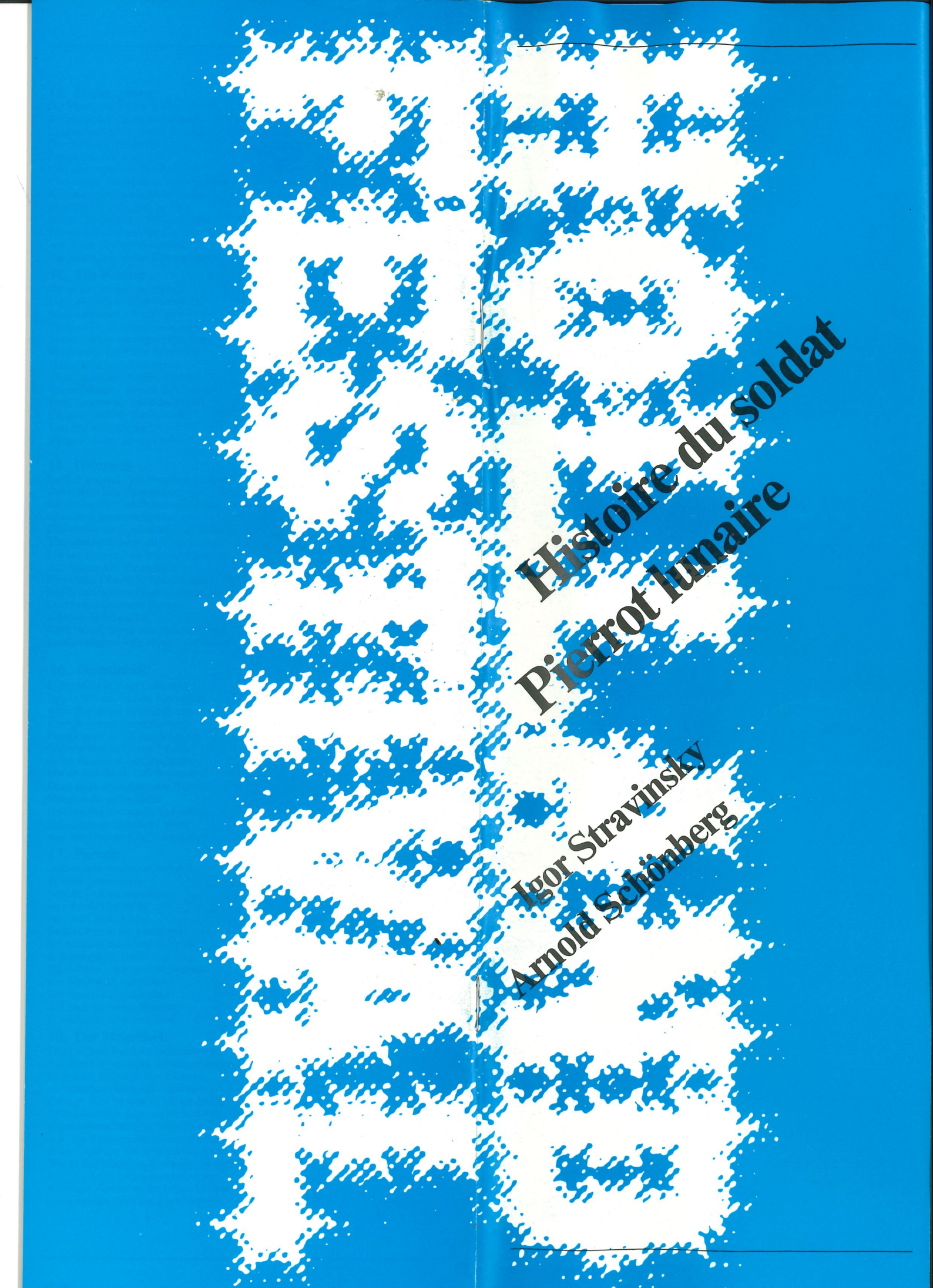




Histoire du soldat Pierrot lunaire

Igor Stravinsky

Arnold Schönberg

Over Pierrot lunaire

en Histoire du soldat

Pierrot lunaire is zowel de plexus solaris als de geest van de muziek in het begin van de twintigste eeuw.

Dat zijn woorden van Stravinsky, de componist van die andere, even oude muzikale zenuwknoop, *Le sacre du printemps*. De uitspraak dateert uit 1968, uit de tijd dat Stravinsky gedetailleerde kennis van het oeuvre van Schönberg had. Vóór 1951, het jaar waarin Schönberg stierf, had Stravinsky niet meer dan een zeer oppervlakkige indruk van een handvol composities van zijn gerenommeerde tegenvoeter (het omgekeerde gold trouwens precies zo); alleen *Pierrot lunaire* kende hij iets beter; meelezend in een partituur van Schönberg had hij op 8 december 1912 in de Choralion-zaal in Berlijn de vierde uitvoering ervan gehoord. In 1962 herinnerde hij zich dit als 'de gebeurtenis van mijn leven toen'; een kwart eeuw eerder, in zijn *Chroniques de ma vie*, had hij weliswaar de instrumentale schrijfwijze van de compositie geroemd, maar uitdrukkelijk afstand genomen van de 'Beardsley'-achtige esthetiek ervan. De betekenis van zijn waardering-onder-voorbehoud heeft tot gevolg gehad dat er naarstig is gezocht naar de zogenaamde invloed van *Pierrot lunaire* op Stravinsky en steeds weer werd die gevonden in de Drie Japanse liederen die Stravinsky kort na zijn bezoek aan Berlijn voltooide. Nu is invloed een groot woord; wat we horen is dat Stravinsky zich wellicht door Schönberg heeft laten inspireren tot de ver doorgevoerde chromatiek van de laatste twee liederen, maar ook dat de aard van die chromatiek on-Schönbergiaans is en klinkt als de consequentie van bijvoorbeeld de eerdere Balmont-liederen. Niet vage inspiratie en onduidelijke invloed zijn interessant, interessant zijn terloopse parallellen en onverwachte convergenties. Zij intrigeren door hun averechtse werking: nergens zijn de verschillen tussen Schönberg en Stravinsky zo duidelijk als in

hun vluchtige overeenkomsten. Midden in de Tanzscene, vijfde deel van Schönbergs Sere-nade, komen vier maten voor waarin het on-bewaakte oor onwillekeurig kan overschake-len van middeneuropese 'Ausdruck' naar uit-gelaten circuslawaaï en verbaasd is na de 'seufzers' van Schönberg niet de haan uit Stravinsky's Renard te horen.

Hoewel, waar doet die weke klarinetmelodie meteen erna aan denken? En dat steeds maar herhaalde motiefje dat de strijkers krassen in de Marsch? 'Op den weg van Sas naar Sluis/een soldaat op weg naar huis'?

Waar uitersten elkaar raken kunnen ver-schillen een ogenblik vergeten worden om vervolgens krachtiger dan tevoren hun wer-king te hernemen. De luisteraar die tot zijn verrassing bemerkt dat hij zich op de smalle grens tussen Schönberg en Stravins-ky bevindt, wordt zich meer dan ooit be-wust van de onverwisselbaarheid van hun muzikale ego's. Niet zo goede componisten lijken altijd op betere componisten, het om-gekeerde is nooit het geval, wat de histo-rische waarheid van wie-bracht-wie-op-het-idee ook moge beweren. Waar grootheid wordt geconfronteerd, zijn overeenkomsten slechts uitroeptekens achter verschillen en lijkt elke gelijkenis op toeval te berus-ten. Schönberg is meer Schönberg in de buurt van Stravinsky, Stravinsky is meer Stravinsky in de buurt van Schönberg.

combinatie van twee composities

De combinatie Pierrot lunaire - Histoire du soldat brengt composities samen die in de oeuvres van Schönberg en Stravinsky een vergelijkbare plaats innemen in zoverre de wijzigingen, die in het begin van de eeuw in de hiërarchie der muzikale genres wer-den bevochten, in deze stukken definitief hun beslag krijgen. Dat wil zeggen, het symfonieorkest is voor enige tijd van zijn troon gestoten en de muzikale vernieuwing voltrekt zich nu vooral in kamermuziek-achtige ensembles van dikwijls onorthodoxe samenstelling. Bij Schönberg vanaf zijn eerste Kammer-symphonie (1906), bij Stravin-sky vanaf zijn Drie Japanse liederen. Het orkest van Pierrot lunaire bestaat uit nog maar acht instrumenten, bespeeld door vijf instrumentalisten, die bovendien zelden allemaal tegelijk spelen. Stravinsky nam voor zijn Soldaat zes instrumenten, één hoog en één laag uit elk van de drie or-kestgroepen, plus een batterij slagwerk die hij het laatste woord laat spreken.

Pierrot lunaire en Histoire du soldat zijn ook nog vergelijkbaar in hun onvergelijkbaar-heid met bestaande vormen. Histoire du soldat zouden we tegenwoordig muziekthe-

ater noemen. Het is een opera waarin niet gezongen wordt, een ballet waarin bijna niet gedanst wordt, het is muziektoneel zonder toneelmuziek en Brecht zonder Brecht. Als het ergens op lijkt, dan is het op stomme film zonder film, en van al het an-dere waaraan het doet denken kan men zeker zijn dat het van later datum is.

In tegenstelling tot Histoire du soldat vertelt Pierrot lunaire geen verhaal. De compositie kan als 'vertellingen zonder samenhang' (Schönberg-Novalis) begrepen worden, maar ook als een dramatische alle-gorie, waarin Pierrot de rol van priester-kunstenaar speelt en waarin de 'alter Duft aus Märchenzeit' niets anders is dan het verloren paradijs van de tonale muziek, waaraan de slotmaten nog even herinneren. Inhoud, opbouw, maar ook de bijzondere voor-drachtswijze die Sprechgesang heet, geven het stuk een uitgesproken theatrale allure. Bij de eerste uitvoering droeg Albertine Zehme, die het Sprechgesang voordroeg, een Pierrot-kostuum en deed ze haar interpre-tatie van enige gebaren vergezeld gaan. Het instrumentale ensemble dat door Schön-berg werd gedirigeerd, ging verscholen ach-ter een zwart gordijn.

melodrama?

In de zaak tekst-muziek nemen Pierrot lu-naire en Histoire du soldat twee extreme standpunten in. Schönberg overschrijdt de grens van het zingen én de grens van het spreken en betreedt een niet in kaart ge-bracht niemandsland; Stravinsky scheidt tekst en muziek radicaal en vervangt het zingen door het krassen op een viool, die de ziel van de soldaat is.

Dat er zowel bij Schönberg als bij Stravins-ky sprake is van een tekst die wel voorge-dragen maar niet gezongen wordt, zou reden kunnen zijn om beide composities in kwestie broederlijk - maar 'bien étonnées de se trouver ensemble' - in de categorie van het melodrama te verenigen. Melodrama heet immers elke dramatische compositie waarin een tekst wordt voorgedragen tegen een ach-tergrond van instrumentale muziek; waarin, anders gezegd, door de muziek heen wordt gepraat. Dit komt als uitzondering voor in Beethovens Fidelio en als regel in Benda's Ariadne auf Naxos.

Het melodrama is niet noodzakelijk melodra-matisch in de gangbare betekenis van het woord. Dat is het vermoedelijk pas gewor-den in de 19e eeuw toen het in de mode kwam om handenwringend sentimentele poëzie te stamelen op de klanken van speciaal daarvoor of ook uitdrukkelijk niet daarvoor gecomponeerde muziek. Het genre werd overi-gens ook serieus beoefend, onder andere

door Liszt (Der traurige Mönch) en Richard Strauss, en het beleefde een tijdelijke opleving in de jaren dertig van deze eeuw in composities als Stravinsky's Perséphone en Honeggers Jeanne d'Arc au bûcher. In Stravinsky's Soldaat is van melodrama in deze zin van het woord nauwelijks sprake: die paar keer dat de verteller zich in het muzikale discours mengt (marche du soldat), voegt hij zich naar het een-twee-in-de-maat van de contrabas en laat hij de soloblazers eerst zoveel mogelijk uitspreken. Tot enig luchten van gemoed komt het hier niet eens.

sprechgesang

Ook in Schönbergs Pierrot lunaire wordt niet door de muziek heen gepraat. Integendeel, het Sprechgesang is volledig geïntegreerd in de instrumentale, polyfone structuur van de compositie en in de realisering ervan wordt zo weinig mogelijk aan het toeval over gelaten. Dat de marges van dit weinige niettemin tamelijk groot zijn is een gevolg van Schönbergs voor dit doel ontworpen notatie die even suggestief als contradictoir is. De innerlijke tegenspraken van deze notatie hebben niet alleen aanleiding gegeven tot uitvoerige commentaren maar ook tot de meest uiteenlopende uitvoeringen, van 'spreken' tot steeds meer 'zingen'. Bij geen enkele realisering

van het Sprechgesang mag echter uit het oog verloren worden dat Schönberg er steeds de nadruk op heeft gelegd dat het Sprechgesang 'nooit aan zingen mag doen denken'; dat de uitvoerende ervan weerhouden moet worden 'in een zingende manier van spreken te vervallen'.

zangeres/actrice

De conventie om Pierrot lunaire door zangeressen uit te laten voeren gaat voorbij aan de oorspronkelijke bestemming van de compositie. Albertine Zehme, opdrachtgeefster en eerste uitvoerende van het werk, was geen zangeres maar een actrice, die zich had gespecialiseerd in de uitvoering van melodrama's als die van Richard Strauss. Voeg daarbij de ervaring die Schönberg als huiscomponist en -dirigent van het Berlijnse cabaret Überbrettel had opgedaan met deze oervorm van Poëzie Hardop, en het Sprechgesang laat zich verklaren als hyperverfijnde stilering van een uitvoeringspraktijk die in de eerste plaats met toneel, declamatie, poëzie heeft te maken en pas in de zoveelste plaats met muziek. Om de 'intentie' van het Sprechgesang in Pierrot lunaire zo getrouw mogelijk te realiseren lijkt een terugkeer naar de oorsprong van het werk onvermijdelijk.

Elmer Schönberger



Biografie Schönberg Ensemble

Het in 1974 in Den Haag opgerichte Schönberg Ensemble bestaat uit een kern van 14 musici (zes blazers, vijf strijkers, piano, harmonium en dirigent), waaruit tevens een strijkkwartet - het Schönberg Kwartet - gevormd is, dat ook zelfstandig optreedt. Afhankelijk van de uit te voeren composities wordt deze kern uitgebreid tot grotere, steeds enkelvoudige, bezettingen. De programmering richt zich op de kamermuziek van de twintigste eeuw, waarbij ook verbanden met de 19e eeuw gelegd kunnen worden.

Een bijzondere plaats in het repertoire van het Schönberg Ensemble en het Schönberg Kwartet wordt ingenomen door de complete kamermuziek van de drie belangrijkste componisten van de Tweede Weense School: Arnold Schönberg, Alban Berg en Anton Webern.

Sinds 1974 gaf het Schönberg Ensemble concerten in Nederland, België, Duitsland, Canada, Hongarije, Schotland, Italië en de Verenigde Staten en werden er vele radio-, televisie- en grammofoonopnames gemaakt.

De geschiedenis van de soldaat

muziek	Igor Stravinsky
tekst	C.F. Ramuz
vertaling	Martinus Nijhoff
bewerking en regie	Ton Lutz
muzikale leiding	Reinbert de Leeuw
choreografie	Léon Koning
toneelbeeld	Frank Raven
kostuums	Stans Lutz
kostuumuitvoering	Janette Riemens
	Marietje Snitjer
kleedster	Henriëtte Gallée
goocheladviezen	Henk Vermeyden
belichting	Dick Heinz
	Dick van Thiel
technische leiding	Bob Kuiper, Dick Heinz

uitvoerenden

de voorlezer	Ton Lutz
de soldaat	Porgy Franssen
de duivel	John Kraaijkamp sr
de prinses	Susan Pond

Schönberg Ensemble

klarinet	Pierre Woudenberg
fagot	Wilma van den Berge
trompet	Peter Masseurs
trombone	Toon van Ulsen
slagwerk	Wim Vos
viol	Janneke van der Meer
contrabas	Nicholas Pap

met dank aan

Het Nationale Ballet
Publiekstheater
Toneelgroep de Appel, Scheveningen
Theater Carré
NOS
Stichting Theatertechniek en Administratie

Over Histoire du soldat

Igor Stravinsky: 'Ik kreeg het idee voor **Histoire du soldat** in het voorjaar van 1917, maar ik kon het toen nog niet uitwerken omdat ik nog bezig was met **Les nocces** en me belast had met de taak een symfonisch gedicht samen te stellen uit **Chant du rossignol**. Het idee om een stuk voor een **théâtre ambulant** te componeren was overigens sinds het begin van de oorlog meer dan eens bij me opgekomen. Wat me voor ogen stond was iets dat van bezetting klein genoeg zou zijn om mee op tournee te kunnen gaan langs Zwitserse dorpen en waarvan de grote lijn van het verhaal eenvoudig genoeg zou zijn om makkelijk begrepen te worden. Mijn onderwerp vond ik in een van Afanasjevs verhalen over de soldaat en de Duivel. In het verhaal dat me aantrok weet de soldaat de Duivel zover te krijgen dat hij teveel wodka drinkt. Dan geeft hij de Duivel een handvol hagel te eten en verzekert hem dat het kaviaar is. Gulzig slokt de Duivel het op en sterft. Ik vond daarna nog andere episoden over de Duivel en de soldaat en ging aan het werk om ze in elkaar te passen. Overigens is alleen het skelet van het stuk Afanasjev-Stravinsky; de eer van de definitieve vorm van het libretto komt toe aan mijn vriend en medewerker C.F. Ramuz. Ik werkte met Ramuz aan wie ik mijn Russische tekst zin voor zin vertaalde.

De soldatenverhalen van Afanasjev waren afkomstig van boeren die voor de Russisch-Turkse oorlogen waren gerekruteerd. De verhalen zijn daarom christelijk en de Duivel is de **diabolus** van het christendom, in de gedaante van een mens, zoals altijd in de Russische volksliteratuur, ofschoon in vele vermommingsen. Mijn oorspronkelijke idee was tijdperk en stijl van ons stuk te verplaatsen naar elke tijd én 1918, en naar veel landen én geen land, maar zonder de religieuze en culturele status van de Duivel teniet te doen. Vandaar dat de soldaat in de oorspronkelijke productie gekleed was

in het uniform van een Zwitserse soldaat, terwijl het kostuum, en vooral de instrumenten van de vlindervanger uit de periode 1830 waren. Vandaar ook dat plaatsnamen als Denges en Denezzy Waadtlands klinken maar in feite imaginair zijn; de bedoeling was dat deze en andere regionale verwijzingen - de acteurs gebruikten hier en daar ook wat Waadtlands dialect - veranderd zouden worden al naar gelang de plaats van opvoering en in feite moedig ik regisseurs nog steeds aan om het stuk te localiseren en desgewenst de soldaat een uniform aan te trekken dat in tijd misschien ver van het publiek af staat maar niet in gevoel. **Onze** soldaat, in 1918, werd zeer beslist opgevat als het slachtoffer van de toenmalige wereldoorlog, ondanks de neutraliteit van het stuk in andere opzichten. **Histoire du soldat** blijft mijn eigen theaterstuk met een verwijzing naar de eigen tijd. Voor de rol van verteller werd gekozen om te voorzien in de behoefte aan een tussenpersoon met twee functies, dat wil zeggen: een illusionistische schakel tussen de personages zelf en een commentator tussen podium en publiek. De inmenging van de verteller in de handeling van het stuk was een latere toevoeging, een idee ontleend aan Pirandello. Dit idee boeide me, maar ik word dan ook altijd geboeid door nieuwe condities en een belangrijk deel van de aantrekkingskracht van het theater bestaat voor mij uit de condities ervan. Ook de rol van de danseres was een later idee. We moeten, denk ik, bang zijn geweest dat het stuk zonder dans eentonig zou worden, hoewel ik nu vind dat het dansen te lang duurt.'

(I. Stravinsky, R. Craft, **Expositions and developments**, London 1962)

Gisteravond liet Stravinsky mij weten dat hij van plan is de laatste scène zelf te dansen. Dat zou fantastisch zijn; moedig hem aan.

(C.F. Ramuz, fragment uit een brief aan René Auberjonois, 5-9-1918)

Igor Stravinsky: Het beperkte budget voor de oorspronkelijke productie van **Histoire** maakte slechts een handvol instrumenten mogelijk, maar dit werkte niet als beperking omdat mijn muzikale ideeën al in de richting van een solistisch-instrumentale stijl gingen. Mijn keuze van instrumenten werd beïnvloed door een zeer belangrijke gebeurtenis in mijn leven destijds, de ontdekking van Amerikaanse jazz. (Er is op gewezen dat Satie's **Le piège de Méduse** uit 1913 een combinatie van instrumenten gebruikt die heel erg op die van **Histoire** lijkt, maar ik wist toen helemaal niets van dat stuk.) Het orkestje van **Histoire**

lijkt in die zin op de jazz-band dat elke instrumentale categorie - strijkers, houtblazers, koperblazers, slagwerk - door een hoog en door een laag instrument vertegenwoordigd wordt. Ook de instrumenten zelf zijn wettige jazzinstrumenten, behalve de fagot die bij mij de plaats van de saxofoon inneemt. (De saxofoon is troebeler en penetranter dan de fagot en dat is de reden waarom ik dit instrument liever in orkestrale combinaties hoor, bijvoorbeeld zoals het gebruikt wordt in Bergs **Vioolconcert** en in het bijzonder de bassaxofoon in [Schönbergs] **Von heute auf morgen**. Ook de slagwerkpartij moet als blijk van mijn enthousiasme voor jazz beschouwd worden. Ik kocht de instrumenten in een muziekwinkel in Lusanne en leerde al componerend mezelf erop spelen.

(I. Stravinsky, R. Craft, Op.cit.)

Op een goede dag in Genève belde Stravinsky op, vroeg of we een piano hadden en zei toen dat hij ons een bezoek zou brengen en iets heel moois zou voorspelen. 's Middags kondigde onze huishoudster aan dat er een man aan de deur was wiens gelijke ze nooit gezien had. En hij zag er inderdaad vreemd uit want aan zijn ceintuur hingen allemaal dozen en etuis van verschillende grootte waarin verscheidene slaginstrumenten zaten. Vlak nadat hij die rondom de piano had opgesteld arriveerde Stravinsky en zei: 'Het is het Verhaal van de Soldaat, het geliefde verhaal dat alle Russische kinderen kennen. Jij, Georges, wordt de regisseur en speelt de rol van de Duivel. Liudmilla wordt de Prinses. Nu zal ik het voor jullie spelen' Tegelijk viel hij op de piano en het slagwerk aan en imiteerde met zijn stem andere instrumenten. Het was alsof er vuurwerk in onze kleine salon afging en Stravinsky deed me denken aan een duivel op een byzantijnse icoon, zo rood was hij, zo zwart, zo klankrijk. Een treurige melodie (....) en het slagwerk gromde, snorde, knetterde. De herrie aan het slot scheurde de lucht aan flarden (....) We waren extatisch, gelukkig, geschokt.

(Liudmilla Pitoëff in **Le Quartier Latin**, Montreal, 23-3-1945. Geciteerd naar V. Stravinsky en R. Craft, **Stravinsky in pictures and documents**, London 1979).

Igor Stravinsky: Ik had mijn kennis van jazz uitsluitend opgedaan uit bladmuziek en aanzien ik niets van die muziek ooit in het echt had horen uitvoeren, leerde ik de ritmische stijl ervan niet zoals die gespeeld, maar zoals die geschreven werd. Ik kon me echter de klank van jazz voorstellen, althans, dat dacht ik graag. Jazz betekende in elk geval een volkomen nieuw geluid in

mijn muziek en **Histoire** markeert mijn definitieve breuk met de Russische orkestmuziek. (Wat verschilt mijn jazz van die van [Bergs] **Lulu** en **Der Wein**; maar hij verschilt misschien niet zo van die van, zeg, Ives' Derde Vioolsonate.) Als elk goed muziekstuk wordt gekenmerkt door zijn eigen karakteristieke klank - [Boulez'] **Le marteau sans maître** bijvoorbeeld klinkt als ijsblokjes die in een glas tegen elkaar klikken en Stockhausens **Carré** als laag geklok en hoge stoorgeluiden -, dan zijn het gekras op de viool en de interpunctie van de trommels de karakteristieke geluiden van **Histoire**. De viool is de ziel van de soldaat en de trommels zijn de **diablerie**.

Het eerste thematische idee voor **Histoire** was de melodie voor trompet en trombone aan het begin van de Mars. Misschien ben ik bij het componeren ervan beïnvloed door het populaire Franse liedje **Mariëtta**, maar als dat zo is, is het het enige ontleende melodische materiaal in het stuk. Een van de belangrijkste motieven



ligt zeer dicht tegen het **Dies irae** aan, zeker, maar deze overeenkomst is me tijdens het componeren in het geheel niet opgevallen (waarmee ik niet wil ontkennen dat dit sombere deuntje misschien wel in mijn 'onbewuste' woekerde). Evenmin had ik mijn zinnen gezet op een plan voor een stuk van internationalistisch karakter, i.e. een 'Amerikaanse' trombone-melodie aan het begin van de Mars. Niettemin komen er in mijn stuk een ragtime, een 'Franse' wals, een Duits-protestant bruiloftskoraal en een Spaanse **pasodoble** voor. Die **pasodoble** werd wel door een echt incident, waarvan ik in Sevilla getuige was, gesuggereerd. Ik stond met Djagilev op straat tijdens de processies in de Goede Week en luisterde met veel plezier naar een 'stieregevecht'-bandje bestaande uit een cornet, een trombone en een fagot. Ze speelden een **pasodoble**. Plotseling donderde een groot fanfarekorps met de ouverture **Tannhäuser** de straat in. De **pasodoble** werd al gauw gesmoord, maar niet zonder slag of stoot. Eentje van de **pasodoble**-band had het Madonna-beeld van het fanfarekorps voor hoer uitgemaakt. Ik ben die **pasodoble** nooit vergeten.

(I. Stravinsky, R. Craft, Op.cit.)

Het ontlenen aan bekende liedjes in de **Soldaat** zou onderwerp voor een dissertatie kunnen zijn. De vioolmelodie in de tweede maat van cijfer 10 in 'De muziek voor de eerste scène' bijvoorbeeld is het (heel licht veranderde) Russische straatliedje

'Ik ben mooi, ik ben mooi, maar slecht gekleed'. Dit wijsje staat evenals het melodietje twee maten voor cijfer 5 in 'De muziek voor de tweede scène' in Stravinsky's schetsboek uit 1916.

(R. Craft in **Stravinsky in pictures and documents**)

Igor Stravinsky: De eerste uitvoering van **Histoire du soldat** vond plaats in een klein Victoriaans theatertje in Lausanne. De productie werd financieel gesteund door Werner Reinhardt, een altruïstische heer die iedereen en alles betaalde en die uiteindelijk zelfs mijn muziek bestelde (ik gaf hem als blijk van waardering het manuscript en componeerde de **Trois pièces pour clarinette solo** voor hem: hij was een amateur-klarinetist. Later kocht Reinhardt de schetsen van **Les noces** voor 5000 Zwitserse franken.) Maar hoewel de uitvoering financieel gegarandeerd was, waren we niet van een publiek verzekerd. Daarom besloot ik hulp in te roepen van groothertogin Helen die toen in Ouchy woonde. Haar bescherming en aanwezigheid zouden de aandacht van de kolonie van Russische aristocratie in Ouchy trekken, zowel als die van de vooraanstaande leden van verschillende diplomatieke corpsen in Bern. Iemand uit de omgeving van Paderewski arrangeerde de ontmoeting, en toen ik Hare Hoogheid eraan herinnerde hoe haar vader, de groothertog Wladimir (die ik in mijn jeugd op straat had gezien) zo genereus zijn bescherming aan Djagilev had gegeven, ging zij onmiddellijk op mijn verzoek in en reserveerde enkele loges. **Histoire** werd een zeer mondaine aanlegenschap en de opvoering was een aanzienlijk succes. Maar we moesten ons er met één tevreden stellen, want de volgende dag sloeg de Spaanse griep toe in Lausanne en alle openbare zalen werden op wettelijk gezag gesloten. Het duurde vijf jaar voordat ik **Histoire** weer zou zien.

(I. Stravinsky, R. Craft, Op.cit.)

Wat mij betreft, van de reis naar Weimar heb ik geen spijt: (1) Scherchen deed de muziek van de **Soldaat** goed; (2) het Duitse publiek ontving het stuk heel goed en gaf me een ovatie, wat altijd gunstig voor de toekomst is als Duitsland weer in zijn oude doen is; verder (3) heb ik met mijn eigen ogen de enorme kloof gezien die mij scheidt van dit land en van de bewoners van heel Midden-Europa. Het **Kubismus** is hier sterker dan ooit en gaat, belachelijk genoeg, hand in hand met het **Impressionismus** van Schönberg. Ik heb concerten gehoord met die eindeloze **Lieder** van Hindemith die me flink verveelden: een soort H. Wolf! Jammer, ik had ergens anders op gehoopt. Volgens Scherchen

componeert Hindemith te veel. Misschien. Ik heb ook een **Abteilung** van Busoni's pianomuziek gehoord, gespeeld door Petri, een goede pianist uit Berlijn. Onder deze composities bevonden zich splinternieuwe pianostukken die lang niet slecht waren. Ik heb de '**maître**' ontmoet; hij zat naast me en met zijn vrouw hilde hij echte tranen tijdens de **Soldaat**, zo erg ontroerde het verhaal hen.

(Stravinsky, fragment uit een brief aan Ernest Ansermet, 9-9-1928)

(....) Stravinsky heeft scherp geluisterd naar alles wat het gebruikelijke, traditionele gezang van de protestantse gemeente het meest karakteriseert en dat vertaald in de klanken van dit koraal [**'Grand choral'** uit **Histoire du soldat**]. Het vermakelijkste aspect van deze groteske is de aandacht die de cadensen op zichzelf vestigen dankzij hun stijl: het lijkt alsof ze willen zeggen dat uiteindelijk alles op zijn pootjes terecht komt, doordat ze er steeds in slagen om lijnen die de grenzen der verzelfstandiging zijn genaderd, in de meest onschuldige, consonante accoorden weer bij elkaar te brengen. Zeven van dergelijke cadensen, inclusief fermates, duiden beslist op rust en tevredenheid. Maar de achtste cadens blijft in de lucht hangen met een onopgelost kwart-sextaccoord. De grond is weggevallen onder de voeten van onze gelukkige held! Het geluk ging hem tenslotte vervelen en verlokt door de herinneringen aan zijn vaderland en de moeder die hij verlaten heeft gaat hij nieuwe avonturen tegemoet, net als de onvermoeibare Faust. Het is interessant om op te merken dat vlak na de **Soldaat** de figuur van Faust opnieuw tot leven werd geroepen in de opera van Busoni - niet de Faust van Goethe, maar hoewel ouder niet minder interessant, want elke generatie zet noodzakelijkerwijs het stempel van zijn eigen ervaringen op het favoriete onderwerp van zijn collectieve verbeelding. De zestiende en zeventiende eeuw deden dat, net als de achttiende en de negentiende, en de twintigste eeuw doet het ook. Het is opmerkelijk dat de 'duivel' in Stravinsky's verhaal net zoveel gezichten heeft als de Mefistofeles in Busoni's opera **Faust**. Twee van de krachtigste synthetiserende geesten onder de musici van Europa, die elk aan een heterogene verzameling culturele tradities collectieve eenheid verschaffen, kwamen bijna tegelijkertijd tot gelijksoortige concepties, hoe verschillend de resultaten ervan ook mogen zijn. De mensheid houdt van zijn rusteloze, nooit tevreden, eeuwig waakzame 'avonturiers'. Welbeschouwd is de afstand die de 'Russische soldaat' van de 'Doctor

in de Alchemie' scheidt niet zo groot. Er is minder zwavel, minder vuurwerk, maar voor het overige blijft het wezen van het Faustische theater onveranderd.(....)
(Boris Asafjev, *Kniga o Stravinskom*, Leningrad 1929)

(....) De gang, de geladenheid bleven nog [in *Histoire du soldat*]. Maar de zwakheden, de positieve tekortkomingen uit de *Sacre*-periode, verdwenen evenmin. In *Le Sacre* stonden ook vele bladzijden, waarop niets gebeurde - er zwierf daar dan een onbeholpen fagotlijn door een woestenij van vioolsecunden en bastremolo's. Dat werd in *L'histoire du soldat* een ietwat insipide gezeur van vier slecht aansluitende blazerstimbres (petit choral), of een langgerekt mediteren van klarinet en fagot op een onbeduidend gegeven (de muziekjes, die met de prinses te maken hebben).

In de ontwikkelingslijn van Stravinsky's oeuvre beduidt *L'histoire du soldat* een stap verder, maar ook: een schrede verder van zijn eigen muziekbewustzijn af. Wél een veralgemenen van zijn bedoelingen, doch bovendien ook een uitdrogen van de (barbaarse!) bronnen der inspiratie.

De anekdote van *L'histoire* is spoedig verhaald. De soldaat heeft een viool, waarop hij spelen kan en die hem tot een gelukkig sterveling maakt. De duivel maakt zich van het instrument (aardige verbeelding van de ziel van de soldaat) meester, door hem in de plaats van dit speeltuig geld, roem en eer te beloven. Halfweg het stuk weet de soldaat zijn vioolvormige ziel terug te winnen; in de laatste scènes triomfeert de duivel weer. Natuurlijk zit er nog vrij wat literaire en metafysische franje en hokuspokus om dit geraamte van een gegeven heen, maar de essentie van het gebeurtenisje wordt door deze vier staten volkomen helder aangeduid. Het werd precies een anticiperende autobiografie van de componist. Stravinsky zelf moet dit tijdens het concipiëren van dit stuk ook wel duister gevoeld hebben, anders was hem de diaboliek niet zo voortreffelijk gelukt. Lees namelijk voor de soldaat: Igor Stravinsky; voor de duivel: de vergetelheid. Stravinsky's ziel zong, indertijd, als een toerviool. Op dit ogenblik leven wij in de tweede fase van het spel zijns levens: zijn muziekvermogen is naar de duivel en hij baadt zich in roem en eer. Het is te hopen, dat de soldaat Stravinsky's ziel binnenkort terugwint en dat hij voor recidive blijve gevrijwaard: un homme averti en vaut deux, en de componist heeft in *L'histoire du soldat* voor zichzelf een klare spiegel geslepen. Want

waarlijk: de Stravinsky van heden is niet meer dan de ruïne van de meester van 1910 (....)

(Willem Pijper, 'Igor Stravinsky' (1926), in: *De quintencirkel*)

(....) Ook de muziek [van *Histoire du soldat*] heeft geen tijd. Vormen en klanken worden als door een onzichtbare hand samengeperst en in elkaar geschoven. Volgens gangbare opvatting passen ze dan niet echt meer bij elkaar, maar men krijgt als het ware in één ogenblik de samenvatting en de inhoud van iets dat anders onderwerp en inhoud van de zogenaamde doorwerking is. Waarom doorwerken en moeizaam uitdijen? Men zet begin, midden en slot schuin boven elkaar en verkrijgt aldus het totaal zonder verspilling van tijd en gevoel. Dat wat in de traditionele betekenis van het woord lijn heet, wordt daarbij zelfs overbodig. De melodie wordt verzwegen, het zou banaal en zelfs te omslachtig zijn haar tot klinken te brengen. Ook van haar blijven slechts losse resten over, willekeurig eruit gelicht: als de soldaat op zijn viool speelt en er verloren klanken door de lucht schijnen te zweven. Harmonie, de kunst van het klinkende perspectief, is een grap uit het verleden, met schitterende ironie in lyrisch smeltend D groot, stralend bij de trouwkus, in het plechtige koraal ernstig verward en vervormd, in de openingsmars en in de burlesk-pompeuze feestmuziek aan het hof van de koning deerlijk bespot en van alle fraaie cadensen beroofd. Overblijft slechts het *ritme* in welks onuitputtelijke veelvormigheid en veelledigheid de positief op te vatten kracht van deze muziek leeft. (....)

(Uit: Paul Bekker, '"Geschichte vom Soldaten" in Mannheim', *Musikblätter des Anbruch* 1923)

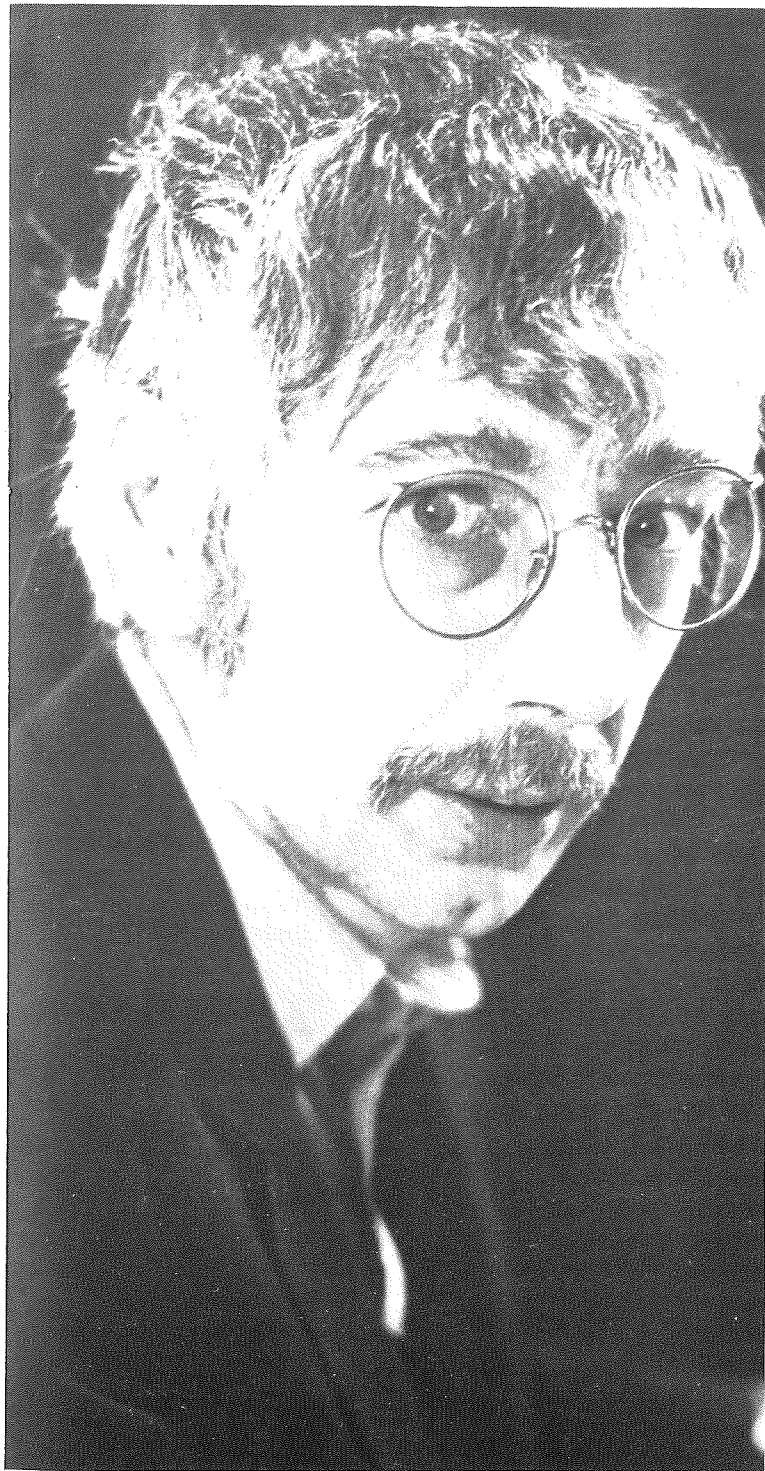
(....) De opvoeringen werden door lawaaierige blijken van protest onderbroken, nadat een deel van de bezoekers de benen al had genomen. Clemens Adami, die de soldaat speelde, redde de situatie toen hij het publiek verzocht respect voor het werk van de acteurs te hebben. Wij hebben ons erover verbaasd dat er niet een fabrikant van galanteriewaren met de tegenvraag kwam wat de heer Adami in het gegeven geval tegen een sigarenkoker met humidor zou zeggen. Aangezien sigaren absoluut droog bewaard moeten worden, zou men de uitvinder van een dergelijke koker zonder meer voor gek verklaren en de fabrikant verwijten dat deze zich met de vervaardiging van zulke doelloze voorwerpen afgeeft, of ze in hun

soort nu goed of slecht zijn uitgevoerd.
De *Geschichte vom Soldaten* is een sigaren-
koker met humidor (....)

(Magdeburgische Tageszeitung 1929)

Kort na de uitvoering van *Pierrot* vertrok Schönberg naar St. Petersburg om er zijn *Pelleas und Melisande* te dirigeren. We stonden op goede voet toen we uit elkaar gingen, maar we hebben elkaar nooit meer ontmoet.(....) In september 1925 dirigeerde Schönberg zijn *Serenade* in Venetië en een dag later speelde ik er mijn *Pianosonate*, maar we hebben elkaars muziek niet gehoord. Jaren later, toen ik de *Serenade* had leren kennen, realiseerde ik me dat mijn *Histoire du soldat* - zoals me toen verteld werd - Schönberg waarschijnlijk bevalen moet zijn.

(I. Stravinsky, R. Craft, *Dialogues and a diary*, London 1968)



Reinbert de Leeuw

Pierrot lunaire

Dreimal sieben Gedichte aus

Albert Girauds **Pierrot lunaire**

(Deutsch von Erich Otto Hartleben)

opus 21 (1912) van

Arnold Schönberg (1874-1951)

Schönberg Ensemble

directie	Reinbert de Leeuw
spreekstem	Barbara Sukowa
piano	Marja Bon
fluit/piccolo	Govert Jurriaanse
klarinet	Pierre Woudenberg
basklarinet	Liesbeth de Jong
viool	Janneke van der Meer
altviool	Henk Guitart
violoncello	Hans Woudenberg
toneelbeeld	Frank Raven
kostuum	Stans Lutz
belichting	Dick Heinz
	Dick van Thiel
technische leiding	Bob Kuijper
	Dick Heinz

met dank aan

Lawrence A. Schoenberg
Leonard Stein, directeur van het Arnold
Schoenberg Institute, Los Angeles

Over Pierrot lunaire

Gisteren, op 12 maart, componeerde ik het eerste van de 'Pierrot lunaire-melodrama's'. Ik geloof dat het heel goed is geworden. Het geeft veel inspiratie. En ik ben beslist op weg, dat voel ik, naar een nieuwe uitdrukkingwijze. De klanken krijgen hier een ronduit dierlijk-directe uitdrukking van zinnelijke en geestelijke roerzelen. Bijna alsof alles rechtstreeks in muziek is vertaald. Ik ben benieuwd hoe het verder gaat.

(Schönberg, dagboek aantekening 11-3-1912)

Herinneringen van de pianist Edward Steuermann over de eerste uitvoering.

Kan het werkelijk al een halve eeuw geleden zijn dat Schönberg de eens jonge student die dit nu schrijft een vel muziekpapier gaf met daarop de muziek van 'Gebet an Pierrot' (nu het tweede stuk van het tweede deel van **Pierrot lunaire**), hem vroeg contact op te nemen met mevrouw Albertine Zehme en een afspraak te maken om het met haar in te studeren? Mevrouw Zehme, voormalig actrice, voelde zich al enige tijd aangetrokken tot de Pierrot-figuur uit de commedia dell'arte. Ze had de door Frieslander [Otto Frieslander] als 'melodrama's' gecomponeerde gedichtencyclus **Pierrot lunaire** van Giraud in de vertaling van E.O. Hartleben ontdekt en reisde met de voordracht van deze pikante en enigszins bizarre teksten door Duitsland. Maar de muziek was kennelijk niet sterk genoeg en iemand ried haar aan Schönberg te polsen, die op zijn zachtst gezegd ook voor 'bizar' doorging en toen nog niet zo bekend was, aangezien de uitvoering van de **Gurrelieder**, een gebeurtenis die hem wereldberoemd zou maken, nog plaats moest vinden.

cyclus voordrachten

De bedoeling was dat de compositie voor mevrouw Zehme een cyclus voordrachten met pianobegeleiding zou worden. Zij zou die instuderen en een tournee door Duitsland en Oostenrijk organiseren. Al gauw echter nadat Schönberg zijn eerste gedachten over het stuk had gevormd, vroeg hij of er ook een klarinet bij mocht. Mevrouw Zehme ging accoord. Vlak daarna vroeg de componist of een viool ook acceptabel was (elk extra instrument verhoogde natuurlijk de uitvoeringskosten, maar mevrouw Zehme toonde zich een echte sponsor, geneigd als zij was om vóór alles gevolg te geven aan de wensen, die door de inspiratie van de componist werden opgeroepen). En toen er voor 'Colombine' een fluit nodig was en later een cello, was het ons nu vertrouwde ensemble (in die tijd het eerste in zijn soort) compleet. Nu was de rusteloze fantasie van Schönberg pas goed op dreef: waarom de fluit niet met de piccolo laten alterneren, en de viool met de altviool en de klarinet met de basklarinet? En nu al die mogelijkheden eenmaal voorhanden waren, waarom dan niet elk gedicht op een andere manier instrumenteren?

Wat mij betreft, nooit zal ik die weken en maanden vergeten toen eens in de zoveel dagen de ochtendpost mij het manuscript van weer een nieuw gedeelte van het stuk bezorgde. Koortsachtig probeerde ik het dan op de piano uit en haastte me naar mevrouw Zehme met de nogal moeilijke taak het met haar in te studeren. Ze was een intelligente en artistieke vrouw, maar van beroep actrice en niet muzikaler dan de welopgevoede Duitse dames in die tijd. Ik herinner me nog dat ik soms, wanhopig of ik haar ooit het exacte verschil tussen een driedelig en een tweedelig ritme zou kunnen laten aanvoelen, vroeg of ze een paar maten van een wals wilde dansen, dan een polka, en dat in steeds snellere afwisseling, om tenslotte de eerste maten van 'Dandy' te proberen. (Ik moet toegeven dat ik **dat** aan The Juilliard School nooit heb hoeven doen - misschien dat de wereld dan toch vooruitgang boekt?)

'wanhoop niet, Frau Zehme...'

De zomer daarop was het stuk klaar. Het laatst werd het tussenspel voor 'Kreuze' voltooid. Al gauw begonnen de repetities. Die vonden plaats in Zehlendorf, een buitenwijk van Berlijn waar Schönberg woonde, en we moesten ongeveer 25 minuten lopen om bij zijn huis te komen, dat fraai bij een bos was gelegen (....) Er waren 25 repetities. Tegenwoordig voeren jonge mensen

het stuk al na vijf repetities uit, maar men moet niet vergeten wat een onbekende muzikale taal het in die tijd was en ook niet dat eenmaal gespeelde stukken makkelijker worden. Schönbergs magnetische persoonlijkheid zorgde steeds voor de nodige opwindning en inspiratie, om van zijn unieke gevoel voor humor nog maar te zwijgen.

Ik herinner me goed hoe hij de spreekstem probeerde af te houden van die toon van tragische heldin die zij geneigd was aan te slaan; en hoe hij achter haar ging staan als 'Der kranke Mond' wat al te huilebalkerig werd en op het ritme van haar tekst zei, 'Wanhoop niet, Frau Zehme, wanhoop niet; er is altijd nog zoiets als een levensverzekering!'

Eindelijk brak de dag van de première aan. (Er waren drie uitvoeringen in Berlijn in de nogal kleine Choralion-zaal; daarna volgde de 'tournee' door Duitsland). Mevrouw Zehme stond erop in Pierrot-kostuum op te treden en alleen op het podium te staan.

boe-geroep en ovatie

De instrumentalisten en de dirigent, Schönberg, stonden achter een tamelijk ingewikkeld gordijn - ingewikkeld omdat het niet zo eenvoudig was op een klein podium een afscherming te construeren, zodanig dat de spreekstem de dirigent wel en het publiek hem niet kon zien. Schönberg loste dit probleem op met de virtuositeit die hij in dit soort aangelegenheden zo vaak ten toon spreidde. En het succes? Natuurlijk, er was een 'schandaal' - gefluit en boe-geroep - maar er was ook een krachtige ovatie. Zoals gebruikelijk in de kunst als mensen met iets zeer nieuws geconfronteerd worden, wisten ze zelf niet hoe diep ze geraakt waren. De kritieken herinner ik me niet; ik denk dat de critici geërgerd waren, maar het was merkwaardig dat je niet een bepaalde erkenning van het genie voelde. Maar misschien is mijn geheugen niet goed; de daarop volgende vijftig jaar hebben het moeilijk gemaakt om Schönberg als de berekenende experimentator en vernietiger van 'schoonheid' te zien, die hij in die tijd in de ogen van sommigen was. De tijd verandert zoveel...

(Edward Steuermann, 'Pierrot lunaire in retrospect', *Juilliard News Bulletin*, februari 1963)

Toen zij [Albertine Zehme] in een Pierrot-kostuum verscheen, het geschminkte, angstige gezicht omrand door een geplooid kraag, de bejaarde kuit in witte kousen, werd zij door het publiek met een omineus

gemompel begroet. De moed waarmee zij zich er gedicht na gedicht doorheen sloeg, zonder zich te storen aan de tot haar en Schönberg gerichte fluisterende, jankende en beledigende interrupties, was bewonderenswaardig. Er was ook fanatieke bijval van de kant van de jonge generatie, maar de meerderheid was woedend.

(Salka Viertel, *The kindness of strangers*, New York 1969)

De rustversturende scènes die veroorzaakt zijn door fanatieke aanhangers en tegenstanders van zijn kunst bij gelegenheid van de uitvoeringen van *Pierrot lunaire* in Wenen en Praag nopen de heer Schönberg aan zijn medewerking de voorwaarde te verbinden, dat hem voor de duur van het musiceren absolute rust wordt gegarandeerd en dat het publiek zich ervan onthoudt tijdens de stilte de concentratie te ondermijnen.

(Uit het programmaboek van de Schönberg-avond op 4-4-1914 te Regensburg)

Uit het dagboek van Stravinsky

Ik had Schönbergs naam al in 1907 gehoord, maar *Pierrot lunaire* was mijn eerste kennismaking met zijn muziek. (...) Ik weet niet hoe de ontmoeting met hem in Berlijn tot stand kwam, maar het initiatief moet van Djagilev zijn uitgegaan; Djagilev hoopte Schönberg een opdracht te geven. Ik herinner me dat ik samen met Schönberg, zijn vrouw Mathilde en Djagilev een uitvoering van *Petroesjka* bijwoonde en ik heb een scherpe herinnering aan Schönberg in zijn groene kamer nadat hij de vierde uitvoering van *Pierrot lunaire* had gedirigeerd in de Choralion-zaal, Bellevuestrasse 4, op zondag 8 december 1912 om twaalf uur 's middags; ik heb nog steeds het afgescheurde kaartje. Albertine Zehme, die de *Spreekstimme* deed, droeg een Pierrot-kostuum en deed haar strottehoofdgeluiden vergezeld gaan van enige pantomime. Dat herinner ik me en ook dat de musici achter een gordijn zaten, maar ik had het te druk met de partituur die Schönberg me had gegeven om iets anders dan dat te zien. Ik herinner me ook dat het publiek rustig en aandachtig was en dat ik wenste dat ook Frau Zehme haar mond hield zodat ik de muziek kon horen. Djagilev en ik waren even sterk onder de indruk, hoewel hij het esthetisch als een product van de *Jugendstil*-beweging bestempelde.

Tijdens mijn korte verblijf in Berlijn heb ik Schönberg een aantal malen ontmoet en ben ik meer dan eens bij hem thuis geweest.

Op 20 november 1912 kwam ik aan in hotel Adlon vanuit Zwitserland; ik herinner me dat ik in de trein aan de orkestpartituur van *Le sacre* had zitten werken. Eduard Steuermann, de pianist van de eerste *Pierrot* herinnert zich een diner met mij in het huis van Schönberg waarbij Webern en Berg aanwezig waren, maar, helaas, zelf weet ik niets meer van mijn Eerste en Laatste Avondmaal met de hypostatistische drie-eenheid van de twintigste-eeuwse muziek. (I. Stravinsky, R. Craft, *Dialogues and a diary*, London 1968)

Wat u mij schrijft over de laatste uitvoering in Parijs van *Pierrot* verontrust mij. In Genève en Amsterdam merkte ik voor het eerst dat 'Madonna', 'Rote Messe' en ook 'Kreuze' op een of andere manier ergernis op het religieuze vlak wekken. Tot dusver heb ik nooit aan die mogelijkheid gedacht en mijn leven lang heeft niets verder van mij af gestaan dan zo'n bedoeling, omdat ik nooit van mijn leven anti-religieus en eigenlijk zelfs nooit a-religieus ben geweest.

Ik heb deze gedichten blijkbaar over het geheel genomen veel naïefer opgevat dan de meeste mensen doen en ik ben er nog niet eens zo zeker van of dat nu zo volstrekt ongerechtvaardigd is. In elk geval ben ik niet verantwoordelijk voor wat de mensen in de tekst willen lezen. Als ze muzikaal waren, zouden zij zich geen van allen om de tekst bekommeren. In plaats daarvan zouden zij de melodieuze nafluiten. Het tegenwoordige muziekpubliek begrijpt nu eenmaal in het gunstigste geval de TEKST, terwijl het voor het overige volkomen doof voor muziek is; door geen succes ter wereld laat ik me op dit punt misleiden.

(Schönberg, fragment uit een brief aan Marya Freund, 30-12-1922)

uit de rode muzieksalon van Alma Mahler Wenen (1920)

Ik nam het op mij *Pierrot lunaire* van Schönberg in mijn rode muzieksalon te laten uitvoeren. Ik wilde deze zeer vreemde compositie vooral dichterbij mijn vrienden en de musici van Wenen brengen.

Tegelijkertijd diende het geheel tot een vergelijking:

Het stuk werd bij mij tweemaal achtereenvolgens uitgevoerd. Eerst door Kapellmeister Stein, leerling en profeet van Schönberg, vervolgens door Darius Milhaud.

Het werd eerst gesproken door Erika Wagner, ingestudeerd door Schönberg zelf, daarna gezongen door Marya Freund, ingestudeerd door Milhaud.

Schönberg kende zijn stuk nauwelijks terug, maar het merendeel der aanwezigen was voor Milhauds opvatting.

In Schönbergs geritmiseerde zetting van het geaccentueerde spreken was het zonder twijfel oorspronkelijker, want in gezongen vorm zijn die paar Debussy-achtige wendingen opvallender. De opvatting van Schönberg-Stein was natuurlijk authentieker. De uitvoering, het kleine orkestje, het werkte heel goed in mijn kamer en een stuk of tachtig mensen luisterden min of meer ingespannen naar de broze wonderen der atonaliteit.

Voor mij waren het twee totaal verschillende stukken die toen werden uitgevoerd. (Alma Mahler, *Mein Leben*, Frankfurt am Main, 1963)

Alle *diablerie* der romantici verbleekt bij de demonische heftigheid [van *Pierrot lunaire*], en de veelgeroemde ironie en cynismen van Stravinsky lijken kinderachtig en insipide vergeleken met het sardonische en onmenselijke gelach van Schönbergs onheils spellende en dreigende evocatie.

Als het gaat om iemand die iets vergelijkbaars heeft te bieden, is in alle kunst en literatuur E.T.A. Hoffmann de enige die in gedachten komt. Zelfs de scheppingen van Poe lijken kleurloos, mechanisch en zielloos. (Uit: Cecil Gray, 'Arnold Schoenberg; a critical study', *Music and Letters* 1922)

We moeten ook de spreekstem grondig opfrissen - dát op zijn minst, want ik stel me dit keer ten doel te proberen of ik die lichte, ironisch-satirische toon waarin het stuk eigenlijk gedacht was, er niet volledig uit kan halen. Daar komt bij dat de tijden en daarmee de opvattingen erg veranderd zijn, zodat wat ons eertijds misschien Wagneriaans of in het slechtste geval Tsjaikovskiaans voorkwam, nu beslist Puccini, Léhar of minder dan dat is.

(Schönberg, fragment uit een brief aan de dirigent Fritz Stiedry en zijn vrouw Erika Wagner, 31-8-1940)

Schönberg is, zo sprak ik tot mijzelf, de wreedste van alle componisten, want hij stopt in zijn muziek scherpe, witgloeiende dolken waarmee hij kleine plakjes uit het vlees van zijn slachtoffer snijdt. Vervolgens wroet hij nog eens met het mes in de verse wond en opnieuw siddert men, terwijl men zich al die tijd over het lot van die *Pierrot* en zijn maan verbaast...Hoe ver zijn we

hier van de gangbare voorstelling verwijderd waarin de muziek troost brengt, vreugde schenkt, of volgens de Aristotelische formule de ziel van medelijden en schrik heet te reinigen. Schrik voelde ik wel, maar het medelijden ontbrak.

(James Hunecker, *Ivory, apes, and peacocks*, New York 1915)

lof voor het Holland Festival 1955

Hoge lof komt toe aan de organisator van het Holland Festival, die een niet geringe verantwoordelijkheid aanvaardde toen hij het Melos Ensemble uit Londen de gelegenheid verschafte om Schönbergs *Pierrot lunaire* uit te voeren te Amsterdam en 's Gravenhage. Als de artistieke overwegingen, welke geleid hebben tot zulk een bij uitstek en bij uitzondering kloeke keuze, de grondslag zou kunnen vormen van een consequent doorgezet plan, zullen zij een gezichtspunt openen dat onze muzikale reputatie belangrijk zal versterken.

Er is in de muziekhistorie van onze dagen meer dan één controversiëel werk waarvan een hervat onderzoek kan leiden tot een verheldering van inzichten, tot een bevestiging van betwiste hypothesen, tot een revisie van meningen, zoals dit nu geschiedde bij het andermaal horen der merkwaaardige compositie waarmee Schönberg de jeugdperiode van zijn leven afsloot.

Terugblikkend naar de oorsprong van *Pierrot lunaire* kan ik gerust zeggen dat Schönberg, toen hij in 1912 deze muziek concipiëerde, de meest unieke en de meest ingrijpende componist is geweest van de toenmalige wereld.

Nergens was zijn verschijning voorbereid, tenzij in zijn eigen brein. Niet door Debussy, en ook niet door Stravinsky. Uitgezonderd het vraagstuk van de transformatie der melodie, waren alle problemen tegenover welke de musicus zich toenmaal geplaatst zag (de vrijmaking uit de begrenzing van de cadens, uit de beperking van de drieklank, uit de beklemming van de tonaliteit, uit de afrastering van het instrumentale palet, uit de numerieke gebondenheid van het rythme) practisch door Schönberg opgelost, en dermate radicaal dat niemand aanvankelijk raad wist, en ook hijzelf niet, met deze gedematerialiseerde substantie, deze opheffing der ruimte en haar volumen, met deze gerelativeerde tijd. In geen enkel geheugen, ook het zijne niet, waren er herkenningstekens om de weg te wijzen in deze ongedefinieëerde richtingen, om zin te geven aan deze ongekennde symbolen. Zij kwamen uit een nimmer betreden do-

mein, uit een regioon van de geest die zelfs lag boven alle droom.

Dit is zo gebleven. *Pierrot lunaire* veranderde niet. Hij draagt geen jaartal in de weefsels van zijn organisme. Hij kan niet verouderen. Maar alsof hij geschreven werd met een geheime inkt die geleidelijk en langzaam zou doorbreken, naderde hij ons uit het onzienbare, en alsof hij de occulte macht bezat om, enkel wijl hij is, onze reflectie-vermogens te verfijnen, te verscherpen, leerden wij hem horen, stemde hij ons op hem af, hoewel hij bijna nooit de oren der mensen bereikte. Vreemd verschijnsel. Wij werden onmerkbaar leven van zijn leven. Zelfs de excentrieke tekst waarop de muziek leunt, als sommige bloemen op de lucht, is geen hindernis voor ons intellect noch voor ons gevoel. (....)

Het karakteristieke van deze muziek is haar volstreckte immaterialiteit, zowel in de heftigste als in de meest fluïde episoden. Doch een immaterialiteit die steeds tastbaar en werkzaam is als de ectoplasma's van mediumieke séances. Een onuitputtelijke en onophoudelijke inventie belet elke associatie meteen denkbare gestalte. De instrumenten zelf worden loutere toon en hun toon loutere klank, expressie in haar puurste verschijning. Uit welke windstreek de geest blaast die deze klank bezielt, zou ik niet kunnen zeggen. Mijn persoonlijke emotie maakte zich kenbaar als een menging van verwonderd zijn (d.i. tot wonder worden) met een intens mededogen. (....)

(Matthijs Vermeulen, '*Pierrot lunaire*', De Groene Amsterdammer, juli 1955)

Over het Sprechgesang

De in de spreekstem door noten aangegeven melodie is (op enkele speciaal aangeduide uitzonderingen na) **niet** bedoeld om gezongen te worden (....) De uitvoerende moet zich er echter voor hoeden in een 'zingende' manier van spreken te vervallen. Dat is absoluut niet de bedoeling. Er wordt weliswaar geenszins een realistisch-natuurlijke manier van spreken nagestreefd, integendeel, het onderscheid tussen gewoon spreken en een manier van spreken die meedoet in een muzikale vorm moet duidelijk worden. Maar het mag ook nooit aan zingen herinneren.(....)

(Voorwoord tot **Pierrot lunaire**)

Pierrot moet niet gezongen worden! Zangmelodieën moeten op een heel andere manier worden afgewogen en gevormd dan spreekmelodieën. U zou het stuk geheel verminken als u het liet zingen, en iedereen zou het recht hebben te zeggen: zo schrijft men niet voor zangstem!

(Schönberg, fragment uit een brief aan Alexander Jemnitz, 15-4-1931)

Ik zie met genoeg dat u van plan bent mevrouw Marya Freund voor de uitvoering van Pierrot te engageren. Ik zou er alleen met nadruk op willen wijzen dat geen van deze gedichten bedoeld is om gezongen te worden, maar dat zij zonder fixeerbare toonhoogte **gesproken** moeten worden.

(Schönberg, fragment uit een brief aan Daniël Ruyneman, 23-7-1949)

Je moet een Spreker zijn. Je moet weten hoe je moet spreken, niet hoe je moet zingen, en dat is het voornaamste. Het is helemaal fout, Schönberg zei me altijd, het is fout om te zingen.

(Fragment uit een interview met Erika Stiedry-Wagner, in: J.A. Smith, **Sprekstimmen-Geschichte. An oral history of the genesis of the twelve tone idea**, 1977 Ann Arbor, Mich.)

1. Mondestrunken

Den Wein, den man mit Augen trinkt,
Giesst Nachts der Mond in Wogen nieder,
Und eine Springflut überschwemmt
Den stillen Horizont.
Gefülste, schauerlich und süß,
Durchschwimmen ohne Zahl die Fluten!
Den Wein, den man mit Augen trinkt,
Giesst Nachts der Mond in Wogen nieder.
Der Dichter, den die Andacht treibt,
Berauscht sich an dem heiligen Tranke,
Gen Himmel wendet er verzückt
Das Haupt und taumelnd saugt und schlürft er
Den Wein, den man mit Augen trinkt.

2. Colombine

Des Mondlichts bleiche Blüten,
Die weissen Wunderrosen,
Blühen in den Julinächten –
O bräch ich eine nur!
Mein banges Leid zu lindern,
Such ich am dunklen Strömte
Des Mondlichts bleiche Blüten,
Die weissen Wunderrosen.
Gestillt wär all mein Sehnen,
Dürst ich so märchenheimlich,
So selig leis – entblättern
Auf deine braunen Haare
Des Mondlichts bleiche Blüten!

3. Der Dandy

Mit einem phantastischen Lichtstrahl
Erleuchtet der Mond die krystallinen Flacons
Auf dem schwarzen, hochheiligen Waschtisch
Des schweigenden Dandys von Bergamo.
In tönender, bronzener Schale
Lacht hell die Fontäne, metallischen Klangs.
Mit einem phantastischen Lichtstrahl
Erleuchtet der Mond die krystallinen Flacons.
Pierrot mit dem wächsernen Antlitz
Steht sinnend und denkt:
wie er heute sich schminkt?
Fort schiebt er das Rot und des Orients Grün
Und bemalt sein Gesicht in erhabenem Stil
Mit einem phantastischen Mondstrahl.

4. Eine blasse Wäscherin

Eine blasse Wäscherin
Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher,
Nackte, silberweisse Arme
Streckt sie nieder in die Flut.
Durch die Lichtung schleichen Winde,
Leis bewegen sie den Strom.
Eine blasse Wäscherin
Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher.
Und die sanfte Magd des Himmels,
Von den Zweigen zart umschmeichelt,
Breitet auf die dunklen Wiesen
Ihre lichtgewobnen Linnen –
Eine blasse Wäscherin.

5. Valse de Chopin

Wie ein blasser Tropfen Bluts
Färbt die Lippen einer Kranken,
Also ruht auf diesen Tönen
Ein vernichtungssüchtiger Reiz.
Wilder Lust Accorde stören
Der Verzweiflung eisigen Traum –
Wie ein blasser Tropfen Bluts
Färbt die Lippen einer Kranken.
Heiss und jauchzend, süß und schmachtdend,
Melancholisch düsterer Walzer.
Kommst mir nimmer aus den Sinnen!
Haftest mir an den Gedanken,
Wie ein blasser Tropfen Bluts!

6. Madonna

Steig, o Mutter aller Schmerzen,
Auf den Altar meiner Verse!
Blut aus deinen magren Brüsten
Hat des Schwertes Wut vergossen.
Deine ewig frischen Wunden
Gleichen Augen, rot und offen.
Steig, o Mutter aller Schmerzen,
Auf den Altar meiner Verse!
In den abgezehrten Händen
Hältst du deines Sohnes Leiche.
Ihn zu zeigen aller Menschheit –
Doch der Blick der Menschen meidet
Dich, o Mutter aller Schmerzen!

7. Der kranke Mond

Du nächtig todeskranker Mond
Dort auf des Himmels schwarzem pfühl,
Dein Blick, so fiebernd übergross,
Bannt mich wie fremde Melodie.
An unstillbarem Liebesleid
Stirbst du, an Sehnsucht, tief erstickt,
Du nächtig todeskranker Mond
Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl.
Den Liebsten, der im Sinnenrausch
Gedankenlos zur Liebsten schleicht,
Belustigt deiner Strahlen Spiel –
Dein bleiches, qualgebornes Blut,
Du nächtig todeskranker Mond.

8. Nacht

Finstre, schwarze Riesenfalter
Töteten der Sonne Glanz.
Ein geschlossnes Zauberbuch,
Ruht der Horizont – verschwiegen.
Aus dem Qualm verlornen Tiefen
Steigt ein Duft, Erinnerung mordend!
Finstre, schwarze Riesenfalter
Töteten der Sonne Glanz.
Und vom Himmel erdenwärts
Senken sich mit schweren Schwingen
Unsichtbar die Ungetüme
Auf die Menschenherzen nieder ...
Finstre, schwarze Riesenfalter.

9. Gebet an Pierrot

Pierrot! Mein Lachen
Hab ich verlernt!
Das Bild des Glanzes
Zerfloss – Zerfloss!
Schwarz weht die Flagge
Mir nun vom Mast.
Pierrot! Mein Lachen
Hab ich verlernt!
O gib mir wieder,
Rossarzt der Seele,
Schneemann der Lyrik,
Durchlaucht vom Monde,
Pierrot – mein Lachen!

10. Raub

Rote, fürstliche Rubine,
Blutge Tropfen alten Ruhmes,
Schlummern in den Totenschreinen,
Drunten in den Grabgewölben.
Nachts, mit seinen Zechkumpanen,
Steigt Pierrot hinab – zu rauben
Rote, fürstliche Rubine,
Blutge Tropfen alten Ruhmes.
Doch da – sträuben sich die Haare,
Bleiche Furcht bannt sie am Platze:
Durch die Finsterniss – wie Augen! –
Stieren aus den Totenschreinen
Rote, fürstliche Rubine.

11. Rote Messe

Zu grauem Abendmahle,
Beim Blendeglanz des Goldes,
Beim Flackerschein der Kerzen,
Naht dem Altar – Pierrot!
Die Hand, die gottgeweihte,
Zerreiht die Priesterkleider
Zu grauem Abendmahle
Beim Blendeglanz des Goldes.
Mit segnender Gebärde
Zeigt er den bangen Seelen
Die tiefend rote Hostie:
Sein Herz – in blutigen Fingern –
Zu grauem Abendmahle!

12. Galgenlied

Die dürre Dirne
Mit langem Halse
Wird seine letzte
Geliebte sein.
In seinem Hirne
Steckt wie ein Nagel
Die dürre Dirne
Mit langem Halbe.
Schlank wie die Pinie,
Am Hals ein Zöpfchen –
Wollüstig wird sie
Den Schelm umbalsen,
Die dürre Dirne!

13. Enthauptung

Der Mond, ein blankes Türken Schwert
Auf einem schwarzen Seidenkissen,
Gespenstisch gross – dräut er hinab
Durch schmerzendsunkle Nacht.
Pierrot irt ohne Rast umher
Und starrt empor in Todesängsten
Zum Mond, dem blanken Türken Schwert
Auf einem schwarzen Seidenkissen.
Es schlottern unter ihm die Knie,
Ohnmächtig bricht er jäh zusammen.
Er wähnt: es sause strafend schon
Auf seinen Sünderhals hernieder
Der Mond, das blanke Türken Schwert.

14. Die Kreuze

Heilige Kreuze sind die Verse,
Dran die Dichter stumm verbluten.
Blindgeschlagen von der Geier
Flatterndem Gespensterschwarme!
In den Leibern schwelgten Schwerter,
Prunkend in des Blutes Scharlach!
Heilige Kreuze sind die Verse,
Dran die Dichter stumm verbluten.
Tot das Haupt – erstarrt die Locken –
Fern, verweht der Lärm des Pöbels.
Langsam sinkt die Sonne nieder,
Eine rote Königskrone. –
Heilige Kreuze sind die Verse!

15. Heimweh

Lieulich klagend – ein kristallnes Seufzen
Aus Italiens alter Pantomime,
Klingts herüber: wie Pierrot so hölzern,
So modern sentimental geworden.
Und es tönt durch seines Herzens Wüste,
Tönt gedämpft durch alle Sinne wieder,
Lieulich klagend – ein kristallnes Seufzen
Aus Italiens alter Pantomime.
Da vergisst Pierrot die Trauermienen!
Durch den bleichen Feuerschein des Mondes,
Durch des Lichtmeers Fluten –
schweift die Sehnsucht
Kühe hinauf, empor zum Heimathimmel,
Lieulich klagend – ein krystallnes Seufzen!

16. Gemeinheit

In den blanken Kopf Callanders,
Dessen Schrein die Lust durchzertert,
Bohrt Pierrot mit Heuchlermienen,
Zärtlich – einen Schädelbohrer!
Darauf stopft er mit dem Daumen
Seinen echten türkschen Taback
In den blanken Kopf Cassanders,
Dessen Schrein die Luft durchzertert!
Dann dreht er ein Rohr von Weichsel
Hinten in die glatte Glatze
Und behäbig schmaucht und pafft er
Seinen echten türkschen Taback
Aus dem blanken Kopf Cassanders!

17. Parodie

Stricknadeln, blank und blinkend,
In ihrem grauen Haar,
Sitzt die Duenna murmelnd,
Im roten Röckchen da.
Sie wartet in der Laube,
Sie liebt Pierrot mit Schmerzen,
Stricknadeln, blank und blinkend,
In ihrem grauen Haar.
Da plötzlich – horch! – ein Wispern!
Ein Windhauch kichert leise:
Der Mond, der böse Spötter,
Äfft nach mit seinen Strahlen –
Stricknadein, blink und blank.

18. Der Mondfleck

Einen weissen Fleck des hellen Mondes
Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes,
So spaziert Pierrot im lauen Abend,
Aufzusuchen Glück und Abenteuer.
Plötzlich stört ihn was an seinem Anzug,
Er beschaut sich rings und findet richtig –
Einen weissen Fleck des hellen Mondes
Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes.
Warte! denkt er: das ist so ein Gipsfleck!
Wischt und wischt, doch – bringt ihn nicht herunter!
Und so geht er, giftgeschwollen, weiter,
Reibt und reibt bis an den frühen Morgen –
Einen weissen Fleck des hellen Mondes.

19. Serenade

Mit groteskem Riesenbogen
Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche,
Wie der Storch auf einem Beine,
Knipst er trüb ein Pizzicato.
Plötzlich naht Cassander – wütend
Ob des nächtgen Virtuosen –
Mit groteskem Riesenbogen
Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche.
Von sich wirft er jetzt die Bratsche:
Mit der delikaten Linken
Fasst den Kahlkopf er am Kragen /
Träumend spielt er auf der Glatze
Mit groteskem Riesenbogen.

20. Heimfahrt

Der Mondstrahl ist das Ruder,
Seerose dient als Boot:
Drauf fährt Pierrot gen Süden
Mit gutem Reisewind.
Der Strom summt tiefe Skalen
Und wiegt den leichten Kahn.
Der Mondstrahl ist das Ruder,
Seerose dient als Boot:
Nach Bergamo, zur Heimat,
Kehrt nun Pierrot zurück,
Schwach dämmert schon im Osten
Der grüne Horizont.
Der Mondstrahl ist das Ruder.

21. O alter Duft

O alter Duft aus Märchenzeit,
Berauschest wieder meine Sinne!
Ein närrisch Heer von Schelmerein
Durchschwirrt die leichte Luft.
Ein glückhaft Wünschen macht mich froh
Nach Freuden, die ich lang verachtet:
O alter Duft aus Märchenzeit,
Berauschest wieder mich!
All meinen Unmut gab ich preis,
Aus meinem sonnumrahmten Fenster
Beschau ich frei die liebe Welt
Und träum hinaus in selge Weiten ...
O alter Duft – aus Märchenzeit!