelf niet durft omhelzen en te volgen. Gij zijt een meester en speelt de schim. Dat zijn onze verlangens niet. Dat bukt ons, dat vermindert ons, dat vermindert onze moed en onze hoop. Gij zijt een meester en wij willen u zien als professeur d'énergie. Maar begin dan met de daad, ga in het leven, doe onomwonden en klaar en schud af uwe horreur des responsabilités.

De antagonisten van Diepenbrock behoeven niet bezorgd te worden. Ten eerste bestaat er in Holland nog geen muzikale jeugd (zij gaf tenminste nog geen blijken) en ten tweede, als men zulke woorden richtte tot Diepenbrock

zou hij waarschijnlijk ironisch en hardnekkig antwoorden: dat is litteratuur.

Hij zal mij dus wel willen veroorloven deze gedachten geheel persoonlijk tot hem te richten uit loutere bezorgdheid voor onze Nederlandsche muziek, die mèt zijne gestalte bezig is te verdwijnen in den horizon van schemer.

Wat beteekent één zoo'n concert tegenover de twee honderd anderen? Ik waardeer het Concertgebouw-bestuur, dat er in geslaagd is Diepenbrock tot dirigeeren te bewegen, ik waardeer den componist en zijn enthousiaste bewonderaars, maar waarom zal ik me nog blij maken met een doode musch? Wat helpt in dit zonderlinge geval Diepenbrock, die eene schim wil zijn, alle bewondering en geestdrift? Niets.

Uitvaart van Diepenbrock

Van de jaren, dat ik hem kende, herinner ik mij het liefst den zomer van 1911. De Lairesse-sstraat was toen nog onbebouwd en zijne werkkamer onder het dak zag uit op de verre velden, welke in den warmen wasem leken bestendig te worden naar de onafzienbare, onveranderlijke ultra-marijne luchten. Er was eene nuance van elyseesche mildheid in die onaardsche, regenbogige uitwisselingen van groen en blauw en men voelde te staan aan de randen van het werkelijke zijn. Links op den horizon rees de gemeniede romp van den eersten reservoir der zuider-gasfabriek en hij noemde hem 'De Criticus', die daar eene wacht scheen te betrekken als begrenzing van droom en schoonheid. Het was de eerste bedreiging der Stad, welker rumoeren hij graag hoorde, verstild in het donker van den avond, in de hitte van den dag, rumoeren, waarvan hij wel zeer gaarne de laatste ontvanger, de Dichter en Duider wilde zijn, in hunne bittere zoetheid van dat gestadige, roepende, verlangenszware leven. Later, toen de muren waren opgetrokken der huizen aan den overkant, met hun inhoud van arpeggieerende piano's, jengelende violen, altijd boven den diapason gillende stemmen, leek hij mij dikwijls een vreemde, gekooide, getergde vogel; die muren met hun wreveligen inhoud werden dan een misdaad; zij hadden hem het contact ontnomen met de verten, waar de verzoenende illusies gemakkelijker aanvliegen uit dat zinnebeeld van het generzijds; zij besloten de tijden van zijn leven, waarin hij het meest en het best gewerkt had.

Daar, als toeschouwer van de gelukkigste der werelden, hield hij met mij zijne gesprekken 'de omni re scibili', - het devies van Pico della Mirandola, dat hij nooit citeerde zonder de ironische toevoeging van Voltaire 'et de quibusdam aliis', - en wij waren als de antieke wijsgeer met zijnen leerling. Hij had een jong gemoed, jonger misschien dan toen het mijne, en het was een zijner beklemmingen,

dat zijn hart met zijne wenschen jong bleef terwijl de jaren het lichaam begonnen te sloopen. Hij had zoo graag heel veel willen doen, want hij was een man met menigten ongebruikte mogelijkheden, en tot in zijne aangeboren, onoverwinbare schuwheid las men sommen van latente energie. Er was geen geestesstrooming langs hem voorbijgegaan, waarvan hij de exacte feiten niet voor zich zelf in levensbruikbaarheid had omgezet. Hij had standaardstukken kunnen schrijven over de sociaal-demokratie, welke hij verfoeide; over de moderne sport, die hij verachtte; over de nieuwe schilderkunst, welke hij haatte; over de philologie, welke hij meende te zien ondergaan in farizeesche muggenzifterijen; over alle vraagstukken der oude en nieuwe muziekgeschiedenis, waarvoor zijne bibliotheek vol was met zeldzame, curieuze bronnen, zijn scherpe geest met onverwachte orienteeringen; over Nietzsche, die met Wagner zijne jeugd bezielde had, en dien hij met een verborgen adoratie levenslang is trouw gebleven; over de Duitsche romantiek, welke hem in 't bloed zat, en aan welker hiernamaals-tendenzen misschien al deze levensbruikbaarheden zijn ten offer gevallen. Hij, die met zoo dwingenden drang intoneerde 'Zur Hochzeit ruft der Tod', hij die de sprakelooze diepten van Novalis' nachthymnen ('Muss immer der Morgen wiederkommen? Endet nie des Irdischen Gewalt?'), stemmen gaf, met hoeveel onvervulde verlangens is hij weggegaan... Als onze gesprekken aanleiding voor hem waren om zijn ouden, goud-kleurigen Erard open te slaan (hij liep dan steeds naar het geschrijnwerkte klokje en zette het stil, alsof hij beteekenen wilde, dat nu de tijdeloosheid aanving) en hij nam eene partituur van zichzelf of van anderen en hij hief de muziek aan, zoo soepel en volluidend en vibreerend als hij alleen dat kon, en zijn gelaat verstrakte bij de ontroering, en zijn oogen vlamden bij wijlen weg van de muziek naar zijn hoorder, en wanneer al het mededeelzame, dat noten kunnen hebben, gezegd werd, dan dacht ik daarna soms

aan de dirigeerstokken, die ik eens bij toeval onder oogen kreeg en waarop hij de schaarsche data zijner uitvoeringen geschreven had. Ja, veel onvervulde verlangens laat hij achter.

De Muziek ontwikkelde zich gedurende de laatste jaren in een richting, welke hij moest afwijzen en waarbij met hem geene overeenstemming van gedachten bestaan kon; zij ontwikkelde zich bovendien met eene overstelpende snelheid, welke hij niet wilde en niet vermocht te volgen. Hij had de Muziek met Debussy en Mahler twee sprongen zien doen in de toekomst en hij wist zich die toekomst te assimileeren. Den derden sprong zou hij geweigerd hebben; er vielen, voor zijn in den grond exclusief lyrische en elegische geaardheid, te veel hindernissen te nemen naar een muzikaal ethos, dat de daad in haar begin en in haar middelpunt zou stellen in plaats van den droom. Hij was een geïsoleerde in de platvloersche, lauwe atmosfeer van het vroegere Holland en de verschijning der jongste muziek heeft de verbrokkeling rondom zijn trachten tot een stijl nog verergerd. Het is niet gelukt het buitenland voor zijne kunst te interesseern en ondernemingen als de vertolkingen te Berlijn en te Frankfurt van zijn *Te Deum* worden slechts voortgezet in geval van succes. Zal het mogelijk zijn in het Holland van nu, waar de verwarring door het scheiden van zijn figuur nog grooter is geworden, waar de toegewijdsten door vorige pogingen reeds ontgoocheld of ontgroeid zijn, in het Holland zonder enthousiasme, zonder liefde, zonder 'debiet', zonder belangstelling, zal hier geschieden, wat tijdens zijn leven niet geschieden kon: het drukken, het toegankelijk maken van zijn voornaamste werken: *Gijsbreght*, *Te Deum*, *Vondels Vaart naar Agrippina*, *Marsyas*, *De Vogel*, *Elektra*, *Im grossen Schweigen*? Ik weet niet of de opflakking der vereering, welke den dood van Mahler volgde, zich ook bij dit sterven zal openbaren. Ik vrees, dat zijne zending voltooid is.

6 April 1921

Rondom Stravinsky

De bedaagde Markiezin die bij de première van ‘Le Sacre du Printemps’, zooals verhaald wordt, kwaad opvloog en verklaarde dat het de eerste keer was in haar leven dat men haar voor den gek hield, had bij den gala, waar ‘Oedipus Rex’ werd toegejuicht door een parterre van gracieuze gemengde avond-toiletten, welke onbedriegelijk en zonder uitzondering kwamen van de beste faiseurs, met een opgelucht hart kunnen getuigen, hoe voortreffelijk een avontuur, waarbij ze eenmaal sidderde, afliep in de aangenaamste en geordendste van alle mogelijke werelden. De vroegere jungle, of wat een markiezin kon houden voor een jungle, was gewied en omgewerkt tot een achttiende-eeuwschen tuin, ancien régime, met kalme lanen, alle eindigend op denzelfden geheimloozen horizon, een tuin van Le Nôtre' uit de dagen dat de ‘Natuur’ nog niet ontdekt was. De fauve, die bien-pensant wordt, bien-pensant (welk een zwaartekracht ligt er in dit unieke woord!) met zooveel nadruk, alsof hij nog concurreeren moest naar een Prix de Rome, welk een geruststelling voor de levensgeesten van tradities waarvan men vreesde dat ze op hun uiterste lagen onder den druk van negers, bolsjewisten en motoren! Wij staan in Parijs, en in Europa dus, nog verre van wat een nieuwe filosoof ducht als westersche chauffeurs-ziel der naaste toekomst.

Bij ‘Le Sacre’, had de oude Markiezin gelijk, maar geen recht om hare meening mede te deelen. Er bevonden zich bij de première van ‘Le Sacre’ waarschijnlijk geen drie menschen in de zaal, scherpzinnig genoeg om de partituur te veroordeelen op argumenten, die de werkelijkheid van vijftien jaar later zou bekrachtigen. De Sacre had een mysterieus lek, waaruit zijne substantie langzaam wegvloede, een lek evenals een groot aantal moderne composities, welke beginnen te hypnotiseeren, te verdwazen, om geleidelijk en onherroepelijk van ons terug te wijken.

Maar wie kon dat naspeuren in 'Le Sacre', terwijl men deze muziek opsnoof als versche aarde? Men had tijd noodig om een motief te abstraheeren van een zeer hooge fagot, zoo saamgestemd leek de toon met den klank, en toen het bitter-zoete geluk van dit effect was uitgeput, merkte men, dat de melodie niets dan een schaduw gaf van Rimsky en van Grieg. Het geluk, opeens, werd niet hernieuwbaar. Men onderging een rythme in zijn elementairen dreun zooals men bewogen raakt door de stappen van een marcheerend regiment, dat uit den grond een grauwe wanhoop eechoot. Toen men door de verrassing heen de primitieve aandoening kon overzien, ontwaarde men tegelijk het eerste verzet tegen een beklemming waarvan de onfeilbaarheid ergerde. Want men weert zich tegen een indruk, die niet een minimum van vrijheid laat, en juist dit ontbrekende, onontbeerlijke minimum vrijheid maakte de werking waardeloos. Men hoorde ongekende harmonieën, waarbij de imaginaire ruimte scheen te waggelen, harmonieën, die zich visueel schenen te fixeeren op de lucht als figuren van kristallen. Maar toen men haar spel tot de uiterste kringen had leeren volgen, toen men wilde doordringen tot den zin, toen men de mogelijkheid zocht eener ontroering, zag men de beperktheid van hare louter fysieke verschijning. Wie echter onder de jongeren, of onder de ouderen, was psychisch en technisch ervaren genoeg om vanaf den aanvang de begoocheling dezer muziek te doorschouwen en hare desillusie te raden? Het eenige wat men met een weinig zekerheid meende te gissen, was, dat zij in hare onvermijdelijkheid geen gegevens bezat voor een nieuwe liefde, voor een verruiming van den diepsten mensch.

* * *

Alle kansen om er in te vliegen lagen bij 'Le Sacre' tot zijn voordeel verzameld. De 'Fünf Orchesterstücke' van Schönberg, de merkwaardigste monstergeboorte der mu-

ziekgeschiedenis, dit ectoplasma in noten-teekens, dat den auteur geleegd achterliet als een voortaan nutteloos instrument, de 'Fünf Orchesterstücke' die organische fouten hebben, maar eenig zijn en eenig zullen blijven als hoogtepunt van speculatieve kunstmatigheid, waar alle mogelijkheden der methode met één slag worden opgeslorpt, dit partituurtje verscheen enkele jaren vóór den Sacre. Het bleef tot vlak voor den oorlog een onontcijferd schrift, dat zelfs geïnitieerden hanteerden als document uit eene andere sfeer. De 'Fünf Orchesterstücke' bevatten, niet in kiem, maar in volle ontwikkeling, de bestanddeelen waarover de schrijver van 'Le Sacre' zich met recht scheen te kunnen verhoovaardigen: de geämalgameerde orchestiek, de gedissolveerde harmoniek, de pedaalbassen, de obstinate rythmen, en men mag beweren, dat Schönberg van deze nieuwe functies onmiddellijk verdere consequenties trok dan Stravinsky. Wat bij Schönberg evenwel speelde in de zelfs voor kenners zwaar toegankelijke domeinen der intelligentie, werd door Stravinsky met handigheid en met profijt geacclimatiseerd en ge vulgariseerd voor het theater, waar een nog te duiden muziek helpers vond in het scenario, in het décor, in het gebaar; helpers in dubbele beteekenis: het tooneel verduidelijkte niet alleen het muzikale idioom, het vertraagde het moment waarop men zijne ontoereikendheid kon beseffen; wat het ballet b.v. verborgen houdt, valt bij een concert-uitvoering onverwijzelijk op: de gaping tusschen de twee deelen, de bijna complete overbodigheid van het tweede deel, dat pas tegen het slot weer ophaalt. Terwijl Schönberg overigens quintessentieerde in de kleinste bestekken, lengde Stravinsky ouderwetsch en onbetamelijk aan.

Het gebeurde niet meer na de 'uitvinding' der Opera, dat een datum van zooveel belang was. Het aanzienlijkste part van Stravinsky's persoonlijkheid staat of valt met dit jaartal, want noch vóór 'Le Sacre' noch daarna, wat niemand zal tegenspreken, heeft hij de muziek verrijkt met nieuwe,

intrinsieke waarden. Zoover ik weet stelde echter niemand de vraag: kende Stravinsky, toen hij 'Le Sacre' noteerde, Schönberg's 'Fünf Orchesterstücke' of kende hij ze niet? Waarom is de draagkracht dezer kwestie tot dusverre ontgaan aan de Fransche critiek, die Stravinsky volgde bij elke étape? Waarom hecht de Duitsche en Oostenrijksche critiek zoo weinig gewicht aan eene prioriteit, welke meer weegt dan men schijnt te vermoeden? Bestaat er overigens één componist wiens artistieke afstamming in dichtere nevels verborgen bleef dan die van Stravinsky? Alles wat vóór zijne neo-classicistische periode ligt, behoort als bij onderlinge afspraak tot de parthenogenese en pas in zijn laatste 'manier' ziet men verwantschappen, welke aan niemand trouwens ontsnappen. Zou de reden hiervan zijn dat de critiek zich beter thuis voelt in het alledaagsche repertoire dan in de geschiedenis der laatste vijf en twintig jaren, die een anderen doolhof vormt?

In afwachting dat men dit hoofdfeit in de filiatie van Stravinsky zakelijk vaststelt, mag erkend worden, dat de 'Fünf Orchesterstücke' in de bevrijding der geesten voortrekkerswerk deden, waarmee de loopbaan van 'Le Sacre' bevoordeeld werd. Gelijk Stravinsky beneficieerde van de ontdekking van Moussorgski en de overige Russen, welke kort voor zijne opkomst het Parijsche muziekleven omwentelde, gelijk die Russen zelf onverwacht profiteerden van de Alliantie der Republiek met Nicolaas II (zonder twijfel was dit voor de toenmalige dagbladcritiek een factor tot bewondering van een hen totaal vreemden stijl) zoo maakte Schönberg ruimte voor 'Le Sacre'. Wanneer deze partituur met een te enthousiast vertrouwen begroet werd, men vond dit vertrouwen in de perspectieven welke men dacht dat de 'ünf Orchesterstücke' openden.

* * *

Critiek, zooals ze nog bestaat in de Letterkunde, in de Schilderkunst, critiek die niet om de zaak heen draait met

een kwasi-lyrisch of droog, min of meer impressionistisch praatje, de soliede critiek, waaraan het intellectueele en aesthetische gehalte van een tijdperk met een verraderlijke juistheid kan gemeten worden, verdween uit de beoefening der toonkunst. Af en toe herrijst zij ten bate van een dooden meester, maar voor de levenden is zij afgeschaft. Er zijn essays over de Fratellini, over Charley Chaplin, over de Zevende kunst, over de gramfoon, over de jazz, etc., waaruit men een aantal reële informaties kan opdiepen. Ik ken bijna niets van dien aard over moderne muziek. Zou muziek zooveel gecompliceerder zijn dan de Radio? Zou muziek ondanks de miljoenen piano's zoo hermetisch geblokkeerd liggen, dat men verstaanbaarder kan spreken over een ampère dan over boventonen? De wachters in ieder geval zijn afgedankt.

Zij zijn zoo volledig uitgeschakeld, dat men zich afvraagt, of muziek en intelligentie nog verwantschappen bezitten, of er nog graden bestaan èn voor de muziek èn voor de intelligentie, of de muziek verwezen is om totaal verjanhageld te worden naar het uniforme peil van het journalistieke peupel, dat zonder controle, zonder richtsnoer, zonder verantwoordelijkheid zich moeit met hare bestemming.

De critiek, die nooit fameus was maar die tot aan den oorlog onderscheid wist te maken tusschen groote en kleine kunst, die eene zekere gradatie accepteerde in het ideaal, eene zekere hierarchie in de genres, die dikwijls niet begreep, doch zich niet tendentius afsloot, die een zekeren afstand wist in acht te nemen tusschen haar en de meesters, deze critiek is vervangen door een aantal avontuurlijke amateurs zonder inzicht, zonder kennis, zonder overtuiging, die, wanneer zij niet dienst doen als huurlingen eener advertentie-rubriek, functionneeren als ongetitelde propagandisten eener uitgeverij, van een theater of van een kliek. Hunne aesthetische belangetjes wisselen als de jaargetijden.

Dit zou niet erg zijn wanneer men hen, die men voor meesters hield, voor scheppers, niet volkomen stuurloos zag. Zij volgen alle grillen, want het is lang niet zeker dat zij zelf die grillen uitdenken. Elk seizoen wisselt men van wachtwoord. Serieuze lieden maken de dwaaste buitelingen. Wie gisteren polytonalist was, harmoniseert vandaag als vader Haydn. Wat vandaag geen tegenspraak lijdt, geldt morgen voor oud vuil. Zij doen ontdekkingsreizen in de muziekgeschiedenis, waarbij men zou lachen wanneer hun ernst het toeliet. Dat zij uit het puin een auteur ontgraven, die Mozart heette, à la bonne heure. Maar den volgende winter openbaren zij Tsjajkovsky aan de klungelige gemeente. Een jaar verder lauweren zij Gounod. Er was een periode dat allen jazzten en iederen schreef syncopated music. Kunt gij u een tijd voorstellen, dat ieder aesthetiseerend componist walsen schreef? En de Menuetten, Sarabande's, Courante's, etc.? zoudt gij me kunnen antwoorden. Welja ... maar die auteurs hielden zich niet daarbij, proclameerden ze niet als enkelzaligmakend, en vooral, zij wisten ze muzikaal te styleeren. De syncopated music onzer 'modernen' dat is de bestialité dans toute sa candeur zooals Berlioz' Mephistofeles zou zeggen. Doch vermoeid van hunne onvruchtbare omzwervingen, ijdele zelfkwellingen, kruisen zij de negers. Zij herademden in muziek en zoowaar in Christendom. Wie koralen verloren had vischt ze syncopated op. Gelukkige, onverhoopte conjunctuur! De aesthetiek is gered, en niet alleen de aesthetiek, maar ook de muziek, en naast dat kloeke resultaat herwon men het genoeg en de vrijheid om zonder moeite of inspanning sentimenteel te zijn, melancholisch, of zelfs gesticht. Wat allemaal onder vorige dictaturen verboden was.

Dat alles wordt zwaarwichtig, zonder gratie betheoretiseerd, dat alles wordt aangepreekt, toegejuicht, gedrukt, in vollen ernst alsof zij zelf eraan geloofden. Het eenige wat zij nog met ironie, met scepticisme, met twijfel, andere

zaken waardig, kunnen doen, is het eigenlijke componeeren. Want onder de verschillende doelloos zigzaggende mouvementen der kudde, welke men tegenwoordig psychose noemt, zakt de muziek elk jaartje dieper in de drijfzanden der overbodigste verveling en vervlakking. Het hoofd omlaag, behoef ik het te zeggen?

Voor den tweeden keer: dit zou zoo erg niet zijn, wanneer zulke ijdele gebeurtenissen zich afspeelden op beperkte schaal of in kleine landjes. Maar deze beuzelachtige ondernemingen worden op touw gezet in een land, dat van oudsher duurzame ideeën uitzond; bij een volk welks tradities en civilisatie zelfs den anonymen voorbijganger relief verleenen; in een stad welke de sleutels bewaart van Europa; eene stad die sinds eeuwen meesterwerken consacreerde. En of wij willen of niet, een kunstenaar van na den oorlog wordt gedragen en geschraagd door zijne natie, want wij hebben, tot ons nadeel, den dwang van het getal in het bloed. Wààr, in de moderne maatschappij, leert men trouwens zelfstandigheid van oordeel en vrij onderzoek? Wij worden van alle zijden gebiologeerd door massa's, door tyranniseerende collectiviteiten. Niet meer in de signatuur van een artikel, niet meer in de qualiteit van een opinie, noch in de deugdelijkheid der redeneering ligt het zwaartepunt, maar in de oplaag van het blad, en wij ondergaan deze deviatie als een onverhelpelijk feit. Wiens weerstandsvermogen bleef in de jarenlange slijtage ongerept? Wij hebben een jonge generatie, die haar jeugd verspeelde op een achtergrond van vlammen, die zinledig door het leven doolde, die zonder discipline van de eene bevlieging ijldde naar de andere, wier instinct van de wijs raakte, wie het ontbrak aan inzicht en doorzettingsvermogen, wij hebben die jonge generatie onder de macht van menigerlei suggestie begroet als bevrijders. Dit is een dwaling geweest. Ik geloof niet dat de jonge generatie in andere landen betere directieven volgt; ik geloof eer dat de ongewisheid algemeen is. Dit maakt de dwaling des te ge-

vaarlijker. Te meer omdat de ouderen werden weggemaaid, omdat de ontsnapt in den ban staan en bij gebrek aan tegenwicht gedesoriënteerd worden.

* * *

Men observeerde tot en met Debussy, Strauss en Schönberg niet uitgezonderd, in den ontwikkelingsgang der meesters eene zekere continuïteit, eene zekere wetmatigheid. Een psychisch gegeven drong zich rechtstreeks of langs omwegen bij hen in, en alles gebeurt verder alsof hun bestaan zich ontplooit volgens den variatie-vorm. Het 'thema' kenmerkt hunne identiteit onveranderlijk en onder alle omstandigheden. Embryonisch, in jeugd-gestalte, in vollen was, in laatsten bloei, de drager heette Verdi of Bach, Schumann of Berlioz, Mozart of Chopin, Mendelssohn of Wagner, het behoudt zijn wezenlijke natuur vanaf zijn opgang tot zijn nedergang. Het gehalte moge afwijken: bij den een is het kostbaar, bij den ander gemengd, bij een derde onzuiver of vulgair; de exploitatie moge verschillen: bij den een stationnair, bij den ander in gestadig stijgende lijn, bij een derde met bekrompen methodes toegepast, bij een volgende met de hoogste intelligentie doorgevoerd - ieder heeft zijn onuitwisselbare zelf. Bach bij Buxtehude is in potentie de Bach der Mis in b; de Mozart van Idomeneo is de Mozart der laatste symphonieën; de Beethoven der Chorphantasie, een kinderlijke mislukking, is de Beethoven der Negende. Zoover men de muziek-geschiedenis kan overzien - om van de andere kunsten niet te spreken - constateert men deze zelfde zaak met een bestendigheid dat men zich afvraagt of het eerste herkenningsteeken der psyche wellicht is hare ongebroken eenheid.

Men mist haar in de nieuwste muziek volkomen bij Stravinsky. Men mist haar zonder twijfel niet alleen bij Stravinsky, en ik zou tien andere jonge beroemdheden kunnen

opsommen, maar Stravinsky is de vermogendste. Ik weet dat zijne bewonderaars hem prijzen om deze gedaanteverwisselingen, ik weet dat zij dit proteïsme aanwakkeren en ik onderscheid in deze maskerade, welke voor geniaal geldt, moeilijk het aandeel van den auteur en van zijne supporters. En al strijdt het tegen mijne inzichten, die niet lichtvaardig zijn, ik zou de onophoudelijke poolsverplaatsingen van Stravinsky zonder afkeuring gadeslaan, wanneer hij niet de vermogendste was, dus de meeste aantrekkingskracht uitoefende maar vooral wanneer ik kon waarnemen, dat zijne onrust, zijne ongestadigheid zich tenminste bewogen in eene richting van niet alleen onverminderde, maar toenemende kracht en inspanning. Stravinsky's ontwikkeling echter verraadt precies het tegendeel. Het elementaire geweld van 'Le Sacre' veronderstelt eene persoonlijke energie welke, afgezien van het aesthetische resultaat, tot de zeldzaamheden behoort; de subtiliteit in melodische lijn en gevoelsnuances van 'Le Rossignol' eischen bij den auteur een toespitsing van de edelste factoren der ziel tot welke lang niet de eerste de beste stijgen kan; de geestigheid, en vooral de muzikale techniek van 'Le Renard' is nog ingezet op een plan dat zijn menselijkheid niet verliest wegens zijn uitstekendheid. De grisaille en de gewilde monotonie van 'Noces' mogen eveneens nog meesterlijk genoemd worden hoewel de muzikale bestanddeelen beperkt zijn tot een betreurenswaardig minimum. Maar de breuk en de jammerlijke inzinking beginnen bij het Octuor; zij worden geaccentueerd bij het Piano-Concert en bij de Sonate; 'Oedipus Rex' is eene verergering waarbij men halt zou willen houden; 'Oedipus Rex' is een afgrond. Stravinsky verwisselde niet alleen van psyche; hij verruilde voorgaande naturen tegen absoluut minderwaardige. En niet alleen de psyche ging terug in qualiteit: het intellect, benodigd tot conceptie en uitvoering van een werk, krimpt geleidelijk van het Octuor tot 'Oedipus Rex'. Bij dit koorwerk bereikten bei-

den, psyche en intellect, eene nog niet opgeteekende depressie.

* * *

‘Oedipus Rex’ is een ‘Opera-Oratorio’ in twee deelen. Wij hebben van die verdeeling in twee deelen niets gemerkt, noch van de opera, hoewel een régisseur général stond aangekondigd. Wij hoorden ‘Oedipus Rex’ van een mannenkoor dat in gevarieerde dagelijksche kleeding tegen een donker doek stond en bleef opgesteld. Er waren toeschouwers die dit eene oplichterij achtten van de Russische Balletten, doch wij springen over dit visueele détail heen. Men verstond geen woord van den tekst, want het drama van den Griek Sophocles, bewerkt door Jean Cocteau, was om onbekende redenen in het Latijn vertaald door J. Daniélou en men zong dit latijn in koren en in aria's, maar steeds onverstaanbaar. Ook dit passeeren wij, hoewel we voor dat latijn (waarom geen grieksch?) geen enkele reden aanwezig vinden. Zooals bij rennen of vliegdemonstraties de phases van den wedstrijd worden bekend gemaakt door een speaker, zoo werden in ‘Oedipus Rex’ de handeling en het verloop der handeling verklaard en aaneengeschakeld door een recitant in rok, in proza, in Fransch, in den stijl eener kennisgeving, en zonder muziek. Zelfs dit slaan wij over, hoewel het tot elkaar in verhouding kwam als de tang en het varken.

Het onoverkomelijk bezwaar bleef de muziek.

* * *

Later zal het wellicht zorgvuldig onderzocht en opgehelderd worden welke overwegingen Stravinsky brachten tot aanvaarding van den achttiende-eeuwschen stijl, sterker nog: tot de aanvaarding van den achttiende-eeuwschen *Italiaanschen* stijl. Voor het barbaarsche hof van Catherina de Groote kan deze zwier van decoratieven omslag een alibi geweest zijn; maar voor een twintigste eeuw?

Staan wij tegenover eenzelfde alibi? Voor de gedemoraliseerde en geuniformde hofwereld der Italiaansche satraapjes was deze theatrale onoprechtheid en emphase een ander alibi en een noodzakelijke uitlaatklep; maar voor den hedendaagschen man van de wereld of snob? Er zijn ernstige lieden, die meenen dat de Fransche cultuur in algemeenen zin achteruit ging vanaf het oogenblik dat het latinisme aan deze natie van hoogerhand werd opgedrongen. Dit latinisme nochtans, met zijn achtergrond van Rome en Griekenland, kon zich beroepen op andere, op doorluchtiger antecedenten dan de collectie ephemeere en conventioneele formules der achttiende-eeuwsche Napolitanen en Romeinen. Deze Italianen componeerden een artificieele kunst voor eene artificieele on-Italiaansche beschaving, welke bij de eerste bevrijdingsschokken van het Italiaansche volk werd omgerammeid en opgedoekt, welke duurde, daar en elders, zoolang de overheersching duurde. Wanneer men een stijl zoekt, een stijl die liefst universeel zou moeten zijn, welke rechten bezit deze achttiende-eeuwsche conventie, die het geen eeuw uithield, op het karakteristiek van universaliteit? Deze Italianen componeerden met een minimum van persoonlijkheid en een maximum van nobele gemeenplaatsen: sinds wanneer geldt dit als aanbeveling? Meer nog: Zij bezaten een minimum van persoonlijkheid, doch deze persoonlijkheid was hun eigendom. Wie heeft het recht zich dit greintje individualiteit toe te eigenen en nog aanspraak te maken op kunstenaarschap? Dit systeem was tot dusverre slechts gebruikelijk op conservatoria, de eenige plaats waar de achttiende-eeuwsche stijl zich overleefde. Dit systeem werd afgeschud zoodra men het conservatorium verliet, want daar buiten ging het leven zijn gang. Wie het systeem niet afschudde, declasseerde zich sinds meer dan een eeuw onder de pasticheurs, onder de middelmatigen en zijn werk werd gerangschikt bij de schablone. De Roomsche-Katholieke Kerk beproefde eenzelfde renaissance met een

stijl, welke onvergelykelyk meer titels kon toonen dan de achttiende-eeuwsche, al was het alleen omdat hij vier eeuwen stand hield en een aanzienlijk geringere dosis formule en cliché bevatte. Maar zelfs deze poging, de z.g. Caecileaner richting, die van Duitschland uit een tijdlang het gansche continent overzwermd, strandde in eene onvermijdelijke mediocriteit en vervlakking. Want een stijl is niet afhankelijk van de willekeur of sympathie waarmee een zeker iemand hem belieft aan te zien en men roept geen stijl op uit den dood, zelfs niet uit den schijndood, naar zijn wil of behagen. Al ware Stravinsky Lodewijk XIV, Corneille, Racine, Boileau en Madame de Maintenon vereenigd in één persoon, hij zou nie slagen in zijn eigendunkelijke resurrectie. Als de vergelyking niet te kreupel was, zou men er op wijzen, dat zelfs die roemrijke vijf niet geslaagd zijn.

* * *

Stravinsky ondertusschen heeft ons in het orchest, in de koren en aria's van zijn 'Oedipus Rex' geen enkele krul, geen enkele trelantijn, geen enkele falbala, geen enkele uiterlijkheid gespaard van de achttiende eeuw zooals wij die kennen en op staanden voet konden nazingen, of zelfs vóór-zingen. In de ooren van een mondain publiek scheidt dit een groot gemak en een groote goedgunstigheid. Zij wanen in den man van 'Le Sacre' hun alibi te vinden. En bij de noodige reclame, bij het in gebreke blijven van alle serieuze critiek, bij de ontredding en onwetendheid der jonge geesten, want dit zijn geen aannemelijke ruggesteunen, zal de dix-huitième van Stravinsky het een aantal jaren minder uithouden dan de Caecileaner richting en vergaan in dezelfde onduldbare platheid, leegte en machteloosheid.

Wanneer echter Stravinsky, het stuurlooze dolen moede, en evenzeer alle persoonlijke krachtsinspanning moede, uit de confusie, het eenige wat op 't oogeblik universeel

is, een uitvlucht heeft willen zoeken, dan riep hij niets te voorschijn dan een nieuwe confusie. Ten overvloede, en ik vrees dit méér in het huidige, karakterlooze tijdsbestek, stelde hij door zijne voor velen nog onaangetaste autoriteit, een premie op alle psychische en intellectueele luiheid of lauwheid. Iedere minus habens kan hem voortaan citeren als getuige.

Het koppelvers dat Wagner eenmaal rijmde tegen de Fortschrittler - er schijnt waarlijk iets veranderd te zijn onder de musici -:

‘Laszt klüglich alles Alte modern;
wir rechten Leute sind ja modern.’

deze distiek zal ten behoeve der nieuwe eeuw gewijzigd moeten worden in:

‘Laszt klüglich alles Neue modern;
wir rechten Leute sind ja modern.’