

**Bijdragen aan De Nederlandsche Spectator,
Van Onzen Tijd, Dramatisch Jaarboek,
Caecilia, De Nieuwe Kroniek, De Dag, De
Muziek, Rythme en Nu**

Matthijs Vermeulen

Editie Odilia Vermeulen en Ton Braas

bron

Matthijs Vermeulen, *Bijdragen aan De Nederlandsche Spectator, Van Onzen Tijd, Dramatisch Jaarboek, Caecilia, De Nieuwe Kroniek, De Dag, De Muziek, Rythme en Nu*. (eds. Odilia Vermeulen en Ton Braas). [niet eerder gepubliceerd]

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/verm030bijd07_01/colofon.php

© 2017 dbnl / erven Matthijs Vermeulen



digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren i.s.m. MATTHIJS VERMEULEN

Over 'Salome'

[in: *De Nederlandsche Spectator* 48/9 (september 1907), p. 352-355]

Over het decor

Het was niets-oostersch-kostbaar. Het tapijt dat men spreidde voor Herodes, had zoo'n ouwelijke, echt-burgerlijke kleur. De toortshouders plomp. De zetels leelijk. Alles stak af tegen Salome's, Herodias' en Herodes' schittertooisel. En de belichting. 't Was mooi maanlicht. De coulissen schaduwden keurig boom-schaduw; 't was fijn omlijnde maanlicht-schaduw. De bank en de put schaduwden ook, fijn-omlijnd. Maar alles wat later werd op het tooneel gebracht en de menschen, die in dat maanlicht moesten acteren, gaven in het geheel geen schaduw. Dat was belachelijk, en 't heeft me den geheelen avond gehinderd. Zou het zoo lastig zijn, een echte maan te imiteeren, die ongeschildeerde schaduwen gaf?

Over het spel

De soldaten uit het begin praatten veel te brommerig, te zanik-achtig, te sufferig. Ik vond het niets soldaat-achtig. Maar dit ligt veel aan Strauss. Waarom maakte hij er geen tenors van in plaats van bassen. De ideaal-woorden van den bariton Jochanaan zouden dan heel wat schooner contrast gegeven hebben.

Narraboth met zijn schoone stem, was ook een schoon verliefde. Maar die lang-gerekte, uit-elkander-gerafelde gebaren!

De Page zong even mooi als Narraboth, en was een even slecht gebaren-maker.

Salome had een schoone stem, maar was te gezet. Zij had zoo niets in zich, waaraan men zien kon, dat haar Oostersch bloed vuriger moest zijn en rossiger-rood dan het onze. Herodias had veel beter kunnen spelen voor dochter en Salome voor moeder.

Jochanaan zong ook schoon. Acteren scheen hij niet te mogen dan met zijn mantelslip. Jochanaan was een ideale verschijning, een zeer ideale verschijning. 't Is jammer dat Salome in de verleidingsscène niet beter haar best deed. Die personen-antithèse zou dan veel meer indrukwekkend zijn geweest. En nu was zij het bijna niet.

Herodias had weinig te zeggen, maar deed het goed.

Herodes was een mooi acteur en een prachtig zanger.

Die joden! Al die Joden! Kostelijk getypeerd. Muzikaal getypeerd! Voor mij het allerbest gelukte deel van het drama. Wat kostelijk!

Salome's dans met zeven sluiers. Deze dans vond ik niet het drama-hoogtepunt. Of liever niet het hoogtepunt van Salome's spel. Wel kunstig, maar niet zeer kunstig, en ik vond het dood-jammer, dat die zóó ideale Johannes, dáárvoor zijn kop moest verliezen. Dood-jammer.

Jochanaan moest sterven. Even na dien dans verveelde mij verder het heele drama. De muziek alleen was schoon. Strauss schrijft schoone muziek.

Over de drama-opvatting

Tegenwoordig wordt er veel gepraat over den ‘Kultus des Hässlichen’. Omdat er zulke dissonnerende enormiteiten geschreven worden. Dat dissonneren is geen leelijkheid. Hoe meer iets dissonneert theoretisch, hoe minder men het hoort dissonneren, en een groote tertsklank kan meer pijn aan je ooren doen – vind ik – dan f, fis, g, gis, a, ais, b en c te zamen klinkend, of zoo iets. Doch die dood-goede, altijd klassiek-willende componisten kunnen daar maar niet overheen. Zij blijven doorpraten over dat onlogische van vorm-loosheid, over gemis van spontaan-zijn, over on-natuur en zoo verder. Maar jammer schijnt het mij, dat die bewering van het leelijke-zoeken gestaafd wordt in de creatie van Salome.

Als men het drama leest in den Bijbel, vindt men Salome niet bijzonder erg. Een pronk-mooi meisje, geen eens 'n boeleerster, zelfs geen naïeve boeleerster, alleen wat oostersch-wulpsch. Maar door den tijd, en vooral in onzen tijd, is Salome zóó hydra-achtig aan 't groeien gegaan, ze is zulk een monster geworden, dat er van de bijbelsche persoon geen stukje meer over is gebleven. Bij Wilde komt dit zeer uit, bij Straus is het saillanter. Dat is jammer. Strauss heeft er van gemaakt, de incarnatie van perversiteit. Zij is een echte, jonge, zeer schoone boeleerster; en dat zoo bloeddorstige! Een schoonheids-mensch vindt zoo iemand altijd leelijk. *Zulk* een persoon-misvorming is wel een uiting van den Kultus des Hässlichen.

Salome is geschreven met leid-motieven. Den-kop-vragen-van-Jochanaan heeft ook een leid-motief, veel doorgevoerd. Dit motief klinkt al voor het eerst als Jochanaan in zijn put wordt teruggebracht. En als Salome danst, danst ze ook op dat motief, den heelen dans door hoort men dat motief. De xylophon hamert het pijn-aandoend, bazuinen blazen het pijn-aandoend. Zij wil gaan dansen, maar staat nog stil, en trompetten en bazuinen huilen het pijn-aandoend. De geheele dans is gebouwd op dat thema, zinnelijk omslingerend door haar wellust, in de verleidings-thema's door-stralend in vele fasen. En overal dat thema van kop-af-slaan. Zóó verschikkelijk pervers, zóó onschoon, is Salome nog nooit uitgebeeld. En dat wulpsch-bloeddorstige, dat stijgend-bloeddorstige van de melodie, welke zij zingt op : ‘Ich will den Kopf des Jochanaan!’

Bij Strauss krijgt men reeds een heel stevigen indruk door de muziek, als Narraboth zich doodsteekt. Bij Salome's dans weer. Maar verder niet, want, dat Salome onderschilden wordt verpletterd, maakt weinig indruk. Die daad van Herodes is raadselachtig. 't Is zoo expres om er een eind aan te maken. Is dit misschien bij Wilde het schoonste? Misschien. Wat er te zeggen is voor dat afgehouden hoofd is dan niet zoo kwijnend; zoo lang gerekt gezongen als bij Strauss. Er kan veel meer hartstocht uit spreken, die zoo hoog opvoert, dat men dien dood wellicht begrijpt. Dat kan de muziek hier niet. Door dat lang gerekte was er geen totaal-indruk. Zij wordt gedood en het gordijn valt gauw dicht. En even later komt Salome weer buigen, als haar in stukken gescheurde twee motieven en haar verleidings-motief ons nog schallen in de ooren, als men nauwelijks goed begrijpt of niet begrijpt, hoe ze dood is. Die daad van Herodes was onbegrijpelijk.

Toen ik klein was vertelde mijn moeder mij ook de geschiedenis van Salome en Johannes; maar Herodias kreeg de schuld van alles. Toch moest het Salome betalen, en terwijl ze een keer was schaatsenrijden met Herodes, Herodias en het heele hof, ging in eens het ijs voor Salome's voeten middendoor en zij zakte er in. Zij was juist nog boven met haar hoofd, toen het ijs weer toe ging en precies den kop van den romp hakte. Omdat ze zelf zoo mooi gedanst had, moest die kop eeuwig over het ijs dansen. Dat was wel zoo'n mooi slot. Jammer dat het zoo slecht gaat.

Over de muzikale opvatting van het Salome-drama

In het moderne muziek-drama is een mode gekomen, om leid-motieven te gebruiken. Leid-motieven die de fundamenteele gedachten en opveerende gevoelens omhoog stooten.

Welke zijn in het Salome-drama de fundamenteele gedachten en opveerende gevoelens?

De overwinnende perversiteit van Salome zelf? Dat is de cultus van het leelijke. Herodes' wellustige gekheid? Onschoon.

Herodias' aan-de-kaak-stellen in slechtheid. Onschoon gedachten-thema.

De vele zinnelijke phases van Salome? Min of meer leelijk.

Het 'schlag zu, schlag zu' van Salome en de pauken? Zeer leelijk.

Dat schilderen van dien vuilen en donkeren put? Zeer leelijk, omdat er zoo'n mooi man in zit. En zoo verder.

En die gedachten en gevoelens hebben allemaal leid-motieven.

Dat kan er mee door, dat leelijke zelfs, want dat kan ook kunst worden. Maar zijn ze *pregnant*? Doen ze werkelijk beter voelen en mee-leven het drama? Enkele wel. Bijvoorbeeld het profeet-motief, of 'Ik wil Jochanaans kop'. Maar de meesten niet. Zij zijn niet *pregnant* genoeg, bij gebrek aan groote gedachte die zij zouden moeten releveeren. Er *zijn* geen groote gedachten of mooi uitkomende gevoelens. De joden thema's zeggen niets over het heele drama, evenmin als de Joden zelf. Geen *pregnant* idee. En toch hebben ze vijf thema's in den verschillendsten vorm. De gekke Herodes skala laat zich niets gekker hooren dan de rest der muziek. Geen *pregnant* idee. Wat mij wel trof: Het verleidingsmotief. Maar als het zoo lang en eentonig wordt doorgevoerd voor dat afgehouden Johannes-hoofd, wordt het weer pijn-aandoend en leelijk. Bijna al de andere, veel of minder als leid-motieven gebruikte thema's hadden weg kunnen blijven, missende eene groot-uitkomende gedachte. Er zijn te veel leidend gebruikte motieven in dit kleine drama, en dit geeft den indruk van een landschap zonder perspectief.

Het is na Wagner eene mode geworden, eene manie, om het muziek-drama op te bouwen met leid-motieven. Men kijkt niet meer of het drama geschikt is voor leid-motief-bewerking. Men denkt er niet aan, hoe eng al die leid-motieven samenhangen met den fond van het drama en beschouwt dit niet meer als eene uiterlijke vorm-mode. Als Wagner in zijn *Meistersinger* leid-motieven gebruikt, is dit, omdat de actie die vraagt. *Tristan* niet zoo erg. Maar de *Nibelungen* bij voorbeeld. Wel de *Nibelungen*. En ook *Parsifal*. Die drama's moeten ze hebben; de meeste moderne muziek-drama's echter niet. Vooral niet als dichter en musicus twee zijn. Salome vooral vraagt zooveel leid-motieven niet. Zij kan het best zonder. En van dien kant, zijn bijna alle nieuwste muziek-drama's knutselwerk.

Over de eigenlijke muziek één woord. Zij is schoon. Doch wat is zij prachtig als Jochanaan uit den put moet komen. Dit is de eenige keer, dat Strauss Jochanaan heeft geschilderd als werkelijk ideaal-mensch.

Over het orkest

Meer dan honderd instrumenten, zooals Strauss voorschrijft. Zeer dikwijls spelen die fortissimo en dan bijna allen samen. Eén man of één vrouw moet daar tegen opzingen. En wat er gezongen wordt, moet men verstaan. Dit wordt zóó een onmogelijkheid. Ik kende den text zoo goed als van buiten, toch verstond ik dikwijls

geen woord, en ik hoor goed. Maar de woorden worden zoo pure klank, smelten samen en worden opgeslurpt door den orkestklank. Het orkest is te overheerschend. En nog vindt men er nieuwe instrumenten bij. Allen moeten ze worden gebruikt in de opera, om maar goed weer te geven, wat dikwijls al in de woorden ligt, zooals in *Salome* vooral. En al verborg men het orkest heelemaal onder het tooneel, het zou misschien nog te veel doorklinken, af en toe. 't Is veel te sterk. Dat is een gebrek geworden in het moderne muziek-drama, een beslist gebrek.

Over de tegenwoordige declamatie-opvatting

Het evenwicht werd gezocht tusschen gedicht en muziek. Vond men dit? Al geeft de *Salome*-muziek op zich zelf nog zooveel te denken, toch dacht ik veel voor-mij-zelf-uit. Vooral dacht ik dit: Hoe kunnen de menschen in ons muziek-drama zooals dit nu is, vinden: 'kunstgenot' of gewoon weg: vermaak? En de oude opera? Dat onding? Ik begrijp niets van al die tegenwerking tegen Wagner, toen hij gaf een nieuw drama.

Maar het nieuwe muziekdrama. Vond Wagner het juiste evenwicht tusschen gedicht en muziek? Dat meent men nu zoo. Men zegt ook dat het drama nu op het hoogte-punt staat. Dat is te zeggen, na *Parsifal*.

Er is veel te groote belemmering van actie: door de trage declamatie. En dat mode-geworden, overwegend lyrisch element, zie ik aan voor een uitvloeisel van de altijd belemmerende actie door de gebrekkige declamatie. Het grieksche drama werd ook niet gesproken zooals nu een drama van Shakespeare wordt gesproken, en grieksche redenaars spraken niet zooals onze redenaars. Die declamatie is ongelukkig weg, zelfs in de meest rythmische talen. Maar het grieksche drama, en koor, o dat passie-koor! werden ook niet gegalmd in trage tonen, heel traïnant. Dat vind ik vervelend in het moderne muziekdrama, en dat vond ik weer vervelend in *Salome*. Dat heele lange zingen, waarvan men niets verstaat, zonder declamatie, zonder mooie gebaren, een orkest dat bijna altijd overstemt, de muziek moge schoon zijn: dat is geen d r a m a -kunst.

Tannhäuser, om een drama te noemen dat een categorie van menschen nog altijd het schoonste vindt van Wagners werk, *Tannhäuser* als drama verveelt mij en ik ben alleen vol bewondering voor de schoone muziek. En, al is het drama geïdealiseerd, het moet toch een handeling zijn, maar die trage declamatie vernietigt al het werkzame van de actie. In een drama hoort toch handeling, en wie kan zeggen, dat er werkelijke handeling is, ononderbroken, niet-tegengehouden handeling in *Tannhäuser*, in *Salome* of in een ander muziek-drama? Vroeger waren het de aria-vorm, de cavatine, duo, terzet, en alles, wat de handeling tegenhield; toen werd het meer het machinale, uiterlijke, balletten, optochten, marschen, enz. Maar nu is het de muziek-zelve, die alles lang maakt. En ook in *Salome*. Ik kán die lange slot-scène niet schoon vinden, dat veel redeneeren, voor dat afgehouden hoofd. En al heeft Wagner gezegd dat het lyrische element, het hoofd-bestanddeel moet zijn van het muziek-drama, ik geloof er niets van. Hiermede bedoel ik natuurlijk niet een geheel-uitsluiten der lyriek, zooals Scribe. Doch waarom zegt men dat het muzikale drama staat op zijn hoogste punt van schoonheid? Dat is niet waar. – Realisme of naturalisme, zooals in de andere kunsten, is voor het buitenste wezen van het muziekdrama onmogelijk, maar veel reëeler kan het worden. Dat een persoon bij voorbeeld, het gebaar bij de paar woorden

die hij zingt, in veel te lange tijdruimte van trage tonen, niet zóólang behoeft aan te houden tot het leelijk wordt van stijfheid, en dit trof mij weer in *Salome*.

Over actie-inhoud

Zou Macbeth-zelf, Lear-zelf, Lear's nar gekke Tom, Julius Caesar-zelf, Hamlet-zelf, (geen Hamlet à la Thomas), Othello-zelf, Jago, Shylock, Marcus Antonius en de hartstochtelijkste personen van Shakespeare, of hunne heele hartstochtelijke drama's, kunnen worden vér-beeld, met even groote werking in het muziek-drama? Neen? Dan zou deze kunst, Wagners ideaal, lang niet zijn ál-volmaakt, en hij bepleitte dikwijls genoeg hare ál-volmaaktheid. Maar dat kan wel. Doch dan geene altijd-lyrische psychologie zooals *Tristan*, of altijd-lyrische handeling zooals *Parsifal*. En andere declamatie.

Sinds Peri, Caccini en anderen werkt men aan een terughebben van de grieksche drama-volmaaktheid. En Wagner het laatst gaf het zijn eigenlijken vorm. Uiterlijken vorm. Hij ging wéér terug naar Aeschylus en Sophocles. Van hun koor schiep hij zijn orkest, ook den bespiegelenden inhoud van koor en gesprekken, filosofisch-lyrisch nam hij over. Dat had hij niet moeten doen. Hij had moeten inzien dat Shakespeare reeds er was geweest, om de stof-bewerking geheel te hervormen. Wagner streeft in zijne lange lyrische climaxen naar het grootsch-dramatische, en in het grootsch-dramatische, te veel naar eene grieksche bezadigdheid; in het passie-stillen na passie-toppunt, die nog wel kan zijn van onzen tijd, maar toch al heel oud is. Wil het muziekdrama bereiken zijn hoogtepunt, dan eene Shakespearesche dramatiek. Overal actie, geweldige actie, klimmende actie van het begin tot het eind. En de opvatting van declamatie en muzikaal expressieve kracht, zoo universeel-ruim, dat er niets worde weggelaten, dáárom. Als er een nar bijhoort, een echte Shakespearesche nar, (en geen Rigoletto) laat hem alles zingen. Geen woord minder en het is zeker dat de muziek wel expressieve kracht genoeg zal hebben, dat men de declamatie zóó breed zal kunnen opvatten, om een zingende nar te typeeren, beter dan een nar die spreekt. En zoo met alle personen, ook die het meest vergen voor uitbeelding aan een gewoon sprekend acteur.

Gebrek aan vrije, ruime declamatie, ook de oude opvatting, van muziek-drama-inhoud vond ik weer in *Salome*.

Ons-aller rijke toekomst dit te beteren.

MATTHIJS VAN DER MEULEN

De 'Lucifer'-muziek

[in: *Van Onzen Tijd* 9/8 d.d. 3 december 1910]

Het verwonderde mij wat, eenige maanden terug te hooren, dat Hubert Cuypers de muziek componeeren zou voor Vondels *Lucifer*. Want ik kende enkele missen van hem en ander kerkmuziekwerk; ik kende zijn enorme populariteit als organist; ik kende zijn bewerking van *Adam in Ballingschap* en ten laatste *Terwe*, het melodrama, dat er bij het groote publiek ingevlogen is. Gij moet het niet paradoxaal noemen, wanneer ik zeg, dat deze laatste werken iets zeer gelijkslachtigs hebben. Sinds hoe lang verknoeit men den hoogen aard der kerkmuziek tot zemelende idylle? Tot dit

genre, het zenuwlooze stilleven, behoorde ook *Adam*. En *Terwe* is hem soortgelijk in eendere verscheidenheid van sikkeneurigen preek-toon en gewoon-rythmisch beweeg. Ik vat dus alles samen in een soort: de idylle. Ik wil Cuypers' werk daarmee niet kleineeren. Deze componist zelf is een menschelijk stilleven; hij bezit wel een tikje humor, een boel goedmoedigheid, hij heeft kennis en een helder hoofd, maar dat is allemaal een beetje aequatoriaal, ik bedoel van het juiste milieu, zoo ongeveer tusschen tijger en kat, b.v. Hij schrijft aardige melodieën op marsch- en dans-wijsjes, maar vergelijk hem nu eens met een middelmatig opera-componist, JEAN NOUGUÈS o.a. wiens *Quo Vadis* pas werd opgevoerd! Zijn religieuze muziek is knap epigonen-werk, maar stel hem eens naast een anderen epigoon, EDGAR TINEL, om iemand te noemen! Nu heeft dit eene voortreffelijkheid: het past zich uitstekend aan bij de idylle. En als Cuypers zich had willen beperken tot deze kunst-soort, welke men vooral niet hoog moet schatten, dan zou niemand den achtenswaardigen musicus de tanden hebben laten zien, wat nu wel gebeurd is.

Maar *Lucifer*! Ik geloof, dat men Vondel haast kwalijk mag nemen, dat hij zoo'n slap republikeintje creëerde dat met bralstem, opgeblazen kop en bombastisch gebaar zich op moet werken tot iets autoritairs. [? RED.] Doch als de componist dezen windbuil een krommen poot teekent en schele oogen, wat blijft er dan over van den heros? Zoo kan ik het heele drama nagaan en wil het gedeeltelijk doen.

Royaards en de zijnen beproefden het onmogelijke om dit treurspel Shakespeareaansche contrasten te geven; hij releverde de actie, hij verdubbelde de stemming en zoo vertienvoudigde hij de tragische emotie welke men proeft onder het lezen. Wat deed Cuypers? Hij staat met dit streven in lijnrechte tegenstelling. Hoe hij 't in 't hoofd kreeg begrijp ik niet, maar het lichte, lieve, teere; het zachte, stille; het contemplatieve koos hij tot regeerend leidmotief en tot opperste bestanddeel het i d y l l i s c h e. Verder: ook hier ontbreekt de beweging, het leven. Wij bezien de voorspelen straks en bespreken nu de Reyen. Deze staan bij Vondel evenmin als bij de Grieken, b u i t e n het drama, doch resumeeren de handeling na ieder bedrijf. Cuypers echter componeerde ze op zijn manier als geïsoleerde poëzie, zonder aanvoeling met de actie, zonder verband met de idee welke den dichter inspireerde. In innerlijke veelzijdigheid munt de musicus nu juist niet uit. 't Kon dus niet anders dan dat de eerste den tweeden, deze den derden, en zoo verder, elkaar geleken als spiegelbeelden. En waar hij verscheidenheid beproeft daar slaat hij op zeldzame wijze de plank mis. Ik citeer daarvoor den slotrey van de derde acte. Zang en tegenzang hield hij in den beschouwelijksten toon van 'Wie is het die zoo hoog gezeten?' Den toezang schrijft hij op een vrij banale marsch-melodie. Waarom vat ik niet goed. De tekst van ieder stukje luidt:

No. 1. 'Waar zijn we toegekomen,
Dat 's Hemels burgertwist,
De regementen splist etc'.

No. 2. 'Helaas! waartoe verdwalen
De geesten? Wat verleidt
Hen uit hun zekerheid' etc.

No. 3. 'Is dit krijgsvier niet te smoren
Door een macht van hooger hand,
Wat wil blijven in zijn stand. '?'

Het lijkt mij zeer onlogisch, dat juist deze laatste gecomponeerd werd op een slap militair-rythme. Deze tegenstelling is er bij Vondel in ieder geval niet. Vermakelijke parten speelde hem zijn muzikaliteit nog in den krijgczang der Luciferisten ('Op,

trekt op!') Hij concipieerde dien als Trio-marsch: 1 en 3 laat hij brullen boven de doodgewone muziek uit; met hooge snater-stemmen wordt 2 gedeclameerd. Het grappigste is dat deze wisseling van zwaar-licht-zwaar, hier bij Vondel niet te bekennen is! Zoo kunnen wij ook de eerste Rey analyseeren om te besluiten, dat de musicus daar evenmin de bedoeling van den dichter voelde. Er is hier in het drievoud een geleidelijke climax, naar 'Heilig, Heilig', die in de muziek totaal ontbreekt. Ik meen met dit alles duidelijk te hebben aangetoond dat de Reyen, de voornaamste bezigheid van den componist, jammerlijk mislukt zijn; als compositie's op zich zelf (rythmisch) èn als integreerende wegwijzers in den gang der tragedie.

Nu resten nog de voorspelen en tenslotte de instrumentatie. De ware aard van Cuypers' goede en kwade engelen staat hier het klaarst te kijk. Ze zijn wat zielig en impressioneerend niet sterk. Ik kan ze nergens mee vergelijken, omdat 't eigenaardigste kenmerk dezer muziek wel is, dat ze geen enkelen indruk geeft. Men hoort eene antithese van karakters, van lochtig en zwaar, (in 't eerste preludium b.v.) maar veeleer is men geneigd dit op te vatten als tegenstelling van een eerste en tweede thema, dan als typeering van hemelsch en helsch.

Niet alleen de orkestreering doch ook de muziek miste de middelen, welke de essentie kunnen geven van epischen strijd, van boven-menschelijken hartstocht, van infernale machten. De componist had maar enkele violen ter beschikking; geen koperblazers, trompetten noch bazuinen, enkel hoorns; verder een paar poovere houtinstrumenten, fagot, hobo, clarinet, fluit. Daar doet men inderdaad niet veel meer mee, wanneer de muzikale ondergrond faalt. En critiseerde de auteur wel zijn inspiraties of verwerkte hij zijn vondsten nauwgezet? Het klinkt er niet naar. Hoeveel reminiscenties vindt men in de Reyen aan de huidige Roomsche kerkmuziek, aan kerkliedjes? Dit staat slecht bij Olympisch rythme, de ideale gedragenheid. Lijkt het marsch-deuntje dat den diabolischen oorlogsgalm der Luciferisten begeleiden moet een flauw copietje van een Haydnmenuet? De scheiding der twee muzikale karakters is duidelijk; daarvoor leerde Cuypers den vorm en daarvoor verschillen de twee thema's genoeg. Doch komt het rythme der opstandelingen eenmaal tot begrijpelijke klaarheid, bereikt het eenmaal plastieke kracht, fascineert het ooit of suggereert het één gevoel? Neen.

Imponeerde de schrijver ons nog maar zijn harmonieën! Doch die warrelen van her naar der; om logica vraag ik niet, consequentie echter, is er ook niet te bekennen, en de componist houdt dat 't heele stuk door vol met een halsstarrigheid, alsof 't zoo hoorde bij rebellen. 't Zonderlingste is hier, dat zijn expressief vermogen onmiddellijk na de eerste expositie van 't oproer-motief aan 't eind blijkt. Cuypers is inderdaad niet zeer vindingrijk geweest wat de orkestratie betreft, noch intensief van inspiratie. Maar te zijn of niet te zijn was de groote vraag ook hier. Het is een beetje banaal ja, dat moderne factotum, het ligt nogal voor de hand dat slagwerk, triangel, klok, kleine trom, pauken en die drommelsche groote trom. Ai, deze laatste! Heeft Cuypers wel eens ooit gelezen, wat Berlioz al 60 jaar geleden schreef over het misbruik der Grosse Caisse? Ik geloof het niet en raad hem sterk diens instrumentatieboek eens op te slaan, heusch hij zal er wat aan hebben.

Om terug te komen op het begin: het verwondert mij dat Cuypers den Lucifer becomponeerde. Men wil haast vragen: 'Wat is er toch gebeurd met den man, na het schrijven van Terwe?' Want de ziel weerkaatst elks uiterlijk bedrijf en ondervinden. Die reflex kon echter niet spiegelen omdat het beeld ontbrak. Het verbaze dan ook niemand dat er in de Lucifer-muziek zoo groote psychische analogie is met 'Terwe' naast vatbare reminiscenties. En hieruit spreekt weer de aard van den maker: het

intieme, gemoedelijke, idyllische. De staatsie van Vondel, zijn intellectueele hoogheid, zijn aristocratisch gedachtenleven, zijn berekenend classicisme en humanisme zijn niet te combineeren met Cuypers' innerlijken aanleg, die uitersten niet kent en daarom niet weten kan de vertikale eindeloosheden van der passieën passie: de kunst in haar hoogste zijn. En niet minder wanneer Vondel alles culmineert tot speculatieve epiek als in Lucifer. Een kikvorsch mag geen os willen zijn, als een kauw zich ooit met pauwe-veeren wordt ze uitgelachen en iedere vogel zinge zooals hij gebekt is. 't Is voor Cuypers niet moeilijk 't hem passend wijsje te vinden. Geenszins Vondels hemelval, niet zijn weidsch geluid, niet zijn statelijk rythme (dat mag geen polyphonie verbrokkelen!), niet zijn wijsgeerig denken. Het gaat hier toch om een artistiek levenswerk, niet waar? Een dilettant late men krabbelen en uitvoeren wat hij wil, een serieus kunstenaar mag nimmer de schreef te buiten gaan. Ik zou Cuypers niet graag talent ontzeggen, hij heeft zelfs een zekere oorspronkelijkheid, vele zijner melodieën klinken frisch en bekoorlijk, vol sprankelend sentiment. Maar Lucifer vergt meer dan muzikale alledaagschheden. Een kunstenaar wege het werk naar zijne krachten.

FRANK HALEWIJN [pseudoniem van Matthijs Vermeulen]

Marsyas of de betooverde bron mythische comédie van Balthasar Verhagen en Alph. Diepenbrock

Door Matthijs Vermeulen

[in: *Dramatisch Jaarboek* 2 (1911), p. 371-383]

We zullen niet, gelijk Vincent d'Indy in zijne biographie van César Franck, eene afkomst nagaan, om ook bij Alphons Diepenbrock atavistische verwantschap te vinden met de middeleeuwsche meesters, dombouwers, miniatuurschilders en sensitieve contrapuntisten. Dit is verdienenstelijk, maar behoort te geschieden na den dood des kunstenaars, als de 'mensch' leeft, een even goede waarheid als het schoone vers van Kloos 'de mensch moet doodgaan, eer de kunstenaar leeft.' 'Er waait een luwe wind door 't woud' - de dagen, dat de Betooverde Bron werd opgevoerd zijn zoo onvergetelijk en betooverend als herinnering, hoe menscheijk en muzikaal is deze schoonheid van 't leed! En vreesde ik niet de woorden van een Engelsch schrijver 'The highest as the lowest form of criticism is a mode of autobiography', te letterlijk op te vatten, dan zou ik zeggen, hoe die 'luwe wind door 't woud' me dieper in 't hart greep, vreemder, sterker, dan ooit muziek van Beethoven, Debussy of Mahler. Zijne klanken waren magisch voor een groot dichter, die den Okeanos wijdde 'aan den broozen maar grandiozen' en die magie werd traditioneel sindsdien en intuïetief. Ik weet immers hoevelen hem vereeren in abscondito. Want het zal den lezer niet onbekend zijn, dat men alle componisten van Nederland mag lauwerkransen zonder tegenspraak, behalve Diepenbrock.

Nog enkele losse aanmerkingen mogen de analyse der muziek voorafgaan.

Diepenbrock is de contemplatieve kunstenaar;

Technisch staat hij lijnrecht tegenover Debussy, een ander beschouwelijke, met wien hij dikwijls gecombineerd en vergeleken wordt, omdat er oppervlakkige analogie is tusschen de eind-impressie van beider kunst, eene gemeenschap, welke alle 'geesten' verbindt. Debussy is motieven-kunstenaar en homophoon, Diepenbrock is melodiën-kunstenaar en polyphoon. Hij is een door en door Latijnsch temperament.

Zijn rythme is oratorisch, het tempo wenscht hij immer rubato, de dynamiek wordt instantané, zijn melodiek is afgeleid van de Gregoriaansche cantilene en de oude kerktoonsoorten. Omdat men deze hoedanigheden vindt in al zijne composities kan men moeilijk zijn oorsprong terugvoeren tot Wagner, en zeker hem in geenerlei psychische verwantschap phantaseeren met Richard Strauss.

Hij is in elk opzicht vocaal-componist; de eigenaardigheid zijner teksten is, dat zij een latente muziek bezitten en in beeld of begrip (nooit in klank) gebrachte stemmingen weergeven.

Hij heeft een voorliefde voor antiquiseerende rythmiek, en als wederkeerig symbool schijnt me 't in zijn composities veelvuldig voorkomend orgelpunt (aangehouden bas) en De Nacht, een idee, dat zijn geestelijk leven beheerscht.

Gelijk hij contemplatief kunstenaar is zoo is hij hymnicus, ook in 'Marsyas'.

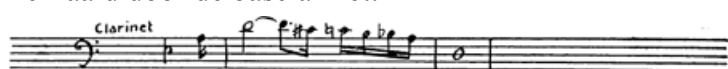
De orkest-bezetting is als volgt: 1 fluit (resp. piccolo), 2 hobo's (de tweede resp. Cor anglais), 2 clarinetten (in Bes en A, de 2de resp. in es), 1 basclarinet in bes, 2 fagotten, 3 hoorns (in f) harp, strijkkwintet (4 eerste, 4 tweede violen, 3 alten, 3 violoncellen, 2 contrabassen) 2 pauken, triangel, tamboerijn, bekken, castagnetten. Als soloinstrumenten zijn bij voorkeur aangewend fluit en harp.

Het voorspel:

De toonsoort is Dorisch. Altviolen en contrabassen zetten zacht in met een orgelpunt op D; de violen met dempers spelen 'op de brug' een pianissimo tremolo in quint-parallelle. Violoncellen nemen deze over. later de fagotten, gerythmeerd door de alten met een afzonderlijk contrapunt:



Dit klinkt geheimzinnig als de eerste observatie van wat zoo wonderlijke huivering zal worden. - De clarinet in de mooie lage ligging blaast een chromatisch motief, herhaald door de basclarinet:



onmiddellijk volgen, direct doorgevoerd in de verbreding (viola) en verder verwerkt door de verschillende instrumenten:



dan geven de fagotten een belangrijk, vlug neven-motief, ruizelend:



het beweeglijke woudleven; de alten nemen het over de clarinetten in streeleende tertsen. Nog immer pp. spelen daarop clarinet en hoorn het fluitmotief van Marsyas:



Een plotseling crescendo voert naar een hoogtepunt waar de hobo's nogmaals een nieuw thema inzetten, hartstochtelijk:



Dan komt de Satyr:



snel volgt hem zijn motief (7) geïllustreerd door de fluitmelodie, gelijk er zooveel in den Marsyas voorkomen, ijl als vogelzang:



Lang trilt zij in de lichte hoogte op allerlei wijze gevarieerd, terwijl de overige instrumenten andere motieven doorvoeren, tot inzet dit heerlijke melodie-begin, de karakteriseering van den faun als naieven droomer en brandend bezielde:



Het doek rijst, Marsyas huppelt het tooneel op, zijn satyrs-rythme klinkt nog even met de castagnetten, in de verte lokt de luchtige fluitzang, daarna een pauzenroffel en de muziek zwijgt tot de entreact.

De scène stelt voor een Grieksch bosch, waarin ronddoelt Marsyas, de faun, door den luwen lentewind gewekt uit zijn winterslaap. De achtergrond is donkergroen, de boomen op den voorgrond schitteren in het vochtige zonlicht; de satyr staat in zacht bruin-rood overkleed, breed gesjerpt door een gevlekte tijgerhuid, den kop, waarin de oogen flonkeren, op de borst. In zijn geluw-rosse haren draagt hij de wijngaardranken schel-groen. Hij danst en springt in het jonge gras, in het nieuwe zonlicht, hij roept uit de pasgeboren heerlijkheid der zoele luwte en het teruggekeerde leven. Dit is een mooie expositie.

Er klinken menschenstappen. Arethusa komt op, achtervolgd door Alexander. De versche lente drijft de jageres met pijl en boog het bosch in, den herder naar een meisje. Na hen treedt Lycoris op en men vermoedt wat men wacht; zij begeert Alexander, die niet van haar wil hooren; ook de heel oude Atlas is erotisch bevangen: hem trekt Lycoris; Menalcas, de sofist en askeet, is een goed-gekozen en even voortreffelijk getypeerd karakter.

Roland Holst speurde de harmonie der kleuren na gelijk Alphons Diepenbrock de harmonie der tonen. Hij kleepte Arethusa in zacht-paarsch en gaf haar een licht-groenen boog; Alexander in mat-groen; Menalcas in bruin-grijs, kantesk en somber met stofferig gele haren; Atlas in bleek purper, Lycoris beukenrood met wit-violetten sluier. Bovendien hadden de costumes de verdienste eener symboliek, door welke men vlug karakter en aard van den drager aanvoelde.

De entreact.

Daar leven we in 't droomerige woud. Een diepe hoorntoon; snelle clarinettenzang. Marsyas is er ook, zijn satyrs-rythme weerklinkt in den hobo, Engelsche hoorn en fagot met castagnetten. Hij fluit zijn droomwijze. Dan volgt een lange passage voor strijkkwintet met een nieuw thema, teneramente voorgedragen door de eerste violen, de viola's imiteeren het in de lagere octaaf en op een maat afstand; onverwacht en plotseling, wellicht de geniaalste bladzijden der partituur, van de strakst gespannen innigheid en hevig ontroerende stemming:



extatisch door:



Wat nu volgt is als de opgang tot het leven. De muziek, de expressie groeit nog, het intense stijgt tot onrust. De tonen krijgen een allegro-karakter, agitato poco. De clarinetten schallen omhoog in tertsen naar schelle trillers en weer in tertsen omlaag. De hobo blaast het lokkende fluitmotief in de overmatige kwart, op loshangend bekken klinken zachte slagen. Vliegensvlug roept de clarinet lang met 7 woest gerythmeerd (4 wordt hier gedurig verwerkt). Na een glissando der harp, een tutti

appassionato, thema 13 in de hoogste liggen der violen en viola's met hobo.
Deiopeia! Dan slaat de stemming eensklaps om en wordt droevig; 8, het stil-gepassioneerde keert herhaaldelijk weer; boven alles echter de melancholieke bronmotieven (3, 4, 5). Hier begint Marsyas' eerste monoloog, door den componist bewerkt als melodrama.

‘Wat boeit gij mij, o schoone bron
Ik zal mijn hoogste lied u fluiten;

Ik roep uw diepst geheim naar buiten
Zooals gij mij tot zingen dwingt.
Hoor toe hoe 't Phrygisch lied nu klinkt!’

Dit is 't wachtwoord voor de komende dingen. (12 zet droefgeestig-verlangend in, gevolgd door harp-arpeggiën duidend op Phoebus-Apollo.)

Marsyas:

‘O, wie ontstijgt met korenblonde haren
Hier aan de zilvren baren?’
En Deiopeia rijst op.
‘Mijn lied riep u ter woning uit’ zegt de satyr. Maar de nymph:

‘t Was niet de fluite, 't klonk niet schel.
Mij wekte een vreemd en mild gerucht,
Er trilt iets godlijks door de lucht.’

Het Apollo-thema zet bij deze woorden hoog en zacht in (violen) voor den eersten keer. De satyr tart den Zonnegod en daagt hem uit:

‘Wat tokkelt hij de drooge lier?
Zijn dat klanken die stroomen en schallen?
Waagde hij met zijn aemechtig speeltuig zich hier,
Hoe zou in den wedstrijd hij vallen!
Dat ware eens een strijd, de lier en de fluit!
Ik durf hem wel aan om den prijs mijner huid!’

Een geruisch en Apollo verschijnt bij majestueuse klanken:



Nu gebeurt de wedstrijd om de liefde van Deiopeia, waar de muziek zwijgt en Marsyas verliest.

Hij blijft alleen; de rietstengel van Deiopeia sloeg hem neer:

‘O lente is dit mijn loon, omdat ik heb gezongen
De heerlijkheid van 's werlds eeuwige verjongen?
Is dit het antwoord op mijn schaterlach?’

Hier intoneeren de clarinetten in mineur het dansthema:



Want Nymphen in verrukkelijk zeegroen met lange lichte sluiers, waarop het rose vleesch zoo teer kleurt, komen dansend op.

1e ‘Wie fluit zoo vroolijk, dat gansch het woud doorklinkt?’

Nym

2e Hi! Marsyas, de satyr.

Nymph

3e Wie danst zóó vroolijk, dat alles dartlend medespringt?

Nymph

4e Hi! Marsyas, de faun.'

Nymph

Het fluitmotief (7) wordt melodieus versierd, gaandeweg een huppelend rythmus aannemend. De nymphen plagen den verdrietigen satyr, hem bedelend om dansmuziek en beurtelings klinken de volgende schoone liederen, de laatste afgeleid van 15:



Marsyas geeft toe; hij beproeft zijn fluit en quasi recitativo, stamelend, volgt weer 7; het lied mislukt, de nymphen belachen hem en hij verjaagt ze. De muziek stijgt dan tot hevige expressie terwijl het wonderlijke geschiedt: De faun schreit tranen, die druppelen in de bron en het water betooveren tot een liefdedrank,

Lycoris ondertusschen smacht nog naar Alexander en zoekt raad bij Marsyas: bij middernachtelijken maneschijn moet iemand die de liefde nog niet kent water putten uit de bron, opdat de verliefde het den onwilligen beminde te drinken geve. Een kort naspel besluit dit tweede bedrijf, het is eene herinnering aan de eerste maten van het voorspel.

De inleiding tot de derde acte is samengesteld uit de volgende melodieën: (18-19)



De solo-viool leidt de muziek voortdurend met 18, glinsterend in rijke harp-arpeggiën; een zweele, nachtelijke lentestemming, vol geheimen, weelde en betoovering.

Arethusa schept het water, maar de eerste die komt is de oude Atlas; hij proefde den wijn, waggelt en is minziek, wat Lycoris na een comisch intermezzo op de vlucht drijft. Zij vindt hem slapend terug met Arethusa in de armen, bedriegt den ideeëlen Menalcas, en zij drinken liefde en bedwelming. Marsyas, sarcastisch in zijn leed, duwt Alexander den beker in de hand, de arme laaft zijn dorst en omhelst een boom.

Wanneer zoo allen beneveld zijn, voelt Marsyas dubbel de eenzaamheid en smart. Hij gaat mijmeren, vindt zijn riet en zoekt tevergeefs het muzikale geluid: 'Mijn fluit is dood - mijn wonden branden, nu lokt het koele water mij.' Een nieuw thema ontstijgt den klank, door de viool ingezet, door de hobo overgenomen:



'O bron wat heb je uit uw schemeringen
Een schoon geluk mij eens bereid...'

Nu drinkt hij zelf van het betooverde water: 'O bron schenkt gij zoo wondre teugen, beneem dan mij ook het geheugen.' De drank gloeit, hij voelt de hitte der koorts, hij drinkt opnieuw, opnieuw, de waanzin brandt hem.

En de dag komt. Het eerste licht wekt de slapende menschen die spoedig het beste deel verkiezen. Arethusa wordt het eens met Alexander, Lycoris met den strammen Atlas. Maar de zon rijst boven de kim. Hooge viooltonen schilderen den blanken glans, waar Marsyas Phoebus Apollo ziet op den wagen met gouden raderen in het stralende licht:

Apollo zet zijn rossen aan!

Ik kan dien gloed niet wederstaan,
Erbarming! spaar mij, zilverboog!
Hoe hij zijn gouden lansen drint,
Euhoi! Dat treft mij in 't oog!

Hij verdrinkt zich en in 't orkest galmt een smartschreeuw, die door de nymphen gehoord wordt:

‘Wee, wee, wat is in Phrygië geschied?
Wie liet zoo rampzalig het leven?
Wie is na zijn jubelend lentelied
Zoo wreed in den dood gedreven.’

Dan komt Deiopeia verstooten terug, hoort den roerenden lijkzang, en klaagt mede, terwijl de zonnenwagen hooger en hooger stijgt:

‘Zusters, rijst op, wij willen begroeten
't Levensgeluk dat de zon ons weer bracht.’

De nymphen reien zich ten dans; de muziek speelt motieven uit het voorspel van dit bedrijf (18); de fluitmelodie (7) wordt wederom verwerkt tot dansthema, klimmend naar een fortissimo en tutti, dat opnieuw (20) doorvoert met groote kracht: het licht werd schittervolle dag en Phoebus Apollo zelf, begeleid door zijn statig thema (14) komt aanruischen. Hij troost Deiopeia, sluit vrede met het geslacht van Bacchus, voorspelt de nymph de geboorte van een Bacchisch-Apollinischen zoon en eindigt allegorisch:

‘Wanneer dan zoo de natuur
Zich paren zal aan de cultuur
Zal 't morgenrood der kunst hier gloren;
Dan worden kunst en leven een
En strenglen troostrijk zich door een
Voor al wie zijn geboren.’

Apollo's weidsche melodie klinkt voor de laatste maal, de violen intoneeren, de blaasinstrumenten herhalen en het scherm valt.

De dichter is Balthasar Verhagen, en zijn werk verdiende zeker een dieper doordringende bespreking, omdat hij door de Marsyas-figuur een nieuw, origineel en phantasie-rijk type creëerde; bovendien een gepassioneerd en aantrekkelijk. Men zag dit over 't hoofd en viel aan op de versificatie, in welk opzicht de dichter zich zoo ongewoon verwijderde van de ‘woordkunst’ waaraan men ons wende; Balthasar Verhagen moet een bovenmate naïef mensch zijn, dunkt me, anders ware hij teruggeschrokken. Men treft ook fijn-gekleurde, expressief doorgloeide en vooral muzikale verzen in den Marsyas. Ik weet wel dat retouches hier en daar noodig zijn, doch Balthasar Verhagen leerde deze kunst zonder twijfel van Alphons Diepenbrock, die rusteloos het reeds bereikte overpeinst en verbetering zoekt. Wie trouwens de muziek liefheeft zal gaandeweg ook den tekst liefkrijgen. Er zijn geen voorbeelden aan te halen, waar de stemming, de poëzie en klank voller in elkaar verzonken dan in dit melodrama. Maar Willem Royaards schijnt ‘Marsyas’ voor goed ter zijde gelegd te hebben... hoe jammer! en 't is te vreezen dat 't hem later vergaat als Titiaan, die zijn model vergroeid vond; het zal Pierre Mols spijten, den wonderlijken faun, dien ik nacht en dag zou willen hooren in zijn Arcadisch bosschage, het spijt mij en vele anderen.

[Januari 1911]

[in: *Caecilia* 86/5 (januari 1911), p. 86-88]

Arnhem. [Wegens ongesteldheid van onzen plaatselijken medewerker werd de bespreking van JAN VAN GILSE's *Lebensmesse* (oer-uitvoering) aan een ander opgedragen].

Het is treffend, dat de tekst der 'Lebensmesse' van RICHARD DEHMEL schraagt op een leidmotief, terwijl VAN GILSE het schuwt, zooals blijkt op elke pagina der muzikale illustratie. Er woelt in iederen kunstenaar, die in de vier laatste decenniën den Pegasus besteeg een revolutionnaire drang naar zelfstandigheid en men zou daarom die eigenaardigheid in de eerste plaats willen toeschrijven aan WAGNER-vrees. Ik geloof echter, dat men VAN GILSE's conceptie, al schijnt ze tegen den draad in te gaan, hier allereerst moet waardeeren. Het leidmotief toch raakte in die dagen zeer populair en toen *Eine Lebensmesse* werd gecomponeerd zag men EDGAR TINELS 'Franciscus' vooral in de Rijnstreek waar VAN GILSE studeerde, (te Keulen) grif tot roem stijgen, om de eenvoudige reden, dat het 't eerste Wagneriaansche Oratorium was. Of dit jeugdwerk van onzen landgenoot, dat inderdaad een oratorium had kunnen zijn, niet gewonnen zou hebben aan waarde, wanneer de heerschende hoofdgedachte, - de kamp met zijn noodlot waartoe ieder mensch ter wereld komt en opgroeit, - motivisch ware geconcentreerd, en gebeiteld tot kracht van plastiek, inplaats van b.v. de Overture op te bouwen uit détails, welke het woord of de situatie waarop zij later blijken te doelen, geenszins releveeren (het is ongeveer de oude ouverture-vorm) blijft ondertusschen de vraag. Mij dunkt evenwel wanneer een goed-twintigjarige het aandurft een gedicht op muziek te zetten, waarin DEHMEL den raadselachtigen Kruisweg, welke elk mensch te wachten staat bij zijn geboorte, aprioristisch duister bephilosopheert, een aantal systemen, waarin men zoowel KANT, SCHOPENHAUER als NIETZSCHE terugvindt, onderling mengt tot een complex, dat vooral in onderlingen samenhang vaag en tamelijk ondoorgrondelijk aandoet, mij dunkt, dat het niet mag bevreemden, dat een jong musicus, wien het Noodlot nog wacht in de heele verte, hier en daar te kort schiet in opvatting en behandeling.

Men zou willen disputeeren met VAN GILSE als musicus en als commentator van zijn tekst. In zijn inleiding noemt hij het grond-idee, door RICHARD DEHMEL uitgewerkt in de *Lebensmesse*, pantheïstisch. Maar ligt de oplossing van den rebus, want nergens tracht DEHMEL naar duidelijkheid, niet veeleer in de woorden der Grijsaards, die het gedicht openen:

'Denn nicht über sich,
denn nicht ausser sich,
nur noch in sich
Sucht die Allmacht der Mensch,
der dem Schicksal gewachsen ist.'

ieder mensch zijn eigen onweerstaanbaar God (een voor de hand liggende consequentie van het individualisme) die hem door het leven jaagt en striemt met smarten, tot hij het gekorven gelaat voor diezelfde Almacht buigt en dan rust gewint? Donker is het er en VAN GILSE waagde zich aan een ontzettend zware taak. Ik begrijp echter dat de verzen hem aantrokken. Het rythme dreunt en de gedachte leeft intens veelal als een Grieksche koorzang; alles klinkt met ingehouden passie en straalt een gloed van verscholen sentiment, uit de beeldspraak weerkaatst een grandioze

visioenen-wereld en het gedicht omvat de heele menschheid als een drama van SHAKESPEARE.

De Grijsaards in 's levens kringloop fantastische kinderen herworden, tevreden in hun droomenschoone onbewustheid, de 'Jungfrau' in liefdesverlangen haar noodlot wenkend met hartstochtelijk gebaar, de Vaders, harmonische naturen met evenwichtigen wil en begeerte, de Held, die den stier vermeestert en op het sterke beest zegevierend rondrijdt, de Moeders barens pijn en tranen vergetend in vreugdige verrukking, wanneer Eén het leven doorstormt over zich en alle de anderen heen, eene Wees, hare eenzaamheid beklagend, twee Doolers, van wie elk haar lokt tot een bond, de onbevredigde Held, die, de drie vorigen eendrachtig ziende, de 'Jungfrau' roept om hem kinderen te schenken, krachtig tegen 't Lot, dat ook hem buigt, en zijn stier voor haar slacht, de kinderen zelf met hun heerlijk Kerstliedje, het koor der Volwassenen, wien de ziel der menschheid opgloort uit de naïeviteit der kleinen, - zie hier de veelzijdigheid en tegelijk de opzet der Lebensmesse, vol klare symboliek en al te felle fantasmagoriën. Want men tuurt er zich blind op; het is toch een drama, het gebeuren van 't Innerlijke Leven? de tragiek der ziel met den Held als hoofdpersoon? Maar diens ommekeer, het sterven van zijn ideaal, onbegrijpelijke dood om een blijkbaar niets, is te ongelooflijk, te onwezenlijk op zich zelf en te schemerig toegelicht om tot eenige werkelijkheid te kunnen worden opgevoerd.

Daar ook VAN GILSE faalde in de ontwarring van deze mysterieuse handeling, gingen wij er even nader op in om aan te toonen, dat de fout ligt bij den dichter. Zeer terecht verdeelt de componist het gedicht in tweeën en met goeden kijk begint hij de tweede helft met 't opkomen der Wees, doch een psychologische ontwikkeling of waarschijnlijkheid kon de musicus evenmin geven. Het draagt echter niet bij tot meerdere duidelijkheid en het dunkt mij minder juist gezien zelfs, het koor der Grijsaards te laten zingen door gemengde stemmen; naast den Held (tenor) een bijna even gewichtige tenor-partij te schrijven voor één der 'Zwei Sonderlinge'; men voelt het waarom: het rukt hem uit zijn noodzakelijk isolement, het enkeleforsch belijnde contour van den opzet; bij de Grijsaards mist men later al te zeer de strenge splitsing der groepen; ook in verband met de gedachten welke zij uitdrukken geldt dit. Hierin trouwens slaagde VAN GILSE over het algemeen niet het best en de essence van zijn tekst wist hij in vele gevallen maar zeer onvolledig na te speuren. Ik kan de schetterende bazuin-geluiden in marsch-tempo en rythme, waarmee het Grijsaardskoor aanvangt, moeilijk in verband brengen met den wijzen ernst en de bezonkenheid hunner woorden; even moeilijk den militairen klaroenklank, welke VAN GILSE legt in begeleiding en melodie der Vaders, met de koele beschouwelijheid waarmee zij het leven aankijken; de zang der Moeders, geconcipieerd op een zeer behagelijke dansmelodie, hoe voortreffelijk ook in zijn machtigen climax, is even bezwaarlijk van aesthetisch standpunt, daar 't lustige en gemoedelijke der $\frac{3}{4}$ gedurig blijft doorneuriën, bij een tekst, dien 't nergens past.

Daartegenover stelle men evenwel den solo der Waise. Het sentiment der poëzie:

Ich kenne Keinen
der mich will leben sehn;
ich möchte weinen,
aber um wen!

dat innige klagelijk mijmeren vloeit zóó over in de muziek, gedragen op een fijn strengelend motief van een viertal noten, den tekst doorkringelend met kostelijke harmonische wendingen en effecten, dat het mij niet enkel de beste bladzijden lijken uit *Eine Lebensmesse*, doch een stemmingsstuk, dat aan voldragenheid en diepte

gelijkstaat met VAN GILSE's mooiste werk uit de rijpere periode. Zoo schetste hij ook den Held op zich zelf gedrongen en raak, merkwaardigerwijze niet soldatesk, maar uitbundig vrij en vrank, schallend als stormwind, met lichtende rythmen en flakkerenden klank. En het Kerstliedje mag ik hier niet vergeten. Het is pure wisselwerking van teerheid en naïeviteit tusschen het vers

Dann wird ein Winter kommen,
friert alles Wasser zu;
da haben alle Wellen,
alle Schiffe in Ruh.

en de lieve melodie. Men zegge niet, op het klavieruittreksel afgaand, dat de begeleiding zwaar en log marcheert af en toe; want zij tinkelt in de partituur. Wat VAN GILSE in dien tijd van jeugd wellicht 't best verstond is de kunst der instrumentatie. Iederen jongere schijnt ze tegenwoordig aangeboren, doch hem het meest, en voorbeelden van oorspronkelijkheid, materiaal-beheersching en magnifieke invallen liggen overal voor 't grijpen. Een soort van stereotype eenvormigheid in het gebruik der hoorns, en dergelijks in den onvermijdelijken terugkeer van een fortissimo-bekkenslag op ieder hoogtepunt vergoelijkt men gaarne.

Zullen wij nog verder nazien in hoeverre JAN VAN GILSE zijn 'Schicksal gewachsen' was? Eén typeerend detail voor de karakteristiek van den jongen componist wil ik nog aanstippen; den strijd tusschen oud en nieuw, die onbewust waarschijnlijk in zijn binnenste warde, een weifelmoedigheid, en tasten, tot welke het conservatorium, dat meestal zoo weinig rekening houdt met de bloeiende werkelijkheid van het leven, iederen beginnenden kunstenaar doemt van de laatste halve eeuw (ruim genomen). Ook VAN GILSE ried het nieuwe, en met wonderlijke intuïtie, doch stak tot over de ooren in het verouderde. De ouverture der Lebensmesse brengt hiervoor een bewijs. Met de tonaliteit neemt hij 't al niet nauw en toch schrijft hij strikt een eerste thema en tweede thema; men merkt er zeer gedurfde harmoniek en schrille modulaties naast de vrij conventionele cantilene's in es; op dit tweespalt wijst ook de tekst-declamatie; en zoo verder. Dit is zeer jammer, want ik geloof dat die dubbelslachtigheid het werk per slot van rekening meer schade zal doen dan al het andere. De ouverture overigens geeft van de Lebensmesse een interessant, beknopt overzicht en is ook wel als zoodanig op te vatten, daar ieder keerpunt in de structuur, trouw correspondeert met de latere keerpunten in het libretto. Zij resumeert ook de voortreffelijkheden van het komende, de orchestratie, de harmoniek, de polyphonie en de contrapuntiek. Hoe VAN GILSE beide laatste technisch reeds onder zijn geheele bereik had, heb ik overal moeten bewonderen; men kan hier reeds spreken van een meesterschap; ook de routine in koor en stembehandeling is in hooge mate frappant.

De eerste uitvoering geschiedde Zaterdagavond 7 Januari in 'Mysis Sacrum' door de Arnhemsche Afdeeling van de Maatschappij ter Bevordering an Toonkunst. Mevrouw ALIDA LOMAN, die wij in VAN GILSE's derde Symphonie 'Erhebung' de sopraan-soli al hoorden voordragen, zong hier de partijen der Jungfrau, en soli uit het koor der Mütter, verrukkelijk met haar stralend orgaan. De heer JULES MOES creëerde den Held en mij dunkt, dat men moeilijk een betere keuze had kunnen doen. JULES MOES is van huis uit opera-zanger, wat hem voor sommige gedeelten der Tenor-partij als 't ware voorbeschikt. Hij bezit ook een prachtige stem, welke wij niet zouden aarzelen met de besten op één lijn te stellen, wanneer de klankvorming iets artistieker verzorgd was. Schrof daartegenover stond de heer OTTO SCHWENDY, bas uit Berlijn; alle schakeering ontbreekt hem en hij zingt bovendien geheel krachteloos, zoodat zijn geluid al spoedig verzwijndt in de doorzichtige bezetting.

Mejuffrouw J. BENJAMINSE 'die Waise', alt uit Zaandam, had zeer mooie oogenblikken in haar eersten solo 'Ich kenne Keinen', waar de muziek zoo intensief spreekt. Het koor der Arnhemsche Toonkunst-afdeeling beschikt wel over weinig vrouwenstemmen, waardoor het ensemble op vele plaatsen nogal inboette, maar de mannenstemmen klonken goed en het kinderkoor lukte haast feilloos. Bij de begeleiding van de (versterkte) Arnhemsche Orkest-vereeniging miste men goede bekkens en een voldoende aantal strijkers; een beetje schappelijkheid moest ook hier aanvullen, doch het geheel kon bevredigen; vooral het koper. JAN VAN GILSE, ook een vaardig dirigent, leidde zijn werk zelf.

MATTHIJS VERMEULEN.

Muzikale Kroniek

[in: *Van Onzen Tijd* 9/14 (14 januari 1911) en 9/16 (28 januari 1911)]

Er bestaan redenen de kunst te beschouwen als een reactie, en dikwijls een felle, op het leven, en met voorbeelden waarmee Taine het tegendeel beweert ware ook het averechtsche van zijn systeem te staven. Ik kan Alfredo Casella moeilijk thuis brengen in het oolijk-zonnig, vroolijk Noord-Italië, waar hoogstens nog een herinnering leeft van vroegere grootheid. Toch tracht deze jonge spruit van het oude Turijn (waar zijn vader aan 't conservatorium leeraarde) naar eene hartstochtelijkheid van spraak en monumentale visie in den opzet, welke niet meer van onzen tijd zijn, doch uit de verre dagen, toen de kunstenaar nog wat ernstigers maakte dan reclame-concertreizen als dirigent en componist, onderwijl vluchtig schetsende. Men kan een beer, een ezel, een varken of een leeuw africhten tot de ongelooflijkste toeren; zoo dresseert zich somtijds ook een mensch. Het is een feit dat Casella in alle drie de werken, door het Concertgebouw-orkest onder zijn leiding uitgevoerd, maar één wil toont. Ik zeg wil, omdat het gepraesteerde onnatuurlijk klonk en slechts de impressie gaf van maak-werk. Deze wil torent de kleinste gedachte en elk sentimentje de hoogte in, tot een zwaar, log en lomp gevaarte van klank; zonder afmetingen, zonder architectuur. Maar geen idee roept van af de tinne een verstaanbren groet naar den komende; de toren staat levenloos-kil; ziehier de trage monumentaliteit in de verst gedrevene abstractie, welke een beroepswijsgeer in drooge bewoordingen niet zou hebben overtroffen. Dit alles geldt voor iedere maat van Casella's tweede symphonie, zoowel als voor zijn Suite, pas dit jaar voltooid en 'Italia': een rhapsodie op Zuid-Italiaansche wijzen. Ik neem hem niet kwalijk zijn dissonanten, nooit gehoorde onwelluidendheden, zoo talrijk, dat men er een boekdeel mee zou kunnen vullen; allen worden ten slotte opgelost in harmonie en de rest raakt persoonlijken smaak. Noch zijn grovelijk te kort aan melodie; deze vervangt hij door vrij interessante accoorden-reeksen. Noch dat hij alle mogelijke muzikale middelen aanwendt, behalve de stem; zoo'n blaam lijkt mij even dwaas als Napoleon te verwijten dat hij met honderdduizenden te velde trok. De hoofdzaak blijft wat men bereikt en dit is hier zoo goed als nul. Ik zie nu deze somberheid, waarnaar ik tuur in 't licht, als zwarte nacht door 't open raam, één klomp donkerheid. Casella, die lange, zwarte spichtige Italiaan, met zijn kleinen, hoekigen kop en vierkante armen is me een raadsel. Hij heeft veel talent de man, maar ondanks alle reminiscenties aan Wagner, Richard Strauss en Mahler, aan de Zuider-zon en lieve lucht, hoort men nergens een klank of zang, die een wijle de aandacht spant, laat staan heftig roert, het gevoel schrooft

en schremt of het vel ruifelt. Raadselachtiger is mij nog de levensdorheid (behalve het bonkig-volle) daar hij studeerde bij Fauré aan het Parijsche conservatorium.

Loodrecht tegenover dezen verdwaasden epigoon der Nieuw-Romantiek, staat Franz Liszt.

In zijn programma-muziek schrijft Liszt den beeldenden klank niet als effect-alleen, doch als *organisch* stemmingsfragment, ook als *harmonisch* geheel, zacht geschakeerd; als idee, als gevoel, niet enkel als muzikale figuur, waartoe helaas de modernsten, zij mogen dan technisch knapper teekenen, geraakten. Waarom is de Don Quixote b.v. ongenietbaar? Zonder schakeling volgen elkaar de effecten, het een kwam nog niet tot klaarheid in den geest of 't ander verdringt het en de emotie moet mee; verder spreken zij enkel tot de verstandelijke verbeelding, niet eens fantastisch, doch zeer koel beredeneerd en zoo werkelijk mogelijk; alle andere toongedichten van Strauss lijden aan dit zelfde gebrek van realisme. Het is zonderling, dat dit in de geschiedenis eene progressie moet beduiden der exclusief illustratieve muziek, welker eerst-geboorne was het Symphonische werk van Liszt: *Ce qu'on entend sur la montagne*, klanken, die men meeleeft, sobere conceptie, overzichtelijk en daarom grandioos, primitief en dus duidelijk. Het stuk is hier voor 't eerst gespeeld onder leiding van Evert Cornelis, den jongen dirigent, over wien ik later zal spreken, daar het beste in hem nog kiemt, om mij nu te bepalen tot de compositie.

De musicus hield zich letterlijk aan den tekst van Victor Hugo: hij droomt zich op een hoogen berg; van onder ruischt het aard-geluid, verklankt door een golvend motief met een zeer poëtischen, bijna onhoorbaar-doffen roffel der groote trom; later splitst het zich: men hoort een statig zee-gezing eenerzijds, den oceaan; ginds klagelijk geschreeuw, de menschen, – een toen (1830) zeer populaire tegenstelling van natuur en menschheid. Liszt bouwt ze eerst in groote, afgescheiden stukken, allengs wordt de antithese compacter, beiden botsen ten leste en jagen in tegen elkaar, nu de een voorop dan de ander. Doch (afwijkend van Hugo) het mateloos geruisch keert terug, zachtjes-aan stillend tot sublieme rust. Liszt nam voor deze schildering twee thema's, of liever motieven-groepen, welke hij ongeveer als bovenstaand uitwerkte tot een zeer schoon, ontroerend, harmonisch geheel, evenwichtiger, bezonkener en beheerschter dan zijn latere symphonische muziek. Hier trouwens vindt men hem theoretisch nog geheel in den ban van zijn voorganger en vriend Hector Berlioz.

Over Jan van Gilse's Variaties op een St. Nikolaasliedje kan ik kort zijn. Ieder kent het wijsje van *De Stoomboot uit Spanje* en *Zie de maan schijnt door de boomen*, beide kinderlijke deuntjes. De musicus verstaat zijn vak uitstekend in allen deele. Ik vergeleek zijn werk echter met Max Regers variaties op een thema van Adam Hiller, melodietje van hetzelfde timbre zoowat. Doch Reger stijgt van den inzet af zijn origineel te boven; hij vervangt Hiller door zich zelf, toch doorwerkend naar het oorspronkelijk schema. Jan van Gilse's inspiratie echter bleef van 't begin tot 't eind identisch met de tamelijk zeurige, hoogst gemoedelijke Hollandschheid, welke in dit liedje zoo specifiek is. Ik vraag ook waarom een voorspeltje van enkele maten op een kort thema in *Franschen musette-stijl* voorafging. Ten eerste is het muzikaal overbodig en onlogisch, ten tweede zonder psychologischen samenhang (beter zonder éénigen) met 't geen volgt. Toch pakte van Gilse onzen volksaard echter dan Scriabine, Metzl en Arensky met hun progagandist Wassili Safonoff den Russischen. Ik geloof evenwel dat bij van Gilse juist de bekrompen nationaliteitsgeest den hoorder de grootste sta-in-den-weg is, zooals hij 't onzen meesten componisten is voor hunne – tot dusverre totaal mislukte – verbreiding in het buitenland. Ofschoon over dit dwaze chauvinisme onzer musici, pal ingaande op alle teekenen des tijds, een maand lang

ware te schrijven, wijs ik er slechts op en meen gevoegelijk door te kunnen gaan op de pas geciteerde Russen en den beroemden gastdirigent, die hier te lande een aantal concerten leidde van meest Russische kunst.

Ik merkte op dat men in dat land onder de componisten veel minder originaliteit aantreft dan onder de litteratoren. Ik schreef dit toe aan het geval dat de meeste schrijvers geboortig zijn uit het volk, de componisten bijna zonder uitzondering zoons van hooggeplaatste ambtenaars zijn. De woord-kunstenaars zijn èn oorspronkelijk èn Russisch, d.w.z. van sentiment, van beeldspraak, van visie voor zoover die het innerlijkste raken; de andere enkel nationaal (goedkoope pralerij) van melodieën, thema's en motieven, niet van bouw of den meer intiemen arbeid der bewerking, omdat de inwendige geest is verfranscht of verduitscht door conservatoria en boeken (bijna alle schrijvers daar zijn autodidact: ook onze oorspronkelijkste componist Alph. Diepenbrock). – Scriabine, Metzl en Arensky zijn Duitsch. Van Scriabine hoorde ik de eerste symphonie, van den tweede 'Die Versunkene Glocke', dramatische toondichting, naar het tooneel-sprookje van Gerhard Hauptmann en de 'Variaties voor strijkorkest' van den derden, Petersburger koordirigent, in 1906 gestorven. Tot dusverre bleven alle drie hier zoo goed als onbekend.

Scriabine's kunst vond ik steeds gesignaleerd als gezocht en gedwongen. Ik voelde haar echter niet anders dan de overige kunst: impressionistisch, en welk impressionisme heeft voor hoorder, kijker of lezer niet zijn grillen en verrassingen? Maar Scriabine belijnt dit fantasieën-spel niet classicistisch, wel vrij grotesk voor een z.g. symphonie, doch overal duidelijk. Een idee scheen mij te kringelen door alle deelen; welk, werd mij niet voldoende klaar, daar de slot-satz, een koor-hymne aan de Kunst, weg viel. Waarom ligt voor de hand. Het ware echter artistieker geweest van Safonoff en doeltreffender voor zijn propaganda van een vroegeren leerling, de symphonie in haar geheel uit te voeren of een ander werk van Scriabine te kiezen. No. 1 (Lento) correspondeert met No. 3. Deze langzame, contemplatieve klanken ijlen weg in 't even lichte Scherzo, als vonden ze in een vluchtig rinkelenden lach hun einddoel. In éenerlei verband staat No. 2 (Allegro drammatico) met No. 5. Dezelfde stemming, hartstochtelijk, wild en heet keert terug, gedrongener en meer gepassioneerd. Die breekt plotseling af na een kort, zwaar stretto in een accoord dat men niet aanhoort als sluitend, eer als dominant dan tonika. Er volgt geen oplossing en men miste het laatste deel ter dege. Naast het voorafgaande stoort hier een onevenredigheid; maar wat bedoelde bovendien de componist met zijn schrill-contrasteerende tegenstellingen van dit licht en schaduw, haast mathematisch verdeeld over twee helften? Dit moet onbeantwoord blijven, daar ik de partituur niet ken. Met zijn motieven werkt Scriabine knap; zijn melodie klinkt niet bijster expressief; de thematische arbeid gaat niet diep; hij schrijft meerendeels homophoon; zijne harmoniek boeit, evenzeer zijn orchestratie. Hij ontdekte geen nieuwe wereld, hij is een man als Tsjaikowsky, begaafd epigoon, doch minder vulgair; heel in zijn binnenste afhankelijk van de Fransche kunst (Chopin o.a.), onzichtbaar-verscholen onder zijn Duitsche schrijf-methode. Véeel vertelt hij den hoorder niet, hij maakt hem nauwlijks warm, iets wat men niet gaarne ziet ontbreken.

Ook van Arensky's *Variaties voor strijkorkest* kan ik slechts goeds melden, zij 't betrekkelijk, d.i. in technischen zin. Het thema interesseert luttel, ook de inhoud van sommige stukjes roert u geen haar, anderen daarentegen emotioneeren wel even; omdat er op eens een klank, een combinatie, een idee daagt, welke zeer schoon hadden kunnen worden. Het was me er nu wat eng en dompig, met liefde herdenk

ik ze niet. Hun mooiste verdienste noem ik toch, dat ze feilloos van structuur en bewonderenswaardig handig zijn in elkaar gezet.

Wladimir Metzl's *Versunkene Glocke* toont talrijke fouten, die men hij beide vorige te vergeefs zoekt, en niettemin is hij me honderdmaal liever. Want, afgezien van zijn verbazende meesterschap (ofschoon pas 28 jaar oud) vooral in de détails, er leeft in hem een geniale, ingeboren geest.

Hauptmann's drama verwierf zich bij de musici een heel aardige populariteit (het is reeds een paar malen becomponeerd) waarschijnlijk omdat het pure stemmingskunst is. Het kon zelfs geschreven zijn onder den invloed van het muziek-drama en zijn té overdadige lyriek; de stemmingen gelijken elkaar vrij trouw, daar zij vloten uit de melancholie van den dichter, die ongeveer al zijne personages met eigen wezen vereenzelvigd heeft. Dit stoort weinig op het tooneel, omdat het gesproken of gezongen woord iedere situatie of nuance zuiver afrondt en helder opzet. Anders is dit bij de illustratieve muziek. Wanneer ik bedroefd ben en het nog wat meer word, dan kan ik dat wèl uitspreken; wou ik het spelen op eene viool b.v. dan mocht ik er volstrekt niet zeker van zijn dat men mijn spel juist begreep en 't niet eer verklaarde als langer-bedroefd of allengs-toornig. Zoo ook bij Die *Versunkene Glocke* van Metzl. Fijne schakeering van gevoel en stemming bouwt hij samen tot een geheel met voortdurende climaxen, culminatie-punten na herhaalde, onophoudelijke aanloopen en vergt dat de hoorder hieruit een tragedie construeert. Hij begint met Rautendelein's alleenspraak op den putrand, dan volgt het verhaal van Waldschat, die den spaak brak uit het karrewiel en de klok van den berg deed bolderen. Tot dusverre nog geen bezwaar al had dit laatste plastischer gekund. Doch daarna geeft hij vier tooneelen van den gewonden Heinrich, waar één had kunnen volstaan. Een begrip is in muziek niet te definieeren. IJlkoortsen, doodswaanzin en lallende geestdrift, wie leest het onderscheid duidelijk genoeg uit klanken? Is door de passage, welke z.g. de klaterende stameltaal van den zieke moet verbeelden, een hoogtepunt bereikt, dan komt met milde, weeke orkesttonen Rautendelein als genezende fee; waarna de componist wederom zijn materiaal aan 't opstapelen gaat naar tooneelen uit het 3^{de} en 4^{de} bedrijf: het enthousiasme, den drang naar daden, de bezieling van den verliefden klokkengieter. Ik las dit; evenwel onder 't hooren verheelde ik mij niet, dat dit alles het vorige tautologeerde; ik moet erkennen dat ik de klok al toen verwachtte, de klok die hierna pas klinkt! Eilacy! Sommige critici filosofeerden over de vraag of het aesthetisch te rechtvaardigen is, een illusionair droom-beeld, een gedachte-schim om te duiden tot werkelijkheid. Doch dáar ligt de reden niet dat de klokkenklank geen den minsten indruk maakte. Wel hierin: de musicus meende dat een bruuske ommezwaai, evenals op 't tooneel, ook in een symphonisch gedicht zijn psychische verklaring behoefde en volgde Hauptmann al te strikt: een reusachtige vergissing. In plaats van na het lange trotsch-krachtige entrefilet de sonoore klok onmiddellijk te doen luiden, hetzij stilzingend of hamerend van toon, schuift hij een kalm tusschenspelletje in, een aardig vignetje, maar geheel overtollig, de spanning en de aandacht voor de zooveelste maal brekend, de dramatiek verlamd. – Doch zijn we daar overheen dan klimt de passie opnieuw tot extase's, de nieuwe visioenen groeien tot fantasmagorische zonnen, verblindend; de wroeging, de vloek, de nederlaag; dit is ontzaglijk en vooral, denkend aan deze grandioosheid: hartstochtelijke muziek, doorsidderd van bonzend klokkengeluid, al scheller en scheller, – noemden we Wladimir Metzl een jong meester met rijke toekomst. Ik merk desniettemin op, dat deze woeste hallucinaties de vroegere fantasieën toch maar echoën, om nogmaals te weerklanken in 't slot: stralende zonneklokkeklank ('t woord van Hauptmann). Dit

is de fout: gebrek aan beheersching en zelfcritiek. Metzl gaf te veel. In plaats van een tweeledigen contour: Heinrich-Rautendelein; of drieledig: Heinrich-elfen, boschgeesten-Rautendelein, versplintert hij de conceptie in tienvouden. Ik bewonder zijn geniaal talent en wil dan ook niet schrijven over invloeden, duidelijk merkbaar, van Richard Strauss, omdat hij die wel te boven komt.

Nu Wassili Safonoff: levendig, kortaf, sober, precies, te veel noch te weinig; alles berekend-juist; ongekend zeker en zelfbewust, krachtig, imposant door eenvoud, elegant zonder zwierigheid, ieder teeken op tijd, muzikaal. Hij dirigeert zonder stok; bij hem harmonieert iedere gestie met het geheele lichaam en den expressieven kop.

Van meer dan een kant bleek mij Cornelis Dopper reeds een laat-komer (misschien geeft dit zijn werk wel het quasi-oorspronkelijk tintje) en verwonderen kon het mij geen oogenblik, het virtuosendom, nu een veertigtal jaren veeg, nog eens te zien opflakkeren op zijn wenk, ternauwernood, want de herinnering aan zijn *Concertstuk voor orkest met trompet- en pauken-solo* stierf den zelfden avond van de eerste uitvoering. Voor mij is dit werk het summum van smakeloosheid, daar de maker uitging van het idee: een solo voor trompet en pauken! en niet van een artistieke gedachte betreffende bouw of effect. Verbeeld u de meest serieuze muziek, gecombineerd met lawaaierig schetterende tralarila's en ronkelende kadanzen voor drie pauken. Ik zou dit geraas nog vergoelijken (zelfs het orgel ontbrak niet!!) wanneer alles niet zoo suf en wezenloos in elkaar stak. Het werd geschreven ten pleziere der instrumenten (die rommelende paukendonder in het langzame tweede deel!?) niet om wille der muziek. Het heeft de menschen doen lachen; men dacht aan een schreeuwerige kermis met den bijkomstigen janboel. Ik kan ook onmogelijk in dit werk waardeeren Dopper's star-systematisch eeuwig eerste en tweede thema.

Toch begin ik het volgende niet zonder de waarschuwing: van de hei in de fij.

Er zijn menschen en dingen, welke elk, die vóór alles de kunst zoekt en de schoonheid wil, tarten en uitdagen tot hoon. Tot dezulken behoort de heer Willem Gerke, die weer een concert gaf met het Residentie-orkest. Ik voel echter niet veel lust hem hard te lijf te gaan. Velen beschouwen dat als reclame; anderen vinden 't wel een piendere kerel, die door een criticus zoo verwoed wordt toegebast. Maar daarom geen basta. Bewijzen dat iemand slecht dirigeert valt uitteraard moeilijk. Ik vestig echter de aandacht op één detail van al zijn houterige bewegingen (ook zonder stok): de meeste gingen 't bedoelde effect niet vooraf, doch kwamen òf nauw op tijd òf te laat. Geen medewerker van het Residentie-orkest zal mij daarin kunnen tegenspreken. Men mag verder zeggen, dat W.J.C. Gerke nog in ontwikkeling verkeert. Goed, maar dan dirigeert men geen Beethoven of Brahms in 't openbaar; bovendien schuilt in elk begin het einde; hij kan des heeren W.J.C. Gerke's aanleg wel raden en schatten, die hem een tijd bezig zag; nu dan: uit een musschenei groeit geen struisvogel; zoo zie ik de verhoudingen. Ten laatste: waarlijk arrogant was 't, hoe de man, dien n.b. het orkest leidde, voor zich alleen het dankbaar applaus vergaarde van een oncritisch en onmuzikaal vrijkaarten-publiek.

Ik sla over wat door het kwartet Kersbergen (piano) Jan Vel (viool) S. van Adelberg (alt) en I. Mossel (violoncel), aan noviteiten is ten gehooore gebracht; de eene, Trio Caprice (door het Russische Trio bekend gemaakt) van Paul Juon, diens tweede werk, let wel, geschreven naar Selma Lagerlöfs 'Gösta Berling': den dwaasten roman, welke ooit populair werd, nerveuse muziek zonder veel beteekenis en een Serenade voor viool, alt en cello van Leone Sinigaglia, vrij melodieus maar oppervlakkig, de vier deeltjes thematisch aardig verbonden, – om te komen tot de uitvoering van het *Amsterdamsch a cappella koor* in de Ronde Luthersche Kerk onder leiding van zijn

directeur Antoon Averkamp. Het programma bevatte twee belangrijke nummers: het laatste motett van Max Reger, dit voorjaar voort eerst gezongen op 't Reger-muziekfeest te Dortmund; een Hymnus, de jongste compositie, vergis ik mij niet, van Averkamp zelve. Over Reger loopen vele legenden, zooals over Richard Strauss e.a. Ik bedoel hunne techniek en actueele moderniteit. Hierin ligt een zeer groote waan. Eerstens kan ieder met een helder hoofd en sterken wil zich de bekwaamheden aanleeren welke tegenwoordig uitsluitend de muzikale kunst schijnen uit te maken. Tweedens: men zal mij willen toegeven dat Reger's of Strauss' kunnen het lang niet haalt bij het meesterschap van Josquin de Prés of Bach; dat beider gemoeds-diepte minder grondeloos is dan die van Brahms; dat hun innerlijk leven en expressieve kracht verre achterstaan hij die van Beethoven; hun luisterrijk mensch-zijn bij dat van Wagner. Wanneer ik dus Reger bewonder, bewonder ik met voorbedachten rade een resumé van voortreffelijkheden, welke ik bij anderen ontmoet in veel vergrootenden trap. Zijn eigenlijke individualiteit daarenboven is niet van zoodanig complex dat men haar intens kan heeten, 't zij in titanischen of intiemen zin. De moderniteit? Er is geen onderdeel in zijne kunst dat men niet terugvindt in de muziekgeschiedenis: de dissonanten, de polyphonie, de chromatiek, de woordbehandeling, de conceptie enz. Ofschoon onuitgesproken telt bij Reger meer dan bij Chénier, diens devies: sur des penseurs nouveaux faisons des vers antiques; ook de variant: faisons des vers nouveaux sur des penseurs antiques; samen beginsellooze leuzen der anti-revolutionairen, slechte hoedanigheid voor den kunstenaar. Reger is de man van den stilstand, hij vormt het periodieke doode-punt (met Strauss). Waar hij actie had kunnen scheppen, vooruitgang, – woordbehandeling, koorconceptie, architectuur van den vorm, orchestrale polyphonie (in den strengen zin) om iets te noemen – daar bleef hij stom of achter de schermen. Zonderling treft bij Reger de egale physionomie zijner kunstwerken, hun gelijkenis, hun eenzijdigheid; van afgebakende periodes (volgens Vincent d'Indy vindt men er drie in 't leven van elk groot-meester) geen sprake. Hieruit valt echter weinig te concludeeren, vooral met 't oog op Reger's jongen leeftijd. Zijn motett *'Mein Odem ist schwach'* brengt niets nieuws. De eerste regels laat hij herhalen tot vervelens toe. Mij dunkt dat voor dergelijke kinderlijkheden onze tijd te nuchter denkt en voelt, wel beschouwd. Ik lees het woord en als het schoon luidt, komt de impressie. Wil ik die versterken dan zoek ik verdere teksten in denzelfden geest. De tweede strofe (Fürwahr, Gespött umgibt mich) is gecomponeerd in den heden gebruikelijken trant: stekelige interjecties voor de verschillende stemmen, ietwat bewogen, ook rythmisch, doch niets van alles feller of plastischer dan men al dikwijls hoorde. No. 3 is een eenigszins bijzonder geharmoniseerd koraal, dit zegt alles; archaïstisch ondanks de harmoniseering. No. 4 een dubbelfuga, zeer knap. Maar ik geloof toch dat de tijd voorbij is, dat men dubbelfuga's met verkortingen, omkeeringen, handige Engführungen, verlengingen, hoe knap ook, schreef als doel; dit alles hoort middel te zijn. Ik kan hier onmogelijk lofprijzen: de oude meesters deden 't veel bewonderenswaardiger, eeuwen geleden.

Ik beweert niet te veel, zeggend, dat Averkamp den a-cappella-stijl twintigmaal beter verstaat dan Reger. Averkamp meet den klank voor elke stem; hij zoekt de voortreffelijkste combinatie's en stemvoeringen; hij laat ze zingen en niet vedelen, blazen of trommelen, gelijk Reger in navolging van Strauss. Averkamp staat daarom lijnrecht tegenover dien druk-schrijvende tijdgenoot. De *Hymnus*, ontleend aan de Cantica Spiritualia van Thomas à Kempis, 2^{den} zang: *Over de hemelsche vreugden en de negen koren der engelen*, met enkele coupures, lijkt mij een uitstekend specimen van renaissance, aanbevelenswaardig voor al onze kerkcomponisten, zonder

uitzondering: ascetische klank, bezadigde polyphonie, vormschoonheid, zuivere a-cappella-kunst met modernen motieven-arbeid, zeer vaardig bewerkt; voornaam, religieus, mystiek feestgeluid, vol verscheidenheid, melodieus in de mooie beteekenis van het woord, ongewoon van harmoniek, jubileerend-lyrisch, rijk aan uitdrukking, doch eer objectief dan subjectief, en vele andere lieve dingen meer, welke men den besten onzer kerk-muzikanten aprioristisch ziet ontberen. Eén aanmerking: ik had gaarne gezien dat het tinkelende vreugde-rythme inniger, met teerder trillingen uit de huppelende maat der poëzie ware opgeslagen; dat het breedstroomende rijm in de stralende toongolving een klaarder spiegel hadde gevonden.

Zooals men ziet – ik bespreek geen uitvoering, d.w.z. de praestaties van het a-capella koor; niet omdat deze verdonkremaand moeten blijven – verre vandaar! Het is mijn meening dat de criticus in de eerste plaats alle aandacht en belangstelling heeft te schenken aan de muziek. Daarom passeer ik ook de solisten dezer maand: Léon Rains, geweldig baszanger met enorm orgaan; Frans von Vecsey, zeventienjarig violist met ontzaglijke begaafdheid; Julia Culp, charmanter dan ooit, magnifiek van stem, doch te gulgeefsch uit haar overvloed van schattige mimiek en gebarentaal en met een even onverzorgde dictie als vroeger; Messchaert en Mevr. Noordewier-Reddingius: Ktêma eis aei, een blijvende schat; onwaardeerbaar; Tilly Koenen een levend Boeddha-beeld, maar de allerbesten evenarend in pracht van stem; Télémaque Lambrino, Grieksch Hercules, maar wat rauw en niet intiem genoeg.

FRANK HALEWIJN [pseudoniem van Matthijs Vermeulen]

Buiten de warreling

[in: *De Nieuwe Kroniek* 1/1 (12 maart 1921), p. **]

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 verzet op een helder en dwingend betoog, doch de tijdgenoot bleek aan geen ding zulken hekel te hebben als aan eene menschaardige argumentatie. Alle polemieken, welke ik op mijn terrein gevoerd heb, begonnen steeds met eene goed gemachineerde poging van den tegenstander om mij alle polemiek 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 nauwelijks 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, zooals snaren, rietjes, kleppen, welke de impressie elke minuut kunnen vervormen. Daar zijn twintig andere imponderabilia, waarvoor men nooit eene formule of uitdrukking zal treffen, 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, weggevoegen 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 uniformering der schoonheid verzet heeft. Alle hoofdsteden, alle provinciestedjes der wereld zijn verrépertoirid, 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 niemand 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 gecriticiseerd 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 beschikt 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 hoogere 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.

MATTHIJS VERMEULEN

Uitvaart van Diepenbrock

[in: *De Nieuwe Kroniek* 1/3 (9 april 1921), p. **]

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 geestesstreaming langs hem voorbijgegaan, waarvan hij de exacte feiten niet voor zich zelf in levensbruikbaarheid had omgezet. Hij had standaardstukken kunnen schrijven over de sociaal-democratie, 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 Deutsche romantiek, welke hem in 't bloed zat, en aan welke 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 dirigerstokken, 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 verbroekeling 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: *Gijsbrecht*, *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.

MATTHIJS VERMEULEN
6 April 1921

Bijdrage tot de muziekgeschiedenis van dezen tijd

[in: *De Nieuwe Kroniek* 1/5 (7 mei 1921), p. 1-4]

Donderdagmorgen

Zeer geachte Heer Mengelberg,

In het begin van dit jaar heb ik mijne tweede symphonie voltooid. Het stuk is geschreven voor groot orkest met bezetting in vieren van hout, koper, hoorns, twee supplementaire (obligaat) kleine trompetten in es, twee es-clarinetten, zes man slagwerk; duurt ongeveer vijf en twintig minuten.

De muziek is geen verwaterde Wagner, noch verwaterde Debussy, evenmin verwaterde Mahler, gelijk gij zeer juist de Nederlandsche toonkunst geteekend hebt in een uwer New-Yorksche interviews. De muziek is van mijzelf, en het komt niet dikwijls voor, dat een componist dit zeggen kan.

Wegens de bezetting en wegens de eigenaardige, vooral psychische moeilijkheden welke eene onbekende, nieuwe muziek medebrengt, vraagt de symphonie een dirigent, die van nature geneigd is zich met zijn geheele kracht aan het werk te wijden en die bovendien de vrijheid heeft om (b.v.) tien repetities te maken. Ik houd U voor den eenigen dirigent, die, wanneer hij wil, dit realiseeren kan, voor zoover ik de toestanden hier en elders overzie.

Ik bied U daarom deze symphonie ter uitvoering aan. Het is mij niet zoozeer te doen om een Amsterdamsche vertolking, als wel om buitenlandsche uitvoeringen. Gij weet beter dan ik, dat Nederland nog slechts provinciale beteekenis heeft in de muziekgeschiedenis. Het is mijn doel om de barrières, welke ons van de rest der wereld bijna hermetisch afsluiten, weg te breken en ik geloof dat wij daarin vruchtbaar zouden kunnen samenwerken. De componist zal u niet teleurstellen. Mijne muziek heeft geen enkel nadeel der ultra-modernisten. Zij is niet kortademig; zij is niet cerebraal; zij is niet machteloos; zij is niet koud; zij is niet traag; zij is het tegenovergestelde van dit alles. Ik heb daarenboven in dit werk zonder omwegen

den weg gevonden, waarnaar men in Duitschland, Frankrijk, Engeland tot dusverre te vergeefs zocht: de logische ontwikkeling onzer kunst in de lijn der groote traditie. Het lijkt mij haast van zelf sprekend, dat dit vroeg of laat in Holland moest gebeuren, waar de voornaamste stijlen regelmatig zijn vertegenwoordigd. Ik ben niet voor niets tien jaren leerling geweest van het Concertgebouw-orchest. Het is nu maar de vraag of de dirigent, die dit personifieert, bereid en geneigd is dit werk aan te nemen.

Het lijkt mij noodig, dat ik U in dit schrijven nog spreek over mijne eerste symphonie. Ik heb U deze eerste indertijd moeten aanbieden onder buitengewoon treurige omstandigheden. Het werk is later in de hevigste polemiek gesleept, welke ik kreeg uit te vechten en door force majeure gedwongen heb ik het werk moeten laten spelen, niet door het beste orchest van Nederland (waarop het werk recht had) doch door het slechtste. Een mijner tegenstanders had n.l. de laagheid begaan te schrijven, dat Gij om redenen van menschlievendheid (d.w.z. om mij niet onmogelijk te maken) mij de uitvoering dezer eerste symphonie hebt willen besparen. Het stuk is bij de uitvoering gespeeld met zes eerste, zes tweede violen, vier alten (onder deze bevonden zich verscheidene bijna incompetenten), twee (!) violoncellen, drie (!) contrabassen, één harp. Het is bovendien gespeeld uit *ongecorrigeerde* partijen, waarin de dirigent door een onvergeeflijke slordigheid 131 (honderd-een-en-dertig) fouten onverbeterd had gelaten. Ondanks deze zeldzaam nadeelige factoren is het stuk niet gevallen en kon ook niet geheel worden afgebroken door de critiek, die daarvan niets bemerkt heeft. Want mijne muziek heeft een psychisch gehalte en eene inhaerente warmte, welke tegen heel wat belemmeringen bestand is. Dit werk vraagt dus eene rehabilitatie. Ik houd u voor den man, die hiertoe genegen moet zijn.

Om de tweede symphonie te voltooien (ik werk op 't oogenblik aan de derde) heb ik mijn beroep als criticus vaarwel gezegd. Wanneer ik dit niet gedaan had, zou zij pas in 1923 beëindigd hebben kunnen worden. Enkele vrienden hebben een sommetje bij elkaar gebracht, waarvan wij twee jaar zuinig kunnen leven. Mijn maatschappelijke toestand schijnt dus niet rooskleurig en er is mij veel aan gelegen, dat ik mij ruimte en lucht verschaf. Ik wil dit allereerst probeeren in mijn eigen land. Ik verzoek U mij gelegenheid te geven om U mijn tweede symphonie persoonlijk te overhandigen. Wanneer Gij het werk een kwartier doorbladert, kunt Gij zeggen: ja; of neen.

Ik woon: Hollandsche Rading, Maartensdijk, (Utr.) Het zal mij veel genoegen doen wanneer Gij mij spoedig uur en dag, waarop ik U bezoeken kan, wilt melden.

Met de meeste hoogachting,

Uw

(w.g.) Matthijs Vermeulen

Maartensdijk, 7 April 1921

Zaterdagmorgen

Zeer geachte Heer Mengelberg,

Ofschoon het wegblijven van een antwoord uwerzijds op mijn brief van 7 April gemakkelijk verklaarbaar is uit uwe drukke bezigheden, komt het mij voor, dat de vraag, welke ik u stelde, zoo kort mogelijk 'hangende' moet blijven. Ik heb geen haast weliswaar, mijn werk heeft ook geen haast, maar er kunnen bij de houding, welke U tegenover mij zult aannemen, factoren betrokken zijn, waaromtrent klaarheid gewenst is.

Veroorloof mij dus dit aandringen en deze openhartigheid.

Ik ben Uw tegenstander geweest en heb U danig dwars gezeten. Ik meen echter dat ik steeds Uw *loyale* tegenstander geweest ben. Ik heb steeds de 100% van U

geëischt en steeds de 100% in eene nieuwe en betere belichting. Ik heb mij tegenover U verhouden zooals Gij U verhoudt tot de meester-werken: er alles uithalen wat er in zit. Dat ging dikwijls niet zonder harde woorden en een stevigen klemtoon. Ik ben echter voor mijn geweten geen enkele maal in bewondering tegenover U te kort gekomen. Ik heb sommige keeren Uwe vijanden te hoop gedreven, maar ook Uwe vrienden en wel op een ongekende wijze. Ik heb U zelf zonder eenigen twijfel genoodzaakt tot prachtige dingen, welke Gij anders zoudt hebben nagelaten, misschien. Ik voor mij vind dus, dat er geen reden is, waarom Gij mijn werk niet zoudt dirigeren.

Ik denk misschien te simplistisch, maar wanneer dit alles niet zoo is en wanneer Gij meent, dat ik als criticus fouten begaan heb, waarvoor ik als componist moet boeten, laten wij dit dan historisch vaststellen.

Ik erken, dat de zaak voor U moeilijk is, zooals ze moeilijk is voor mij. Reeds 6 Aug. 1919 werd in het Utr. Dagbl. geschreven, dat ik mij van Uwe edelmoedigheid niet de geringste illusies moest maken. Ik doe dat wel. Wanneer ik dan werkelijk edelmoedigheid van U nodig heb (inplaats van eenvoudig billijkheid) dan wil ik opnieuw de 100% van U eischen, opdat al uw eminente eigenschappen, waarvan ieder in het Mengelberg-gedenkboek getuigt, bevestigd worden.

Er staan in mijn brief van 7 April, aangaande mijn tweede symphonie beweringen, welke Gij misschien overdreven of ongeloofwaardig vindt. Ik ben zonder eenige restrictie bereid de muzikale kwaliteiten van mijn werk en de vraag of of deze symphonie aanspraak kan maken op uitvoeringen onder Uwe leiding, te onderwerpen aan het oordeel van een eere-raad. Het is mij onverschillig hoe die jury zal worden samengesteld en ik zal geen andere tegemoetkoming vragen, dan dat zij haar meening duidelijk argumenteert.

Ik breng na al deze onaangename gedachten en uitweidingen op den voorgrond, dat ik nog het volste vertrouwen in U heb en slechts anticipeer op bedenkingen, die wellicht niet gemaakt mogen worden. Het zou werkelijk van een supreme ironie zijn, wanneer ik deze tweede symphonie, welke zoo ongewone en buitengewone moeilijkheden oplevert, moeilijkheden welke slechts bij volledige overgave kunnen worden overwonnen, ter vertolking aanbod bij iemand die niet vóór alles artiest is.

Integendeel. Gij hebt zelf gezegd: 'Ik ben vóór alles artiest.' (N.R.Ct. 8 Apr.) Ik doe, hoewel 't voorbarig is, een beroep op die autobiografische samenvatting.

Uw antwoord gaarne afwachting, met de meeste hoogachting,

Uw

(w.g.) Matthijs Vermeulen

Maartensdijk (Utr.), 16 April 1921.

Donderdagavond

Zeer Geachte Heer Mengelberg,

Ik herinner mij, dat ik in 1915, toen ik U de partituur mijner eerste symphonie ter kennismaking aanbod, zonder dralen een eigenhandig antwoord van U kreeg. Ik kan dus niet anders denken of de factoren, waarover ik U in mijn vorigen brief schreef, hebben den doorslag gegeven tot Uw stilzwijgen. En het heeft er veel van weg, dat Gij toen voor den criticus deedt, wat Gij nu wegens den criticus, die enkel nog slechts componist is, weigert. Er is voor mij een tijd geweest, dat ik mijn brood moest verdienen als adressen-schrijver en dat ik met genoeg portier van het Concertgebouw zou geworden zijn, om in aanraking te komen met de practische muziek. Ik werd toen criticus.

Is er in Holland ooit iets voor den ‘componist’ als zoodanig gedaan, dat U gelijk zou kunnen geven, wanneer Gij mij niet toestondt criticus te zijn? Had ik als criticus, en wellicht meer nog als componist, niet den plicht om zonder consideraties voor mijzelf of voor anderen naar de waarheid te trachten en naar eene muziek-beoefening, die zoo voortreffelijk en edel mogelijk zou zijn? Er is van den kant Uwer verdedigers nooit eene stem gehoord, die mijne bezwaren tegen Uwe muziek-politiek met iets deugdelijkers dan praatjes, ignobele verdachtmakingen en pogingen om mij te doen zwijgen, heeft kunnen beantwoorden.

Ik heb U meer dan tien jaren beurtelings bewonderd en bestreden, naar gelang daartoe aanleiding was. Mijn eerste artikelen vóór en tegen U dateeren van 1909, de laatste van 1920. Ik heb steeds de hoogste objectiviteit en onpartijdigheid gevonden in het onmiddellijke, alles-oplossende contact met de muziek en ik heb U gevraagd mij dat na te doen. Gij kondt U dat gemakkelijker permitteeren dan ik, want Gij ziet (wat ik sinds lang ondervond van Uw legertje verdedigers: één tegen zeer velen) dat het niet ongevaarlijk is Uw tegenstander te zijn.

Het is mij niet gelukt U over te halen tot deze ridderlijke en redelijke daad. Gij acht de critiek, die Beethoven (en Voltaire) vergeleek met vliegenbeten, welke een paard in zijn struischen loop niet kunnen tegenhouden, méér dan ik. Ik zie dat met leedwezen. Niet zoozeer voor mij, want Gij kunt niet verhinderen, dat mijne eerste en tweede symphonie bestaan, dat ik de derde, en wanneer de omstandigheden willen ook de volgende, zoo goed en zoo krachtig mogelijk zal maken en dat hare waarde niet vermindert door Uwe afwijzingen. Maar voor U. Wat mij van Uwentwegen gebeurt zal tegen den fraaien schijn van het heele Mengelberg-gedenkboek opwegen.

Ik ben voornemens aan de brieven, welke ik U geschreven heb, publiciteit te geven. Ik verzoek U dit niet te beschouwen als ultimatum of als dreigement, want ik zou de laatste zijn om te meenen, dat men een dirigent eene symphonie om andere dan artistieke redenen ter uitvoering mag geven. Ik publiceer deze brieven uitsluitend als bijdrage tot de muziekgeschiedenis van dezen tijd.

Het valt mij niet licht door een enkel onrechtvaardig, oneervol machtsgebaar van U uit mijn land gebannen te worden, mij beschouwd te zien als een outcast, dien men geen antwoord waardig acht, het valt mij werkelijk niet licht, daar ik meen niet U, doch de muziek goed gediend te hebben en nog te zullen dienen.

Ik draag deze bittere ervaring ondertusschen met vertrouwen op aan het oordeel der toekomst en beschouw deze zaak hiermede tusschen ons als afgedaan.

Met de meeste hoogachting,

Uw

(w.g.) Matthijs Vermeulen

Maartensdijk (Utr.)

21 April 1921.

Bovenstaande brieven verzond ik aan Willem Mengelberg na zijn terugkeer uit Amerika. Zij bleven onbeantwoord.

Mengelberg wenscht blijkbaar den componist zelfs niet te woord te staan uit wrok over hetgeen de vroegere criticus zich tot plicht achtte te schrijven.

Mengelberg schijnt niet te beseffen, dat hij hiermede eene hem onwaardige wraak uitoefent op den componist; dat zijne daad in tegenspraak is met het geheele wezen van den kunstenaar, die hij zegt te zijn ‘voor alles’.

Ik laat de beoordeeling van deze handelwijze over aan de onpartijdigen en wacht rustig af, of in ons land nog gevoel tot rechtvaardigheid bestaat.

De oorsprong van den Jazz-band

[in: *Het voorlooptje van 'De Dag'* nr. 2 (4 augustus 1923), p. 12-13]

Omdat het een verhaal lijkt van Speenhoff, als hij vertelt van de kaninefaten en de katten, of aan etymologie doet, begin ik met de vermelding der bron van dit stukje muziekgeschiedenis. Gij vindt het in 't vijfde deel der 'Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire', dit jaar verschenen. Deze geweldige onderneming is reeds aan haar vijf-en-dertighonderste pagina, groot-octavo, klein-bedrukt en er moet nog een even lange andere helft volgen. Ik raad niemand meer ze te koopen. Het is eene onoverzichtelijke verzameling uitvoerige brochures, over 't algemeen van zeer weldenkende lieden, onder wie de middelmatigen, zooals overal trouwens, de belangrijke meerderheid vormen. De rol van Nederland staat gelijk met nul. Was het iemand bekend, dat Amsterdam zóó ver van Parijs lag en dat Holland onder den schedel van een Parijsch conservatorium-professor minder plaats inneemt dan de Canarische eilanden?

Tot dusverre stamde de kunst gewoonlijk af van Goden, Half-goden en Muzen. De schoonheid gold als een wonder, dat in den aanvang buiten het bereik lag van den gewonen mensch. Het valt moeilijk daaraan te gelooven tegenwoordig, nu er zooveel buitengewone menschen zijn, dat iedere hoofdstad gemakkelijk tien concerten per avond kan geven en dat elk land, of het nu de Portugeezen, de IJslanders, de Finnen of de Grieken zijn, een eigen nationale school bezit. Toch hoop ik niemand van de ernstige intellectueelen, die over een Jazz met evenveel piëteit praten en schrijven (ze bestaan!) als over een symphonie van Beethoven, te schandaliseeren door deze geschiedenis van den Jazz-band; zij kunnen zich nog altijd beroepen op Dionysos of Bacchus. Ze weten den oorsprong van den Jazz waarschijnlijk evenmin overigens, als ik hem wist.

Het is Roger Graham, muziek-uitgever te Chicago, die haar verteld en met naam en toenaam voor de legende bewaard heeft: 'In 1914, in het café Schiller van Sam Hare, in de Een-en-Dertigste straat, had Jasbo Brown een aantal muzikanten bij elkaar gebracht voor iets wat men met een beetje verbeelding een orkest kon noemen, dat tot genoegen der klanten van Sam Hare de lokalen overstroomde met melodieën. Jasbo blies tegelijk piccolo en piston. Wanneer hij niet gedronken had speelde Jasbo orthodoxe muziek; maar wanneer hij drie of vier glazen jenever naar binnen had geslagen kreeg Jasbo de neiging om zijn piccollo de schreeuwendste en meest barbaarsche geluiden te laten maken. Wat vreemd of niet vreemd is, de klanten van Mr. Hare spoorden Jasbo aan tot drinken, wanneer hij in functie was. Zij hielden van de sensatie van zijn gillende piccolo en wanneer Jasbo een tomaten-blik op de monding van zijn piston zette, scheen de muziek met hare zeldzame, eigenaardige trillingen uit een andere wereld te komen. De klanten offreerden Jasbo hoe langer hoe meer jenever. Eerst luidde de vraag eenvoudig: *Nog een, Jasbo?* bedoeld voor den dorst van den neger; daarna even eenvoudig, bedoeld voor de muziek van den neger: *Nog een, Jasbo?* ten slotte kortaf: *Nog een Jazz!*

De Jazz was geboren. Hij reisde tot Nieuw Orleans, en in 1915 was te Nieuw-Orleans de 'Jazz-band der kleine hondjes' georganiseerd; later ging hij weer spelen te Chicago, in het Zuider gedeelte. Deze muziek-stijl verbreidde zich als

lopend vuur. Haar stiefzuster was de Jazz-dans. Een componist te Chicago, Shelton Brooks, combineerde de twee soorten muziek in een stuk dat hij noemde: Walking the dogg (een straatje om met de hond), wat een Jazz-dans was, aangepast bij een Jazz-muziek. Enkele tooneel-sterren bemerkten onmiddellijk welk een partij te trekken viel van de uitvinding en brachten den Jazz in vaudevilles op de planken. In weinig tijd werd de Jazz geadopteerd door een groot aantal couplet-zangers en hun nummers werden zeer populair. Talloze variaties volgden op die eerste compositie van Shelton Brooks, o.a. Tacking the carpet (als men het tapijt spijkert), Texas Tommy Darktown strutters Ball (Texas Tommy bal der dikdoeners van Zwartstad), Coffee coolers' tea (Thee der koffie-koelers) en Light brown babies' ball (bal der lichtbruine zuigelingen).

Als vervolg van de Jazz-music vindt men een ander overeenkomstig type, dat overvloedig bekend is geworden onder den naam van Blues. De Blues (blauwtjes) zijn eveneens afkomstig van Chicago. Het eerste stuk (Hesitation Blue) werd geschreven door Shelton Brooks. Livery stable blue (de huurpaarden-stal), de Alcoholic Blue en duizend andere volgden de eerste poging.

Toen kwam voor Amerika de oorlog en de Jazz deed er aan mee, Luitenant Jim Europe stak over met een der grootste muziekgezelschappen van de wereld. Parijs werd er dol op. Deze troep zette heel Frankrijk om in Jazz. Voor niemand zijn heden ten dage Jazz-muziek en Jazz-dans nog nieuwigheden, zij tellen hunne apostels bij duizenden, hunne leerlingen bij miljoenen. De Jazz heeft aan de heele amusementskunst een nieuw karakter gegeven en de enthousiaste aanhangers voorspellen zelfs dat de Jazz invloed zal uitoefenen op de kunst en de litteratuur.

Tot zoover Roger Graham, die te Chicago waarschijnlijk Jazz-dansen laat drukken en het dus kan weten. Ik behoef niemand een beschrijving te geven van een mooien Jazz-band met zijn handigen pianist, zijn violist, banjoist, harmonika-speler, pistonnist en de virtuoos der almachtige bijkomstigheden als daar zijn: groote en kleine trom, bekkens, triangel, bellen, klokken of groote bellen, gong, ratel, treinfluit, automobiel-hoorn, claxons en andere oorverdoovende accessieten.

Een Amerikaan gaf er dit oordeel over: 'Ik zal niet beweren, dat de Jazz-muziek reeds behoort tot wat men hooge kunst noemt. Maar men moet toegeven, dat zij een hoedanigheid bezit, die gruwelijk aan de muziek der heele wereld ontbreekt: zij heeft karakter. Zij vertegenwoordigt volmaakt het Amerikanisme, zij is even vrij van conventie of van "stijl" als het mijn land is van de oude geschiedenis en van de slavernij. Iets beters zou waarschijnlijk iets platters zijn.'

De boerenjongens der oude Hollandsche dorpen, vrij van conventie en van stijl, zullen nooit vermoed hebben, wanneer zij een meisje, dat door haar vrijer in den steek was gelaten, eene serenade brachten van ketelmuziek, dat ze op het punt stonden een Hollandsche, nationale muziek te scheppen, met iets wat aan de muziek der heele wereld, ook de Amerikaansche, ontbreekt: karakter! Iets beter en het zou iets platter geworden zijn.

Conclusie; lach nooit roekeloos met een dronken neger, want gij weet niet wat hij nog uitvindt. En laat Amerika zich gelukwenschen, dat het niet is drooggelegd vóór dat Jasbo in 1914 zijn jenever-inspiraties kreeg. Het zou zijn eersten nationalen stijl missen.

MATTHIJS VERMEULEN

La Celle St. Cloud, 1 Aug. 1923

Indrukken van muziek in Frankrijk

[in: *Het voorlooptje van 'De Dag'* nr. 4 (18 augustus 1923), p. 10-11]

I.

1

Ik ben hier dikwijls herinnerd aan een wijze opmerking van Diepenbrock, die mij vroeg, op een dag, dat ik hem sprak over het eentonig en onveranderlijk bedrijf van ons Amsterdamsch muziek-leven: 'Geloof U dat het in Parijs beter gesteld is? Geloof U dat men daar ontsnappen zou aan de Concertgebouw-programma's, waarvan U beweert, dat ze eenzijdig en altijd dezelfde zijn? Hier hebben wij ten minste Mahler.' Ik antwoordde toen, optimistisch: 'Dat is wel mogelijk, doch daar hoort men in ieder geval Debussy, Ravel en zooveel anderen.' Dit is lang geleden en het moet nog vóór den oorlog geweest zijn. Maar ik heb niet alleen het gesprek onthouden, ik heb ook onthouden, hoe ik voor 't eerst den indruk kreeg, dat de muziek der heele wereld misschien wel ging in den ronden tredmolen.

Mijn eerste kennismaking met de Fransche muziek geschiedde in 1921 bij 'n beroemden dirigent, die niet alleen de actiefste doch de eenige actieve is van Parijs. Hij woont in de buurt van St-Sulpice, een wijk der veelzijdige hoofdstad, waar men een andere wereld waant binnen te komen, ondanks de autobussen, ondanks de taxis. Winkel na winkel hangt vol met kruisbeelden, met gipsen heiligen, met polychrome, devote platen. Een bagijnhof in de honderdste macht. Heel het straat-lawaai lijkt opeens gedempt en gedekt, alsof de lucht zwaarder is geworden. Inbeelding. Maar waarom overviel mij daar de geest van César Franck als een beklemming, een benauwenis, als een muziek welke ik voor geen schat ter aarde op dat uur had willen hooren? Franck, die niet in de St-Sulpice doch in de Ste-Clotilde gewerkt heeft, is me daar positief bedorven. Ik zal niet meer naar hem kunnen luisteren, dunkt me, zonder bevlogen te worden door de atmosfeer van St-Sulpice.

Bij den dirigent werd ik ontvangen door een valet de chambre in blauwe, gegallonnerde livrei, die gaarne staatsie had gesymboliseerd. Hij deed me echter slechts denken aan Mina van Willem Mengelberg. In de werkkamer van den kleinen, grijzenden meester met de vlugge, waaksche oogjes, was geen piano, doch een groote cubus partituren in manuscript. Ik beklagde bij mezelf het werk, dat 't onderst lag; die muziek zal niet gauw den open dag ruiken. En Mengelberg leek me toch een tikje billijker; die rijde ze, naar mijn herinnering, op een plank. Dat gaf nog eenige illusie.

Wij begonnen, om den gastheer genoeg te doen, over Holland te praten. Voor elken Franschen musicus is Holland 't Paradijs, dat hij gaarne een paar graden naar den equator verplant zou willen zien. Over den engel met het Vlammend Zwaard (Mengelberg) wordt gesproken als over iets ontoegankelijk, dat zijn zeer aangename en zeer onaangename kant heeft. Uit Holland had de Fransche dirigent pas een stapeltje partituren ontvangen en hij wees me op den cubus. Wij glimlachten. 'Kent U ze?' vroeg hij me, enkele namen radbrakend. Ik herspelde de namen en gaf geen critiek noch bijzonderheden. Maar ik zag aan een plooi in zijn mondhoeken, dat de partituren het in Parijs niet ver zouden brengen. Wanneer ze niet zijn teruggezonden, liggen ze nu vast en zeker onder.

Van ons luilekkerland met zijn mooi-klinkende, prachtig-gedisciplineerde, gratis-repeteerende (zooveel men wil) en gratis-zingende koren (dat alles bestaat niet in Frankrijk waar de minste korist betaald wordt), met zijn stevig-georganiseerde vaste orchesten, die met honderd-duizenden van staats- en gemeentewege

1 [Een tweede aflevering over dit onderwerp is niet verschenen.]

gesubsidieerd worden (in fr. gerekend met millioenen), met zijn reusachtig betaalde solisten, van dit Paradijs naar het armoedige Frankrijk, was een stap die vanzelf ging. 'U hebt er geen idee van' – zeide mij de beroemde dirigent – 'hoe men hier muziek maakt. De heele subsidie, welke onze vereeniging ontvangt, bedraagt 15,000 francs (een beetje meer op 't oogenblik dan 2000 gulden) per jaar. Voor dat belachelijke sommetje nemen wij de verplichting op ons om elk seizoen het werk van den laatsten Prix de Rome te spelen; bovendien moeten wij elk seizoen uitvoeren 't zij acht kleine stukken of fragmenten van nieuwe werken, 't zij vier grootere nummers, die de helft van een gedeelte van een concert vullen, 't zij twee werken, welke de helft van een programma in beslag nemen; die werken mogen alleen van Franschen zijn. Tot de twee groote werken komen wij nooit, tot de vier belangrijke nummers komen wij maar zelden toe, ik zal U dadelijk zeggen, waarom niet. Wij hebben reeds de grootste moeite om de acht kleine stukken of fragmenten af te leveren en deze absorbeeren alles wat wij geven kunnen aan noviteiten. Zie eens: Vóór dat de eerste noot van een concert in het publiek geklonken heeft, hebben wij ongeveer 10,000 francs onkosten: aan reclame, aan orchest-honorarium, aan belastingen, aan administratie, aan zaalhuur. De beste recette is nauwelijks hooger. Kent U de tarieven, welke door ons toonkunstenaars-syndicaat zijn vastgesteld? Vijf en twintig francs per man per repetitie, vijftig francs per man per uitvoering.' Hij vond ze exorbitant, doch mij, die de Hollandsche tarieven kende en de omrekening maakte, leken ze nauwelijks buitensporig. Deze musici, van wie men niet moet vergeten, dat ze bijna allen eerste-prijzen van het Parijsche Conservatorium zijn (welks instrumentale klassen nog steeds de beste der wereld mogen heeten) verdienen op 't oogenblik dus vier gulden per repetitie, acht per uitvoering. En uitvoeringen komen niet iederen dag voor, ook repetities niet. Want de Fransche orchesten gaan niet op reis. Wanneer zich bij de algemeene onkosten nog trein- en séjour-rekeningen voegden, dan zou de zaak heelemaal uitdraaien op een deficit.

Er was den vorigen avond juist een cinematographische gala-voorstelling geweest ten behoeve van een of ander liefdadig doel, waaraan Charlie Chaplin zijn medewerking had verleend in tegenwoordigheid van Maarschalken, Ministers, Generaals, Academie-leden en le plus beau monde, en waarvoor de loge-plaatsen waren betaald met 2000 francs per stuk. Acht loge-plaatsen: een jaar subsidie voor een der beste en beroemdste orchesten! Zoo wordt er op de onzinnigste wijze met geld gesmeten, klaagde de meester. Er is geld genoeg, maar wie het hebben, interesseeren zich niet voor muziek. Ga op een mooien middag een paar uren schildwachten in de Avenue de l'Opéra, in de Champs-Élysées of in een der ruime lanen van het Bois de Boulogne. Er zal U voor de waarde van een milliard aan automobielen gepasseerd zijn. De renstallen verslinden enorme vermogens, en wie, behalve de gokkers, zal het nut inzien van een paard, dat juist drie duizend meter hard loopt en daarna voor veertien dagen onbruikbaar is? De juweelen bij een gala-voorstelling in de Opéra vertegenwoordigen het kapitaal van een kleine natie. Etc. Toch leest gij herhaaldelijk in uw ochtendblad, dat een oudje van bij de tachtig zich uit haar zesde verdieping heeft laten vallen van wege den honger, toch ervaart ge, dat er voor een Fransch orchest nauwelijks een paar honderd francs beschikbaar is per uitvoering.

Onder die sombere beschouwing deed de dirigent mij uitgeleide.

Zal het nog iemand verwonderen, wanneer ik vertel, dat de solisten, ook de wereld-vermaardste, der Parijsche orchest-vereenigingen geheel gratis, enkel voor den roem en de eer, hun medewerking verleen; dat de pianofabrikant, van wien

bij zulk een solisten-concert een instrument bespeeld wordt, een bepaalde som afdraagt aan de kassa der orchest-vereening, dat de componist, behalve de reglementaire auteurs gelden, geen rooie duit ontvangt voor zijn arbeid; dat de allereerste posten in een Parijsch orchest (1e violist, 1e violoncellist b.v.) betaald worden met 2000 à 2500 francs, d.i. met 340 à 420 gulden per seizoen? Vergelijk dat met Amsterdam, of zelfs met Utrecht en Arnhem!

De onmiddellijke gevolgen dezer ongelooflijke misère, welke reeds lang duurt en waarvan het einde niet te voorzien valt, waartegen ook geen enkel remedie in 't uitzicht is (want het laatst waarmee de Fransche Staat zich zal bezig houden, is muziek), de reeds waarneembare gevolgen van dezen desolaten toestand zijn natuurlijk geweest, dat men de repetities zooveel mogelijk is gaan inkrimpen, met als gevolg van dien, dat men de noviteiten ongeveer heeft gereduceerd tot het bij de subsidie-verleening voorgeschreven aantal, dat men de rest der programma's heeft beperkt tot repertoire-nummers, die zonder ongelukken kunnen gespeeld worden na een vluchtige lectuur. Bij voorkeur worden deze nummers gekozen uit stukken met gemiddelde bezetting, natuurlijk liefst zonder koor, hoewel de Fransche koren steeds een minimum zangers vertegenwoordigen. Er zijn soms critici, die vragen waarom Richard Strauss niet gespeeld wordt in Parijs, even goed als Wagner of een ander Duitsch componist. Zulke naïeve verwonderingen hebben iets van onbeschaamdheid. Die critici weten toch even goed als ik, dat de repetities en bezetting noodig voor een compositie van Strauss niet betaald kunnen worden en dat een Parijsche orchest-vereening, welke gedurende één seizoen drie symphonieën van Strauss zou brengen, reddeloos geruïneerd zou zijn.

Wat moet er van de muziek onder zulk een regime worden? Want de indirecte gevolgen van deze paralyseering zullen nog veel ernstiger zijn. Een componist als Berlioz, composities als diens Requiem of Te Deum, met dubbele koren, dubbele orchestren, zijn in dezen tijd een absolute onmogelijkheid. Debussy is op 't oogenblik ingespeeld. Maar wanneer hij in de jaren, welke wij beleven, dertig of vijf en dertig was, dan zou hij L'après-midi d'un Faune, La Mer en Ibéria waarschijnlijk wel schrijven, doch het zou hem onmogelijk zijn om opgevoerd te worden, daar deze werken de orchestren, die ze voor 't eerst onder handen nemen, voor buitengewone moeilijkheden plaatsen, welke slechts na zorgvuldige repetities kunnen worden overwonnen. Hoe zal de vermoedelijke terugslag zijn op de jonge generatie, die toch reeds na-oorlogsch lui en gemakzuchtig is uitgevallen? Men kan het reeds constateeren. Zij, die zich wenschen te plooiën naar de sociale omstandigheden zullen alle complicaties der factuur, zooveel mogelijk zwarigheden vermijden en eene aesthetiek der zuivere, naakte lijn zal klaar staan om hunne concessies, onbewust of niet, te verdedigen. Zij, die wenschen te componeeren zooals de Geest blaast (die blaast over 't algemeen zonder zich te bekommeren om sociale quaesties of aesthetiek), zullen riskeeren niet of zeer moeilijk gespeeld te worden.

Wij gaan verder een tijd te gemoet van het korte stuk. De vijf symphonieën van Darius Milhaud te zamen duren nauwlijks zoo lang als één symphonie van Mozart. Dit verschijnsel mag een uitlooper zijn van het impressionisme, het is zéker ook een gevolg van de repetitie-duurte. Ten laatste zullen wij een aera zien aanbreken van de kleine orchest-bezettingen. Ik hoorde in het begin van 1922 een opvoering van 'L'homme et son désir' bij de Zweedsche Balletten en verbaasde mij over de abnormale disproportie tusschen de strijkers en het slagwerk: er was een viool, een alt-viool, een violoncel en een contrabas tegen ongeveer 17 slag-instrumenten. Toen ik Darius Milhaud, den componist, een poosje daarna sprak en hem vroeg, waarom men hem

zoo weinig strijkers gelaten had, zei hij me, dat dit geschied was volgens zijn intenties! Daar viel niet verder over te redeneeren. Misschien heeft hem een Javaansch of Chineesch orkest voor den geest gezwefd, maar dan verloor hij uit het oog, dat de Oriëntaalsche slag-instrumenten een doorzichtiger resonance bezitten en over 't algemeen gevoeliger geconstrueerd zijn dan de paar tegen elkaar geslagen houten, waaruit de meeste Europeesche bestaan. Het leek mij afdoender later te vernemen, dat Strawinsky zijne voornaamste werken reduceert voor kleiner orkest, omdat de Ballets Russes 'dans la dêche' zijn, wat beteekent in de 'dalles'. En dat er eene nieuwe aesthetiek verschenen is, volgens welke alle bezettingen in duplo, in triplo enz. (ook de violen) verboden zijn! Die aesthetiek vaagt daarmee meteen alle vroegere componisten van den aardbodem.

Debussy is dood, en Ravel heeft zich nog niet ontworsteld aan de improductiviteit, waartoe de oorlog en zijn eigen heroïeke beslissing om er aan deel te nemen, hem heeft veroordeeld. De 'zooveel anderen' zijn er niet zooveel; hoogstens één: Roussel. De jongeren maken allen kleinkunst, welke bovendien meest veel weg heeft van amusementskunst. Ja, de Parijsche orkest-programma's lijken als twee waterdruppels op de programma's van het Concertgebouw. Zij zijn zelfs in het nadeel: nergens, ook niet in Duitschland, kan men zóó dikwijls de verouderde symphonieën van Schumann hooren als in Parijs.

Maar men heeft gezien welke verontschuldigen Parijs kan aanvoeren voor dezen fatalen stilstand en dat het Concertgebouw aan geen enkele schande ontkomt, wanneer er nog altijd gewerkt [wordt] als in de dagen van mijn gesprek met Diepenbrock.

MATTHIJS VERMEULEN
Parijs, 11 Aug. 1923

Ernst Lévy

[in: *De Muziek* 1/1 (oktober 1926), p. 25-31]

I.

Ernst Lévy, geboren 18 November 1895 te Basel, leerling van Hans Huber en Egon Petri te Basel, van Raoul Pugno te Parijs, stond tot dusverre in Riemann's Musiklexicon slechts ingeschreven als voortreffelijk pianist. Tot zijne activa als componist behooren nochtans, verdeeld over eene minstens tienjarige werkzaamheid, eene eerste symphonie voor groot-orkest, zeer expansief, té expansief, en een beetje mateloos; eene tweede symphonie, welke ik hoorde te Parijs onder leiding van Wladimir Golschmann, beheerscht, klaar werk, zeer melodisch, met neigingen tot Mahler; eene derde symphonie voor kleine bezetting (strijkers, hoorns, trompetten en sopraan-saxofoon), kort, nerveus, sober en afgerond werk, waarin zich de individualiteit van den componist, wat de symphonische werken betreft, voor 't eerst duidelijk en zonder aarzelen afteekent; eene vierde symphonie voor groot-orkest, met eene finale, waaraan een danskoor deelneemt, finale welke echter nog niet hellemaal à point is; eene vijfde symphonie voor trompet en viool, welke men hoorde op het internationaal muziekfeest te Zurich en waarover ik in 't bijzonder wilde schrijven; eene zesde symphonie, welke om geheime en mij onbekende redenen

voorloopig niet bestaan zal; eene zevende symphonie, voor groot-orchest met vier saxophones, welke op 't oogenblik geïnstumenteed wordt, en waarin de auteur, naar mij schijnt, voor 't eerst eene volmacht bereikt, waarmee hij veilig en zeker van de toekomst, zijne jeugd-periode kan afsluiten. Voeg hierbij een aanzienlijk aantal liederen, eene zeer geslaagde Ode van Ronsard (orchest en mezzo-sopraan), een De Profundis voor koor, orgel en koper-orchest, eenvoudige architectuur met spontane, machtige effecten, een strijk-kwintet, strijk-kwartetten, een paar orgelwerken en gij zult, met mij verwonderd, vinden, dat de compositorische werkzaamheid van Ernst Lévy moeite heeft gehad om door te dringen tot den Zwitserschen redacteur van Riemann's Lexicon.

Zooals alle componisten na Wagner, van Debussy tot Milhaud niemand uitgezonderd, steunen de meeste jeugdwerken van Ernst Lévy schrijlings op twee perioden. Dit is een gevolg van het internationaal genivelleerde onderwijs, dat, dubbel nadeel, minstens vijf en twintig jaar achtergaat op de jongste gebeurtenissen, en tevens te ondoelmatig functionneert om een volkomen beheersching van het verleden te onderwijzen, dat even gecompliceerd is als de toekomst, even moeilijk te overzien. Deze aarzeling tusschen gisteren en heden, gisteren waarin men vastwortelt, heden en morgen waarheen men onzeker tracht, stoort misschien alleen den tijdgenoot, die meer rekening houdt met de feiten dan met het organisme, dat, voltooid, even kostbaar, subtiel, curieus en mooi kan zijn als de feiten. Ik wil dus niet voorop zetten, dat er geschift zal moeten worden onder de jeugd-werken van Ernst Lévy: het is muziek van eene absolute oprechtheid, zingend op den onderton van jonge en snelle enthousiasmen, welke automatisch transmuteeren in lyriek, in melodie, met een tegenzang van bruuske, trepideerende onrust, onverklaarde onrust, eene onrust, welke inhaerent is aan alles wat ik tot dusverre van hem ken. Het lot dier jeugd-werken zal voor een ruim deel afhangen van zijne ontwikkeling. Want het criterium, waarmee in de muziek meesterwerken worden gemeten is nog vager dan het criterium der andere kunsten; onze appreciatie hangt dikwijls af van oncontroleerbare, onbeïnvloedbare grillen, welke als magnetische golven stormen door de aesthetiek der landen waar men muziek maakt, en eene 'figuur' is meestal niet het resultaat eener werkzaamheid, maar van honderd toevallige bijkomstigheden. In waarheid: hebben wij eigenlijk wel een criterium? En als wij een criterium hebben, hoe komt het, dat men zich in den loop van een paar eeuwen zoo dikwijls vergist heeft en nog vergist? Dit zijn vragen, welke met allen ernst gesteld mogen worden bij de intrede van een nieuw tijdschrift. Ik zal ze vandaag niet beantwoorden. Vandaag niet en waarschijnlijk nooit. Ik zie geen mogelijkheid van practisch nut in de formidabele ontkenning, waarmee de eerste vraag zou moeten worden aangepakt. Maar er schuilt de diepste wijsheid in dezen zin van Paul Valéry: 'Briller à d'autres yeux, c'est en recevoir un éclat de fausses pierreries'.

II.

Toen Ernst Lévy zich in 1920, te midden zijner ontwikkeling, Parijs, dat hem sinds zijn vroege jeugd bekend was, tot woonplaats koos, vond hij op de 'Foire sur la Place', gelijk Romain Rolland het Parijsche muziek-leven ironiseerde, als hoofd-attracties de Six, de Jazz en het Neo-classicisme.

Gezien op zes jaren afstand (maar zes jaren!) lijkt dat de goede oude tijd. De Six vormden nog een team en deden alsof zij illusies hadden, alsof zij zelfs eene nieuwe

aesthetiek hadden. Maar die nieuwe aesthetiek was een illusie, ondanks de groote trom, en men bleef er bij de eene afgedankte formule op te graven na de andere, uit het stratum der laatste perioden.

De Jazz, in de universeele ontredding der stijlen, te midden van de desorientatie aller gedachten, gaf de oppervlakkige gemoederen den indruk van een mogelijk symbolum, een mogelijk credo. Zijn aanvankelijk lawaai, en later zijn parodistisch raffinement, vulde voor iedereen de angstwekkende leegte van het bitterste ontwaken der wereld na hare schepping, het ontwaken van 1918. De twee continenten vonden zich hereenigd in de Jazz als in eene algemeene kerk. Men zou kunnen beweren: de eerste universeele stijl welke, na de Kathedralen, door het blanke ras bereikt werd, was de stijl van de Jazz. Misschien loont het zelfs de moeite om terug te gaan tot den Toren van Babel. Maar het waren litteratoren en halve litteratoren die de tonische en euphorische effecten ontdekten, welke de Jazz kon uitoefenen op de muziek, de muziek van de harmonie der sferen, om duidelijk te zijn. Die heele en halve litteratoren hebben niet bemerkt (en hoe zouden zij 't!), dat de Jazz eene caricatuur-in-'t-groot was, en dat de zoogenaamde nieuwe elementen welke hij bracht niets anders waren dan oud-vuil, samengeraapt op alle belten van voor den oorlog. Wie zich te Amsterdam de Gloria-Symphonie gelieve te herinneren van Jean Louis Nicodé (dat was in 1906) kan er heele fragmenten Jazz-orchest uit opdiepen. De Jazz is afval en caricatuur van het moderne orchest, het orchest van Debussy, Strauss, Mahler, Schönberg; afval gearrangeerd door halfwassen muzikanten ten behoeve, en ten gerieve der algemeene jool. En men draaie de rollen niet om! Wie denkt, dat zijne instrumentatie profiteeren kan van de Jazz is twintig jaar ten achter op de evolutie der muziek. Hij heeft niets geleerd van het schapengeblèr uit Don Quichotte, niets van de bazuinenglissandi uit Schönbergs Pelléas et Mélisande, niets van de slaginstrumenten van Mahler, etc. etc. Over tien jaren kan een andere Jazz woekeren op het orchest van over tien jaar, als muziek tenminste bestaan blijft. Zoo ging het altijd. Doch er waren niet altijd analphabeten, gelukkig, die het lot bedisselen der Toonkunst.

De oorsprong van het neo-classicisme viel te wijten aan een zelfde soort van onverstand. De landen, waar muziek wordt opgediend met de regelmatigheid van een middagmaal, kenden hunne klassieken, en het neo-classicisme was er inheemsch sinds verren datum, als de surrogaten van roomboter en suiker. Hier in Parijs, dat vol is van colonnaden, van Boileau, van Racine, van Corneille, van Louis XV en Louis XVI stoelen en kasten en bedden, hier in Parijs, waar men muziek maakt te hooi en te gras, waar men van muziek niet het minste historisch begrip heeft, hier kende men J.S. Bach en de heele achttiende eeuw nauwlijks bij naam. En de eerste achttiende-eeuwsche surrogaten, die in Duitschland, in Engeland, in Holland, zelfs in Amerika, sinds jaar en dag epidemisch waren, werden te Parijs binnengehaald, als de eerste sporen eener nieuwe wereld. Wat elders tierde door sleur, tierde hier door onwetendheid.

Voor wie genoeg onafhankelijkheidszin heeft is 'La Foire sur la Place' een uitstekend werkveld. Er is altijd deining en gij ziet hoe de eene golf de andere achterhaalt en op haar tijd overspoeld wordt. Alle dingen krijgen hun beurtje en zelf gaat gij rustig uw gang. Gij hebt het nieuws uit de eerste bron en met een beetje ervaring weet gij direkt de waarde of de onwaarde. De beste kans om onbeïnvloed te blijven door de drie pas-besproken curiositeiten, was misschien er vlaknaast te leven en ze, zooals Ernst Lévy, langs de koude kleeren te laten gaan.

III.

In 'Pult und Taktstock' van Mei-Juni 1926, dat hoofdzakelijk aan het Züricher Festival gewijd is, geeft de auteur met eene zeldzame volledigheid en zakelijkheid de grammaticale karakteristieken zijner vijfde symphonie, welke mij zouden kunnen ontheffen van verdere beschouwingen, wanneer ik geen lust had hem in sommige details aan te vullen.

Een der moeilijkste problemen voor de hedendaagsche muziek bestaat in den 'vorm'. Zoolang er een tekst was ging het van een leien dakje en iedere uitwijking van de lijn werd gemotiveerd door het woord. Zoolang er op gedanst werd, overzag men de muziek automatisch, toegelicht door gebaar en plastiek. Zoolang een verband tusschen muziek-en-woord, muziek-en-dans nog intuïtief voelbaar was, zoolang de leid-motieven er waren om de gapende hiaten te overbruggen, zoolang het twee-thema-stelsel alle bevattings-bezwaren elimineerde, zoolang er een 'programma' was, zoolang was er een 'vorm', d.w.z. iets min of meer symmetrisch, iets afgebakends, waarin men zich in een halven slaap nog terugvindt, een vlak met duidelijke richtpunten, welke men na 't eerste gezicht niet meer kon missen. Maar nu, nu deze systemen uitgeput zijn, nu men muziek zou willen maken zonder woord en gebaar, zonder bijbedoelingen van woord en gebaar, zonder leidmotief, zonder program, muziek, opwellend uit ondergronden, waar alle dingen nog gestalteloos, zijn en ongearticuleerd, waar niets gepreciseerd is maar alles essentieel, essentieel en zonder bemiddeling toegankelijk, muziek der eenige maar eerste realiteit (en zoo ver zullen wij moeten trachten te reiken als wij onderweg den moed niet verliezen, want de taak is bijna bovenmenselijk), hoe zullen wij deze muziek bannen in menselijke begrenzungen, in 'vormen'? Moet iedere gedachte aan 'vorm' niet a priori verworpen worden? Heeft een schilderij een vorm, een beeld, ene architectuur, een roman, een gedicht, d.w.z. het onafwijkbare schema, dat men van eene sonate of symphonie verwacht op straffe van te vallen in het naamlooze? Neen, vliegtuigen, slagschepen, dorschmachines, automobielen, locomotieven, etc. hebben een vorm, een 'type' en hoe beter het origineel gecopieerd wordt, des te doelmatiger zal het product renderen. Waarom is muziek de eenige kunst, waar men het in zijn hoofd krijgt te eischen, dat er gearbeid wordt op dit industriele plan? Omdat de muziek nog steeds laboreert aan de Meistersinger-tabulatuur, welke in den loop der eeuwen van terminologie veranderde zonder een greintje harer dwaasheid en willekeur te verliezen.

Ik ben het dus niet eens met Ernst Lévy, die de eendeelige symphonie (al zijne symphonische werken zijn eendeelig) als een overgang beschouwt naar een toekomstige meer-deelige groepeerings. Ik ben persoonlijk geneigd tot den eendeeligen vorm, maar geloof, dat elk echt, authentiek kunstwerk zijn eigen aangeboren vorm zal ontvangen, zooals dit ten tijde der klassieke sonate reeds het geval was. Componeerden Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi, twee sonaten, welke elkaar in bouw strikt gelijk zijn? Neen, geen enkele. Twee gelijkmatige symphonieën? Neen, geen enkele. Van waar dan de muggenzifterij over sonaten-vorm, als de vorm reeds kraakte, toen hij uitgevonden werd? Ik geloof, dat men goed doet over het begrip 'vorm' nooit meer te discussieeren.

Theoretisch heeft Ernst Lévy het vraagstuk der 'melodische' constructie in plaats der 'thematische' uitstekend opgelost, maar practisch? Hij ondervangt bezwaren, welke men zou kunnen opperen tegen de realiseering zijner compositie-techniek door met openhartigheid te signaleeren, dat deze vijfde symphonie niet zijn jongste werk is, en dat hij in deze vijfde de Melodiek en Harmoniek met minder souvereiniteit

beheerscht dan de rythmiek en het formale probleem. Hij schijnt echter te meenen, dat de Melodiek ressorteert onder het métier. Wanneer dit zoo is dan meer onder de psychische afdeeling van het métier, dan onder de cerebrale afdeeling. Want er is een psychisch métier dat tot eene soepelheid, eene verscheidenheid, eene verdieping leidt der expressie, welke men door middel der intellectueele kanten alleen van het métier niet zou kunnen benaderen. Ik geloof dat Ernst Lévy met een hoogere psychische techniek de carillon-passage minder rudimentair zou hebben geënceneerd. De overstelpende sonoriteit dezer carillon-passage weegt niet op tegen eene zekere ontgoocheling bij analyse; het geval 'carillon' is te globaal, te vluchtig onder handen genomen. Een vergelijking tusschen de verschillende behandelingen van een alledaagsch gegeven als 'carillon', van Moussorgski b.v. tot Vincent d'Indy, zou leerzaam zijn voor de begroting der psychische techniek van zeer uiteenloopende componisten.

Wat mij onbevredigd laat in deze Vijfde is een zekere stroefheid in de verhoudingen der affectieve bestanddeelen der symphonie. Er zijn in de muziek harmonische modulaties, melodische modulaties, rythmische modulaties, dynamische modulaties, agogische modulaties, en het ongeluk wil, dat men ons op school alleen de harmonische onderwijst; en dan nog hoe! Elk dezer modulaties moet beantwoorden aan een doel; een doel, dat in de meeste gevallen misschien niet bepaald te omschrijven valt, tenzij met veel omhaal, maar een doel dat onloochenbaar bestaat, en dat door de subconscientie van den hoorder met de grootste ontoegeefflijkheid geobserveerd wordt. Er zijn bruuske overgangen, waartegen men grammaticaal niets kan inbrengen, doch welke wij psychisch nooit zullen aanvaarden zonder verzet. Het zou de moeite waard zijn deze wisselwerking zoo accuraat mogelijk te analyseeren. Het voornaamste geheim der muzikale meesterwerken berust in deze verborgen en nog niet bestudeerde psychologie, in deze hoogere redekunst, in deze intuïtieve dialectiek. Er zijn componisten, welke zich er niet om bekommeren, voor wie het muzikale materiaal niets is dan middel; deze tellen niet mee. Er zijn componisten, welke met deze dialectiek te roekeloos omspringen; tot deze lijkt mij te behooren de Ernst Lévy der vijfde symphonie. Ik vermoed, dat hij mij in deze beschouwing niet zal bijstemmen. Maar zij betreft niet enkel eene affaire van temperament, en overwegingen van dezen subtielen aard zouden wetenschappelijk gebaseerd kunnen worden. Tot dusverre is het nog eene onaangeroerde kwestie.

Ik vind Lévy te streng in de zelf-critiek op zijne Harmoniek. Enkele te elementaire reine-drieklank-formaties daargelaten, is de Harmoniek der vijfde symphonie in de ruimste mate actueel. Of het geen illusie is te beweren, dat de toonladder d, e, f, ges, as, bes, c, cis ten grondslag ligt aan dit werk, laat ik buiten bespreking. Ik ontdek ze met moeite, wat mij een voordeel lijkt, maar wat me tevens irriteert omdat ze er moet zijn volgens den auteur. Het is mij onmogelijk de structuur van een aantal melodieën terug te brengen op deze toonladder en ik sta hier voor een raadsel, want volgens den componist moet er de nauwste samenhang bestaan tusschen Melodiek en Harmoniek. De gegeven toonladder moet voortkomen uit het ensemble der melodische elementen (niet omgekeerd) en hier tast ik, bij principen, welke mij juist toelijken, in het duister.

Een onderdeel der techniek, waarin Ernst Lévy een absoluut meesterschap bereikt heeft, is de rythmiek, of liever de metriek. Ik ken geen muziek, waar de vrijheid der beweging vereenigd is met zoo verwonderlijke spontaniteit der uitdrukking, met zooveel ongezochte varieteit, met een zoo overzichtelijke en eenvoudige notatie. Het zou mij niet verbazen, als een der belangrijkste bijdragen tot de evolutie der rythmiek,

de uitschakeling der maatstreep en tegelijkertijd hare handhaving, besloten ligt in den muzikalen arbeid van Ernst Lévy. Hierop uitvoerig ingaan zou echter een nieuw artikel vereischen, en ik geef er de voorkeur aan dit uit te stellen, omdat ik Lévy met zijn metrisch systeem eerst bezig wil zien in polyphonere, of beter gezegd, poly-melodische concepties. Zooals het nu reeds is, lijkt het mij met de grootste doeltreffendheid en met den grootsten eenvoud, alle bezwaren welke men kan ontmoeten in de noteering van tot het uiterste genuanceerde melodische lijnen, afdoende uit den weg te ruimen.

Ernst Lévy is dus niet alleen een voortreffelijk pianist, o Riemann, (uit ondervinding weet ik dat hij zelfs een der voortreffelijksten is) maar tevens een zeer interessant componist. Vermeldenswaardigheid: deze pianist (wanneer zal men hem hooren in Holland?) componeerde niets voor de piano.

Claudio Monteverdi

[in: *De Muziek* 1/4 (januari 1927), p. 157-162]

Terzelfder tijd, dat het muziekdrama hernieuwd werd door Wagner, is men gaan onderzoeken hoe het werd uitgevonden, en terwijl de componist van Tristan in 1858 het Canal Grande passeerde, arbeidend aan zijn tweede en derde bedrijf, welke de grenzen der muziek onbenaderbaar zouden verplaatsen, legde in hetzelfde Venetië Padre Caffi de eerste grondsteenen voor een biografie van Monteverdi, den vergeten meester, die drie eeuwen vroeger de muziek veranderen en verruimen ging. En vier jaar na Wagner's dood, in 1887, was al het materiaal, noodzakelijk voor de reconstructie van een leven en een stijl, welke niet de geringste sporen hadden achtergelaten, verzameld in de monografie van Emilio Vogel.

Ik geef deze beknopte parallel voor niet meer dan ze is: een paar opmerkelijke gelijktijdigheden. Men is tegenwoordig geneigd tusschen Monteverdi of de Florentijnsche Camerata en een 'nieuwen stijl', welke zijn uitgangspunt vond in Erik Satie, analogieën te zoeken van verder strekkende beteekenis. Men zou zelfs mogen vermoeden, dat een dergelijke gedachte den onuitgesproken ondertoon vormt van het laatste en eerbiedwekkende monument, dat aan Monteverdi is opgericht door Henry Prunières.² Het idee schemerde wellicht op maar werd niet uitgevoerd. Waarom niet? De musicoloog Prunières overziet en beheerscht zijne 16^e en 17^e eeuw, zooals de directeur der Revue Musicale zijne 20^e eeuw omvat. De parallel, als brug over twee zoekende, weifelende, hare oriënteering wijzigende tijdperken, had in de hoogste mate interessant kunnen worden.

Aan den eenen kant Monteverdi, leerling van Ingegneri, die talent genoeg bezat, dat een zijner werken door kon gaan voor een der beste van Palestrina. Aan dien kant de betooveringen van den 'ouden stijl', zijn luister, zijn koren, wier stemmen dooreen wemelden als de kleuren van glasschilderingen, de daverende praal zijner dubbelkoren. Monteverdi kende de techniek dezer prismatische muziek van buiten en heeft er levenslang gaarne in gewerkt, met of zonder afwijkingen der gegeven regels. Aan dienzelfden kant, een anarchistisch pogen van jonge aestheten, opgegroeid met Plato en een aantal moeilijk te interpreteren teksten, verrukt door de goden en godinnen der pas opgedolven antieke marmers, voor wie de mensch in zijn aanbiddelijkste

2 La Vie et l'Oeuvre de Claudio Monteverdi, par Henry Prunières; Paris, Les éditions musicales de la Librairie de France, 1926.

gestalten de eenige maat was, die in de muziek dezen menschelijken vorm gingen crystalliseeren, die alle voorafgaande meesters, tot en met 1600, voor barbaren hielden, voor verstokte duisterlingen, welke zij verachtten. Zij brachten een nieuw rythme, een herboren melodie, een verjongden klank, een ongekend orchest. Maar in beide kampen werkte men met hetzelfde enthousiasme, met dezelfde vurigheid, met denzelfden ongetoomden levenslust; bij de eenen trof men geen greintje uitputting, bij de anderen niet het geringste blijk van schraalheid of armoede; beiden bloeiden verschillend, doch even intens; beiden hadden een gelijke kracht van geloof in hunne schoonheid; beiden bezaten dezelfde warmte van inborst. Beiden konden groot zien; in het bezonnene, in het vermete.

Aan den anderen kant Erik Satie, een componist van aarzelende vorming, die op rijpen leeftijd een graag spijbelende leerling werd der Schola Cantorum. De theoreticus dezer befaamde inrichting, Vincent d'Indy, had zich een critisch systeem geconstrueerd, dat negatief stond tegenover een belangrijk deel der moderne muziekgeschiedenis, modern in den zin van post-renaissance. Maar wat baten de theorieën, wanneer de proef op de som, het creatieve werk, ontbreekt? Zij konden misschien gedoceerd worden, doch brachten het nergens tot de toepassing, en de Schola Cantorum, zonder failliet te slaan, zonder haar aanzien te verliezen (integendeel), zakte langzamerhand af tot een succursale van het Conservatoire national, succursale bestemd voor de weldenkende klassen, die geen omgang wenschten met de republikeinsche, overigens door en door bezadigde inrichting. Wat Satie nog beliefd te leeren bij d'Indy wendde hij aan tegen den draad: om het voor den gek te houden. Hij gebruikte een voortekening van litteraire commentaren, welke zijne muziek transponeerde uit het plan der werkelijkheid, der oprechtheid, der echtheid. Zijne hernieuwingen bepaalden zich tot deze parodistische commentaren, of barokke titels, of clowneske invallen. Satie, hij moge zich op zijn sterfbed bekeerd hebben tot het Katholicisme, was een arm man zonder geloof. Het minst van alles geloofde hij in de muziek. Elke groote aspiratie, elke hoogere vlucht, elke poging tot ontsnapping uit het doode kringetje van het kleine leven, elke zucht tot transfiguratie onzer nuttelooze en grauwe activiteit, viel bij hem onder verdenking van komedianterigheid, want hij was buitengewoon onedelmoedig. Hij was ook zonder sterkte. Zijne ironie was mat, onveerkrachtig, lusteloos, zonder horizon. Zijne muziek kent noch vreugde, noch zinnenlust, noch smart. Traag en weifelend kruipt zij langs den zelfkant der dingen, eeuwig 'en marge' van wat hij misschien gaarne gewild en getracht had.

Ik geef nogmaals deze parallel voor wat ze is : een serie van contrasten. Welk een verschil, inderdaad, met Monteverdi! Daar bloei, herleving, veelzijdigheid, overvloed, waarheid, altijd niets dan waarheid, en openhartigheid, en onbeschroomde meedeelzaamheid, en talent, en genie, en durf, en moed, en vertrouwen, en lust, en verzet, en onwankelbare gerustheid. Hier geleidelijke verdorring, hier tasten, dralen, hier nooddrufte bekrimping, hier verschrompeling van alle instincten, hier verwelking en ondergang in de machteloosheid. Werkelijk, als wij iets mogen leeren uit deze magnifieke biografie van Henry Prunières, als wij eene gevolgtrekking mogen maken uit een dikwijls aangeduide, en zoo betwistbare, slecht gegronde analogie, laat het dan zijn van behoedzaamheid tegenover wat men ons dikwijls aanpreekt als de toekomst.

Vanaf 1887, zooals ik zei, lag het voornaamste materiaal voor een levensbeschrijving van Monteverdi klaar. Na dien datum konden verschillende vorschers nog aanvullingen doen van ondergeschikt belang, doch een eerste-rangs

document als zijne doopacte, ontdekt door Vogel, werd niet meer gevonden. Zelfs met de talrijke verloren geraakte partituren was men niet gelukkig, want geen enkele kwam terecht. Wanneer men bedenkt, dat bijna één derde van Monteverdi's oeuvre spoorloos verdween, composities uit alle perioden van zijn zwoegend leven, zal men grif toegeven, dat de musicologen voor een boeiend maar hopeloos geval staan. Er zijn in Europa weinig steden, welke niet een paar malen geplunderd en gebrandschat werden, en de wereldsche muziek genoot bij deze gelegenheid niet het asyl-recht, dat de kerken van nature boden aan de religieuze muziek.

Had Claudio Monteverdi overigens zijne biografen, hij had nog niet zijn officieelen en volledigen biograaf. Het was met zijn leven gesteld als met sommigen zijner muziekwerken: om ze te kennen moest men een tenor gaan copieeren in eene bibliotheek te Bologna, een sopraan te Breslau, en van sommige restte niets dan de bas. Aan deze onvolledigheid maakt het boek van Henry Prunières een einde. Al gaf het niets dan de complete bibliografie van allen die zich bezig hielden met den meester van Orfeus, men zou reden hebben om tevreden te zijn, want het bespaart de moeite, dat men tenors en sopranen zelf moet gaan zoeken. Het geeft echter meer dan een compendium. Romain Rolland, die in 1895 promoveerde met eene 'Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti' en die in dit zeer voortreffelijke werk met een bijna geniale intuïtie, alles wat over het wezen en de kunst van Monteverdi als opera-componist gezegd kon worden, had samengevat en uitgeput, werd door Beethoven, door Jean Christophe, door Michel-Angelo definitief van Monteverdi afgeleid. De arbeid, dien de meester staakte, is hier voltooid door den leerling. Henry Prunières geeft niet alleen een critische studie van Monteverdi als opera-componist, hij analyseert den madrigalist, den componist van gewijde muziek, den auteur der chansons en der feestelijke cantates ten behoeve der serenissime republiek Venetië. Hij schildert Monteverdi temidden van zijn roerigen en hartstochtelijken tijd. Als zoon van het trotsche Cremona, dat beroemd was om zijn zijde en zijne violen, den hoogsten toren bezat van Italië, ja van Europa, dat de reliquieën toonde van honderd-zestig heiligen, en ondanks dat zuchtte onder de tyrannie der Spanjaarden. Als hof-muzikant, eerst violist, allengs componist en kapelmeester der Gonzaga's, die heerschten over Mantua. Houdt gij van de prinsen der Renaissance? Zij waren geschikt voor rollen in historische romans, maar niet voor beschermers der kunsten. Zij namen kunstenaars in dienst, die zich eervol mochten doodwerken. Wanneer de kunstenaar hun te kort deed, door zijn ontslag te willen nemen b.v., dan stond de dolk klaar van den sluipmoordenaar, of het vergif. Zij betaalden hun narren en potsenmakers; zij lieten hun kunstenaars verkwijnen in zorgen. De beheerscher van Monteverdi, hertog Vincenzo Gonzaga, liefhebber van jachten, tornooien, oorlogen, schouwspelen, bals, balletten, reizen, schilderkunst, architectuur, verzen, astrologie, alchimie, den Steen der Wijzen, vrouwen en muziek, Vincenzo, vrijgevig en wreed, bijgeloovig en sensueel, hield hem 23 jaren in zijn dienst en betaalde hem 23 jaren slordig en slecht. Hij liet hem op eigen kosten met zijn hofhouding meereizen naar Hongarije, naar Vlaanderen, naar Holland, naar Lotharingen. Maar hij bekampte driemaal den Turk. Het engageeren eener hofzangeres baarde hem meer rompslomp dan het sluiten van een verdrag met een naburigen staat. Lees de charmante geschiedenis van Caterinuccia, die na maanden lange onderhandelingen naar Mantua toog, onderricht kreeg van Monteverdi, bestemd was om de Arianna te creëren, en vlak voor de opvoering aan de pokken sterft op zeventien-jarigen leeftijd. Kort te voren, terwijl hij werkte aan Arianna, was zijn eigen vrouw gestorven, en het eenige

fragment der opera, dat niet verloren ging, was de beroemde 'Lamento', waarin hij zijn eigen leed had uitgestort. Want hij zou zijn vrouw trouw blijven tot zijn dood.

Monteverdi verliet Mantua met een spaarpot van 25 ducaten, voor 23 jaren opofferenden dienst, welke hem bovendien nog werd afgenomen door een bende roovers! Hij trekt naar Venetië, waar hij eindelijk ademt zooals hij wenscht. Mits men geen kwaad sprak van de doorluchtige republiek, kon iedereen te Venetië doen wat hij wilde. Venetië was de stad van Willaert, van Zarlino, van de Gabrieli's, van de San Marco met hare twee orgels, van de doge-feesten, van den carnaval van de vrijheid. Prunières schrijft een magistrale evocatie van den kerkelijken en wereldschen luister der weidsche handelsstad, waar orchestleden en zangers lastiger waren dan elders, maar zwichtten voor het artistieke overwicht, waar de eerste particuliere opera-onderneming van den aardbol tot stand kwam, waar Monteverdi nog dertig jaren onvermoeid zal werken. Hij is bij de zestig wanneer hij den 'Combattimento di Tancredi e di Clorinda' ontwerpt. Hij laat het eene meesterwerk volgen op het andere; hij laat ook het eene verloren gaan na het andere. Steeds herziet hij zijn stijl. Tegenwoordig zou men zeggen, hij volgt elke mode. Hij wordt oud en gaat aan alchimie doen. Hij wordt nog ouder en neemt de monnikspij. Maar een jaar vóór zijn dood, scheidt hij ook zijn onvergankelijke opera: 'Il Nerone ossia L'Incoronazione di Poppea'. Geboren in 1567 sterft hij in 1643, zes en zeventig jaren oud. Twee jaar lang worden zijn leven en dood berijmd door alle Italiaansche dichters. Maar zoo langzaam de roem kwam zoo snel volgde de vergetelheid. Want de kunst der opera was in volle gisting.

Hij verkreeg nu, in dit monument van weelderig bedrukt en geïllustreerd papier, van tien jaar hardnekkig speuren in de archieven, zijn blijvende herrijzenis en onsterfelijkheid. Zijn werk, zegt Prunières terecht, is een onuitputtelijke mijn. Het treft tegelijk door zijn rijkdom en zijn verscheidenheid. Verschillende en onvereinigbare stijlen weet hij door zijn machtige persoonlijkheid te binden tot een verrassende eenheid. Hij heeft alles gestempeld met zijn genie. Het is onmogelijk van dit prachtig uitgegeven boek, dat veertig onbekende (helaas niet vertaalde) brieven behelst een benaderend overzicht te geven. Zoo leven, zoo biografie. Het is 'ondoyant et divers' als Monteverdi zelf. Wat André Suarès zei: 'Pas un artiste n'a eu plus conscience de son art que Monteverdi', zou met dezelfde termen gezegd kunnen worden van zijn levensbeschrijver.

Rondom Stravinsky

[in: De Muziek 2/1 (oktober 1927), p. 1-12]

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 gemengelde 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 aanzien voor een jungle, was gewied en omgewerkt tot een achttiende-eeuwschen tuin, ancien régime, met kalme lanen, welke alle eindigen 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 echoot. 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 deinen, 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 muziekgeschiedenis, dit ectoplasma 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 een 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 geëmalgameerde orchestiek, de gedissolveerde harmoniek, de pedaal-bassen, 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 eene 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 ontoerekenbaarheid 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 muzikleven omwentelde, gelijk die Russen zelf onverwacht profiteerden van de Alliantie der Republiek met Nicolaas II (zonder twijfel was dit voor de toenmalige dagblad-critiek 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 'Fünf 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 intellectuele 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 afgeschaffd. 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 millioenen piano's zoo hermetisch geblokkeerd liggen, dat men verstaanbaarder kan spreken over een ampère dan over boventonen? De wachters in ieder geval zijn afgeschaffd.

Zij zijn zoo volledig uitgeschakeld, dat men zich afvraagt, of muziek en intelligentie nog verwantschappen bezitten, of er nog graden bestaan en voor de muziek en 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 famous 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 hiërarchie in de genres, die dikwijls niet begreep, doch zich niet tendentieus 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 ongetiteld propagandist 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 volgenden winter openbaren zij Tschaikovsky aan de klungelige gemeente. Een jaar verder lauweren zij Gounod. Er was een periode dat allen jazzten en iedereen 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 herademen 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 anoniemen voorbijganger relief verleen; 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 ná den

oorlog wordt gedragen en geschraagd door zijne natie, want wij hebben, tot ons nadeel, den dwang van het getal in het bloed. Wáár, 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 kwaliteit 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 eene 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 gevaarlijker. Te meer omdat de ouderen werden weggemaaid, omdat de ontsnapten in den ban staan en bij gebrek aan tegenwicht gedesorienteerd 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 zijne wezenlijke natuur vanaf zijn opgang tot zijn ondergang. 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 muziekgeschiedenis 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 zijn 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' vooronderstelt eene persoonlijke energie welke, afgezien van

het aesthetische resultaat, tot de zeldzaamheden behoort; de subtiliteit in melodische lijn en gevoelsnuances van 'Le Rossignol' eischt 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 betreuenswaardig 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 beiden, 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 detail 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 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 hooger hand werd opgedrongen. Dit latinisme met zijn achtergrond van Rome en Griekenland nochtans kon zich beroepen op andere, op doorluchtiger antecedenten dan de collectie ephemeere en conventioneele formules der achttiende-eeuwsche Napolitanen en Romeinen. Deze Italianen componeerden eene 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 onder de schablone. De Rooms-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 aanzienlyke geringere dosis formule en cliché bevatte. Maar zelfs deze poging, de z.g. Caecileaner richting, die van Duitsland 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 niet slagen in zijn eigendunkelike 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 orkest, in de koren en aria's van zijn 'Oedipus Rex' geen enkele krul, geen enkele tirelantijn, geen enkele falbala, geen enkele uiterlykheid gespaard van de achttiende eeuw zooals wij die kennen en op staanden voet konden nazingen, of zelfs vóórzingen. 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 ontreddering en onwetendheid der jonge geesten, want dit zijn geen aannemelyke ruggesteunen, zal de dix-huitième van Stravinsky het een aantal jaren minder uithouden dan de Caecileaner richting en vergaan in dezelfde onduidbare plathed, leegte en machteloosheid.

Wanneer echter Stravinsky, het stuurlooze dolen moede, en evenzeer alle persoonlijkke krachtsinspanning moede, uit de confusie, het eenige wat op 't oogenblik universeel is, een uitvlucht heeft wille 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 citeeren als getuige.

Het koppelvers dat Wagner eenmaal rijmde tegen de Fortschrittler – er schijnt waarlyk 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.'

De laatste Strawinsky

[in: *Rythme* (juli 1928), herdrukt in *Erts. Letterkundige Almanak voor het jaar 1929* (Amsterdam: Strengholt), p. 100-103]

Het is een der heerlijkste verschijnselen van onze eeuw, dat géén der critici in de twee of drie wereld-centra waar zich de bovenstroomen condenseeren van wat men den 'geest des tijds' noemt, aan Igor Strawinsky te kennen durft geven welk een bedreiging, voor den componist en voor de muziek in 't algemeen, opgist uit zijn laatste werken. Want de eerste vraag, welke zijn nieuw ballet *Apollon Musagète*, gecreëerd door de compagnie van Diaghilew, onontkoombaar dwingt te stellen aan ieder die eenig inzicht heeft in de wetten der muziek, in haar verhouding tot het leven, in de rigoureuze lijn langs welke zij zich sinds vijf en twintig honderd jaar, parallel aan de exacte wetenschappen, en geheel als een exacte wetenschap trouwens, ontwikkelde, die eerste vraag overstemt alle bedenkingen van métier, techniek, aesthetiek. Zij blijft van louter psychologische orde: Is het mogelijk, en *hoe* is het mogelijk, dat Strawinsky zelf gelooft wat hij schrijft?

Se mettre dans la peau de quelqu'un is een der elementairste, noodzakelijkste, doeltreffendste investigatie-middelen op elk gebied. Alleen door zich te verplaatsen in het levende wezen dat Mozart heette, of Bach of Wagner of Strauss, alleen door zich werktuigelijk te identificeren met den te onderzoeken mensch in zijn realiteit, controleert men met eenige nauwkeurigheid zijn waarde, zijn graad, zijn hoogten en laagten, den aard der krachten die hem drijven, de bedrevenheid waarmee hij die krachten aanwendt, den afstand tusschen willen en macht. Op die wijze observeert men met de precisie, welke men wenscht, willen en macht tegelijk, ondanks het onvatbare der noten, ondanks het onweegbare der ziel. Daar arbeidden kunstenaars naar wie men zich transponeert met behagen of met wrevel; werken, die den tusschenpersoon vermeerderen of verminderen, maar niet één bestaat er, in welk genre ook, naar wien men zich niet schikken kan met behoud van het normale intellect, met behoud der normale sensibiliteit. Ik zou zelfs moeite hebben om op het terrein der kunst, van den jazz tot de symphonie, van het revuecouplet tot een motet van Obrecht, eenig werk te noemen, dat de grenzen overschrijdt waar alles ophoudt te zijn voor den geest, waar assimilatie ondenkbaar wordt, waar het mecanisme der hersens niet meer kan reageeren.

Wanneer ik meen dat Strawinsky in *Apollon* dezen toestand van onvermogen bereikte, welke voor mij een ontdekking was, wensch ik geen oogenblik te verbloemen, dat zulk een materialisatie van het volstreckte nihilisme, van het perfecte Niets, voor elk redelijk wezen, dat een minimum kennis bezit der muziek, een minimum fantasie, een minimum geheugen, tot de prestaties gerekend moet worden, welke boven de menschelijke kracht gaan. En de auteur van *Petrouchka*, *Le Sacre du Printemps*, *Le Rossignol*, bezat die kennis, die fantasie en dat geheugen in een maximum. Wat echter bij een scholier, die met toeleeg dezelfde anachronistische formules leert hanteeren als Strawinsky gebruikt in *Apollon*, geteld moet worden voor een onbereikbaarheid, dat wil zeggen: dat verblijf op het absolute nulpunt der personaliteit, van het technisch kunnen, van de ervaring, van den psychischen inhoud

Over dit hoofdstuk/artikel en alle andere blijken van consciëntie, waarvan zelfs de onbehendigste leerling bij de gratie zijner individueele menschheid nog een

flauwen weerklank stamelt, tot dien staat van catalepsie verzonk Strawinsky, tot die verdooving, - en ook dat vaagste flakkeren der vlam welke het menschenleven eenigen zin en eenig geluk geeft, de persoonlijkheid, werd in Apollon gesmoord; en niet alleen gesmoord; Apollon werd geconcipieerd buiten hare mogelijkheid.

Geen poging is bezwaarlijker dan het uitdrukken van niets en ik twijfel of ik van deze negatie een overtuigend beeld geef. De regionen immers, waartoe zulke negatie voert, zijn zoo onbenaderbaar, onttrekken zich dermate aan de voorstellingsgave, dat alle terminologie mankeert. Apollon is banaal, vulgair, flets, mat, slap, vermoeid, verlept in zijne weeke, bleeke welluidendheid, in zijn afgezaagde zegswijzen, in zijn scholastische tournuren, en slechts in één opzicht onderscheidt hij zich van de erbarmelijke massa der epigonen: de epigoon, in zijn zwakte streeft omhoog, Strawinsky streeft omlaag. Dezelfde kunstenaar evenwel die de *Marche Impériale* schreef uit Le Rossignol, dezelfde schreef Apollon, en wanneer ik niet vreesde een woord te misbruiken, zou ik zeggen met hetzelfde genie. Een genie echter dat zijn eigen ontkenning werd, een genie dat enkel nog aanwezig is in zijn fysieke verschijning, dat door een onverklaarbare inmenging alle contact met zijn afstamming en bestemming verloor, dat voortaan slechts werken kan in het ledige, als een losse machine.

Wij weten niets, volstrekt niets omtrent het functioneere van de profetische gesteldheid waarbij een mensch verbinding krijgt met hogere radiaties, of hogere radiaties uitzendt, en dezen edeleren staat, welke den antieken van goddelijken oorsprong leek, vertolkt met teekens. Wij weten noch hoe wij deze gesteltenis kunnen oproepen, noch hoe wij haar kunnen onderhouden, noch waarom zij komt, noch waarom zij wijkt. Men ziet Gauguin eensklaps van effectenmakelaar schilder worden, men ziet Rossini, Gezelle, Rimbaud eensklaps geslagen met stomheid. Alleen de hypothese van een dergelijken schok maakt de radicale omkeer van Strawinsky's oriëntatie verklaarbaar. Want een muziek-stijl is geen politiek systeem zooals degene waant die schreef dat Strawinsky '*a admirablement compris ou pressenti que tout ce qui pense, en Europe, est en train de devenir réactionnaire*'. Zij, wien dit aanpassingsvermogen bewonderenswaardig dunkt, die er een toenadering bespeuren tot de Gedachte (alsof men niet anders meer kon denken dan politisch!) zij vergeten dat de meesters bij wie Strawinsky zich aansloot, *voor hunne eeuw* niet de reactie vertegenwoordigden *doch de voorhoede*, een voorhoede welke, gelijk het geval was met Bach, honderd jaar later pas door Beethoven en Wagner kon worden ingehaald. Zij vergeten dat de democraat Beethoven niet zijn stijl behoefde te veranderen om te harmonieeren bij het Congres van Weenen en de Restauratie; dat de revolutionaire Wagner van 1848 geen reactionnaire muziek behoefde te maken om Bismarckiaan te worden in 1870. Muziek is geen systeem dat men inricht naar zijn willekeur, muziek is een organisme. Een organisme dat men geneigd is voor autonoom te houden wanneer men gadeslaat, hoe in den loop der eeuwen de klank in zijn dubbel-wezen van melodie en accoord geleidelijk openbloeit als gehoorzamend aan regels waarop wij geen vat hebben, noch kunnen hebben; hoe geen der componisten, die men met recht meesters mag noemen, en sinds de vroegste tijden, ooit getracht heeft dezen onophoudelijken zelfstandigen groei te verhinderen door een achterwaartsche beweging noch te bespoedigen door een onevenwichtigen voorwaartschen ruk; hoe zij de muziek ontdekken moesten stap voor stap en evenmin vooruit als terug konden loopen. Want precies zooals de chemie experimenteert met de materie, precies zoo experimenteerden alle meesters, aan wier naam een époque verbonden is, met het natuurlijke fenomeen van den klank. En even weinig zin als het zou hebben om een

ontdekking te herhalen van Lavoisier, even overbodig is het om accoord-formaties rythmengroeperingen, melodische idiomen te doen herleven uit de eeuw van Händel en Bach. Alleen de omstandigheid dat de musicus werkt met een materiaal waar geen enkele consequentie onmiddellijk geverifieerd kan worden, maakt dwalingen als die van Strawinsky mogelijk. Men kan echter veilig voorspellen dat de muziek zelf, de dwang van haar organisme, hen in de naaste toekomst zal uitwerpen.

Wijl Strawinsky in de jaren van *Le Rossignol*, meer nog dan in de jaren van *Le Sacre*, een waarachtig meester was, heb ik geen andere keus om zijn omwenteling te begrijpen dan de veronderstelling eener interieure catastrofe, van gelijken aard als die welke Rossini, Gezelle en Rimbaud troffen. Op een gegeven moment, dat nauwkeurig gedateerd kan worden, bespeurt men in Strawinsky's productie een breuk welke geen zwenking is, geen evolutie, doch een revolutie, in de etymologische beteekenis van omverwerping. Wat zijn eigen wezen was wordt hem ongenaakbaar. Een tijdlang behoudt de auteur de stuwung der verkregen vaart, welke allengs vertraagt, verzwakt, om in Apollon ganschelijk te verdwijnen, en iederen keer dat de breuk zich accentueert vinden de aanhangers van den componist een nieuw aesthetisch pretext waarmee de nederlaag ontweken wordt. Doch verre van zich chronisch te vernieuwen, zooals zijne panegyristen beweren, veroudert hij zich met een tragische gestadigheid. En daar het Strawinsky ontbreekt aan elke *humilitas* tegenover het creatieve raadsel (*humilitas* welke Debussy kenteekende en ook Ravel en zelfs den cerebralen Paul Valéry) wijl de actueele cultuur dit levensgeheim gaarne wegredeneert en vervangt door verstandelijke procédés, wijl de onbeschrijflijke confusie dezer eeuw alle vergissingen, alle bedrog, alle zelfbedrog, alle maatstaven toelaat, wijl de incommensurabele hoogmoed van Strawinsky elken twijfel, elke aarzeling uitsluit, daarom ziet men den schepper van *Le Sacre* zinken tot dezen parodistischen *Apollon Musagète*, daarom ziet men een beredeneerd, en dor en arbitrair product, dat in geen enkele vorige periode geduld zou zijn, toegejuicht en de toejuichingen gesanctionneerd.

Maar dit werd een eindpunt, van alle illusie, van alle misleiding. Het is *muzikaal niet mogelijk* dat op Apollon eene verdere vernieuwing volgt, daar de uiterste grenzen bereikt zijn der historie welke in 't bereik ligt van Strawinsky's techniek. Mits hij zichzelf vernieuwt in plaats van anderen, mits hij een sprong doet in de toekomst na dezen sprong in het verleden, en mits hij zwijgt nu elke genade der Muzen hem verliet, zal hij tot het einde zijner dagen rondblikken in het classicistische kringetje, waarheen een waan hem dreef, en dat een andere waan hem reeds toetrok als een gevangenis. Als de doorluchtige schimmen der achttiende eeuw niet meer kunnen toornen over de vernederende misvatting waarmee onze tijdgenooten een falsificatie gelijkvormig en gelijkwaardig durven achten met hunne muziek, ontsproten aan een even rijk gemoed als rijk verstand, laten wij protesteeren in hun naam. Wat de essens vormde van het eene, de melodische overvloed, en de activiteit van het andere, de polyphone weelde, eigenschappen waaraan de kwaliteit der nabootsing getoetst kan worden, eigenschappen welke het moeilijkst navolgbaar zijn, daar toonde Strawinsky alle tekorten waaraan men reeds in den stijl zijner goede periode de draagwijdte kon meten van zijn hart en zijn intellect. In het kader van *Le Sacre* waren deze tekorten toelaatbaar omdat ze werden opgewogen door de orchestreering. Tegenover de achttiende eeuw beduiden ze een failliet. Niets ontging hem van het zakelijke en den schijn, niets dan de tweevoudige impuls. Doch zij die, met recht overigens, de laatste werken en de laatste jaren niet spaarden van Erik Satie, waarom sparen zij Strawinsky? De geschiedenis bevat geen tweede voorbeeld van de onberaden wijze

waarop een auteur onder het applaus van allen, die de wetten der muziek miskennen, zijn ondergang tegemoet snelt.

Bij den dood van Diaghilew

[in: *De Muziek* 4/1 (oktober 1929), p. 1-6]

'Men zou moeten sterven op zijn dertigste jaar', zei in de vorige lente Serge de Diaghilew, de miraculeuze stichter der Russische Balletten, tot Jacques-Emile Blanche, cosmopolitisch schilder en schrijver.

Wat hem zelf betreft heeft hij zijn onwijken en onvromen wensch met zeven en twintig jaren overschreden. Het lag niet in zijn voornemen om deze onbevredigende planeet zoo spoedig te verlaten, en steeds slingerend als een tol die naar zijn middelpunt tracht, achtte hij zijne beweging nog geenszins uitgeput. Lijdend aan diabetes en aan een teugelloos bestaan, was hij na de jongste triomfen in het Théâtre Sarah Bernhardt van Parijs en in Covent Garden van Londen, naar gewoonte gaan uitrusten te Venetië, dag en nacht op zoek naar een décor, naar een geval, naar een inblazing, welke het volgend seizoen een partituur zouden zijn, een dans, een stapel opkammende artikelen – vóór en na de première – en een nieuwe aesthetiek. Maar bij zijn kwaal voegde zich een furunkel en hij overleed aan de conjunctuur van suikerziekte en negenoog. Zijn laatste ballet werd een rouw-stoet van gondels, die hem over de blakerende lagunen voerden naar den Campo Santo der stad van bloed, wellust en dood, de stad van Tristan, van Da Ponte, den librettist van Mozart's Don Juan, van Monteverdi, de stad-opera, de stad-lieder-ohne-worte, waar uit de rimpelende waters en de zwijgende paleizen een poëtisch geheim rijst, dat, naar ieders hart, vlak kan zijn of grondeloos.

De oogen te sluiten over Venetië, de fabelachtigste onwerkelijkheid welke bestendig werd tot deze rumoerige, barokke eeuw, stemde overeen met Diaghilew's wezen. Hij was, gelijk een bewonderaar hem karakteriseerde, een man uit twee stukken, contrasteerend en elkaar vernietigend: een zakenman en een sensueel grand seigneur, een geraffineerde en een barbaar, een actieve natuur en een dilettant, een opstandige en een hoveling, een enthousiast en een chronisch geblaseerde, een hersenschimmig fantast en een bezonnen realist, een sensitief artiest en een lawaaijerige Barnum; hij was wispelturig en hardnekkig, schatrijk en straatarm, naief en uitgeslagen, gehaast en langzaam, oppervlakkig en nauwgezet, berekend en brutaal. Dit complex van tegendeelen vormde een prodigieusen ballet-meester, die behalve het tooneel, de schilderkunst en de muziek, de geheele civilisatie gedomineerd heeft van zijn tijd. Hij schreef niet, dichtte niet, componeerde niet, bouwde niet, schiep niets van blijvende hoedanigheden. Maar door te laten dansen, zooals hij den dans opvatte, heeft hij eerst het aanschijn van Parijs, daarna het aanschijn der wereld veranderd. Het is ook de eenige maal dat bij het verscheiden van een ballet-meester zooveel inkt en tranen vloeiden; meer dan voor verscheidene groote geleerden en groote kunstenaars te zamen.

Diaghilew's invloed is zoo omvattend geweest dat men de geheele periode in welker centrum de Oorlog staat, zijn nadering en zijn na-kraam, kan merken met den naam der Russische onderneming. De Peterburgsche edelman, die in zijn jeugd, volgens beweringen van landgenooten, leek op Tsaar Alexander I, en die het niet onaangenaam vond dat het bloed der Romanows zichtbaar in zijn aderen stroomde, was de eerste

der omwentelaars, afzakkend uit het Oosten om hunne boodschap te brengen aan Europa. Van weerskanten brak het uur aan dat de uitwisseling beginnen kon tusschen den Russischen vloed en het Westersche halftij. De strooming, geprepareerd door Tourgeniev, Tolstoï, Gorki, Dostojevski, Moussorgski,³ Tchaikovski, en anderen, scheen slechts te wachten op een concretiseering in beeld en in schouwspel om voor het geweld en den drang harer expansie ruimbaan te krijgen. Niemand kon voorzien dat zij het Avondland zou overstroomen, ontredderen en voor een belangrijk deel zou verwoesten, dat zij bressen zou stooten waarlangs naast het mooie het leelijke, naast het redelijke het dwaze, naast het nuttige het misdadige toegang zou vinden; maar ook niemand kon voorzien dat haar eindelijke chef een dans-meester zou zijn. Gaf Diaghilew, Slavisch in merg en been, zich ooit rekenschap, aanvankelijk of later, van zijn missie? Ik weet het niet, hoewel ieder Rus een apostel verbergt. Maar al schreef Diaghilew niet, gelijk Dostojevski, of al zei hij niet, dat de Westersche civilisatie inferieur is bij de Russische, en dat een sterke emanatie van den geest der steppen onze laatste kans was op een gezond herademen, al dacht Diaghilew dezen nonsens misschien niet eens, hij zette hem om in een overweldigend feit. En als hij het heilzame niet bewees der kuur, hij bewees de elementaire kracht welke er achter school, de kracht eener lawine, de verlokking welke zij bracht, de verlokking der afgronden, de duizeling, de narcose, de demoraliseering, de desorganisatie van het denken.

Diaghilew was niet de eenige, maar hij werd de gevaarlijkste omdat hij de synthese was van allen. Met zijn dolle saturnaliën, zijn frenetieke, denderende rythmen, met zijn razende passen, met de ingeboren, excessieve, primaire en ledige onrust dier dansen, welke geen ander doel kennen dan de voluptueuze bedwelming of de fysieke uitputting, en ook geen anderen basis hebben dan deze rudimentaire, lichamelijke verstrooiing, met de felle kleuren zijner décors, de somptueuse overladenheid zijner costuums, maakte hij ons tastbaar en voelbaar wat tot dusverre een onschadelijk, ongreepbaar luchtbeeld was gebleven van romanciers, dichters of componisten. Hij materialiseerde de Russische psyche, hij omspon er ons mee, hij dompelde er ons in onder, hij doordrenkte ons met haar bijtende zuren.

En naar alle effecten te oordeelen waren wij er rijp of verzwakt genoeg voor. Niets bood weerstand. Onze meubelen, onze kleeren, onze schilderkunst, onze muziek, onze plastische kunsten, onze letteren, ons theater, de versiering onzer huizen, onze tapijten, onze bouquetten, onze glasschilderingen, onze feesten, onze openbare vermakelijkheden, onze tingeltangels, alles geraakte onder den ban van dezen exuberanten magiër, van zijn dansenden troep, van zijn fantasmagorische regisseurs. Alles werd ouderwetsch, alles werd ontwricht, alles gemetamorphoseerd. De opzichtige, logge, plompe juweelen, de kakelbonte japonnen, de violente kleur-contrasten van het moderne palet, het geobstineerde, grove rythme der hedendaagsche componisten, de excentriciteiten der beeldhouwers, de universeele verachting voor schoonheid of voor getrouwheid aan den vorm, het honderdvoudig Byzantinisme dat men zonder eenige moeite kan waarnemen op straat, in de étalages, op exposities, alom, dat heele toegespitste, onevenwichtige, uitheemsche, onassimileerbare, min of meer parvenuachtige 'modernisme' dateert van de Russische Balletten, is herleidbaar tot Serge de Diaghilew. Dat alles ware niet gebeurd of hadde zich gemanifesteerd in harmonischer, bescheidener proporties, minder exclusief, minder opdringerig, minder tyranniek, wanneer Parijs in het eerste decennium dezer eeuw niet bezweken was voor de vlammende; schreeuwende, enerveerende, overladen

3 [De naam Moussorgski is door MV op een onbekend tijdstip met de hand toegevoegd in zijn gedrukte exemplaar.]

pracht van Petrouchka, Le Spectre de la Rose, L'Oiseau de Feu, Shéhérazade, Le Sacre du Prin-temps, Thamar en Les Danses Polovtsiennes.

Dit moge goed of kwaad zijn, doch dit alles blijft bruikbaar.

Diaghilew echter entte ons een veel erger kwaal dan zijn grillige luxe, zijn overdaad, zijn Russisch Orientalisme, zijn bandeloosheid, en de hypnose der duizelende beweging.

Als hij zei: 'men zou moeten sterven op zijn dertigste jaar', gaf hij uiting aan de intiemste en kwaadaardigste roerselen van zijn karakter. Dit gezegde was onzin, welken hij had kunnen controleeren als onzin, wanneer hij in een lexicon de namen had willen naslaan van de groote meerderheid der belangwekkende mannen, die langer dan vijf en twintig eeuwen, door hun ongeëvenaarden arbeid op elk terrein, West-Europa aan het hoofd plaatsten der menschheid, en die hun voornaamste werken voortbrachten op rijpen leeftijd en zelfs op hoogen ouderdom. Doch wat deerde Serge de Diaghilew, anarchist in hart en nieren, een flinke dosis onzin en de tegenspraak der werkelijkheid? Het ware beter, had hij kunnen zeggen, dat sommige kunstenaars hun beloften hielden. Maar ook zoo bedoelde hij 't niet. Het ephemeere was zijn element. Hij admitteerde niet dat een leven zich geleidelijk, logisch en rustig ontvouwde als een gaaf en schoon geheel. Hij admitteerde het noch voor zich zelf, noch voor zijn medewerkers. Hij haatte de continuïteit. Hij verfoeide den duur. En hierin verschilde hij fundamenteel met den natuurlijken mensch van bijna alle tijden en bijna alle klimaten, die immer de blijken van zijn doortocht, het bewijs zijner aanwezigheid op deze aarde poogde te vereeuwigen in de aardsche materie, de mensch die worstelde om vergankelijkheid en tijd te overwinnen door een werk zijner handen, door een vonk van zijn goddelijk intellect. Daarin wondde deze demonische, animale, funeste dans-meester den Europeaan het diepst: dat hij hem verleidde, overreedde om de duurzaamheid te miskennen, te verwaarloozen, te vergeten, te verkleinen, te verachten. Daarin was hij misschien het meest Russisch. Daarin zeker droeg hij de verderfelijkste kiemen over van ontbinding.

Zijn fenomenale successen bereidden niet enkel den weg, en crediteerden niet enkel alles wat Rusland op intellectueel gebied nog exporteeren zou. Hij gaf het noodlottigste der voorbeelden:

Diaghilew leerde ons van stijlen te wisselen, zooals men een ander paar schoenen of een anderen das neemt. Hij leerde ons om alles te wantrouwen, om het geloof in een idee niet verder te plaatsen dan het meest nabije resultaat. Hij leerde ons om zorgeloos af te breken wat wij pas hadden opgebouwd. Afbreken om niets, voor de pret, uit verspilling, uit vermoeidheid, uit nervositeit, uit weifelmoedigheid, uit baloorigheid. Hij zelf ging voor. Hij was de mensch die steeds vernieuwt. Hij toonde zich bezeten door een diabolieken sloopers-geest, gepaard aan een buitengemeen constructief of improviseerend vermogen. Hoeveel stijlen, die kortstondige modes moesten blijven, lanceerde hij of protegeerde hij, van de jaren vóór den Oorlog tot de jaren na den Oorlog? Minstens twaalf. De geschiedenis der Russische Balletten zijn een abracadabrante staalkaart van doellooze, verwarrende, verkwistende buitenisigheden. De eene was nauwelijks gerealiseerd of zij werd verdrongen door de andere. En zóó onuitroeibaar was de fascinatie van Diaghilew's persoonlijkheid, de doeltreffendheid zijner middelen, dat hij wist te zegevieren tot de laatste. Hij plooidde musici, schilders en dansers naar zijn dikwijls extravagante invallen. Hij boeide een publiek dat hem blindelings volgde in elk experiment, in elke contradictie van zich zelf. Maar hij vond ook de millioenen, waarmee hij zijn troep van veertig

à vijftig kunstenaars, onder wie de 'sterren' talrijk waren, moest onderhouden, binden, trainen en rond de wereld leiden van triomf tot triomf.

Hij drukte zijn stempel op allen door allen te desoriënteren. Vanaf de Russische Balletten dateert in alle kunsten de ongehoorde, fantastische sabbath van stijlen, van vluchtige pogingen, van bevliegingen, van stuurloosheid. Iedereen probeerde wat en iedereen gaf het op na de eerste inspanning. Het geestelijk domein was als een boom geworden die alleen nog bloesem droeg doch geene vruchten meer. Wij zien Diaghilew en zijn voornaamste medewerkers onverklaarbare draaien nemen alsof de kunst een tic convulsif geworden was, alsof men een wijze van expressie uit- en aandoet als een jas. Wij zagen de besten aarzelen in wanorde, de besten bezwijken in hopeloze verwringingen. Doch als wij den geest onherstelbare schade zagen lijden, als wij de onschatbare waarde welke voor een civilisatie, voor een leven, de continuïteit beduidt van een streven, zagen zakken tot nul, wij bespeurden nooit een weifeling in de appreciatie der Russische Balletten. Diaghilew en zijn troep waren taboe. Want nooit heeft een theater of een andere onderneming een impresario bezeten als deze Petersburgsche edelman en ook in dit opzicht verrichtte hij de wonderbaarlijkste dingen. Hij bleef taboe tot in het generzijds. Men spreekt met spijt over het programma 'd'extrême avant-garde' (hij was elk jaar d'extrême avant-garde) dat hij voorbereidde voor het seizoen 1930, toen de dood hem trof in zijn hotel aan den Lido.

Deze zonderlinge man werd geregeerd door de kinderachtige vrees dat zijn schaduw hem zou achterhalen, dat de een of andere imaginaire mededinger hem zou overtroeven. Aan deze phobie heeft hij alles geofferd: muziek, schilderkunst, plastiek. En deze dwaze angst is de oorzaak dat hij niets nalaat dan een onmetelijke chaos, gesticht door hem, uitgebuit door hem, maar die met hem niet eindigen zal. Deze gepretendeerde afstammeling der Romanows was een chef, maar gelijk zijn voorzaten een chef in het ongerijmde, en gelijk de Russen, die de dynastie voortgezet hebben, een chef in het absurde. Geen meester liet ooit bij zijn sterven een leegte achter als deze autocraat van den dans: de leegte welke hij systematisch schiep; de leegte welke moet worden bijgevuld.