

enkele aspecten van het circus in de 20^e eeuwse muziek

Toen J. Cocteau in 1918 zijn beroemd tractaat *Le Coq et l'Arlequin, notes autour de la musique* liet verschijnen, waren de schandalen in het Parijse concertleven niet uit de lucht geweest. Hoofzakelijk twee composities hadden hierbij een explosieve rol gespeeld: *Le Sacre du Printemps* balletmuziek van I. Stravinski voor het eerst uitgevoerd in 1913 en *Parade* balletcompositie van E. Satie, dat vier jaar later in première ging.¹

Door de schokkende barbaarse klankwereld van *Le Sacre* en de armtierige music-hall parodie dat *Parade* scheen te zijn, werd het Parijse publiek uit zijn romantische letargie wakker geschud en brutaal geconfronteerd met een nieuwe muzikale beweging die naast een muzikale tevens een choreografische, plastische en theatrale omwenteling bracht.² Vooral Saties *Parade*, verheerlijking van kermis- en circusmuziek bleek geheel aan de doelstellingen van Cocteau, spiritueel leider en woordvoerder van de jonge Franse muziek te beantwoorden. Het was immers onmiskenbare anti-romantische muziek, die totaal brak met de decadente oververlijning van het impressionisme en zich beperkte tot elementaire actie en uiterste eenvoud.

Gebaseerd op Cocteaus avant-gardistisch scenario, een geparodieerde kermisparade waarbij verschillende artisten w.o. een atleet, een clown, twee acrobaten de aandacht van het publiek trachten te trekken, nam de louter decoratieve van alle dramatiek ondane partituur bewust een secundaire plaats in. De revolutionaire esthetiek van *Parade*³ ontketende niet alleen een schandaal maar maakte op de jonge Franse generatie een blijvende indruk en wees meteen de weg aan o.m. Poulenc (b.v. in enige sonates voor blaasinstrumenten en in *Cocardes*⁴ een oestige liederencyclus op gedichten van Cocteau), Milhaud (b.v. *Le bœuf sur le Toit*⁵ een balletklucht met als protagonisten de gebroeders Fratellini) en Saugé (b.v. *Les Forains*, kermismuziek met als melancholische achtergrond het leven van de foortlui).

Hoewel de exuberante balletcomposities *Petroesjka* en *Le Sacre* indruisten tegen de uiterste soberheidsopvatting⁶ die sedert *Parade* door Cocteau gepredikt werd, had Stravinski toch veel gemeen met deze acrobaat van de fantasie, deze zich voortdurend vernieuwende non-conformist, wiens ideeën over een vereenvoudiging van de muziek naar het voorbeeld van het circus, leidden naar talrijke werken waarin het burleske, de clownerie en allerlei circus-effecten aan bod kwamen. Naar de manier van Toulouse-Lautrec of als een reminiscentie van het *Circus* van Seurat lijken de *Trois*

Pièces faciles voor 4-handig klavier, waarvan het tweede nummer opgedragen is aan Satie en waarover de componist vertelt, dat hij zich voorstelde in de piste van een circus als dierentemmer tijdens een dressuurnummer van een amazone te paard. Een andere boeiende illustratie van clowneske muziek is de kameropera *Renard*, volgens Stravinski zelf, een burleske historie, om te spelen en te zingen, gebaseerd op Russische volksverhalen en gespeeld door narren, dansers en acrobaten, bij voorkeur op een openluchtstellige waarachter het orkest zit. Het meest traditionele circuseffect is hier het tromgeroffel, alsof een acrobaat een salto-mortale van uit de nok van het circus voor de ademloos toekijkende menigte gaat vertonen.

André Bulthé (o Veurne 1906), *Music* (bekroond in de Grand Prix de Paques te Nice).



Hetzelfde effect wordt trouwens tussen de verschillende tafereelen van *Petroesjka* aangewend. Het bekendste voorbeeld van originele circusmuziek is evenwel de *Circus-polka*, gecomponeerd voor het circus van Ringling Bros en Barnum And Bailey. Deze grappige groteske dansmuziek voor de eerste maal uitgevoerd te New-York in 1942 was bedoeld als ballet voor jonge olifanten en 'girls'.

Van alle prototypes onafscheidelijk verbonden aan het circus is de beroemdste en zeker ook de meest fascinerende de clown, Pierrot, de harlekijn, die alleen dient *pour faire plaisir*. Nog vele andere dan de reeds geciteerde componisten hebben elk op hun

eigen manier, een muzikaal portret van deze eeuwige figuur gemaakt.

Een groteske mengeling van dwaasheid en weemoed biedt Debussy met de prelude *Général Lavine*, een destijds beroemde clown. Een nog verder doorgedreven introspectie van de clown-psyche, tot het waanzinnige, sadistische toe, levert de liederencyclus *Pierrot Lunaire* van Schönberg.⁷ Indien het uiterlijk element bij voornoemde componist opgeheven wordt, wint de visuele uitbeelding aan belang in de hedendaagse tendens naar vernieuwing en integratie van muziek en theater. In Berio's *Sequenza V*, voor trombone-solo, opgedragen aan de wereldvermaarde clown Grock, wendt de solist naast de



De muzikale clowns
Serebriakov en Chtchoekine.

instrumentale en vokale acties, met behulp van zijn instrument sommige visuele (mime) gebaren aan; een gestiek die de nagedachte- nis aan Grock betekenisvol onderstreept. Ook bij Cage, één van de pioniers van de Amerikaanse avant-gardistische muziek speelt het show-element een intrinsieke rol; één van de talrijke stilistische plezierieën uit zijn werk is b.v. de reconstructie van Saties *Socrate*, waardoor toenmalige *moderne* muziek als het ware nieuw leven ingeblazen wordt.

Tenslotte willen wij nog wijzen op de zeer specifieke irreële atmosfeer van het circus tijdens de proloog van *Lulu*, Bergs onvoltooide zwanenzang, ongetwijfeld één van de grootste meesterwerken van de 20e-eeuwse operaliteratuur. Hier is er geen sprake meer van het realisme dat *Parade* kenmerkt, maar van een surrealistische en symbolistische omkadering waarbij de belangrijkste personages van het drama door de dierentemmer

voorgesteld worden, alsof het dieren uit de menagerie waren. Als laatste figuur verschijnt *Lulu*, het *schoonste, gevaarlijkste roofdier*, als slang belichaamd.⁸ „Ze werd geschapen om onheil te stichten, te lokken, te verleiden, te vergiftigen en te moorden... zonder dat iemand het merkt” zegt de dierentemmer met bewondering over haar. Na dit avontuurlijk sprookjesachtige voorspel blijft de clowneske maskerade het verder verloop van de opera doordringen o.a. in de gruwelijke moordscène op Schön, waarbij de minnaars van *Lulu* met de excentrieke gestes van clowns, verborgen achter alle mogelijke rekvisieten van het decor, hun sprongen uitvoeren. Deze scène, één van de hoogtepunten van het drama, heeft een tragi-komische uitwerking en komt, althans uiterlijk gezien, voor als een quasi-goedkope sketch.

Willy Carron
Oostmeers 34, 8000 Brugge

¹ Opmerkelijk is het feit dat bij de creatie van 'Parade' ook Stravinski's *Petroesjka* op het programma stond; dit samengaan was echter niet vreemd daar in dit ballet eveneens van een circus sprake is, waarbij marionetten een belangrijke rol spelen.

² Picasso schilderde de cubistische décors. Diaghilev stond in voor de interpretatie van het Russisch Ballet en Apollinaire schreef de sterk 'surrealistisch' getinte programma-inleiding.

³ Dat het Satie niet aan gedurfdheden en experimentele fantasie ontbrak bewijst de oorspronkelijke opzet om sirènes, schrijfmachines, vliegtuigen en dynamo's in de partituur te voorz'en.

⁴ Typisch is de bezetting voor twee mannenstemmen, viool, cornet, trombone, trommel en triangel.

⁵ De titel 'Le bœuf sur le toit' werd zo beroemd dat het overgenomen werd voor een nachtlokaal, waar Cocteau als 'Maître de Plaisir' zijn persoonlijk toneel speelde en gans Parijs in vervoering bracht.

⁶ In 'Le Coq et l'Arlequin' wordt 'Parade' als circusmuziek tot ideaal verheven terwijl het 'mysticisme sauvage' en het 'lyrisme sauvage' van 'Le Sacre' afgewezen wordt.

⁷ De teksten zijn van de Belgische dichter A. Giraud.

⁸ Door Wedekind als 'Urgestalt des Weibes' gekenmerkt.