

Mimetische theorie &

***Le Sacre du Printemps* van Igor Stravinsky**

Berry Vorstenbosch
4 januari 2009

Woord vooraf

In dit schrijven wordt de nodige achtergrondinformatie gegeven en worden discussiethema's voorbereid voor de Girard-kringbijeenkomst van 16 januari 2009. Tijdens deze bijeenkomst zal ik aan de hand van een klein aantal muziekvoorbeelden proberen inhoud te geven aan de term "breuk met de tonaliteit", een term die hieronder regelmatig terug zal keren. Alle verwijzingen naar websites zijn terug te vinden op http://www.xs4all.nl/~bervor/girard_stravinsky/ (let op! - geen hoofdletters gebruiken), welke vanaf 11 januari beschikbaar zal zijn. Naast ander ondersteunend materiaal is op deze website ook de volledige muziek van *Le Sacre du Printemps* in mp3-formaat terug te vinden, in een uitvoering van de *Columbia Symphony Orchestra* uit 1960 onder leiding van Igor Stravinsky zelf. In verband met auteursrechten is bovenstaande link alleen via het bovenstaande adres bereikbaar en zal niet in de zoekresultaten van zoekmachines als Google terechtkomen. Om dit zo te houden geldt het verzoek deze link, of een tekst waarin deze link voorkomt, niet op het Internet te publiceren. Eind januari zal de ondersteunende website uit de lucht worden gehaald. Ten slotte zij hier nogmaals vermeld dat op 15 en 16 januari in het Concertgebouw een uitvoering van *Le Sacre du Printemps* zal worden gegeven door het Koninklijk Concertgebouworkest onder leiding van Zubin Mehta. Ook zullen dan de *Symfonie in drie delen* en de *Psalmensymfonie* van Stravinsky worden uitgevoerd.

1. Iets geheel nieuws

“Muziek is niet in staat iets uit te drukken” – is een van de meer roemruchte statements die Igor Stravinsky op zijn naam heeft staan. Als muzikaal denker geloofde Stravinsky niet in zogenaamde programmatische muziek – muziek die naar een buitenmuzikale werkelijkheid verwijst. Wat je zou verwachten is dat een componist die een dergelijk uitgangspunt wil huldigen, zich in zijn oeuvre zou toeleggen op de meer abstracte muziekgenres, zoals de symfonie, het strijkkwartet, de sonate. Hoewel Stravinsky heus wel voor het strijkkwartet heeft gecomponeerd, en hoewel hij zich ook als symfonicus niet onbetuigd heeft gelaten, vertellen zijn meest spraakmakende composities steeds een verhaál, hetzij in de vorm van een opera of oratorium, hetzij in de vorm van een ballet. Zonder in hem een typische operacomponist als Wagner of Verdi te zien, kunnen we Stravinsky beschouwen als een toonkunstenaar die een overwegend theateraal oeuvre heeft geschapen dat een paradoxale verhouding heeft met een anti-programmatische instelling die Stravinsky in zijn zelfcommentaren steeds heeft willen uitdragen.

Deze paradox laat zich misschien nog het beste gevoelen in Stravinskys *Le sacre du printemps*, een ongeveer 40 minuten durend werk dat geconcipeerd is en in première is gegaan als een balletstuk. Stravinskys drie vroege balletten – *L'Oiseau de feu (De Vuurvogel)*, *Petroushka* en *Le sacre du printemps (De Lentewijding)* – die heden ten dage nog steeds de meest populaire composities van Stravinsky uitmaken, vormen voor de muzikalist fascinerende partituren, waarin een welhaast onvoorstelbare hoeveelheid nieuwe muzikale ideeën zijn samengebald. *De Vuurvogel*, waarmee Stravinsky op slag wereldberoemd zou worden, is nog een sprookjesachtig geheel waar de romantische klanksfeer van zijn leermeester Rimsky-Korsakov in doorklinkt. Met *Petroushka* wordt een sprong uit de romantiek tot in een geheel andersoortig exotisme gemaakt. De *Sacre* vormt het sluitstuk van deze driedelige, uitgebreide ontdekkingsstocht – een tocht waarin een aanvankelijk onbekende Russische componist zijn zelfvertrouwen had kunnen opbouwen en zich bewust had kunnen worden van zijn artistiek-revolutionaire potentiaal.¹

Van de drie vroege balletten is de *Sacre* verreweg het meest innoverende werk. Het is een van de meest bestudeerde partituren van de 20^{ste} eeuw en het stuk wordt meestal concertante uitgevoerd. Hoewel er een hele reeks choreografieën bestaat, kun je de *Sacre* bijna als een opvolger van het symfonisch gedicht beschouwen. De muzikale zeggingskracht van Stravinskys theaterstukken – en dat geldt eveneens voor het vele wat hij in zijn lange, latere carrière heeft geschreven – is zo groot, dat het gerechtvaardigd is, het verhaál, het theaterstuk, het drama, het ritueel – als secundair op te vatten. Naast een stuk waarin een offerritueel wordt opgevoerd, is de *Sacre* altijd ook een stuk waarin een soort Andreasbreuk met de tonaliteit hoorbaar wordt gemaakt. Het is iets geheel nieuws. Louis Andriessen en Elmer Schönberger beschrijven het als volgt:

Le sacre du printemps is ook nu nog, zeventig jaar na zijn ontstaan, zo'n stuk dat iemand die het voor het eerst hoort het gevoel kan geven dat zijn leven is veranderd, of dat op zijn minst zijn ideeën over muziek op losse schroeven zijn gezet.

Dat een jonge muzikant die, na een lange avond met veel Talking Heads, David Bowie, The Police en misschien ook veel drank, bij wijze van experiment Britten's *War requiem* opzet, juist bij dit stuk het gevoel van 'het nieuwe' krijgt, is zeer onwaarschijnlijk. Draait hij in plaats van Britten *Viderunt omnes* van Perotinus, liefst quadrafonisch en met de volumeknop zo ver mogelijk naar rechts, dan maakt dit gevoel een veel grotere kans.²

Net zoals de *Sacre* naar een post-tonale muziekwereld verwijst, zo is de muziek van de 12^e eeuwse componist Perotinus pre-tonaal en doet ons – wij 21^{ste} eeuwers die dagelijks rondzwemmen in zeeën tonale muziek – wezensvreemd en daarom revolutionair aan.³ Deze breuk met de tonaliteit – zo zullen we aan het eind van dit schrijven beargumenteren – was ook de belangrijkste grond van het legendarische schandaal bij de première in het *Theatre du Champs-Élysées* in Parijs op 29 mei 1913.

2. Mimetische theorie *avant la lettre*?

Le sacre du printemps is geen oratorium of opera maar een ballet. Dit betekent dat “het verhaal” niet onmiddellijk als tekst beschikbaar is. Er is een partituur, er is een geschreven choreografie, en er is een hoeveelheid historisch en anekdotisch materiaal betreffende datgene waar de *Sacre* over zou gaan. Daar moeten we het mee doen. Hoewel latere regisseurs en dansmeesters hun eigen visie aan het stuk kunnen opleggen en daarbij sterk kunnen afwijken van de oorspronkelijke conceptie, heeft Stravinsky het verhaal zelf omschreven als een ritueel dat eindigt met de dood van één personage, een maagd die zich dooddanst ten einde de opbloei van de lente weer mogelijk te maken. Dit ritueel, dat strikt genomen geen mensenoffer is, maar er wel heel dicht bij komt, maakt ook de substantie van het stuk uit – met andere woorden, er is geen verhalende context die het ritueel in een moreel of ideologisch perspectief plaatst. De toeschouwer krijgt het gewelddadige ritueel in al haar rauwheid te verwerken.

Als we het verhaal van de *Sacre* met woorden willen oproepen, doen we er goed aan af te gaan op de titels die Stravinsky de afzonderlijke delen van zijn stuk heeft meegegeven. Deze oorspronkelijk in het Russisch geschreven titels laat ik hier in de meest bekende, Franse vertaling passeren:

- I. *L'Adoration de la Terre*
 - 1.1 *Introduction*
 - 1.2 *Les Augures Printaniers: Danses des Adolescentes*
 - 1.3 *Jeu du Rapt*
 - 1.4 *Ronde Printanières*
 - 1.5 *Jeux des Cités Rivalentes*
 - 1.6 *Cortège du Sage*
 - 1.7 *Adoration de la Terre (Le Sage)*
 - 1.8 *Danse de la Terre*
- II. *Le Sacrifice*
 - 2.1 *Danse de la Terre*
 - 2.2 *Cercles Mystérieux des Adolescentes*
 - 2.3 *Glorification de l'Élue*
 - 2.4 *Evocation des Ancêtres*
 - 2.5 *Action Rituelle des Ancêtres*
 - 2.6 *Danse Sacrée (l'Élue)*

Deze reeks titels roept een beeld van het rituele offer op dat de mimetische theorie zeer nabij komt. Opvallend is de verwijzing naar rivaliteit in het eerste deel. Met dans en spel

wordt een strijd nagebootst, een strijd die in het kader van de mimetische theorie begrepen kan worden als de oorspronkelijke chaos waar het ritueel uit voort is gekomen. Het is de moeite waard hier op te merken dat, vanuit het oogpunt van de mimetische theorie, de dans zelf aan het offerritueel ontspruit. Het is niet zo dat primitieve gemeenschappen beschikken over een heel arsenaal aan kant- en klare dansbewegingen die ze achteraf gaan “toepassen” om een oorspronkelijk geweld te simuleren. Eerder is het zo dat, in de rituele nabootsing van een oorspronkelijk niet-ritueel gebeuren, er een noodzaak tot stilering ontstaat waaruit iets voorkomt dat zich later als dans laat herkennen: dansen is een soort vechten zonder elkaar daadwerkelijk te schoppen en te slaan. In van krijgsgedans afgeleide danstechnieken, zoals de Braziliaanse *capoeira*⁴, is dit nog duidelijk waarneembaar.

Een ander opvallend gegeven is de “glorificatie van de verkozene” in het tweede deel. Op dit begrip glorificatie zullen we hieronder nog verder ingaan. De glorificatie van degene die tot het offer uitverkozen is, moet vanuit de mimetische theorie gezien worden als een nabootsing van de sacralisatie die de zondebok in het oorspronkelijke gebeuren ten deel valt. Een van de belangrijkste inzichten in de mimetische theorie is dat de zondebok in het primitieve denken niet alleen wordt gezien als de oorzaak van alle rivaliteit en geweld, maar ook van de vrede en eensgezindheid die ontstaat wanneer de zondebok zelf eenmaal gedood is. De zondebok wordt zowel “verlaagd” als “verhoogd”. Doordat in de *Sacre* ook het aspect van de “verhoging” aan de orde komt, krijgt de uitbeelding van het offerritueel in dit werk een veel authentiekere gedaante dan die van talloze offers in andere opera’s en toneelstukken, waar alleen aandacht kan zijn voor de “verlaging”, en waarbij de houding jegens het (potentiële) slachtoffer zich doorgaans beperkt tot die van medelijden (of waarbij het plot gefocust is op het afwenden van het offer). Stravinskys *Sacre* roept ten aanzien van het offer naast medelijden ook iets op als *ontzag*, iets dat ons regelrecht doet aanbelanden bij de beroemde formule “medelijden en vrees” die Aristoteles gebruikt ten aanzien van de tragische held. In de mimetische theorie is de tragische held, net als degene die voor het offerritueel wordt uitgekozen, een gecultiveerde heruitgave van de oorspronkelijke zondebok, zoals Girard beschrijft in het derde hoofdstuk van *God en Geweld* getiteld “Oedipus en de zondebok.”⁵

Na een lange geschiedenis waarin er voortdurend sprake is van een fascinatie door het offerthema, zien we in de *Sacre* voor het eerst iets als een primitieve versie daarvan op het toneel verschijnen. In de erudiete studie van Derek Hughes, *Culture and Sacrifice*, staat vermeld dat, in de enorme veelheid aan opera’s waarin offers voorkomen, de *Sacre* de eerste was waarin er sprake was van historisch onderzoek.⁶ Historisch onderzoek is wellicht een groot woord voor de activiteiten van Nicolas Roehrich⁷, die naast het aanleveren van historisch materiaal ook zorgde voor kostuums, kleurstelling en decorstukken, maar feit is dat de *Sacre* verbonden is met een poging een heus heidens ritueel op het podium neer te zetten. Nooit eerder was er een stuk geschreven waarin zoveel authentiek archaisch materiaal kon doorsijpelen.

Dit alles overwegende is het niet verwonderlijk dat mensen *Le sacre du printemps* als een soort mimetische theorie *avant la lettre* kunnen opvatten. Een voorbeeld hiervan vond ik in een voetnoot die Robert Hamerton-Kellys maakte in zijn opstel: *A Theory of Religion and Violence*.

The most clear dramatic presentation of this history [van het oorspronkelijke geweld:BV] that I know is the Vaslav Nijinsky/ Igor Stravinsky's ballet "Le sacre du printemps." (The Rite of Spring), produced by Sergey Diagelev in Paris on May 29th 1913. The audience rioted on opening night; could it be that they sensed that here one of the essential secrets of human self-esteem was being betrayed – don't tell anyone about the founding murder – and the surrogate victim mechanism was being revealed.⁸

Geen ander kunstwerk, zo lijkt het, kan de mimetische theorie zo sterk bevestigen als deze, bij haar première, scandaleuze tentoneelvoering van ruwe Russische riten. Echter, op deze visie, op deze hele receptie van de *Sacre*, valt het nodige af te dingen.

3. De glorificatie van het offer

In het hierboven al vermelde boek van Derek Hughes, *Culture and Sacrifice*, wordt Stravinskys *Sacre* afgezet tegen het onvoltooide en pas veel later voor een publiek bekend geworden opera van Arnold Schönberg *Moses en Aron*.⁹ Ook hierin komt een ritueel offer voor en wel in een episode waarin de aanbidding van het Gouden Kalf wordt uitbeeld. In Schönbergs representatie van het verhaal uit Exodus wordt het Bijbelse materiaal danig bewerkt en worden allerlei vragen over de rol van de kunstenaar in de moderne maatschappij aan de orde gesteld, maar ondanks deze herinterpretaties zal het duidelijk zijn dat Schönberg zijn offer laat plaatsvinden in de contouren van een corrigerende Bijbelse context. Het is dit, een dergelijk *correctum*, dat in de *Sacre* afwezig is – en ongetwijfeld wortelt deze afwezigheid in een bewuste artistieke keuze. De mogelijkheid die hiermee ontstaat is om in Stravinskys werk een vorm van “instemming” met het rituele offer te lezen. Hughes besluit zijn beschrijving van *Moses en Aron* als volgt:

The previous chapter started with *The Rite of Spring*. This one ends with its counterpart, in the work of Stravinsky's greatest rival, repudiating the glorification of sacrifice that had been such a striking, if now irrecoverably alien, feature of musical and literary culture in the previous twenty years.¹⁰

Hughes suggereert niet alleen dat er in de *Sacre* sprake is van instemming met het offer, hij gaat zo ver als te beweren dat het offer als zodanig – en hier hebben we opnieuw dit woord – *geglorificeerd* wordt. Het glorificeren van het offer zelf is geheel iets anders dan het uitbeelden van de glorificatie van het slachtoffer *binnen* een offerritueel. Om dit verschil tussen een intra- en extra-sacrificiële glorificatie nader te belichten zullen we opnieuw Girards *God en Geweld* openslaan, ditmaal bij het eerste hoofdstuk, dat de titel “Het offer” draagt.¹¹

In het beginhoofdstuk van *God en Geweld*, probeert René Girard de logica van het primitieve denken zoveel mogelijk nabij te komen en voelt zich daarbij gehinderd door morele of ideologische vooroordelen, inclusief de afkeuring die je vanuit een christelijk of algeheel “modern” denken jegens met name het mensenoffer kunt voelen. Wij moeten het primitieve denken zien te doorgronden – is de missie – en wij moeten daartoe afzien van onze neigingen dat denken als barbaars af te schilderen, zowel als van onze neigingen dit denken langs romantisch-Rousseauiaanse lijnen te idealiseren.

Dat de primitieve samenlevingen voor ons een mysterie vormen, heeft zeker met deze miskennis [de miskennis van het gevaar dat een cyclus van wraak op wraak een hele gemeenschap kan bedreigen, BV] te maken. En juist dit mysterie maakt dat wij altijd extreme opvattingen over deze samenlevingen huldigen. Nu eens beschouwen wij ze als zeer superieur, dan weer daarentegen als zeer inferieur aan wat we zelf zijn. (...) Natuurlijk kan niemand zich een oordeel vormen over de vraag hoe gewelddadig personen, en sterker nog samenlevingen zijn. Wat men daarentegen heel goed kan beoordelen, is dat het geweld in samenlevingen zonder rechtssysteem, niet op precies dezelfde plaatsen zal voorkomen, en ook niet in diezelfde vormen naar buiten zal komen als in

onze samenleving. Afhankelijk van de aspecten die de aandacht trekken, zal men geneigd zijn te denken dat die samenlevingen aan afschrikwekkende barbaarsheden zijn overgeleverd, of men zal ze integendeel idealiseren, ze als voorbeeld stellen, als de enige toonbeelden van ware menselijkheid.¹²

Zijn we onvoldoende in staat onze morele denkgewoontes tussen haakjes te zetten, dan ontgaat ons de pragmatische intelligentie van primitieve samenlevingen. Deze samenlevingen hebben hun zeer dringende redenen om te denken zoals ze doen – redenen die voor ons, vanwege het kolossale succes van ons rechtsbestel, nauwelijks navoelbaar zijn. Daarom moet het ook steeds juist gewaardeerd worden als een antropoloog, of andere getuige, oog heeft voor hoe er *binnen* een offerritueel vormen van glorificatie plaatsvinden die ons, als wij op onze rationele denkgewoonten terugvallen, bizar, absurd of cynisch aandoen.

De glorificatie van het offer als geheel, van *buitenaf*, daarentegen – iets waarvan Derek Hughes de *Sacre* regelrecht beticht – correspondeert met de idealisering waar Girard in bovenstaand citaat voor waarschuwt. Dergelijke idealisering komen vanaf de 18^e eeuw vanaf allerhande plaatsen het intellectuele discours binnenzetten, en het is ook iets waar Girard zich – tijdens het voorstellen van het primitieve denken als intelligent en qua geweldsbeheersing *to the point* – voortdurend van moet onderscheiden. Er is een groot verschil tussen het inzichtelijk willen krijgen van een fenomeen waartegen je een fundamentele afweer wil handhaven enerzijds, en, anderzijds, het begrijpend participeren in een fenomeen dat niet echt ter discussie hoeft te staan.¹³ Girard stelt zich ter wille van de wetenschappelijkheid in het verwoorden van zijn morele of ideologische standpunten uiterst terughoudend op, maar soms ontvalt hem een opmerking die eens te meer uitmaakt dat de mimetische theorie nooit en te nimmer zal rijmen met attitudes waarin het offer gedoogd, laat staan gecelebreerd kan worden. Eén zo'n moment waarin Girard uit zijn morele slof schiet, treffen we aan in een passage over de *pharmakos* in *Des choses cachées*:

Men zou zulke verschijnselen van het primitief-religieuze grondig moeten kunnen doordenken zonder zich erdoor te laten biologeren. De lyrische passages die *Walter Otto* wijdt aan de tocht van de *pharmakos* door de straten van Athene ergeren mij nogal. Het was Nietzsche die zo dwaas was heel die mode van het dionysische in te zetten met *Die Geburt der Tragödie*.¹⁴

Walter Otto glorificeert niet alleen het slachtoffer, maar ook het offerritueel zelf – in zijn weergave van het ritueel is er, net zo min als in de *Sacre*, een helder onderscheid tussen intra- en extra-sacrificiële glorificatie. Deze *Walter Otto* is hiermee nog niet onmiddellijk een wrede, buiten elke vorm van menselijkheid tredende excentriekeling, maar een geleerde die de invloeden van zijn tijd onderging: de vroege decennia van de 20^{ste} eeuw – een periode inderdaad, waarin de geest van een Nietzscheaanse Dionysos rondwaart. Het hoofdstuk waarin Hughes de *Sacre* behandelt is getiteld “Pentheus 1913” en het daaropvolgende hoofdstuk dat afsluit met Schönbergs *Moses en Aron* heet “*Sparagmos*” – een dubbele verwijzing naar de dionysische mysteriën zoals onder meer overgeleverd zijn door Euripides’ *Bacchanten*, een tragedie die ruim aandacht krijgt in Girards *God en Geweld*. Het zal duidelijk dat Girard in zijn behandeling van dit thema afwijzend staat tegenover de roes en extase die de vroeg 20^{ste} avant-gardisten in het dionysische zochten.

4. The Nuremberg connection

In het avant-gardisme van de eerste decennia van de 20^{ste} eeuw treffen we talloze vormen van oorlogsretoriek en geweldsverheerlijking aan die moeilijk in overeenstemming te brengen zijn met wat een modernere smaak vereist. Het beruchtste voorbeeld wordt wellicht gevormd de groep Italiaanse futuristen onder leiding van Filippo Marinetti, een beweging die, zoals Modris Eksteins schrijft in zijn *Rites of Spring*, door Mussolini als een belangwekkende voorbode van het fascisme erkend werd. Het nazisme daarentegen, zou in heel haar bestaan een grote argwaan jegens de intelligentsia koesteren, waardoor de verbanden tussen avant-garde en de politieke realiteit van nazi-Duitsland altijd veel verholder zijn geweest. Eksteins staft zijn beweringen onder meer met een citaat van James Joyce:

In 1934 James Joyce noted sarcastically, “I am afraid poor Mr. Hitler will soon have few friends in Europe apart from my nephews, Master W. Lewis and E. Pound.”¹⁵

De moeiteloosheid waarmee Joyce Wyndham Lewis en Ezra Pound zijn “neefjes” noemt, en meer nog misschien het beleefde “Mr.” voor de naam Hitler, tonen dat het ook ooit 1934 is geweest, een jaar waarin Hitler nog niet de belichaming van het absolute kwaad was die hij voor ons is geworden. Maar wel is al de “Nacht van de Lange Messen” achter de rug, en geeft Joyce aan dat Hitler hard op weg is iedereen behalve de echte fascistoïde *diehards* van zich te vervreemden.

Het naziregime was te lomp, te dom, te ongecultiveerd om het aan te durven het op een akkoord te gooien met een sectie onmiskenbaar sympathiserende avant-gardistische kunstenaars. Met de veroordeling als “*Entartete Kunst*” werd het hele avant-gardistische kamp nazi-Duitsland uitgejaagd en bezorgde Hitler Duitsland een *braindrain* waar het eigenlijk heden ten dage nog steeds niet van hersteld is. Ook Stravinskys muziek viel dit oordeel ten prooi, terwijl diens *Sacre* – als je Eksteins’ lugubere visie op dit stuk mag geloven – wellicht, méér dan de opera’s van Richard Wagner, geschikt was om opgevoerd te worden in Berlijnse theaters.

De titel van Eksteins’ boek – *Rites of Spring* – is rechtstreeks ontleend aan *Le sacre du printemps*. Het is een tendentieuze studie waarin een poging wordt ondernomen dikke viltstiftlijnen te trekken van de chaotische première van de *Sacre* in 1913, tot het gewelddadige spektakel waarin het nazisme ten onder zou gaan. Eksteins is niet zozeer geïnteresseerd in misstappen van individuele kunstenaars, als wel in hoe een stuk als de *Sacre* alle elementen al herbergt, die in de werkelijkheid van het nazisme pas hun echte gruwelijke gezicht zouden laten zien. Op kunstige wijze verwerkt hij in zijn historische beschrijvingen referenties naar ritens, naar de lente, of naar het ballet, zoals in zijn evocatie van Neurnbergse partijdagen:

“Seven days yearly,” as François-Poncet put it after finally attending one of these staged festivals. “Nuremberg was a city devoted to revelry and madness, almost a city of convulsionaries.” (...) The rally would close under the magic spell of Speer’s “cathedral of ice”: hundreds of searchlights pointing to the sky. Of the grandeur of the rally he witnessed, Nevile Henderson said, “I had spent six years in St. Petersburg before the war in the best days of the old Russian ballet, but for grandiose beauty I have never seen a ballet to compare with it.” That he should have been provoked to such a comparison is not

accidental. Albert Speer, who designed the visual effects for the rallies, was very interested in the dance theories of Mary Wigman. Her ideas about “choirs of movement” that would “conquer space” were in turn influenced by Émile Jacques-Dalcroze, whom we met earlier, and Rudolf von Laban, who became ballet master of the Prussian state theatres. All these people had either worked with or been stimulated by the Russians.¹⁶

De gelijkenis tussen het Russische ballet en het Neurenbergse spektakel is niet toevallig, zegt Eksteins, en *Le sacre du printemps* is, voor het opdissen van dit soort verbanden, een van de meest geschikte kunstwerken die je je maar kunt wensen. Maar Eksteins houdt het niet alleen bij de *Sacre*, en heeft de pretentie een bredere these uit te schetsen:

Nazism was a popular variant of the impulses of the avant-garde. It expressed on a more popular level many of the same tendencies and posited many of the same solutions that the avant-garde did on the level of “high art”.¹⁷

De avant-gardisten waren hun tijd vooruit, maar op een heel andere manier als wij doorgaans believe te denken, lijkt Modris Eksteins te willen zeggen. In zijn portret van de leider van de *Ballets russes*, de flamboyante entrepreneur Sergey Diaghilev, komen een reeks van deze avant-gardisten “*tendencies*” voorbij. Hoewel Diaghilev nooit een coherente artistieke theorie heeft ontwikkeld, kunnen zijn ideeën beschreven worden als een soort verlossingsleer, waarbij maatschappelijke regels en de moraal de *targets* zijn, hetgene ten koste waarvan de grote bevrijding plaats zou moeten plaatsvinden:

He conceived of art as a means of deliverance and regeneration. The deliverance would be from the social constraints of morality and convention, and from the priorities of western civilization – of which Russia was becoming increasingly a part – dominated by a competitive and self-denying ethic. The regeneration would involve the recovery of a spontaneous emotional life, not simply by the intellectual elite, although that was the first step, but ultimately by society as a whole. Art, in this outlook, is a life force; it has the invigorating power of religion; it acts through the individual but in the end is greater than the individual; it is in fact a surrogate religion.¹⁸

Zonder te willen ontkennen dat er veel verbanden zijn tussen het avant-gardisme en het nazisme, lijkt me het één op één koppelen van beiden, zoals Eksteins voortdurend doet, misleidend. Het is een nogal geforceerd traject wat Eksteins uittekent. Veel van Eksteins’ evocaties van het avant-gardisme, zoals het hierbovenstaande citaat over de artistieke visie van Diaghilev – lijken veel dichter, dan bij het nazisme, te staan bij het rebelleren tegen de bestaande maatschappelijke orde zoals we dat kennen van de jaren 60 en 70.

En Stravinsky – hoe is het hém tussen 1913 en 1945 vergaan? Van grote componisten zijn we gewend dat ze het opleveren van hun kwintessentiële muziekstuk bewaren tot hun late levensavond: Bachs *Kunst der Fuge*, Beethovens *9^{de} Symfonie*, Mozarts *Requiem*, voldoen allen aan dit criterium. Igor Stravinsky was amper dertig jaar oud toen hij de *Sacre* componeerde, en dit stuk zou – voor het grote publiek althans – alles in de schaduw stellen van wat hij nog in een bijna zestigjarige vervolgcarière aan muziek zou schrijven. Nooit meer na de *Sacre* zou Stravinsky een poging doen zoveel energie in een muziekstuk samen te ballen, en in veel in de jaren 20 en 30 geschreven composities zou je niet eens de componist van de *Sacre* herkennen. Was de *Sacre* dan een grote jeugdzonde van een verklaarde *enfant terrible*?

Misschien is een antwoord te vinden in *Symfonie in drie delen*, geschreven tussen 1942 en 1945 en voor het eerst opgevoerd op 24 januari 1946 door het *New York*

Philharmonic Orchestra in de Carnegie Hall in New York City. Deze symfonie, een van de weinige muziekstukken waarvan Stravinsky het programmatische karakter erkend heeft, handelt over de Tweede Wereldoorlog – en heeft daarmee zelfs de bijnaam *War Symfonie* gekregen. Tijdens zijn leven in Parijs in de jaren 20 en 30 zou Stravinsky enkele flirtages met Mussolini hebben, maar met zijn emigratie naar de VS zou hij wat betreft de Tweede Wereldoorlog het geallieerde standpunt volledig assimileren. Het is in de *Symfonie in drie delen* dat we onmiskenbaar sporen terugvinden van de uitzinnige energie die de *Sacre* beheerste, maar we zijn hier in een heel ander tijdsbestek en aan de goede kant van het politieke spectrum aanbeland, wat betekent dat er van een vroeg 20^{ste} eeuwse esthetische verheerlijking van het geweld geen sprake meer kan zijn.

5. Het schandaal

Legendarisch is het schandaal dat de première van de *Sacre* in 1913 in het Théâtre des Champs-Élysées creëerde. In elk boek over Stravinsky, in elk artikel over de *Sacre*, in bijna alle programmaboekjes van uitvoeringen en alle CD-boekjes van opnamen wordt het spektakel gememoreerd. Het is een schandaal zoals elke avant-gardistische *enfant terrible* zich die zou wensen – een *model-schandaal*, om het in mimetische termen uit te drukken. In het artikel ‘De muzikale tijdreis van Elmer Schönberger’ lezen we over deze première:

Stel dat ik in de zaal had gezeten, op die beruchte 29ste mei 1913, toen in het spiksplinternieuwe Théâtre des Champs-Élysées ‘*Le sacre du printemps*’ in première ging. Wie had er niet bij willen zijn? Dankzij de beschrijvingen van zowel de muzikale uitvoering als de bijbehorende choreografie van Nizjinski hebben we van deze roemruchte première een beeld dat in gedetailleerdheid de herinnering aan vele, zo niet alle door ons lieflijk bijgewoonde concerten verre overtreft.¹⁹

Stravinsky wist met de *Sacre* niet alleen een stuk te componeren waarin op voorbeeldige wijze met de tonaliteit werd gebroken, maar voorzag de geschiedenis, eveneens op voorbeeldige wijze, van een evenement dat zich, meer dan welk ander schandaal dan ook, in het collectieve geheugen heeft genesteld.

In veel beschrijvingen van het schandaal keren allerlei elementen terug die aan een clichébeeld van een schandaal – een schandaal zoals zich dat door een modern publiek, of meer nog door een moderne kunstenaar laat wensen – zal voldoen. De *Sacre* wordt dan een weergaloos vernieuwend kunstwerk van een groot genie, een werk dat binnen een paar decennia gecanoniseerd zal worden als een van de onvermijdelijke composities van de 20^{ste} eeuw. Dit geniale meesterstuk wordt in haar allereerste uitstalling uitgefloten en uitgejoeld door een onverdraagzaam, onbegrijpend, dom publiek. Arme kunstenaar, die bijna als zijn danseres geslacht wordt, ditmaal op het altaar van een vijandige bourgeoisie. Het tooit Schönberger dat hij zich in het vervolg van zijn mijmeringen vragen stelt over de plaats waar hij gestaan zou hebben, als hij zijn mening koud op zijn dak over die *Sacre* in een recensie had moeten neerpennen:

Toch – en dit laat zich nauwelijks rijmen met mijn muzikale intuïtie en mijn geflatteerde zelfbeeld als professionele luisteraar – moet ik rekening houden met de mogelijkheid dat ik het stuk maar zo-zo had gevonden, een beetje enerzijds-anderzijds, en dat ik allerlei zogenaamd kritisch-genuanceerde slagen om de arm had gehouden. Of zelfs dat ik er niets van begrepen had. Dat de portee me was ontgaan. Dat ik het allemaal maar overdreven had gevonden.

Maar achteraf sluiten wij het kunstwerk in ons hart en weten we dat er maar één partij wiens rol echt belachelijk is: die van het toenmalige publiek.

Juist omdat er zoveel beschrijvingen van die première van de *Sacre* in 1913 zijn, weten we dat dit clichébeeld niet klopt. Het eerste wat we moeten vermelden is dat het publiek,

ondanks de nodige parels, struisvogelveren, hoge hoeden en uitgesneden decolletés, niet bestond uit een eenvormig conservatief bourgeois publiek. Het was een publiek dat in moderne muziek was geïnteresseerd – de écht-conservatieve bourgeoisie zat die avond waarschijnlijk elders in Parijs te luisteren naar Bizet of Berlioz, of misschien wel Mozart of Rameau. In een frase van Jean Cocteau vulde de zaal zich met “*snobs, super-snobs en anti-snobs*” – er waren verschillende facties en veel mensen waren al geslepen nog voor één noot van de *Sacre* had geklonken.

De gedachte dat het ten tonele voeren van een offerritueel een belangrijke rol speelt in dit schandaal – zoals hierboven gesuggereerd door Roger Hamerton-Kelly, of in de beschrijving van deze avond in het boek van Modris Eksteins – is niet houdbaar, om de eenvoudige reden dat het tumult al heftig losbarstte lang voor op het toneel een slachtoffer was aangewezen, laat staan een offer volbracht. In de beschrijving van Alex Ross’ *The Rest is Noise*, barstte het gekrakeel pas goed los bij het tweede deel – *Les augures printaniers*. En dit is significante informatie. Het is dit deel waarin het heftigst met de tonaliteit gebroken wordt, en waarin een harde, agressieve dreun wordt ingezet, met onwennige ritmische accenten, alles op één enkel dissonant akkoord.

Het schandaal betrof ongetwijfeld stijl en decorum, en had ongetwijfeld een esthetisch karakter – het betrof een brutale breuk met gevestigde ideeën over hoe muziek moest klinken en hoe dans er moest uitzien. In het eerste deel van de *Sacre* – *Introduction* – mag je nog hopen dat er uit de miasmatische toverdoos iets te voorschijn zal komen dat rijmt met de verworvenheden van de romantiek of een traditie überhaupt. Maar al na de eerste paar maten van *Les augures printaniers* weet je dat het echt mis is. Zonder dat de *Sacre* als geheel door kan gaan voor een atonaal of anti-tonaal werk, werpt het tweede deel desalniettemin de knuppel in het tonale hoenderhok.

Net zoals de muziek een ongekend klankbeeld vormde, zo zal de choreografie hier volumineus aan meegewerkt hebben. Nijinsky zal met zijn voor dit stuk bedachte plompe en spasmodische bewegingen de herinnering aan de roze elfjes van het *Zwanenmeer* wel heel ver achter zich gelaten hebben. De dans, maar meer nog de muziek, confronteerde het op zich al relatief progressieve publiek met iets waar nog helemaal geen referentiekader voor bestond. Het tumult bestond niet uit een eensgezind boegeroep van een verontwaardigd publiek, zoals het clichébeeld voorschrijft, maar juist uit het feit dat voorstanders, die er al op voorhand waren, op de vuist gingen met de tegenstanders, die er ook al op voorhand waren. Het was een interne strijd *binnen* de zaal, waarvan het lawaai zo hoog kon oplopen dat de muziek nauwelijks meer te horen was. En voor *Le sacre du printemps* is dat een hele prestatie.

Literatuur:

- **AU:** Louis Andriessen & Elmer Schönberger, *Het Apollinisch Uurwerk: Over Stravinsky*, Amsterdam: De Bezige Bij, 1983.
- **GG:** René Girard, *God en Geweld: Over de oorsprong van mens en cultuur*. Tiel: Lannoo, 1994.
- **CS:** Derek Hughes, *Culture and Sacrifice: Ritual Death in Literature and Opera*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- **BTV:** René Girard, *Wat vanaf het begin der tijden verborgen was...* Kampen: Kok Agora, 1990
- **RS:** Modris Eksteins, *Rites of Spring: The great war and the birth of the modern age*. Boston: Houghton Mifflin Company, 2000 (first edition 1989) .
- **RN:** Alex Ross, *The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century*, New York: Picador, 2007.

¹ Igor Stravinsky was allesbehalve een wonderkind. In de dagboeken van Rimsky-Korsakov wordt hij nergens genoemd en het verhaal gaat dat hij alleen maar bij de Russische grootmeester in de leer had mogen komen vanwege de invloed van zijn vader, die zich in het Russische culturele leven verdienstelijk had gemaakt als bariton.

² AU, p. 139.

³ Muzikaal werkt Louis Andriessen deze gedachte uit in zijn *Contra Tempus*, waarin “post-tonale” seriële muziek wordt gecombineerd met “pre-tonale” fragmenten uit Guillaume du Machaut’s *Messe de Nostre Dame* (c. 1360), om te eindigen in het akkoord waarmee Stravinsky zijn *Psalmensymfonie* begint. Deze Guillaume de Machaut is overigens dezelfde als de schrijver van *Jugement du Roy de Navarre*, de exemplarische vervolgingstekst waarmee René Girard zijn boek *De zondebok* begint.

⁴ Zie website.

⁵ GG, pp.75-94. *God en Geweld* is de vertaling van Girards sleutelwerk *La violence et le sacré*.

⁶ CS, p.216.

⁷ Zie website.

⁸ Zie website.

⁹ Schönbergs *Moses und Aron* was voltooid in de jaren 30 en werd voor het eerst uitgevoerd in de jaren 50.

¹⁰ CS, p.239.

¹¹ GG, pp. 7-44.

¹² GG, p.24

¹³ Dit lastige verschil tussen een warm-empathisch en een koud-wetenschappelijk “begrijpen” komt ook steeds om de hoek kijken wanneer iemand een poging doet serieus het 21^{ste}-eeuwse terrorisme te doorgronden.

¹⁴ BTV, p.84

¹⁵ RS, p.327.

¹⁶ RS, pp.323-324.

¹⁷ RS, p.311.

¹⁸ RS, p.30.

¹⁹ *Trouw*, 26 juli 2008.