

Muzikale poëtica
in de vorm van zes lessen

Igor Stravinsky

Vertaald door Pien Braat

Met voorwoorden van
Darius Milhaud en
George Seferis



UITGEVERIJ NIEUWEZIJD'S

Oorspronkelijke titel: *Poétique Musicale – Sous forme de six leçons*, Par Igor Strawinsky: Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1942 / *Poetics of Music – In the Form of Six Lessons*, Harvard University Press, 1947, 1970

© copyright 1942, 1947, 1970 by The President and Fellows of Harvard College
Published by arrangement with Lennart Sane Agency AB.

© Nederlandse vertaling 2012, Uitgeverij Nieuwezijds

Uitgegeven door: Uitgeverij Nieuwezijds, Amsterdam
Redactionele adviezen: Wouter Steffelaar
Vertaling: Pien Braat
Zetwerk: CeevanWee, Amsterdam
Omslagontwerp: Marjo Starink, Amsterdam
Foto omslag: George Grantham Bain Collection, Library of Congress
Afbeelding p. 18: Tekening van Igor Stravinsky door Pablo Picasso (1920)

ISBN 978 90 5712 332 0
NUR 660



Bij de productie van dit boek is gebruikgemaakt van papier dat het keurmerk van de Forest Stewardship Council (FSC) mag dragen. Bij dit papier is het zeker dat de productie niet tot bosvernietiging heeft geleid.

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm, geluidsband, elektronisch of op welke andere wijze ook en evenmin in een retrieval system worden opgeslagen zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Bij de Nederlandse vertaling

In september 1939 bekleedde Igor Stravinsky de Charles Eliot Norton leerstoel voor poëtica aan Harvard University en gaf daar, in het Frans, een cursus van zes lessen over muzikale poëtica. Deze lessen, mede geïnspireerd op het gedachtegoed van Pierre Souvtchinsky en in het Frans geschreven met medewerking van dichter en filosoof Paul Valéry en componist en criticus Alexis Roland-Manuel, zijn in eerste instantie uitgegeven als *Poétique Musicale* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1942).

De eerste Engelstalige editie verscheen in 1947, in de vertaling van Arthur Knodel en Ingolf Dahl, met een voorwoord van componist Darius Milhaud (1892-1974). In de Engelstalige editie van 1970 is dat voorwoord vervangen door een van dichter, diplomaat en Nobelprijswinnaar literatuur George Seferis (1900-1971). Beide voorwoorden zijn in deze Nederlandstalige editie in vertaling opgenomen.

De lessen zelf zijn door Pien Braat uit het Frans vertaald aan de hand van de meest recente Franstalige editie, onder redactie van Myriam Soumagnac: *Poétique Musicale* (Parijs, Harmoniques/Flammarion, 2000).

Inhoud

Eerste les

KENNISMAKING 21

Tweede les

OVER HET FENOMEEN MUZIEK 39

Derde les

OVER MUZIKALE COMPOSITIE 61

Vierde les

MUZIKALE TYPOLOGIE 83

Vijfde Les

DE *AVATARS* VAN DE RUSSISCHE MUZIEK 107

Zesde Les

OVER DE UITVOERING 135

EPILOOG 151

Eerste les
KENNISMAKING

Ik beschouw het als een grote eer om vandaag de Charles Eliot Norton-leerstoel voor poëtica te mogen bekleden en ik wil in de eerste plaats graag de Commissie bedanken die zo vriendelijk was mij te vragen het woord te richten tot de studenten van Harvard University.

Ik kan niet verhullen hoezeer het mij verheugt mij voor het eerst tot een gehoor te richten dat de moeite wil nemen om te luisteren en te leren, alvorens te oordelen.

Tot dusver trad ik alleen op in theaterzalen en op concertpodia, voor groepen mensen die het zogeheten publiek vormen; maar tot de dag van vandaag had ik mij nooit eerder gewend tot een studieus gehoor. In deze hoedanigheid, die u ongetwijfeld doet verlangen naar een gedegen begrip van de geboden stof, zult u er niet van opkijken als ik zeg dat wat ik zal bespreken, serieuze materie is – serieuzer dan men gewoonlijk denkt. U zult niet terugschrikken voor haar dichtheid, haar soortelijk gewicht. Het is niet mijn bedoeling u ermee te overvoeren..., maar het is moeilijk over muziek te praten door uitsluitend vast te houden aan haar tastbare werkelijkheden; ik zou het bovendien verraad aan de muziek vinden als ik haar tot on-

derwerp maakte van een onsamenhangend verhaal vol anekdoten en vermakelijke uitweidingen.

Ik zal niet vergeten dat ik een leerstoel *poëtica* bekleed, en het is voor geen van u een geheim dat *poëtica* letterlijk betekent: ‘studie van het te maken werk’. Het werkwoord *ποιειν* [*poiein*], waarvan het afstamt, betekent niets anders dan *maken*. De *poëtica* van de filosofen uit de Oudheid bevatte geen lyrische verhandelingen over het natuurlijke talent en over de essentie van schoonheid. Eén en hetzelfde woord, *τεχνη* [*technè*: kunst], omvatte voor hen zowel de schone als de nuttige kunsten, en gold zowel voor de wetenschap als voor het aanleren van de vast omschreven regels van een ambacht. Zo komt de ‘*poëtica*’ van Aristoteles voortdurend met suggesties voor de persoonlijke inspanning, de opbouw en de structuur.

Ik wil het met u specifiek over de *muzikale poëtica* hebben, dat wil zeggen over het *maken* op muzikaal gebied. Dat betekent dat we de muziek niet als voorwendsel zullen aangrijpen voor aangename dromerijen. Ik voel ten aanzien van wat me bezighoudt te veel verantwoordelijkheid op mij rusten, om mijn taak niet ernstig te nemen. Ik ben mij weliswaar ten volle bewust van het voorrecht te mogen spreken voor u, die hier bent om te studeren en van mij aan te nemen wat ik u wellicht kan geven, maar u zult op uw beurt – dat hoop ik – het voorrecht hebben werkelijk getuige te zijn van een reeks muzikale confessies.

Wees gerust, het zijn geen confessies in de trant van Jean-Jacques Rousseau, en nog minder in de trant van de moderne psychoanalytici die, onder het mom van een

pseudowetenschappelijk apparaat, niet anders tot stand brengen dan een armoedige ontheiliging van de authentieke waarden van de mens en zijn psychologische en scheppende faculteiten.

Ik zou mijn stelsel van confessies willen situeren tussen een *academische* les (let op het woord *academisch*, want ik wil erop terugkomen in de loop van mijn lessen) en wat men een *apologie* van mijn eigen algemene ideeën zou kunnen noemen. Ik gebruik het woord apologie niet in de zin van lofrede, waarin de Fransen het doorgaans gebruiken, maar in de zin van rechtvaardiging en verdediging van mijn persoonlijke ideeën en inzichten. Het gaat dus in feite om dogmatische ontboezemingen.

Ik weet heel goed dat bepaalde geesten, die eerder rijk zijn aan oprechtheid dan sterk door zekerheden, altijd aanstoot nemen aan, en gechoqueerd worden door, de woorden *dogma* en *dogmatisch*, zodra ze in esthetische of zelfs spirituele zin worden gebruikt. Daarom dring ik er des te meer bij u op aan deze termen te aanvaarden in de gehele omvang van hun legitieme betekenis, met het advies op hen te vertrouwen en ermee vertrouwd te raken, in de hoop dat u ze uiteindelijk gaat waarderen. Ik spreek van de legitieme betekenis van deze termen om nadruk te leggen op het natuurlijke en normale gebruik van het dogmatisch element bij elk bezigheid waar het categorisch en werkelijk essentieel wordt.

We kunnen immers niet kennisnemen van het schepingsfenomeen zonder de vorm waarin het zich manifesteert te beschouwen. Welnu, elk formeel proces komt voort uit een principe, en de bestudering van dit principe

vraagt nu juist om wat wij het dogma noemen. Anders gezegd: de behoefte die wij hebben om orde boven chaos te stellen, om de rechte lijn van onze handeling vrij te maken uit de warwinkel van mogelijke lijnen en uit de onbestemdheid van ideeën, vooronderstelt de noodzaak van een dogmatisme. Ik gebruik deze woorden dus alleen voor zover ze verwijzen naar een essentieel element dat de integriteit van kunst en geest waarborgt, en verzeker u dat ze hier geenszins oneigenlijk gebruikt worden.

Alleen al het feit dat we ons heil zoeken bij wat we *orde* noemen, de orde waardoor we kunnen ‘dogmatiseren’ bij hetgeen we doen, stimuleert ons niet alleen er waardering voor te krijgen: het spoort ons aan onze eigen scheppende bezigheid onder de vlag van dit dogmatisme te plaatsen. Daarom zou ik graag zien dat u het aanvaardt.

Tijdens mijn gehele cursus zal ik telkens een beroep doen op uw inzicht en uw voorliefde en gevoel voor orde en discipline, die, mits gevoed, gevormd en gesteund door positieve beginselen, de basis vormen van wat men een dogma noemt. Om u wegwijs te maken in de opzet van uw toekomstige studie, moet ik u allereerst mededelen dat mijn cursus zich moet beperken tot een uiteenzetting van stellingen die een uitleg bieden van de muziek, in de vorm van lessen. Waarom gebruik ik het woord *uitleg*? En waarom spreek ik nu juist van *een* uitleg? Omdat alles wat ik wil zeggen niet een onpersoonlijke uiteenzetting van algemene feiten zal zijn, maar een uitleg van de muziek zoals ik haar zie – en toch zal die uitleg niet minder objectief zijn omdat het de vrucht is van mijn eigen ervaring en van mijn persoonlijke waarneming.

Het feit dat ik zelf de waarde en doeltreffendheid van zo'n uitleg heb ondervonden geeft mij de overtuiging – en u de garantie – dat ik u niet zomaar een verzameling meningen bied, maar een aantal constateringën voorleg die, ook al zijn het de mijne, voor anderen niet minder bruikbaar zijn dan voor mij. Het gaat dus niet over mijn eigen gevoelens en voorkeuren: het gaat niet over een muziektheorie vanuit een subjectieve invalshoek. Mijn ervaring en onderzoek zijn totaal objectief, en mijn introspecties dienden alleen maar om bij mezelf te rade te gegaan teneinde er iets concreets uit te halen.

De ideeën die ik uitwerk, de zaken waar ik voor sta en die ik nu tegenover u op systematische wijze kom verdedigen, dienden en zullen altijd blijven dienen als basis voor het scheppen van muziek, juist omdat ze voortkomen uit de concrete praktijk. En als u bereid bent om enig belang, hoe klein ook, te hechten aan mijn schepping, die de vrucht is van mijn geweten en mijn geloof, gelieve dan vertrouwen te stellen in de speculatieve concepten die de kiem vormden voor mijn oeuvre en die zich gelijktijdig ermee hebben ontwikkeld.

Uitleggen – in het Frans *expliquer*, van het Latijnse *explicare*: ontvouwen, ontwikkelen – is iets beschrijven, het ontstaan ervan ontdekken, het onderlinge verband der dingen vaststellen, dit trachten te belichten. U iets uitleggen betekent voor mij ook mezelf iets uitleggen: mezelf dwingen zaken op een rijtje te zetten die uit hun verband zijn gerukt door de onwetendheid en kwaadwilligheid die we altijd in een geheimzinnig verband verenigd zien zodra er uitspraken over kunst gedaan worden. Onwetend-

heid en kwaadwilligheid hebben dezelfde wortels, en de tweede profiteert heimelijk van de voordelen die ze uit de eerste haalt. Ik weet niet wat verfoeilijker is. Op zich is onwetendheid zeker geen schande. Ze begint verdacht te worden als ze zich beroept op oprechtheid; want oprechtheid is, zoals Remy de Gourmont zei, nauwelijks een verklaring – en nooit een excuus. En kwaadwilligheid zal nooit nalaten onwetendheid als verzachtende omstandigheid aan te voeren.

Men zal geneigd zijn toe te geven dat dit duistere samenspannen van ‘onwetendheid, zwakheid en kwaadwilligheid’ – om de taal van de theologie te gebruiken – een reactie rechtvaardigt van open en krachtig verweer. Op die manier moeten we de *polemiek* begrijpen.

Ik ben dus verplicht polemiek te bedrijven. Ten eerste om de muzikale waarden die ik net ter sprake bracht omver te werpen, ten tweede om een zaak te verdedigen die op het eerste gezicht persoonlijk kan lijken, maar dat in werkelijkheid niet is. Over dit tweede punt verklaar ik me nader: door een toeval, dat ik graag een gelukkig toeval noem, hebben mijn persoon en mijn werk al vanaf het begin van mijn carrière en geheel buiten mij om een speciaal stempel gekregen en hebben de rol gespeeld van een ‘reagens’. Het contact van dit reagens met de muzikale werkelijkheid om mij heen, met de menselijke milieus en de ideeënwereld, was aanleiding voor allerlei beïnvloeding, die even heftig als willekeurig was. Het lijkt alsof men aan het verkeerde adres was. Deze ondoordachte reacties troffen overigens, afgezien van mijn werken, de gehele muziek en toonden de ernst aan van een beoorde-

lingsfout die het gehele muzikale bewustzijn van een tijdperk aantastte en die een verkeerde voorstelling gaf van alle ideeën, beweringen en meningen over één van de hoogste gaven van de geest – over muziek als kunst. Laten we niet vergeten dat *Petroeskja*, *Le Sacre du Printemps* en *Le Rossignol* verschenen in een tijd die gekenmerkt werd door diepgaande veranderingen die heel wat zaken hebben ontwricht, en heel wat geesten in verwarring hebben gebracht. Niet dat deze veranderingen zich voltrokken op het gebied van de esthetiek of het niveau van de expressiewijzen (dit soort ontregeling had al eerder plaatsgevonden, aan het begin van mijn actieve bestaan). De veranderingen waar ik over spreek, betroffen een algemene herziening van de basiswaarden en de essentiële elementen van de muziekunst.

Deze herziening, die zich in die tijd begon af te tekenen, zette zich zonder ophouden voort. Wat ik hier vaststel, spreekt voor zich en is duidelijk op te maken uit een aaneenschakeling van concrete feiten en uit de dagelijkse gebeurtenissen waarvan we getuige zijn.

Ik weet dat er een zienswijze bestaat volgens welke zich in de tijd van de *Sacre* een revolutie voltrok. Een revolutie waarvan de verworvenheden tegenwoordig geleidelijk aan gemeengoed worden. Deze opvatting spreek ik tegen. Ik vind dat ik ten onrechte als revolutionair ben beschouwd. Toen de *Sacre* uitkwam, is er heel wat over gezegd. In het tumult van tegenstrijdige meningen kwam mijn vriend Maurice Ravel praktisch als enige tussenbeide om een en ander recht te zetten. Hij had het inzicht, en sprak dit uit, dat de nieuwhed van de *Sacre* niet schuilde in de schrijf-

wijze, de instrumentatie of het technisch apparaat van het werk, maar in de muzikale entiteit.

Tegen mijn wil ben ik tot revolutionair gebombardeerd. Revolutionaire impulsen komen echter nooit helemaal uit het niets. Er bestaan handige mensen die met boze opzet revoluties maken... Je moet ervoor waken je niet te laten gebruiken door mensen die je bedoelingen toedichten die niet de jouwe zijn. Ik voor mij kan nooit over revolutie horen spreken zonder te denken aan het gesprek dat G.K. Chesterton naar zijn zeggen voerde met een kroegbaas in Calais, toen hij in Frankrijk aan land kwam. Deze klaagde bitter over de hardheid van het bestaan en het toenemende gebrek aan vrijheid: 'Wat heeft het voor zin, besloot de kroegbaas, om drie revoluties in gang te zetten en altijd weer op hetzelfde punt uit te komen.' Waarop Chesterton hem erop wees dat een revolutie, in de letterlijke betekenis van het woord, een beweging is die een gesloten kromme beschrijft en dus weer op het punt van vertrek uitkomt...

Een werk als de *Sacre* mag arrogant geklonken hebben, de taal die het werk sprak mag in al zijn nieuwheid ruw zijn overgekomen; dat betekent niet dat het revolutionair was in de meest subversieve betekenis van het woord.

Als je, om het predicaat revolutionair te verdienen, alleen maar hoeft te breken met een bepaalde gewoonte, dan zou elke musicus die iets te zeggen heeft en daarbij conventies overschrijdt, als revolutionair moeten worden bestempeld. Waarom zouden we het woordenboek van de schone kunsten belasten met die gezwollen term die in de algemeen aanvaarde betekenis een staat van verwarring en

geweld aangeeft, terwijl er zoveel geschiktere woorden zijn om oorspronkelijkheid mee aan te duiden?

Eerlijk gezegd zou het mij moeite kosten om in de kunstgeschiedenis een enkel feit te noemen dat als revolutionair betiteld kan worden. Kunst is in wezen constructief. Revolutie houdt een verstoring van het evenwicht in. Wie revolutie zegt, zegt tijdelijke chaos. Maar kunst is het tegengestelde van chaos. Kunst geeft zich niet over aan chaos zonder zich direct bedreigd te weten in haar essentiële belangen, in haar bestaan zelf.

Revolutionair zijn is een eigenschap die tegenwoordig meestal in lovende zin wordt toegekend aan kunstenaars – ongetwijfeld omdat we in een tijd leven waarin de revolutie een zeker prestige geniet bij de elite van eergisteren. Laten we elkaar goed begrijpen: ik ben de eerste om te erkennen dat moed de drijfveer is achter de allermooiste, grootse daden; reden te meer om moed niet ondoordacht in dienst te stellen van wanorde en brute verlangens, met het doel tot iedere prijs voor sensatie te zorgen. Moed keur ik goed; ik stel er geen grenzen aan; maar de kwalijke gevolgen van willekeur zijn evenzeer zonder grenzen.

Willen we voluit genieten van de verworvenheden van *moed*, dan moeten we eisen dat zij opereert in het volle licht, zonder schaduwen. We kunnen daaraan werken door verkeerde voorstellingen van zaken, die haar van haar troon dreigen te stoten, te hekelen. Gratuite overdrijving tast alles aan, elke vorm waarop zij betrekking heeft. Ze ontkracht in haar vaart de meest waardevolle vernieuwingen, en bederft tegelijkertijd de goede smaak van haar vereerders – wat verklaart dat die smaak al gauw

naadloos van de meest wilde complicaties overgaat in de meest banale platvloersheden.

Een muzikaal geheel, in welke ruwe vorm dan ook, is legitiem voor zover het authentiek blijkt. Maar om authentieke waarden te midden van totale namaak te onderscheiden, moet je begiftigd zijn met een trefzekere intuïtie, die door de snobs onder ons wordt gehaat omdat ze die zelf niet bezitten.

Onze elites van de avant-garde, gedoemd om eeuwig tegen elkaar op te bieden, verwachten en eisen van de muziek dat zij hun voorliefde voor absurde kakofonieën bevredigt.

Ik zeg *kakofonie* zonder angst om geschaard te worden onder de oude 'pompiers'*, de pompeuzen, de *laudatores temporis acti* [zij die het leven prijzen]. Ik gebruik dit woord volkomen bewust en wil er niets van terugnemen. Mijn standpunt is wat dat betreft precies hetzelfde als in de tijd dat ik de *Sacre* componeerde, toen men mij graag voor revolutionair hield. Net als voorheen ben ik ook nu op mijn hoede voor vals geld, en let ik erop dat ik het niet voor echt aanzie. *Kakofonie* betekent lelijk geluid, smokkelwaar, ongecoördineerde muziek die niet bestand is tegen een kritisch oordeel. Hoe men ook denkt over de muziek van Arnold Schönberg (om het voorbeeld te nemen van een componist die esthetisch en technisch op een heel ander vlak opereert dan ik), wiens werken vaak heftige re-

* De benaming 'pompier' heeft te maken met de gelijkenis van de negentiende-eeuwse brandweerhelmen met de helmen van oude Romeinse notabelen.

acties of een ironische glimlach teweegbrachten, het is ondenkbaar dat een fatsoenlijke, muzikaal goed onderlegde geest niet zou aanvoelen dat de componist van *Pierrot Lunaire* zich terdege bewust is van wat hij doet en dat hij niemand misleidt. Hij koos voor het muzikale systeem dat hem aanstond, en binnen dat systeem is hij volkomen consequent en coherent. Je kunt muziek die je tegenstaat niet afdoen door haar kakofonie te noemen.

Even vernederend is de ijdelheid van snobs die zich laten voorstaan op een gênante familiariteit met de wereld van het onbegrijpelijke, en verrukt opbiechten dat ze zich in goed gezelschap bevinden. Wat ze willen, is niet de muziek, maar het schokeffect, de sensatie die alle begrip vertroebelt.

Ik erken dus dat ik totaal ongevoelig ben voor het prestige van de revolutie. Al het rumoer dat ze veroorzaakt, vindt bij mij geen weerklank. Want revolutie is één ding, en vernieuwing een ander. Als een vernieuwing zich niet met veel bombarie aandient, wordt zij zelfs niet altijd herkend door tijdgenoten. Laat ik als voorbeeld het werk nemen van een componist die ik expres kies omdat zijn muziek, waarvan de kwaliteiten sinds lang algemeen erkend zijn, zó populair is geworden, dat de draaiorgels zich er grif meester van hebben gemaakt.

Ik bedoel Charles Gounod. Wees niet verrast dat ik even stilsta bij Gounod. Het is niet zozeer de auteur van *Faust* die mijn aandacht trekt, als wel het voorbeeld dat hij geeft van een werk waarvan de overduidelijke verdiensten vanwege de nieuwheid ervan door dezelfde figuren miskend werden wier missie het is om precies op de hoog-

te te zijn van de feiten die ze moeten beoordelen.

Laten we *Faust* nemen. De eerste critici van deze beroemde opera weigerden de melodische inventiviteit van Gounod te erkennen, die ons nu het belangrijkste kenmerk van zijn werk lijkt. Ze gingen zelfs zo ver dat ze zijn melodisch talent in twijfel trokken. Ze zagen in Gounod 'een naar het theater afgedwaalde symfonieëncomponist', een 'streng musicus', in hun eigen woorden, die – jazer – eerder 'geleerd' dan 'geïnspireerd' was. Ze verweten hem uiteraard 'dat hij zijn effect niet met de stemmen, maar met het orkest bereikte.'

In 1862, drie jaar na de eerste uitvoering van *Faust*, verklaarde de *Gazette musicale* van Parijs doodeenvoudig dat *Faust* over het geheel genomen 'niet het werk was van een melodicus.' En de beroemde Scudo, wiens mening wet was in de *Revue des Deux-Mondes*, produceerde in datzelfde jaar dit historisch meesterstukje, waarvan ik u de integrale tekst niet graag zou onthouden:

'De heer Gounod heeft de pech bepaalde verouderde delen van de laatste kwartetten van Beethoven te bewonderen. Dat is de troebele bron waaruit de slechte musici van het moderne Duitsland voortkomen: de Liszts, de Wagners, de Schumanns, en niet te vergeten Mendelssohn, vanwege enkele twijfelachtige aspecten van zijn stijl. Als de heer Gounod werkelijk de doctrine beheerst van de *melodie continue*, de melodie van het oerwoud en de ondergaande zon die *Tannhäuser* en *Lohengrin* zo aantrekkelijk maken, een melodie die te vergelijken is met Harlekijns brief ("aan punten en komma's doe ik niet, ik laat u de vrijheid die te zetten waar u wilt"), dan zou – en

ik houd deze veronderstelling liever voor onmogelijk – de heer Gounod onherroepelijk verloren zijn.’

Zelfs de Duitsers gaven op hun manier de goede Scudo gelijk. In de *Münchener neueste Nachrichten* viel waarachtig te lezen dat Gounod geen Fransman was, maar een Belg, en dat zijn composities niet het karakter hebben van de moderne Franse of Italiaanse school, maar van de Duitse school waarin hij is gevormd en zich heeft ontwikkeld.

Omdat de literatuur die zich rond de muziek ontwikkelt al zeventig jaar niet van karakter is veranderd en aangezien, terwijl de muziek voortdurend verandert, de gronden van niet-ontvankelijkheid die haar worden aangewreven niet veranderen, moeten we ons wel voorbereiden op een weerwoord.

Ik ga dus polemieken bedrijven. Ik ben niet bang dit toe te geven. Niet om mezelf te verdedigen, maar om hier de muziek en haar principes met woorden te verdedigen, zoals ik dat op een andere manier doe met mijn werken.

Sta me nu toe om de indeling van mijn cursus uiteen te zetten. Deze is verdeeld in zes lessen die ik elk een titel wil geven.

De les die u nu volgt, is, zoals u merkt, slechts een *kenismaking*. Ik heb in deze eerste les geprobeerd een overzicht te geven van de leidende beginselen van mijn colleges. U weet nu dat u muzikale confessies – in de betekenis die ik aan die uitdrukking hecht – te horen zult krijgen, waarvan het ogenschijnlijk subjectieve karakter wordt gecorrigeerd door mijn wens deze ontboezemingen een duidelijk dogmatisch karakter te geven.

Deze kennismaking, die in het strenge teken staat van orde en discipline, moet u geen schrik aanjagen, want mijn colleges zullen zich niet beperken tot een dor, onpersoonlijk verslag van algemene ideeën, maar zullen naar mijn beste weten een zo levendig mogelijke uitleg geven. Een uitleg van mijn persoonlijke ervaring in nauwe samenhang met concrete waarden.

Mijn tweede les behandelt het fenomeen muziek.

Het onoplosbare probleem van haar oorsprong laat ik voor wat het is om me uitsluitend toe te leggen op het fenomeen muziek voor zover het voortkomt uit de integrale mens, geheel bij zinnen en bij zijn volle verstand. We zullen het fenomeen muziek bestuderen als een door middel van klank en tijd gevormd element van speculatie. Daar aan zullen we de dialectiek van het scheppingsproces ontleenen. In dit verband zal ik het hebben over het principe van contrast en gelijksoortigheid. Het tweede deel van die les wordt gewijd aan de muzikale elementen en aan de vormleer.

Het onderwerp van mijn derde les is de compositie. We zullen de volgende vragen bespreken: wat is compositie en wat is een componist? Op welke wijze en in welke mate is hij scheppend bezig? Deze overwegingen brengen ons ertoe de vormelementen van het muzikale métier successievelijk te bestuderen. In dit verband moeten we enkele begrippen preciseren: inventiviteit, verbeelding, inspiratie; cultuur en smaak; orde als regel en als wet tegenover wanorde; en ten slotte de tegenstelling tussen het rijk van de noodzaak en het rijk van de vrijheid.

De vierde les behandelt de muzikale typologie, die we

bestuderen door terug te gaan in de geschiedenis. Typologie veronderstelt het maken van keuzes, hetgeen een bepaalde methode van onderscheiden vooronderstelt. De analyse waartoe deze methode ons aanzet, brengt ons bij het stijlprobleem, en via het stijlprobleem bij het spel van de vormelementen, waarvan de samenhang datgene vormt wat je de 'biografie van de muziek' zou kunnen noemen.

Ik zal in de loop van die les aandacht besteden aan zeer actuele kwesties: kwesties die betrekking hebben op publiek, snobisme, mecenaat, de burgermansgeest; het modernisme en het academisme, en de eeuwige kwestie van classicisme en romanticisme.

De vijfde les is geheel gewijd aan de Russische muziek. In dit verband zal ik de folklore en de Russische muziekcultuur behandelen: religieuze en wereldlijke muziek. Ik zal ook de italianismen, germanismen en oriëntalismen binnen de Russische 19de-eeuwse muziek bespreken. Ik zal de twee kwalen schetsen van de twee Ruslanden – het conservatieve en het revolutionaire. Ten slotte zal ik het met u hebben over het Sovjet-neofolklorisme en de verloedering van de muzikale waarden.

De zesde en laatste les, die de uitvoering behandelt, zal dit specifieke muzikale fenomeen beschrijven. Ik zal vaststellen wat vertolking onderscheidt van pure uitvoering, en ik zal in dit verband spreken over uitvoerenden en hun gehoor, over een actieve en een passieve houding van het publiek, en over het zo belangrijke probleem van het oordeel of de kritiek. Mijn epiloog zal trachten de diepere betekenis van muziek te bepalen, alsmede haar wezenlijke doel: het bevorderen van een verbondenheid, een *commu-*

nie, een eenwording van de mens met zijn naaste en het Zijn.

Deze *uitleg* van muziek, die ik voor u en hopelijk ook *met* u zal ondernemen, krijgt zoals u ziet de vorm van een synthese, van een systeem dat begint met de analyse van het fenomeen muziek om te eindigen bij het probleem van de uitvoering van muziek. U zult merken dat ik in dit geval niet heb gekozen voor de meest gebruikelijke methode, waarin men tot een bewering komt door van het algemene naar het bijzondere te gaan. Ik ga anders te werk. Ik zal een soort parallellisme volgen, een methode van *synchronisatie*, dat wil zeggen dat ik algemene principes verbind met bijzondere feiten en wel zo dat ze elkaar voortdurend ondersteunen.

Want we moeten beseffen dat het slechts uit praktische noodzaak is dat we de dingen moeten onderscheiden door ze onder te brengen in zuiver conventionele categorieën zoals 'primaire/secundaire' en 'hoofdzaak/bijzaak', en het is niet mijn bedoeling om de elementen die ons bezighouden van elkaar te scheiden, maar om ze te onderscheiden zonder ze uit elkaar te halen.

De ware hiërarchie van de fenomenen krijgt, net als de ware hiërarchie van de onderlinge verbanden, zijn vaste vorm op een heel ander vlak dan het vlak van de conventionele classificaties.

Laat mij de hoop koesteren dat het verhelderen van deze stelling één van de zo vurig door mij verlangde resultaten van mijn cursus zal zijn.