

H O L N D
F S T V L

Boulez-retrospectief

Boulez-retrospectief

Beurs van Berlage en Concertgebouw
21 t/m 26 juni 1996

Inhoud

Programmagegevens 3

Van de omtrek naar het centrum van de cirkel 6
Pierre Boulez in 25 stellingen
Maarten Brandt

Verfijning, verstillings, vitaliteit 11
Boulez' pianomuziek
Emanuel Overbeeke

Toelichtingen

vrijdag	21 juni	17
zaterdag	22 juni	20
zondag	23 juni	24
maandag	24 juni	27
dinsdag	25 juni	32
woensdag	26 juni	36

Toelichtingen bij werken gespeeld in de Ensemble Parade 40

Biografie Boulez I

Teksten Pli selon pli II

Werkenlijst V

Biografieën musici VI

Weet u wie ook in de zaal zit?

de Volkskrant

Nieuwsgierige krant voor nieuwsgierige mensen

Bel gratis 06-0561 voor een proefabonnement

Boulez-retrospectief

21 t/m 26 juni 1996

Beurs van Berlage, Yakult Zaal
Concertgebouw, Grote Zaal

Coproductie Holland Festival/
NPS-Radio

Alle concerten van het Boulez-
retrospectief worden maandag
1 juli uitgezonden op Radio 4.

Randprogramma

Nabespreking met de solisten
op woensdag 26 juni.

vrijdag 21 juni

Olivier Messiaen (1908-1992)
Quatre études de rythme (1949-'50)

Pierre Boulez (1925)
Sonate nr.1 (1946)
Incises (1993-)
Structures pour deux pianos,
livre 1 (1951-'52)

Florent Boffard piano
Pierre-Laurent Aimard piano
Toelichtingen: zie pagina 17

zaterdag 22 juni

Pierre Boulez
Pli selon pli (1957/1990)

Laura Aikin sopraan
John Constable piano
Radio Filharmonisch Orkest
Muzikale leiding **Peter Eötvös**
Toelichting: zie pagina 20

zondag 23 juni

Pierre Boulez
Sonate nr.2 (1946-'48)

Olivier Messiaen
Visions de l'amen (1943)

Florent Boffard piano
Pierre-Laurent Aimard piano
Irina Kataieva piano
Toelichtingen: zie pagina 24



*Latijn voor 'luister!'. Kent u een sponsor met een toepasselijker naam?
Audi wenst u een luisterrijke avond.



maandag 24 juni

Pierre Boulez
Livre pour cordes (1968/1988)

Tan Dun (1957)
Death and Fire
(*Dialogue with Paul Klee*) (1992)

Pierre Boulez
Figures, Doubles, Prismes
(1957-'58/1963/1968/...)*

Radio Symfonie Orkest
Muzikale leiding **Mark Foster**
Toelichtingen: zie pagina 27

dinsdag 25 juni

Olivier Messiaen
Cantéjodyayā (1948)
La bouscarle (uit: *Catalogue d'oiseaux*, 1956-'58)

Pierre Boulez
Douze notations voor piano (1945)
Sonate nr.3 (1955/1957/...)*

Claude Debussy (1862-1918)
En blanc et noir (1915)

Florent Boffard piano
Pierre-Laurent Aimard piano
Toelichtingen: zie pagina 32

* work in progress

woensdag 26 juni

Olivier Messiaen
Le merle noir (1951)

Pierre Boulez
Sonatine pour flûte et piano (1946)

Olivier Messiaen
Uit de Vingt regards sur l'enfant Jésus (1944):
Nr.15 *Par Lui tout a été fait*
Nr.6 *Le baiser de l'enfant Jésus*

Béla Bartók (1881-1945)
Sonate (1926)

Pierre Boulez
Structures pour deux pianos, livre 2 (1956-'61)
Toelichtingen: zie pagina 36

Sophie Cherrier fluit
Florent Boffard piano
Pierre-Laurent Aimard piano

Ook in het Boulez-retrospectief

- *Livre pour quatuor*
Arditti String Quartet, 9 juni
Toelichting op pagina 40
- *Eclat/Multiples*
Nieuw Ensemble, 11 juni
Toelichting op pagina 42
- *...explosante-fixe...*
Ensemble InterContemporain,
13 juni. Toelichting op pagina 44
- e.e. cummings *ist der Dichter*
Schönberg Ensemble, 16 juni
Toelichting op pagina 47

Van de omtrek naar het centrum van de cirkel

Pierre Boulez in 25 stellingen

Maarten Brandt

1 Raamwerk

De titel van één van Boulez' meest recente composities *...explosante-fixe...*, zegt veel over het oeuvre van deze componist in zijn totaal, waarvan het raamwerk door de extremen van 'explosante' en 'fixe' wordt bepaald. Of anders geformuleerd: de uitersten van vrijheid en gebondenheid (zie ook de stellingen 11 en 13).

2 De traditie

De houding van Boulez ten aanzien van de traditie is anti-historiserend. De traditie fungeert in diens oeuvre louter als brandstof en als weerstand. Boulez ontleedt de traditie met een ciseleermes, totdat 'plooi volgens plooi' al het tijdgebundene ervan is verwijderd en alles zoveel mogelijk tot het maagdelijke, het 'onbevlekt-ontvangene, is teruggebracht (zie ook stelling 10).

3 'Bayreuth'

Zowel het in Parijs gevestigde IRCAM als de Cité de la Musique kunnen worden opgevat als een logische consequentie van Bayreuth. Genoemde instituten delen met elkaar niet alleen hun 'proeftuinfunctie', maar tevens hun utopische vernieuwingsdrang. Kon Wagner nog verzuchten dat hij slechts het onzichtbare orkest had uitgevonden, maar niet het onzichtbare theater, in Boulez' *Répons*, en *...explosante-fixe...* – beide in de boezem van IRCAM ontstaan – is laatstgenoemd ideaal een eindweegs genaderd.

4 Queeste

Een 'queeste' die in Boulez' totale oeuvre valt aan te wijzen, is het komen tot een taal waarin alles kan worden uitgedrukt. Dit verklaart Boulez' Wahlverwandschaft met Joyce en vooral Mallarmé, die zich ten eerste bewust waren van de tijdgebondenheid van de omgangstaal, en daarom streefden naar een taal vol gelaagdheden, teneinde deze tot een 'vehikel' voor zoveel mogelijk – en bij voorkeur abstracte – betekenissen te promoveren.

5 Uitdijend heelal

Voor het veraanschouwelijken van het wezenlijke van Boulez' oeuvre kan heel goed het beeld van het uitdijend heelal worden gebruikt. Het is namelijk zowel een omschreven geheel, een ondubbelzinnig gegeven, als iets dat in een permanente staat van wording verkeert. Dit laatste gaat overigens

in essentie voor elk groot kunstwerk op. Alleen reeds het feit dat een kunstwerk vragen blijft oproepen, maakt dat het in zekere zin nooit "af" is, of – om met Umberto Eco te spreken – altijd 'open' blijft.

6 Zappa

Wolfgang Rihm heeft terecht betoogd, dat Boulez' composities één samengesteld geheel opleveren, dat zich als één tekst laat 'lezen'. In dit verband zij verwezen naar de samenwerking tussen Boulez en Zappa (waarvan abusievelijk werd verondersteld dat deze op louter commerciële overwegingen zou berusten). Zappa's opvatting van zijn activiteiten – variërend van composities tot interviews, kortom van zijn muziek tot alles dat met zijn doen en laten verband hield – als een voortgaande *conceptual continuity*, vertoont een sprekende overeenkomst met het *Grand Oeuvre* van Boulez (zie ook stelling 18).

7 Dwarsverbinding

Boulez: 'Aan één boom of plant heb je niet genoeg. Daarom moet je een park met vele bomen en planten hebben. De geschiedenis is namelijk niet lineair.' Deze uitspraak zegt minstens even veel over Boulez' eigen oeuvre, waarvan de deelaspecten via allerlei, niet zelden ondergrondse en voortwoekerende dwarsverbindingen – 'rhizomes' zou de Franse filosoof Gilles Deleuze zeggen – met elkaar in relatie verkeren.

8 Credo

De manier waarop Boulez het werk van de door hem meest bewonderde componisten becommentarieert, zegt minstens even veel over hemzelf als over die componisten. Zijn 'gesprek' met die componisten – of schrijvers, beeldend kunstenaars, architecten enzovoorts – geschiedt indachtig het credo van Marcel Proust dat de lezer in zijn romans 'zichzelf moet ontdekken'. Kenmerkend is bovendien – en hier schuilt weer een duidelijke link met bijvoorbeeld Zappa – dat terloops gemaakte opmerkingen met terugwerkende kracht van doorslaggevende betekenis kunnen zijn. Ook hier geldt: niets staat bij Boulez op zichzelf (zie ook stelling 6).

9 Eclecticus

Boulez: 'Ik ben veel meer een eclecticus dan mijn reputatie wil.' Zeker, Boulez is een eclecticus, maar dan louter in conceptueel en niet in stilistisch en laat staan cultureel opzicht. Zijn kameleontische vermogen concepten te absorberen, verradt een verwantschap met Stravinsky (zie ook de stellingen 2 en 8).

10 Fixatie versus verandering

Het werken met gegevens die op zichzelf gezien 'gefixeerd' zijn, binnen een permanent aan veranderingen onderhevige context, is van meet af aan in Boulez' muziek aanwijsbaar, getuige al meteen het openingsdeel van de Eerste pianosonate (Charles Rosen). Maar, zoals altijd, is er de nodige distantie voor nodig dit te kunnen onderkennen, net zoals we pas enig zicht op de *big-bang*, ofwel het maagdelijke ondeelbare punt die het heelal zou hebben voortgebracht, krijgen. Boulez' uitspraak dat zijn persoonlijkheid al heel snel 'gefixeerd' was, is hoe dan ook buitengewoon karakteristiek (zie ook de stellingen 1 en 2).

11 Uitbundigheid

De emotie van Boulez' recente muziek – *Répons, ...explosante-fixe...* – schuilt in de 'herwonnen vrijheid van de uitbundigheid' (Boulez), na bij momenten 'gevangene van zijn eigen experimenten' te zijn geweest, wat op zijn beurt trouwens weer een voorwaarde is voor het scheppen van die vrijheid in kwestie (zie ook de stellingen 1 en 13).

12 Schönberg versus Debussy

Boulez: 'De betekenis van Schönberg met betrekking tot de theorie van het componeren is van onschatbare waarde, maar de vernieuwingen van Debussy zijn radicaler. Tenslotte viel Schönberg terug op een reeds lang gevestigde traditie (zie ook stelling 2).

13 'Mythe'

De 'mythe' van het serialisme als 'ontzielde muziek' is eerder te danken geweest aan – de door Boulez heftig bekritiseerde – dorre en theoretische analyses van René Leibowitz van de Tweede Weense School dan aan Boulez zelf, voor wie het rigide serialisme een weliswaar belangrijke maar uiterst korte fase in zijn loopbaan belichaamt.

14 Het te boven komen van de tijd

'Du siehst mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit' (Wagner: *Parsifal*). Ziehier een dichterlijke expressie waarmee *avant la lettre* tot uitdrukking is gebracht waar het Boulez om te doen is: het zodanig organiseren van de tijd in de muziek, dat deze zelf voor de toehoorder niet meer meetbaar is, maar als – al dan niet virtuele (*Répons, ...explosante-fixe...*) – ruimte wordt ervaren.

15 Van Webern naar Berg

Hoewel de muziek van Boulez, zeker tot voor kort, dikwijls met die van Webern in verband werd gebracht, veraden de gelaagdheid en de transformaties die daarbinnen plaatsvinden eerder een diepe verwantschap met Berg.

16 Romanticus

Het grensoverschrijdende dat uit Boulez' werk spreekt, zijn onmiskenbare drang voorbij de horizon te willen gaan, ja, ook zijn fascinatie door de technische mogelijkheden die hem in staat stellen nieuwe en ongekennde klankdomeinen te betreden, dat alles maakt deze kunstenaar in diepste wezen tot een romanticus zonder gelijke.

17 De machine onderworpen

Boulez: 'Vroeger werden wij beheerst door machines, nu beheersen wij hen.' Opnieuw geldt dat het ervaren van het ene een voorwaarde is voor het bereiken van het andere (*Poésie pour pouvoir* versus *Répons* en *...explosante-fixe...*) (zie ook stelling 16).

18 Labyrint

Boulez: 'Wat mij in een stad altijd fascineert, is dat het een labyrint is, waarin men zich desgewenst kan verliezen, maar zich tevens in kan terugvinden.' Elke compositie van Boulez, groot of klein, kan als een labyrint worden gezien, terwijl alle composities samen op hun beurt weer één gigantisch labyrint opleveren, waartussen legio connotaties, analogieën en onverschillig wat voor – al dan niet bovengrondse – verbindingen bestaan (zie ook stelling 6).

19 Alchemist

Boulez is bij uitstek de eigentijdse belichaming van het hermetistisch georiënteerde renaissancetype, een alchemist die, teneinde de domeinen van het superreële te betreden, zijn handelingen met een onwrikbare logica uitvoert.

20 Leven uit de dood

In zowel *Le marteau sans maître* als *Pli selon pli* wordt de tekst – op te vatten als de moeder van de muziek – gaandeweg geofferd. Hiermee wordt in diepste wezen het onvermijdelijke vertolkt, dat de voorwaarde is voor het Kunstwerk in Bouleziaans opzicht, namelijk dat uit de dood het leven wordt geboren. Dit grondthema beheerst, op onverschillig welke wijze, Boulez' oeuvre in zijn totaal.

21 Spontaneïteit

Boulez: 'Echte spontaneïteit ontstaat louter op basis van het volledig absorberen van kennis. Pas daarna hoeft je niet meer na te denken. Spontaneïteit van het eerste moment berust op non-kennis, is zuiver reactief.'

22 Vrijheid door gebondenheid

Boulez en Stravinsky delen met elkaar hun ondubbelzinnige neiging zichzelf beperkingen op te leggen teneinde zo de vrijheid te verwerven. Het serialisme is in dezen voor Boulez een sterk katalyserende factor geweest, in die zin voegde dat het hem de discipline heeft gegeven zich ook daadwerkelijk ergens vrij van te voelen. Vrijheid zonder meer – of, om met Boulez te spreken, 'libertinage' – leidt tot knechtschap, creatieve verlamming. Het is met name op dit punt dat de wegen van Boulez en Cage zich scheiden (zie ook de stellingen 1, 11 en 13).

23 Het betrekkelijke van de analyse

Wanneer een analyse van een kunstwerk tot een ondubbelzinnig begrip ervan leidt en geen nieuwe raadsels oproept, is het voor Boulez de vraag of het wel een kunstwerk is. Vandaar ook niet alleen zijn afkeer van de kosmetische analyses van René Leibowitz en zijn opmerking dat hij meer in de misverstanden is geïnteresseerd die de analytische benadering van een kunstwerk met zich kan meebrengen. Uiteindelijk moet het woord opnieuw aan de duisternis (Diderot) zijn, waartegen elke analyse het vroeg of laat aflegt.

24 Boulez en Debussy

Het in Boulez' klanktaal naadloos samengaan van souplesse, grilligheid, *clarté* en onvoorspelbaarheid, dit alles gevat in een tegelijkertijd zeer concrete en raadselachtige sonoriteit, verklaart voor een niet onaanzienlijk deel de eclatante affiniteit van deze componist met Debussy in het algemeen en diens *Jeux* in het bijzonder.

25 Structuur en expressie

Dat Boulez zich, in onverschillig welke zin, bedient van op het eerste gezicht rigide structuren hangt ten nauwste samen met de verzengende, soms gewelddadige en dan weer subtiele expressie waarvoor diezelfde structuren als transportmiddel moeten fungeren. Hierin schuilt mede Boulez' opmerkelijke verwantschap met Mahler en Berg.

Maarten Brandt

Verfijning, verstilling, vitaliteit Boulez' pianomuziek

Door Emanuel Overbeeke

In het oeuvre van Pierre Boulez speelt de pianomuziek een zeer grote rol, vooral in de eerste vijftien jaar van zijn carrière als componist (1946-'61). De Amerikaanse pianist en musicoloog Charles Rosen, die Boulez' pianosonates vaak heeft uitgevoerd en beschreven, heeft hiervoor een simpele verklaring. 'Music for keyboard is a traditional outlet for experimentation: it allows an immediate control over the musical idea. If the composer is even a modest pianist, it enables him to escape (momentarily) from the terror of being interpreted; and the limitation of tone-colour and range is a positive advantage even for composers for whom pitch is not a compositional element clearly subordinate to pitch – the limited timbre of the piano acts as a focus.'

In het geval van Boulez gaat deze stelling zeker op. Vrijwel al zijn werken voor een of twee piano's stammen uit de jaren 1946-'61. Boulez' zes pianowerken vormen bovendien bijna de helft van zijn oeuvre uit deze jaren: *Notations* (1946) en drie Sonates (1946, 1948 en 1956) voor één piano, en twee boeken *Structures* (1951 en 1961) voor twee piano's. Ideeën die men in deze periode aantreft in werken voor andere bezettingen verschijnen voor het eerst in zijn pianomuziek. *De Structures I* en de Derde sonate zijn belangrijke keerpunten in zijn ontwikkeling. Boulez trad in deze jaren ook veelvuldig op als pianist (en afgaande op de weinige opnamen die bestaan, was hij een zeer groot speler). Toen hij in de jaren vijftig met zijn toenmalige ensemble voor hedendaagse muziek, *Domaine Musical*, een serie concerten samenstelde met werken van de belangrijkste componisten van deze eeuw (dus ook van hemzelf) programmeerde hij zijn Tweede sonate. Paul Jacobs, de pianist van *Domaine Musical*, beweerde dat hij minstens een half jaar nodig zou hebben om het werk in te studeren; Boulez meende dat tien dagen wel voldoende was.

Jarenlang golden de Sonatine voor fluit en piano (1946) en de Eerste pianosonate als Boulez' officiële opus 1. Dit veranderde door de publikatie van Boulez' jeugdwerk *Notations*, twaalf miniaturen voor piano. Boulez gaf



het manuscript ervan aan Serge Nigg (evenals Boulez in het seizoen 1944-'45 een leerling van Messiaen), die pas in 1976 de componist toestemming vroeg voor een uitvoering. Toen Boulez na dertig jaar geconfronteerd werd met zijn jeugdstukken verklaarde hij: 'These pieces are very naive, but the material is not that bad after all.' Met naïef bedoelde hij de gestiek die past bij de Brahms-achtige pianostukken van Schönberg, waarin nog duidelijk sprake is van een opbouw van spanning, climax en ontspanning. 'Not bad' was het materiaal, dat zich in de ogen van Boulez dan ook leende voor een bewerking voor orkest. De eerste vier gaf hij in 1978 vrij voor uitvoering (al bleef hij er later aan sleutelen).

Boulez noemt zichzelf 'absoluut niet' een componist van miniaturen en hij beschouwt een compositie pas als voltooid als hij zijn basismateriaal volledig heeft geëxploiteerd. 'Volledig' is niet teveel gezegd. 'Gebruikte Webern graag Goethe's beeld van de roos die voortkomt uit het blad, het blad uit de stengel, de stengel uit de wortel, bij Boulez is het één dichte rozentuin...' (Ernst Vermeulen).

Ook al zijn de *Notations* niet Boulez' officiële opus 1, de persoonlijkheid is reeds in de kiem aanwezig. Opzichtige Schönberg-achtige trekjes als de expressionistische gestiek en de impressionistisch aandoende dynamische voorschriften verhullen typische Boulez-achtige ingrediënten die in latere werken tot volle bloei zullen komen. In zijn Eerste sonate werkt Boulez met kleine ritmische cellen die hij uitwerkt tot een veelheid aan motieven en in zeer uiteenlopende dynamische contexten. In zijn Tweede sonate zijn deze cellen complexer van opbouw en treden ze meer prominent op de voorgrond. De dichtheid van de rozentuin ontstaat in de eerste twee sonates vooral door een zeer intensief contrapunt, waarbij korte motieven, afgeleid uit de basiscellen, elkaar overlappen, om niet te zeggen overwoeren. In deze ritmische cellen kan men met recht een voorloper zien van de reeksentechniek. Boulez werkte de techniek steeds verder uit totdat hij deze in zijn *Structures I* voor twee piano's maximaal uitbuitte en haar met steeds grotere soepelheid wist te hanteren.

Deze geschiedenis maakt het imago van Boulez als serialist wel begrijpelijk, maar ook zeer betrekkelijk. Enerzijds is dit imago Boulez' eigen creatie. In 1951 schreef hij behalve *Structures I* ook het zeer polemische artikel *Schönberg is dood*, waarin hij componisten die de reeksentechniek negeerden, nutteloos noemde. Anderzijds is zijn reputatie ook te wijten aan zijn interpreten, die enkel oog hadden voor dit ene aspect van zijn muziek. Zijn *Structures I* zijn begraven onder analyses die dit werk degradeerden tot het maximum aan wiskunde en het absolute nulpunt qua muzikale expressie.

Het meest dogmatische serialisme duurde volgens Boulez slechts 'enkele weken' – en dat is nog aan de ruime kant: zijn meest orthodoxe seriële compositie (het eerste deel van *Structures I*) schreef hij in één nacht. Op het moment dat Boulez en het toenmalige Mekka van de muzikale avant-garde Darmstadt het stigma van serialiteit kregen opgeplakt, was deze nacht reeds lang verleden tijd en waren Boulez en de andere ware creatieve geesten reeds vele stappen verder. Het beeld van Darmstadt als het bolwerk van onmuzikale rekenmachinerij is grotendeels het werk van publicisten en van mindere goden die wel de techniek begrepen, maar niet voldoende persoonlijkheid bezaten.

Het meest kenmerkende van Boulez' muziek is niet de reeksentechniek, maar hoe hij deze integreert in zijn persoonlijkheid. Boulez is daarom evenzeer of evenmin een serialist als collega-serialisten als Berio, Maderna, Nono en Stockhausen. Zoals de muziek van Berio en Maderna vooral opvalt door haar Italiaans aandoende vocale lyriek, zo kenmerkt Boulez' muziek zich voor alles door een combinatie van uiterste verfijning en verstillings plus ongekennde energie en vitaliteit.

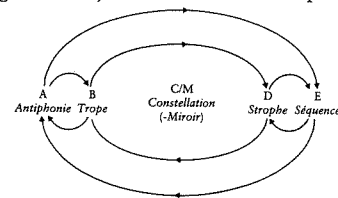
Reeds de eerste bladzijden van zijn Eerste sonate tonen deze kwaliteiten in optima forma. De afwisseling en daarmee de structuur van deze en andere composities wordt niet zozeer bepaald door de vele transposities van de reeks, maar door de vele wisselingen van context en timbre. Boulez is ongelooflijk minutieus in zijn voordrachtsaanwijzingen. Hij verlangt van zijn vertolkers een *exacte* uitvoering van het ritme, maar een *flexibele* aanpak van het metrum. Boulez houdt absoluut niet van romantisch aandoende expressieve nuances en verbiedt deze zelfs uitdrukkelijk in het voorwoord bij zijn Tweede sonate. Voor het eerst sinds Debussy is klankkleur een structuurbepalend element van de muziek, al plaatst Boulez een ongekennde vitaliteit tegenover Debussy's decadente levensmoeheid.

Die energie is zichtbaar op elke pagina. De beide delen van de Eerste sonate eindigen met respectievelijk 'violent et rapide' en 'arpéger très brutal et très sec'. Ook passages zonder deze voorschriften zijn alleen goed te spelen vanuit een agressieve grondhouding. Die houding creëert ook eenheid in de vormen. Of die vormen wel of niet elementen in zich hebben van overgeleverde voorbeelden doet daarbij niet ter zake. Het tweede deel van de Eerste sonate is een grote collage, waarbij na een inleidend unisono twee typen texturen elkaar afwisselen: een strak te spelen tweestemmige toccata-achtige textuur en een vrij te spelen klankpalet, dat de piano verandert in een gigantische vibrafoon. In zijn Tweede sonate combineert Boulez zijn energie zeer demonstratief met verwijzingen naar de klassieke

sonatevorm, waarbij hij de cesuren heeft gemarkeerd met kleine tempovertragingen. Nog veel sterker dan in de Eerste zijn in de Tweede sonate de cellen van elkaar te onderscheiden met behulp van ritme en dynamiek. In het eerste deel is sprake van een structuur van exposities–doorwerking–reprises. Het tweede deel heeft de vorm van een trope: een reeks van variaties. (Een trope is in de middeleeuwse muziek een variatieve verfraaiing en verdichting van een Gregoriaanse melodie; trope is Boulez' term voor rozentuin.) Het derde deel noemde Boulez het minst vernieuwend: een scherzo met drie trio's. Het laatste deel heeft ongeveer dezelfde structuur als het laatste deel van Beethovens *Hammerklaviersonate*: een langzaam deel wordt gevolgd door een fuga. Boulez voegt hier een hectisch rondo en een coda aan toe. Zijn verwijzing naar Beethovens vormen past bij zijn poging een nieuwe vorm te vinden voor zijn Beethoveniaanse energie. De beste vertolkers van Boulez' sonates zijn dan ook pianisten die ook formidabel Beethoven spelen (o.a. Rosen en Pollini; de tweede zette Beethovens opus 106 en Boulez' Tweede diverse malen op één programma) en Debussy interpreteren zonder subtiel ingeklede loomheid (zoals Rosen en Helffer; Boulez dirigeert op deze wijze Debussy's orkestmuziek).

Na zijn Tweede sonate zijn de *Structures I* een keerpunt in Boulez' ontwikkeling. Tegen Maarten Brandt verklaarde hij: 'Ik heb het ervaren als een soort "tunnel" die niet te vermijden was, waar je doorheen moest om verder te komen.' Om te weten wat hij met de reeksentechniek kon doen, moest hij eerst een zeer dogmatisch, hermetisch werkstuk schrijven om daarmee te ontdekken met welke vrijheid hij de techniek kon integreren in zijn persoonlijkheid. De drie delen van *Structures I* ontstonden in de volgorde Ia, Ic en Ib. Deel Ia (geschreven in één nacht) is in zekere zin een overzicht van zeer vele transposities in ritme en toonhoogte van één reeks. Cellen zijn vervangen door punten. Dynamiek is geen kwestie van grote abrupte contrasten maar van een langzame gestage opbouw en afbouw. De consequenties van de reeksentechniek voor de dynamiek onderzocht hij in Ib en Ic.

Na dit bijna-nulpunt was Boulez in staat de techniek te hanteren met steeds grotere vrijheid en hernieuwde persoonlijkheid. Een van de eerste voorbeelden hiervan is zijn *Derde sonate* die



Als de Derde pianosonate gereed is (met als nieuwe delen 'Antiphonie', 'Strophe' en 'Séquence') zullen er acht mogelijk manieren zijn om de vijf delen met elkaar te verbinden: ABCDE - EDCBA - BACDE - DECBA - ABCED - EDACB - BACED - DECAB

hiervan is zijn *Derde sonate* die vijf delen telt, waarvan er tot nu toe slechts twee zijn gepubliceerd. Vrijheid betekent in dit geval een tot op zekere hoogte vrije volgorde tussen en binnen de delen. Het deel 'Trope' heeft vier onderdelen: 'Texte', 'Parenthese', 'Glose' en 'Commentaire'.

Het grotendeels eenstemmige 'Texte' is een soort cantus firmus, terwijl de andere drie fungeren als tropen (ook in deze tropen werkt Boulez een wortel uit tot een rozentuin). 'Trope' is gebaseerd op korte cellen die terugkeren in alle episoden.

Nieuw in deze sonate is de afwisseling tussen passages die zijn afgeleid van de cellen (te spelen in een vrij ritme) en de overige passages (te spelen in een strak ritme). Gebleven is het enorme contrast tussen grote verstilling en verfijning en ongekeerde energie en explosies: de overgangen zijn nog abrupter, de structuur is nog meer collage-achtig. De bouwstenen zijn volstrekt gespeend van elke extraverte gestiek maar lijken eerder geslepen diamanten: ongenaakbaar, hermetisch, ijzig doorzichtig en bijna overlopend van een nog net in toom gehouden ongekeerde passie (de reeksentechniek omschreef Boulez eens als een ongeslepen diamant).

Deze expressie domineert ook het tweede, centrale deel van de sonate, 'Constellation-Miroir'. Het is opgebouwd uit twee typen texturen: Points en Blocs. De drie Points zijn veranderende punten in een gelijkblijvend web van samenklanken, de twee Blocs zijn structuren gebaseerd op alsmaar veranderende resonerende akkoorden. Ondanks alle moderniteiten is de vrijheid in deze sonate volgens Rosen in wezen dezelfde als in oudere muziek. 'The real freedom of the performer - as in all music - lies in the imposition of continuity by the inflection of the phrase, and of dramatic clarity by articulation and phrasing.'

Boulez' volgende pianowerk, het tweedelige *Structures II*, is een verdere exploratie van de mogelijkheden van de gestuurde vrijheid (van de volstreekte vrijheid, zoals gepredikt door John Cage, moet Boulez niets hebben). Het eerste deel sluit qua idioom aan bij de Derde sonate. Nieuw is Boulez' enorme aandacht voor de harmoniek (tot dan toe had hij meer oog voor het contrapunt en de ritmiek). Het tweede deel bestaat uit diverse episoden waarvan de pianisten zelf de volgorde kunnen bepalen. Nieuw is ook de enorme aandacht voor het contrast tussen kort en lang klinkende tonen, een tegenstelling die Boulez verder zou uitwerken in zijn *Eclat*.

Aangezien klankkleur in Boulez' muziek een zeer grote rol speelt, is het geen toeval dat hij na 1961 weinig heeft gecomponeerd voor een relatief klankarm instrument als de piano. Een paar jaar geleden schreef hij een nieuw werk, *Incises*, voor een concours voor hedendaagse pianomuziek (waarbij Rosen en Pollini twee van de juryleden waren). Boulez heeft nog geen toestemming gegeven voor publikatie, maar wil wel alvast kwijt dat het een zaadje is dat kan uitgroeien tot een nieuwe rozentuin.

Emanuel Overbeeke

• De Klank van Resultaat!



Dankzij een unieke samenwerking tussen de specialisten van verschillende bedrijven kunt ook u profiteren van een optimale uitvoering van uw projecten op het gebied van:

TELEMARKETING
VOICE-RESPONSE SYSTEMEN
STRATEGISCHE COMMUNICATIE
ACQUISITIE

Van het maken van afspraken voor uw buitendienst tot het ontwikkelen van een door voice-response ondersteunde consumentenactie.

Van het geven van strategische communicatie-adviezen tot het uitvoeren van acquisitie-projecten.

Onder leiding van een ervaren dirigent, wordt uw project tot een succes gemaakt!

Nieuwsgierig geworden naar de muziek die in uw projecten kan zitten?

De Pietersen Groep speelt het u graag voor!

Bel snel naar Dorien Mastenbroek of Mara Joon
telefoon: 075-6400593,

zij maken graag met u een geheel vrijblijvende afspraak
ter kennismaking met een van onze specialisten.

Olivier Messiaen: *Quatre études de rythme*

ÎLE DE FEU I – ÎLE DE FEU II – MODE DE VALEURS ET D'INTENSITÉS – NEUMES RYTHMIQUES

Olivier Messiaen heeft, ondanks zijn vele leerlingen, geen school gemaakt. Daarvoor is zijn muziek te persoonlijk. Maar zijn leerlingen konden natuurlijk wel uit zijn muziek datgene oppikken wat voor hen het meeste waarde had en daaraan hun eigen interpretatie geven. Pierre Boulez, een leerling van het eerste uur en tussen 1946 en 1961 zeer actief in de toenmalige avant-garde, verweet Messiaen weliswaar een keer niet vernieuwend genoeg te zijn, maar hij wist donders goed wat hij van zijn leraar kon opnemen in zijn eigen taal (Boulez heeft de meester wat dit betreft altijd de erkenning gegeven die hem toekwam).

Met enkele werken echter heeft Messiaen een grote bijdrage geleverd aan wat sommigen rond 1950 zagen als de onvermijdelijke ontwikkeling van de muziek. In de overgang van dodecafonie naar serialiteit is een ereplaats weggelegd voor de *Quatre études de rythme*, met name de tweede waarin Messiaen als eerste trachtte niet alleen de toonhoogte (zoals bij Schönberg, Berg en Webern), maar ook de andere ingrediënten op te zetten vanuit een reeks. Deze 'Modes de valeurs et d'intensités' is een driestemmig werk waarbij in elke stem sprake is van een modus met voor elke toonhoogte een eigen toonduur en intensiteit. De differentiatie in dynamiek is enorm. Hoe hoger de toon, hoe korter de duur. Ondanks de geleerde uitleg van de componist is dit grotendeels een papieren constructie. Men hoort niet het verschil tussen *ppp* en *pppp*, noch tussen noten van 6 en 7 zestienden; men hoort hooguit de enorme lichtheid in het hoge en de zwaarte in het lage register. In de vierde etude heeft Messiaen de transformaties van de modus in toonhoogte, toonduur en dynamiek (zoals die verschijnt in de eerste maten) nauwkeurig aangegeven. Veel opmerkelijker dan deze technische huzarenstukjes is hoezeer Messiaen erin slaagt deze ideeën in te passen in zijn muzikale taal. Het idee van modi voor diverse elementen is in zekere zin een uitwerking van het idee van kleine ritmische cellen uit zijn eerdere werk. Zijn harmonische taal is dezelfde als die van zijn composities uit de jaren dertig en veertig. Veelzeggend zijn de titels van de eerste en vierde etude: 'Île de feu' 1 en 2. Het zijn uitbarstingen van furieuze energie die ervoor zorgen dat elke rust verandert in een stilte voor de storm en de collage-achtige opzet een doortimmerde indruk maakt. Deze geëxalteerde energie en die structuurzin zijn kenmerkend voor alle muziek van Messiaen.

Pierre Boulez: Sonate voor piano nr. 1

LENT – ASSEZ LARGE

De Eerste pianosonate behoort, met de Sonatine voor fluit en piano, tot Boulez' eerste officiële composities. Het zijn onmiskenbaar werken van een gerijpte componist. Diens eigenschappen zijn reeds zichtbaar op de eerste twee pagina's van dit opus 1. Kenmerkend voor zijn volwassen muziek is de dialoog tussen passages van uiterste verstillings en verfijning en passages vol ongekende vitaliteit en energie. Als middel daartoe gebruikt Boulez kleine cellen die eindeloos kunnen worden gevarieerd, vooral qua timbre, toonhoogte en ritmiek. De afwisseling tussen de details, en daarmee de structuur van het gehele werk, ontstaat niet zozeer door de transposities van de reeks, maar door de herhaling ervan in een andere context en ritme. Voorschriften als 'Violent en rapide' (aan het slot van het eerste deel) en 'mf mais sonore' (in het tweede deel) komen zelden voor, omdat na de eerste twee bladzijden volstrekt duidelijk is tot welke textuur een passage behoort. Boulez is in zijn voorschriften zeer exact. Hij verlangt van zijn vertolkers een zeer precieze uitvoering van het ritme, maar een flexibele aanpak van het metrum. De verscheidenheid aan texturen wordt bijeengehouden door een intuïtief vormgevoel dat de juiste balans treft tussen tederheid en agressie. Die intuïtie en die cellen maken ook dat het werk ondanks de collage-achtige opzet met recht een sonate mag heten. Het eerste deel is in die zin sonate-achtig dat een expositie (in dit geval cellen) wordt gevolgd door een doorwerking (de uitwerking van die cellen). Het tweede deel opent met een eenstemmig fragment, waarna twee texturen elkaar afwisselen: een tweestemmige, toccata-achtige razende passage van louter achtste noten die in strak tempo moeten worden gespeeld, plus een vrij te spelen tweestemmig, ritmisch zeer complex verstillend klankpalet dat de piano verandert in een gigantische vibrafoon.

Pierre Boulez: Incises

Incises is zoals zoveel werken van Boulez een 'work in progress'. Het begon met de wens een werk te schrijven voor Maurizio Pollini, een van de beste vertolkers van Boulez' Tweede pianosonate. Een kans hiertoe kwam toen hem gevraagd werd een stuk te componeren voor een concours voor hedendaagse pianomuziek waarbij Pollini een van de juryleden was (dit concours werd overigens gewonnen door een jongen van zestien!). Over *Incises*, dat overigens niet is uitgegeven en waarvan de componist slechts zelden uitvoeringen toestaat, vertelde Boulez het een en ander in een interview. Het draait om drie tegenstellingen. De eerste is die tussen 'onregelmatige' en 'gestructureerde groepen'. Het geheel mag de

indruk wekken van een improvisatie, maar het wordt gestuurd door een zeer strenge structuur. Een tweede is die tussen harmonische akkoorden met daarin een melodisch contrapunt ('inciser' betekent insnijden). De derde is de afwisseling van legato en staccato, crescendo en decrescendo. Volgens Boulez is *Incises* zeer moeilijk voor de vingers, maar minder moeilijk voor de geest. De structuur is het duidelijkst als men het begin zeer snel speelt. Dan blijkt tevens dat (vergeleken met Boulez' Derde sonate) de onderliggende principes streng zijn gebleven, maar dat ze minder zichtbaar zijn (Boulez ziet deze verandering als een grote vooruitgang). Onlangs componeerde Boulez op basis van dit korte pianostuk *Sur incises* voor ensemble, dat eind april werd uitgevoerd in Parijs.

Pierre Boulez: Structures I

Als het imago van Boulez als een streng serialist ergens op zijn plaats is, dan wel bij deze compositie. Nadat hij in zijn eerdere werken de reekstechniek had gehanteerd, besloot hij om (bij wijze van document, zoals hij het later uitdrukte) met deze techniek de muziek tot in het extreme te organiseren, zodat hij daarna deze techniek met grotere flexibiliteit kon benutten. Uitgangspunt was een reeks van twaalf verschillende toonhoogten, die hij combineerde met reeksen voor alle andere muzikale bouwstenen, behalve de dynamiek. Dit idee is een vervolg op het tweede deel uit Messiaens *Quatre études de rythme*. Het eerste deel, I-a, (geschreven in één nacht) is in zekere zin een compendium van de vele transformaties die een reeks kan ondergaan. De uitzondering van de dynamiek stelde hem in staat door de afwisseling van dynamiek een duidelijke vorm aan te brengen. In de overige delen hanteert Boulez de techniek veel minder rigide, waardoor de eigenschappen van zijn muzikale persoonlijkheid veel duidelijker naar voren komen. De cellen uit bijvoorbeeld de Eerste pianosonate hebben plaats gemaakt voor reeksen, maar de tomeloze energie is gebleven. Ondanks de twee piano's maakt Boulez weinig gebruik van de mogelijkheid tot contrast en dialoog. Ook is hij meer geïnteresseerd in ritme dan in harmonie. Dat tempo ook een middel kan zijn tot vormgeving, bewijst het middendeel I-b dat op een rondo lijkt. De souplesse in het slotdeel I-c (wat dynamiek betreft één kolkende stroom lava) is een vooruitwijzing naar Boulez' volgende compositie *Le marteau sans maître*, waarin hij deze flexibiliteit realiseert voor een geheel andere bezetting en met een andere dynamiek.

Emanuel Overbeeke

Pierre Boulez: Pli selon pli

- DON, VOOR SOPRAAN EN GROOT ORKEST
- IMPROVISATION I SUR MALLARMÉ ('LE VIERGE, LE VIVACE ET LE BEL AUJOURD'HUI'), VOOR SOPRAAN EN ORKEST
- IMPROVISATION II SUR MALLARMÉ ('UN DENTELLE S'ABOLIT'), VOOR SOPRAAN EN ENSEMBLE
- IMPROVISATION III SUR MALLARMÉ ('A LA NUE ACCABLANTE TU'), VOOR SOPRAAN EN ENSEMBLE
- TOMBEAU, VOOR SOPRAAN EN GROOT ORKEST

De indruk die Boulez' vijfhoek *Pli selon pli* zonder voorkennis op de luisteraar maakt, is die van een enorme geslotenheid, van een geheel dat is geconcipieerd vanuit één concept waarbinnen alles tot op de vierkante millimeter nauwkeurig is berekend. Niets is minder waar. Boulez heeft de moeizame ontstaansgeschiedenis van zijn complexe 'Portrait de Mallarmé', zoals de subtitel van *Pli selon pli* luidt, eens vergeleken met de situatie van een acteur die het toneelstuk pas kan overzien als zijn rol is uitgespeeld. Anders geformuleerd, al scheppende wordt, meestal onbewust, het labyrint gecreëerd waarvan de samenhang pas achteraf blijkt. In 1957 componeerde Boulez een stuk voor sopraan en klein ensemble, een *Improvisation sur Mallarmé*, waarvoor hij materiaal gebruikte uit nu teruggetrokken muziek bij een hoorspel van Louise Fauré (*Le crépuscule de Yang Kouei-Fei*, 1957) en elementen uit het vijfde en negende deel van de *Douze notations pour piano* (1945). Kort daarna werd Boulez gevraagd iets voor *Das Neue Werk* in Hamburg te schrijven. Dat werd opnieuw een stuk op een gedicht van Mallarmé, de tweede *Improvisation*. Het was deels gebaseerd op elementen uit een nooit uit de verf gekomen partituur voor fluitsolo en vier orkestgroepen, *Strophes*, en (inmiddels teruggetrokken) toneelmuziek bij de *Oresteia* van Aischylos. Deze twee 'Improvisations' werden door Hans Rosbaud in 1958 te Hamburg ten doop gehouden met medewerking van de sopraan Ilse Hollweg en van de componist zelf die ter elfder ure moest invallen voor de pianist van het orkest, aangezien deze niet bleek te zijn opgewassen tegen de hoge technische eisen van de tweede *Improvisation*.

Boulez was nu zo door Mallarmé gefascineerd geraakt dat hij nóg een compositie met een van diens gedichten als vertrekpunt wilde maken. Inmiddels was echter de grote mecenas van Donaueschingen, Prinz Egon zu Fürstenberg, overleden en bereikte Boulez het verzoek om ter opluistering van diens teraardebestelling iets te componeren. Dat werd een orkeststuk van ongeveer vier minuten: *Tombeau*. Hierna kwam de derde

Improvisation sur Mallarmé gereed en begon de componist zich af te vragen hoe uit deze 'status quo' – drie 'Improvisations' plus het korte 'Tombeau' – een sluitend totaal te vervaardigen. Zo kwam het tot een vijfde deel, 'Don', vrij naar Mallarmé's gedicht *Don du poème*, dat als openingsdeel zou moeten gaan fungeren. Met dien verstande dat 'Don' in eerste aanzet een totaal ander stuk was dan het gelijknamige geheel voor sopraan en orkest waarmee *Pli selon pli* vandaag de dag begint (te weten een werk voor sopraan en piano) en dat de componist het nadien terugtrok – ook al gebruikte hij later bepaalde ingrediënten voor *Eclat*. In de hierboven omschreven vorm – 'Don' voor sopraan en piano, de drie 'Improvisations' plus het toen nog beknopte 'Tombeau' – werd *Pli selon pli* in 1960 te Keulen onder supervisie van Boulez (die alspianist in 'Don' optrad), de sopraan Eva Rogner en de pianiste Maria Bergmann in première gebracht. In deze door de maker nadien verworpen oerversie laat het geheel van *Pli selon pli* zich als één groot crescendo beluisteren. Het geval wilde echter dat Boulez meer voelde voor een symmetrische opzet van twee orkestrale hoekdelen met een naar het midden toe ('Improvisation II') steeds intiemer wordende klank. Om welke reden niet alleen 'Don' werd omgewerkt voor sopraan en orkest, maar tevens 'Tombeau' grondig onder handen genomen en uitgebreid tot een werk van ruim een kwartier. Voorts werd van de eerste 'Improvisation' nog een versie voor orkest vervaardigd, die onlosmakelijk verbonden is met de integrale *Pli selon pli* (de kamerversie kan wel zelfstandig worden uitgevoerd). Bovendien werden de aleatorische episodes van 'Don' begin jaren negentig grotendeels geschrapt, nadat de derde 'Improvisation' was verrijkt met een episode voor sopraan en vier fluiten. De Nederlandse première van *Pli* in die gedaante werd op 12 februari 1994 te Rotterdam gegeven door de sopraan Bernadette Degelin en het symfonieorkest van het Rotterdams Conservatorium onder leiding van Arie van Beek.

De titel van dit gigantische opus, *Pli selon pli*, is ontleend aan Mallarmé's gedicht *Remémoration d'amis belges* waarin wordt beschreven hoe deze dichter met een stel vrienden in de optrekkende ochtendmist door Brugge wandelt. 'Plooi volgens plooi' rijst de stad uit de nevels op, en het is dit beeld dat heel treffend als metafoor kan dienen voor de geleidelijke manier waarop dit imposante vijfdelige geheel voor sopraan en orkest gestalte heeft gekregen.

Cruciaal in *Pli* is de dramatische wijze waarop het gevecht tussen ratio en intuïtie, tussen systeem en de herovering van de creatieve vrijheid in klank is belichaamd. Niet voor niets begint deze 'Odyssee' na een enorme klap, met de zinsnede 'Ik kom je met het kind van Edoms nacht vereren', woorden

die afkomstig zijn uit Mallarmé's *Don du poème*. De boorling is een kind dat alleen een vader heeft, maar naar een vrouw moet worden gebracht teneinde een wezen van vlees en bloed te worden, of, anders gesteld: een volwaardig kunstwerk. 'Don' vertolkt dus de klinkende geboorte van de poëzie, de 'moeder' van de muziek, waarvan de teloorgang wordt verklankt in 'Tombeau', waarin de 'moeder', ofwel de tekst, weer wordt geofferd, en het onvermijdelijke einde van de poëzie een feit is: de sopraan zingt vlak voor het slot de laatste regel van het gedicht *Tombeau* ('de Verlaine'): 'Een niet heel diepe beek die wordt gehoord de dood.' Hiermee is de cirkel in feite gesloten, een indruk die wordt bevestigd door het laatste slag-akkoord, dat identiek is met de aanhef van 'Don'.

In de drie improvisaties, waarin een verschuiving valt waar te nemen van een tamelijk conventionele tekstzetting naar een steeds abstractere omgang met het woord, spelen niet alleen de strofische bouw van de gedichten, maar tevens de klanken van de woorden, en zelfs – tweede en vooral derde 'Improvisation' – van de afzonderlijke lettergrepen, die aan kolossale melismen zijn blootgesteld, een rol. Totdat in 'Tombeau' de tekst vrijwel geheel door de muziek is geabsorbeerd en het gedicht in kwestie op een 'afwezige' manier tot het 'middelpunt' van de muziek is gepromoveerd. De ene keer volgt de muziek de structuur van de verzen, om deze een andere maal te transformeren. Zulks door middel van een dermate geconcentreerde en gecondenseerde doordringing van woord en klank, dat er iets geheel nieuws uit tevoorschijn komt, vergelijkbaar met de wijze waarop een alchemistische transmutatie plaatsvindt, en uit het 'lood' het 'goud' wordt gedestilleerd.

Het is in beginsel niet onjuist 'Don' als de verklanking van een geboorteproses te zien. De sopraan articuleert immers in de loop van het stuk niet voor niets, daarbij onderbroken door tussenspelen, 'Vorahnungen' – aanvankelijk op de grens van klank en woord – van achtereenvolgens de derde, tweede en eerste 'Improvisation'. Toch is dit slechts een deel van de waarheid, want de laatste grote episode van 'Don' is te beschouwen als één reusachtig kaleidoscopisch variatietraject, dat stoelt op de episode voor de afsluiting van 'Tombeau' voor hoorn en sopraan-solo.

Ergo: in 'Tombeau' vindt, hoe men het ook wendt of keert, de 'geboorte' plaats van de gegevens welke in 'Don' worden uitgewerkt. Zodoende komt niet alleen de thematiek van het 'leven uit de dood' tot uitdrukking maar ook, zij het nog zo abstract, de inwisselbaarheid van geboorte en dood. De porté hiervan wordt pas aan het eind van *Pli selon pli* duidelijk, conform Boulez' intentie de herinnering van de luisteraar gaande het werk te manipuleren en pas achteraf in stelling te brengen. Dit middels het voortdurend zinspelen op het spanningsveld tussen de extremen van

geboorte en dood, niet alleen gedurende de 'Improvisations', maar tevens door het gedicht *Remémoration d'amis belges* als poëtische metafoor te kiezen. Wanneer men woorden als 'vervallenheid', 'zonen' en 'vleugels uitslaan' in de *Remémoration*... losziet van hun semantische context, valt het niet moeilijk deze in verband te denken met de in de overige gedichten optredende beelden. Een andere, soortgelijke associatie is bijvoorbeeld denkbaar tussen het 'Kind van Edomnacht' uit *Don du poème* en de zinsneden 'Met lege klankenholte waar aan een of ander raam gerezen volgens geen buik dan die van haar men zoonsgelijk gebaard kon wezen' uit het gedicht die aan de tweede 'Improvisation' ten grondslag liggen. Kortom, Boulez' 'improviseert' zodanig op de in *Pli selon pli* indirect en direct gehanteerde poëzie, dat er allerhande 'boven'- en 'ondergrondse' dwarsverbindingen ontstaan, die op hun beurt als 'zaden' fungeren voor evenzovele muzikale connotaties.

De in *Pli selon pli* optredende muzikale karakters zijn te divers om in detail te bespreken. Niemand zal echter de geheimzinnige bijna 'bevroren' en bij uitstek ruimtelijke inslag van 'Don' kunnen ontgaan, evenals het feit dat de muziek tendeert in de richting van een explosie, die niet komt. In de drie 'Improvisations' tovert de componist met kleuren en ritmen, die op zichzelf niets aan helderheid te wensen overlaten, maar die wegens hun combinaties resulteren in een fascinerende vaagheid, waardoor niet alleen het mysterie van 'Don' wordt gereflecteerd, maar waardoor er, hoe ongrijpbaar ook, tevens wordt geanticipeerd op de inlossing van de uitgebleven explosie in 'Don'. Deze vindt in 'Tombeau' haar beslag, misschien wel het meest weerbarstige brok muziek dat Boulez ooit schreef. Centraal in dit, qua gelaagde structuur aan de 'Marsch' uit Bergs *Drei Orchesterstücke* op. 6 (1914-'15) verwant zijnde, kolkende stuk staat een complex akkoord, dat afwisselend als voor- en achtergrond dient voor een aantal woekerende variatie-episodes. Ongeveer in het midden trekt een korte, maar vervoerende pianocadens de aandacht. Deze vormt de opmaat tot een verdere intensivering van dit parcours, dat allengs de allure krijgt van een ware obsessie, een muziek van een tegelijkertijd bedwelmende pracht en een verzengende gewelddadigheid, die vlak voor het slot afbreekt door een reeks akkoorden voor harp, marimba en gong, waarin ons 'avant la lettre' de sonoriteit van de arpeggio's van *Répons* (1981/1984/...) tegemoet klinkt. Als ergens de dood leven maakt, dan in deze finale der finales van *Pli selon pli*!

Maarten Brandt

Pierre Boulez: Sonate voor piano nr. 2

EXTRÊMEMENT RAPIDE – LENT – MODÉRÉ, PRESQUE VIF – VIF

De Tweede sonate is in zekere zin een voortzetting van de Eerste, zij het op een veel grotere schaal. Opnieuw is er duidelijk sprake van een afwisseling van passages vol verstilling en verfijning naast passages vol energie en vitaliteit, maar in deze sonate overheerst overduidelijk het tweede type, vooral in de snelle delen; het eerste type is vooral aanwezig in de details, met als gevolg dat de delen niet klinken als een tomeloze, maar juist als een gestuurde uitbarsting van energie.

Evenals de Eerste is ook de Tweede sonate gebaseerd op een reeks van cellen die eindeloos worden gevarieerd. Wordt in de Eerste sonate de afwisseling vooral bepaald door de verandering van timbre, in de Tweede gebeurt dat vooral door de herhaling en overlapping van ritmische figuren. Kenmerkend voor de vroege muziek van Boulez is een zeer dicht contrapunt, waarin zaadjes uitgroeien tot overvolle baroktuinen.

Omdat de Tweede sonate drie keer zo lang is als de Eerste (dertig tegenover tien minuten) kon Boulez in zijn vormbehandeling niet alleen vertrouwen op zijn intuïtie en greep hij naar de klassieke sonatevorm. In het eerste deel is er duidelijk sprake van exposities, een doorwerking en reprises. Boulez heeft de overgangen aangegeven met cesuren en duidelijke veranderingen van textuur.

Het tweede deel noemt Boulez een 'trope' (een trope is in de middeleeuwse muziek een verfraaiing en verdichting van een Gregoriaanse melodie); dit deel heeft ongeveer de opzet van een thema met variaties. Hoewel de schrijfwijze soms neigt naar een romantische aanpak, heeft Boulez in zijn voorwoord bij deze sonate 'expressieve nuances' uitdrukkelijk verboden. Het korte deel vond Boulez het meest traditioneel: een scherzo met drie trio's. Ook refererend aan het verleden is het laatste deel: de opeenvolging van een langzame inleiding en een lange fuga met een thema dat opent met een triller is een bewuste verwijzing naar Beethovens *Hammerklaversonate*, een stuk dat eveneens voortkomt uit een houding van weerbarstigheid en ongenaakbaarheid.

Olivier Messiaen: Visions de l'amen

AMEN DE LA CRÉATION – AMEN DES ÉTOILES – DE LA PLANÈTE À L'ANNEAU – AMEN DE L'AGONIE DE JÉSUS – AMEN DU DÉSIR – AMEN DES ANGES, DES SAINTS, DU CHANT DES OISEAUX – AMEN DU JUGEMENT – AMEN DE LA CONSOMMATION

Vlak nadat Messiaen in 1941 uit Duitse gevangenschap was vrijgelaten, werd hij benoemd tot docent aan het Parijse conservatorium. Tot zijn aller-

eerste leerlingen behoorde niet alleen Boulez, maar ook de pianiste Yvonne Loriod. Loriod (later zou zij Messiaens tweede vrouw worden) zou hem inspireren tot het schrijven van al zijn pianowerken. Het eerste daarvan, *Visions de l'amen*, is voor twee piano's. Messiaen en Loriod speelden het vele malen, onder meer direct na de bevrijding in Nederland. Blijkens de reacties konden de nuchtere calvinistische noorderlingen maar moeilijk vat krijgen op de geëxalteerde muziek van deze katholieke zuiderling. Zelfs een geloofsgenoot als de welwillende Wouter Paap hoorde de visioenen met veel scepsis aan. Een oorzaak van de gefronste wenkbrauwen is de verhouding (de meeste commentatoren spreken liever van wanverhouding) tussen mystiek en katholicisme, die velen zeer naïef aandoet en Messiaens uiterst avantgardistische en modernistische muzikale taal. In zijn partituren laat de componist zich zeer uitvoerig uit over de 'inhoud', zowel van het werk als geheel als van de zeven delen. Over het werk als geheel schrijft hij dat het woord Amen vier betekenissen heeft: '1. Amen, dat het zo moge zijn! De scheppingsdaad. 2. Amen, ik onderwerp me, ik aanvaard. Dat uw wil geschiede. 3. Amen, de wens, het verlangen, dat het zo zal zijn, dat u aan mij geeft en ik aan u! 4. Amen, dat is, alles is gefixeerd voor altijd, voltooid in het Paradijs.' (vert. A. de Leeuw). De toelichtingen bij de delen handelen afwisselend over religieuze en muzikale zaken. De muzikale zaken betreffen meestal het ritme (Messiaen noemde zichzelf niet een componist, maar een 'rythmicien'). Messiaen was in de jaren dertig geïnteresseerd geraakt in muziek uit India, in het bijzonder de melodiek (die niet gebaseerd is op tonale centra) en de ritmiek (waarin vanuit kleine cellen door herhaling en uitbreiding grotere verbanden ontstaan). Deze aspecten zouden al zijn composities sindsdien kenmerken. In *Visions de l'Amen* wordt grofweg een onderscheid gemaakt tussen het melodische basismateriaal (meestal in de eerste pianopartij, die Messiaen speelde) en complexe ritmische transformaties en virtueuze omspelingen (meestal in de tweede pianopartij, die Loriod speelde). De ritmische complexiteiten en de modale harmonieën die Messiaen reeds in oudere werken hanteerde, staan hier ten dienste van de religieuze vervoering, die uiteraard eindigt met het 'Amen de la consommation' (de titel van het laatste deel). Messiaens tekst hierbij is een schitterend staaltje van de integratie van middel en doel: 'Le 2e piano reprend le thème en accords de la Création et en tire un long choral de gloire. Le 1er piano entoure le 2e (registres extrême-grave et extrême-aigu ensemble) d'un incessant carillon d'accords et de rythmes brillants, scintillants en canons rythmiques de plus en plus serrés: pierres précieuses de l'Apocalypse qui sonnent, choquent, colorent et parfument la lumière de Vie.' (curs. Messiaen)

Emanuel Overbeeke

Pierre Boulez: Livre pour cordes

Boulez' enige 'strikkwartet', zijn *Livre pour quatuor*, kwam in 1948 tot stand, dus vrijwel onmiddellijk na de gereedkoming van de Tweede pianosonate. Twintig jaar later vervaardigde Boulez een versie voor strijkorkest van de delen I-a en I-b onder de titel *Livre pour cordes*, die niet lang daarna door het New Philharmonia Orchestra onder supervisie van de maker werden vereeuwigd. In 1988 verscheen er van dit geheel een herziene versie, waarbij het materiaal in een enigszins gewijzigde ordening tot één deel werd teruggebracht en dat is de gedaante waarin we het opus vanavond kunnen beluisteren. Dat Boulez besloot een en ander van zijn strikkwartet voor strijkorkest om te werken, is niet zo vreemd indien men zich realiseert dat het oorspronkelijke kwartet vanwege zijn hoge moeilijkheidsgraad amper werd gespeeld. Webern had eertijds vergelijkbare ervaringen met zijn *Fünf Sätze* voor strikkwartet op.5, die hij nadien ook voor strijkorkest heeft getranscribeerd.

Bij Boulez gaat het echter niet uitsluitend om een orkestratie maar tevens om een volledige herschikking en uitvergroting van het materiaal. Zodoende ontstaan er zowel toespelingen op de gedachtengang van Mallarmé's nooit uit de verf gekomen *Livre* – namelijk dat de onderdelen in elke denkbare volgorde en combinatie aan de orde kunnen komen, aangezien in elk detail ook het geheel is terug te vinden – als op Wagner en Berg. Twee componisten in wier muziek het uitgangsmateriaal niet alleen aan variaties blootstaat, maar tevens binnen telkens gewijzigde constellaties wordt gepresenteerd, met als resultaat iets wat aardig in de buurt komt van wat de Duitsers 'Kombinatorik' noemen. Dit wordt meteen duidelijk uit de opbouw van het *Livre pour cordes*, dat uit drie in elkaar overgaande geledingen is samengesteld. Het eerste gedeelte is vrij statisch van opzet, het tweede kent een buitengewoon dichte textuur, een rijke, geladen maar vooral ook buitengewoon gedifferentieerde klank en in deel drie worden de elementen uit de twee voorgaande delen met elkaar gecombineerd. Dit naar voorbeeld van Bergs *Kammerkonzert*, waarvan de finale immers in formele zin tevens een, zij het gevarieerde en zeer bewerkelijke, combinatie is van het eerste en tweede deel. En dat laatste is weer niet toevallig aangezien Boulez het *Kammerkonzert* in 1948, dus net toen hij met zijn *Livre pour quatuor* begon, voor het eerst live had gehoord, en wel tijdens de Franse première onder Roger Désormière.

Pierre Boulez: Figures-Doubles-Prismes

Zij die het serialisme nog uitsluitend associëren met het manipuleren van rekenkundige reeksen hadden allang beter kunnen weten. Boulez' opmerking dat het seriële denken wortelt in de opvatting van een universum dat constant aan expansie onderhevig is, dateert immers reeds van lang geleden. Hieruit blijkt duidelijk dat hij zich al spoedig na *Structures I* niet beperkte tot een rigide omgang met reeksen maar veeleer gefascineerd was door het binnen een immense gelaagdheid hanteren en codificeren van materiaal. En dit laatste in de ruimste betekenis des woords. Dus variërende van tonen tot en met motieven en melodische gestalten, van simpele tot en met uiterst complexe samenklanken. Zulks met als uitkomst een geheel waarbinnen gefixeerde eenheden als kernen fungeren waaromheen zich een voortdurende verrijking – 'profilération', zou Boulez zeggen – manifesteert van de gekozen uitgangspunten, en dit weer op verschillende elkaar al dan niet overlappende niveaus.

Dat deze optiek niet alleen voor de vorm maar tevens voor de ruimtelijke opstelling van het instrumentarium consequenties kan hebben, leert het in 1958 als *Doubles* begonnen, en nadien tot *Figures-Doubles-Prismes* uitgebreide orkestwerk, dat overigens nog steeds in staat van wording verkeert. Hoewel deze compositie dikwijls in één adem wordt genoemd met *Gruppen für drei Orchester* van Stockhausen, gaat het in het geval van Boulez om slechts één orkest, terwijl eerstgenoemde uitgaat van drie grote, ruimtelijk van elkaar gescheiden ensembles.

Uitgangspunt in *Figures-Doubles-Prismes* is dat de sterkst klinkende instrumenten over het totaal zijn verspreid. Hieruit volgt weer dat de koperblazers, die uit vier groepen zijn samengesteld, relatief het verst uit elkaar zijn opgesteld. Zeker in verhouding tot de houtblazers, die zich zowel in het centrum als aan de periferie ophouden, met als resultaat een 'driehoek'-formatie. De strijkers bevinden zich overal. Ze kunnen bij wijze van spreken als de 'huid' worden gezien, die de 'botten' van het 'lichaam' bijeenhouden. De grote slaginstrumenten staan achteraan, maar de toetseninstrumenten (celesta, vibrafoon etc.) zijn juist naar voren gehaald, aangezien het de zachter klinkende instrumenten betreft. Als gevolg hiervan ontstaat een weliswaar rijke, maar tegelijkertijd ook heel gedifferentieerde sonoriteit. Een klank die, in tegenstelling tot bij een normale situering van de instrumenten, niet compact is en juist vol reliëf steekt. Of, anders geformuleerd: het orkest van *Figures-Doubles-Prismes* kan zowel een grootschalige kamermuziek als een volle en verzadigde klank produceren. Met dien verstande dat, zelfs bij de grootste structurele verdichting, de transparantie volledig intact blijft.

Over het hoe en waarom van de inrichting van het *Figures-Doubles-Prismes*-orkest heeft Boulez zich tegen Célestin Deliège ondubbelzinnig uitgelaten, door te onderstrepen dat hij ten koste van alles wilde vermijden de veranderingen van het uitgangsmateriaal – de 'variaties' – onder vaste noemers te schuiven. Dit ten einde een variatiemodel te scheppen dat vormoverkoepelend is, en dus over het gehele orkest is uitgecomponeerd. Voor alle duidelijkheid zij daarom gesteld, dat het begrip 'variatie' hier een andere lading heeft dan bij Brahms, Reger en Schönberg. In hun werk volgt de ene transformatie op de andere. Ze staan naast elkaar. Boulez' concept staat dicht bij Weberns *Variationen* voor orkest op.30,* waarin de variaties intens met elkaar verweven zijn en op alle niveaus van de compositie hun beslag vinden. De opzet van de variaties in *Figures-Doubles-Prismes* is verder sterk verwant aan de Tweede en Derde pianosonate, waarin de motivische en melodische uitgangspunten worden 'getropeerd', en wel in een zodanige mate dat er van een 'woeking' van het materiaal mag worden gesproken, dit ook weer binnen tal van lagen.

Juist door middel van de orkestopstelling wordt dit proces inzichtelijk. Het materiaal van *Figures-Doubles-Prismes* verschijnt, conform de titel, in drie verschillende aanzichten, namelijk als 'figure' – lees: het materiaal in zijn oorspronkelijke, meest maagdelijke staat – 'double' – dat wil zeggen, een op basis van dit materiaal tot stand komende bewerkelijke modificatie – en 'prisme' – hier op te vatten als een voortdurende interactie tussen de 'figures', waardoor er op hun beurt allerlei 'spectraal'–brekingen ontstaan. Daar komt nog bij dat er voortdurend sprake is van 'voor'– en 'achtergrond', zelfs zodanig dat deze soms volledig inwisselbaar zijn geworden. Zulks naar analogie van de door Boulez immens bewonderde Zwitserse schilder Paul Klee, wiens schilderijen en tekeningen structureel op vergelijkbare uitgangspunten berusten.

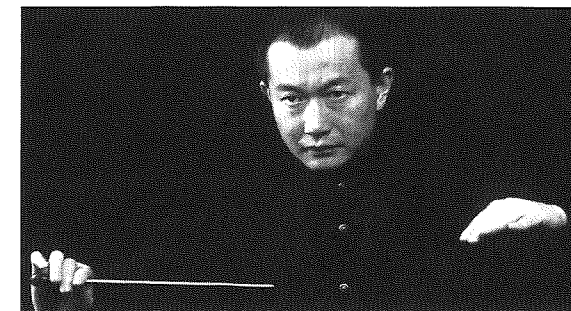
Hoe technisch dit ook moge klinken, de dramatische geladenheid van *Figures-Doubles-Prismes* gekoppeld aan zijn enorme gelaagdheid, maakt het ondergaan van dit stuk tot een sensationele gebeurtenis. Dit werk hoort zonder meer tot de meest weerbarstige stukken die Boulez ooit schreef en ook in die zin bestaat er een verband met bovenal de Tweede pianosonate, waarvan *Figures-Doubles-Prismes* in emotioneel opzicht een orkestrale vertaling lijkt te zijn. Een andere 'Wahlverwantschaft' is die met Alban Berg, en speciaal diens door Boulez dikwijls gedirigeerde *Drei Orchesterstücke* op.6, waaraan *Figures-Doubles-Prismes* conceptueel herinnert. Bergiaans is voorts de episode vlak voor het huidige slot van het stuk, om precies te zijn daar waar de violen het voortouw nemen

met een zeer expressieve lyrische cantilene. Hiermee heeft Boulez het slot van Bergs Vioolconcert willen parafraseren. Speciaal de passage tijdens welke het door de soloviool sterk geornamenteerde koraalthema zich 'voortplant' in de *tutti*-strijkers. Natuurlijk gaat het in *Figures-Doubles-Prismes* louter om een stijlcitaat, maar in beide werken verbeeldt de muziek op indringende wijze een sublieme 'katarsis'.

*) Het is in onderhavig verband interessant te weten dat Boulez in de tijd dat hij aan *Figures-Doubles-Prismes* werkte, het vierstemmige contrapunt van Weberns Symfonie op.21 over vier groepen heeft verdeeld teneinde de structuur voor zowel de musici als de luisteraars te verhelderen.

Tan Dun: Death and Fire – Dialogue with Paul Klee

- I. PORTRAIT
- INSERT 1 ANIMALS AT FULL MOON
- INSERT 2 SENECIO
- INSERT 3 AD PARNASSUM
- II. SELF PORTRAIT
- INSERT 4 TWITTERING MACHINE
- INSERT 5 EARTH WITCHES
- INSERT 6 INTOXICATION
- INSERT 7 J.S. BACH
- III. DEATH AND FIRE



Tan Dun

Het is niet gemakkelijk het oeuvre van Paul Klee in één zin te typeren, maar de omschrijving 'eenvoud geschraagd door een peilloze diepte' treft hoe dan ook doel. Wie met een oppervlakkig oog naar een tekening of schilderij van Klee kijkt, ziet een lijnencompositie, die van onverschillig welke opsmuk gevrijwaard is, een kleurstelling die van een uiterste aan suggestiviteit en directheid blijkgeeft. Deze kunst is dan ook van een puurheid die maakt dat het niet zozeer de voorstelling zelf is, alswel de er achter schuil gaande geladenheid die de essentie ervan is en die daardoor een immens beroep doet op de verbeeldingskracht. Het is derhalve niet verwonderlijk dat componisten als Pierre Boulez, Gunther Schuller, Giselher Klebe, Peter Maxwell Davies en, recentelijk, Tan Dun zich door Klee hebben laten inspireren.

In het door Dun in 1992 voltooide tiendelige orkestwerk *Death and Fire* wordt een waardige hommage aan het adres van Klee gebracht. Hoewel een zevental van die delen betrekking hebben op schilderijen van Klee, gaat het allesbehalve om illustraties van die doeken in kwestie, maar veel eerder om een vertaling daarvan in klank. Klee zelf heeft er bij herhaling op gezinspeeld dat er geen wezenlijk onderscheid valt te maken tussen een contrapunt van klinkende en van zichtbare lijnen. Dit brengt ons als vanzelf op de Chinese cultuur waar Tan Dun uit stamt en waarin de kalligrafie een buitengewoon grote rol heeft gespeeld en nog speelt. Dun zelf heeft hierover ooit het volgende gezegd:



Paul Klee *Dood en vuur* (1940)

'Het fenomeen lijn, dat in zijn (Klee's MB) denken zowel op melodie als beweging betrekking kon hebben, stond in zijn werk nadrukkelijk centraal. Hierin bestaat een ondubbelzinnig verband met de Chinese esthetiek die uitgesproken lineair en niet-harmonisch is en welke vooral tot oogmerk heeft de ziel van een kunstwerk bloot te leggen in plaats van het etaleren van effecten.'

Death and Fire is voor groot orkest geschreven. De musici moeten op gezette tijden ook hun stem inschakelen, en dat laatste is iets dat in Duns componeren niet op zichzelf staat, getuige bij voorbeeld *Orchestral Theatre I* (1990). Opmerkelijk is echter niet zozeer de massaliteit alswel de hoge graad aan doorzichtigheid. Zeker, er zijn kolossale dynamische uitersten, maar deze zijn zo over het 'klankvlak' verdeeld dat er een sprekende analogie

ontstaat met de schilderijen van Klee, waarin immers een dikwijls scherpe tracerings van de lijnen plus een hechte afbakening van de kleurblokken karakteristiek zijn.

De kerndelen van het opus – I, II en III – vormen de drie markante 'zuilen', die worden afgewisseld door zeven gedeeltes van een geringere omvang, die als 'opvulling' van de architectuur fungeren.

Een stijgende hele toonsafstand gevolgd door een halve kan als de centrale kiemcel van *Death and Fire* worden opgevat: zij treedt niet alleen in vergroting en verkleining op maar maakt soms tevens deel uit van een stijgende melodische sequens, die eveneens in vergroting en verkleining voorkomt. In I ('Portrait') en II ('Self Portrait') ligt het accent op het strijkorkest. Vooral in II krijgt men een indrukwekkende staaltje van Duns fantasierijke, sonore omgang met dit instrumentarium voorgeschoteld. Zes van de zeven 'ingevoegde' delen ('Inserts') hebben een schilderij van Klee tot vertrekpunt. De uitzondering op deze regel is het voorlaatste deel 'J.S. Bach' ('Insert 7'), dat evenwel toch een abstract commentaar op Klee is getuige diens bewondering voor Bachs polyfonie, die deze kunstenaar in zichtbare lijnen probeerde te verbeelden. In 'J.S. Bach' trekken duidelijke Bachiaanse wendingen de aandacht, waarvan de herkomst echter nauwelijks is te achterhalen, met als resultaat een 'afwezige aanwezigheid' van Bach in deze muziek. Een muziek, en dat gaat *au fond* voor het werk in zijn totaal op, waarin diatonische, chromatische, experimentele en Chinees-traditionele elementen op een volstrekt natuurlijke wijze tot een onvervreemdbaar eigen geluid zijn samengesmeed. 'Insert 1' tot en met '6' zijn tegelijkertijd speels en geladen van opzet. Van een uiterste aan suggestiviteit geven de climaxen in 'Senecio', 'Ad Parnassum' en 'Intoxication' blijkt. In laatstgenoemde episode verleent het koper met een dreigende sequens van de kiemcel een extra dimensie aan het bont gekleurde geheel. Een groter contrast dan tussen dit deel en 'Twittering Machine', waarin zowel vocaal als instrumentaal voortgebrachte 'tjilp'-klanken de toon zetten, is nauwelijks denkbaar. Het laatste gedeelte – III – 'Death and Fire', genoemd naar het laatste schilderij van Klee, heeft iets van een katarsis en sluit wonderwel aan bij 'J.S. Bach'. Een vanuit een orgelpunt gestalte krijsende melodische sequens van de kiemcel, een fraai sextakkoord (e-gis-cis) in het koper, een crescendo op e, dat afbreekt en overgaat in een unisono voor vocale stemmen en een laatste *seufzer* zijn de voornaamste bestanddelen van het sluitstuk van Duns fameuze 'gesprek met Klee'.

Maarten Brandt

Pierre Boulez: Douze notations pour le piano

FANTASQUE, MODÉRÉ – TRÈS VIF – ASSEZ LENT – RYTHMIQUE – DOUX ET IMPROVISÉ
RAPIDE – HIÉRATIQUE – MODÉRÉ JUSQU'À TRÈS VIF – LOINTAIN – CALME
MÉCANIQUE ET TRÈS SEC – SCINTILLANT – LENT – PUISSANT ET ÂPRE

Boulez schreef deze twaalf korte pianostukken kort nadat hij met Serge Nigg in 1944-'45 had gestudeerd bij Olivier Messiaen. Boulez gaf het manuscript aan Nigg die Boulez pas veel later, in 1976, toestemming vroeg om een uitvoering. Hoewel Boulez zich in de tussenliggende jaren nu niet bepaald had laten kennen als een componist van miniaturen, gaf hij toch toestemming. Met de kennis van zijn latere werk is dit oordeel begrijpelijk: de *Notations* zijn geen miniaturen, maar zaadjes die Boulez in latere composities tot volledige wasdom zal brengen. In de *Notations* beperkt hij nog zich tot korte presentaties van één zaadje per compositie waardoor alle delen een eenzijdig karakter krijgen. In die zin lijken de *Notations* op de *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 van Arnold Schönberg. Een andere overeenkomst is het onverbloemde expressionisme, dat tot uiting komt in de heftige emotionaliteit en het klassieke gevoel voor opbouw en climax; dit gevoel zou Boulez in zijn latere composities snel verlaten. Het gebruik van korte motieven en cellen (dat Boulez had geleerd van Messiaen en had ontleend aan Webern) staat ten dienste van zeer grote dynamische contrasten en een uiterst subtiële verfijning, twee kenmerken van de gerijpte componist.

Pierre Boulez: Sonate voor piano nr. 3

CONSTELLATION-MIROIR – TROPE ('TEXTE', 'PARENTHÈSE', 'GLOSE', 'COMMENTAIRE')

De Derde pianosonate is Boulez' eerste compositie waarin hij het idee toepast van de gestuurde vrijheid in de muziek. Na het experiment met een zo groot mogelijke ordening (in zijn *Structures I*) en uit afkeer van John Cage's idee van de totale vrijheid, kwam hij met een werk waarin de vorm van het werk gedeeltelijk bepaald wordt door de vertolker. Een andere aanleiding tot de compositie was de publikatie van *Le livre* van de Franse dichter Stéphane Mallarmé. Deze onvoltooide tekst bestaat uit meerdere bladzijden die in diverse volgorden gelezen kunnen worden. Een andere aanleiding was Mallarmé's gedicht *Un coup de dés* waarvan de typografie het gedicht ordent als een parcours dat men langs diverse trajecten kan doorlopen. In zijn Derde sonate zoekt Boulez naar een muzikaal equivalent van deze 'open vormen'. Het werk bestaat in voltooide vorm uit vijf delen, waarvan er tot nu toe slechts twee zijn gepubliceerd: 'Constellation-Miroir' en 'Trobe'. 'Constellation-Miroir' is het cen-

trale deel van de sonate, de volgorde van de overige delen is vrij. Ook binnen de delen heeft de pianist een relatieve vrijheid. Het deel 'Trobe' bevat vier onderdelen: 'Texte', 'Parenthèse', 'Glose' en 'Commentaire'. De speler kan beginnen met een onderdeel naar keuze maar alle stukken moeten worden gespeeld en geen enkel mag worden herhaald. 'Texte' fungeert in zekere zin als een grotendeels eenstemmige cantus firmus, waarbij de overige delen fungeren als tropen. In alle onderdelen is sprake van passages die zijn afgeleid van een van de basiscellen (deze passages moeten worden gespeeld in een vrij tempo) en van overige passages (te spelen in een strak ritme). Het idee van een compositie als een uitgestalde constellatie die men langs diverse trajecten kan doorlopen, staat centraal in 'Constellation-Miroir'. Dit deel bestaat uit zes onderdelen: drie 'Points', twee 'Blocs' en een 'Mélange' van beide. De Points zijn veranderende punten 'boven' een gelijkblijvend web van samenklanken. De Blocs zijn structuren gebaseerd op alsmar veranderende resonerende akkoorden. Het gevolg hiervan is een enorm scala aan klankkleuren, vooral veroorzaakt door het veelzijdige en genuanceerde pedaalgebruik. De volgorde van de onderdelen is betrekkelijk vrij: na elk Bloc volgt een Point en de Mélange staat aan het begin en einde. Binnen elke constellatie kan de pianist kiezen uit diverse trajecten; elke keuze heeft een eigen consequentie voor het tempo en de dynamiek. De vertolker brengt dus structuur aan niet alleen door de keuze en de volgorde van de fragmenten, maar ook door de articulatie en kleineverbuigingen van de frase. Om Charles Rosen, een van de beste vertolkers van deze sonate, te citeren: 'A cast will never abolish chance (de Engelse vertaling van 'Un coup de dés'), and the game is to integrate a throw of the dice into a context in which its significance can no longer be a matter of chance.'

Olivier Messiaen: Cantéjodyayā

Cantéjodyayā is het eerste werk dat Messiaen schreef na zijn *Turangalila-symfonie*, het derde deel van een drieluik met composities rond het gegeven van *Tristan en Isolde*. In dit pianowerk borduurt hij voort op het zojuist geschreven orkestwerk. Niet alleen de titel van het werk is ontleend aan Indiase muziek, in de afzonderlijke secties maakt hij gebruik van elementen van Indiase komaf. Het eerste element is dat van de decatola, in de Indiase muziek een soort basisidee waarop musici eindeloos kunnen variëren, bij Messiaen een ritmische idee dat zich leent voor uiteenlopende bewerkingen. Messiaen combineerde deze nieuwe vorm van ritmiek met zijn eigen harmonische taal die eerder aansluit bij de modaliteit van het Gregoriaans en de zwevende tonaliteit van veel Franse

muziek rond 1900. Ook nieuw in dit pianowerk is het gebruik van een reeks voor zowel toonhoogte, toonduur en intensiteit. Messiaen bouwt hiermee voort op de reeksenteknik van Schönberg en Webern en loopt hiermee vooruit op seriële componisten als zijn leerlingen Stockhausen en Boulez die dit gegeven verder zouden uitwerken. In *Cantéjodyayā* blijft de verschijning van dit idee een incident, zowel gezien Messiaens bescheiden exploitatie van de techniek als gezien de ruimte die dit idee krijgt in het werk. Het idee verschijnt drie maal en vult daarmee drie van de twaalf minuten. Als geheel heeft *Cantéjodyayā* een zeer vrije rondovorm – collage is een betere term. (Boulez verklaarde eens over Messiaen: 'Hij componeert niet, hij zet texturen naast elkaar'.) Veel materiaal wordt slechts geëxposeerd, niet uitgewerkt. Ondanks Boulez' woorden heeft *Cantéjodyayā* een duidelijke opbouw en structuur (evenals de muziek van Boulez), maar deze heeft een zeer onschools en zeer intuïtief karakter en vraagt om een vertolker wiens structuurzin vooral intuïtief bepaald is.

Olivier Messiaen: Le bouscarle (uit: Catalogue d'Oiseaux)

Nadat Messiaen in zijn *Le merle noir* de muzikale mogelijkheden had ontdekt van de vogelgeluiden, besloot hij deze mogelijkheden op grote schaal te exploiteren. Het omvangrijkste resultaat hiervan is de piano-cyclus *Catalogue d'oiseaux*, een reeks van dertien omvangrijke werken met een gezamenlijke lengte van ongeveer twee uur en drie kwartier. Het melodisch materiaal is ontleend aan vogelgeluiden, niet alleen van de vogel uit de titel. In zijn voorwoord bij *Le bouscarle* (een soort tuinfluiter) beschrijft Messiaen een levendig lentetafereel waarin vele vogeltjes voorbij vliegen. Ondanks de prominente plaats van de vogels in de titel is Messiaens muziek door zijn contact met deze dieren echter slechts marginaal veranderd. In *Le bouscarle* is Messiaens harmonische taal duidelijk dezelfde als voorheen. Harmonie is voor Messiaen een kleur, geen functie in het dramatische betoog. Dat betoog blijkt veel meer uit de vorm en de ritmiek. Qua vorm is dit een voortzetting van onder meer *Cantéjodyayā*, waarin een collage-achtige opzet toch eenheid vertoont, dankzij een geniaal, intuïtief vormgevoel. Korte ideeën, meestal ritmische figuren worden herhaald met kleine variaties. Het genoemde lentetafereel verklaart wellicht de levendige structuur. Het 'thema' van de *bouscarle* (kort en zeer ritmisch) keert vijf keer terug en wordt afgewisseld met meer 'vloeiende' passages met een diffuus metrum en een royaal pedaalgebruik dat dient om de vele akkoordwisselingen meer kleur te geven.

Claude Debussy: En blanc et noir

AVEC EMPORTEMENT – LENT, SOMBRE – SCHERZANDO

Claude Debussy gaat bij velen door voor een impressionist. Velen denken daarbij het eerst aan mysterieuze verfijnde klankkleuren, die zijn vernieuwingen op andere fronten lijken te verhullen. De paradox van Debussy's muziek is echter dat het mysterieuze van zijn muziek het best voor het voetlicht komt wanneer men zijn instructies exact opvolgt en primair streeft naar maximale doorzichtigheid. Dat geldt met name voor de composities uit de laatste scheppingsperiode (1912-'18). Ook al wemelen deze stukken van de verfijnde dynamische voorschriften, de sensuele symbolistische schoonheid uit zijn eerdere werken (uit de jaren 1902-'10) zal men hier tevergeefs zoeken. Tot die latere werken behoort ook *En blanc et noir*, een driedelig werk voor twee piano's dat Debussy componeerde in 1915. Dit was een voor de componist cruciaal jaar: zijn idioom leek een nieuwe richting in te gaan, zijn leven misschien ook (was zijn kanker wel of niet ongeneeslijk?) en hij verloor vele vrienden in de Eerste Wereldoorlog. Desondanks lijkt *En blanc et noir* in één opzicht op Debussy's oudere werk: het opent met een explosie aan ideeën die verderop in het deel worden uitgewerkt. In dit geval is de explosie dermate heftig dat Debussy het werk aanvankelijk *Caprices* als titel wilde geven. Aan zijn uitgever schreef Debussy dat hij vooral had geschaafd aan de vorm – een vorm die zijn creatieve 'ommekeer' verradt. Het eerste deel bestaat keurig uit drie onderdelen waarvan het middelste nogal uitvoerig is. In het tweede deel is Debussy zuinig met dynamische voorschriften, maar royaal met motiefveranderingen waardoor er plaats is voor zeer uiteenlopende elementen zoals de melodie *Ein feste Burg ist unser Gott* van Maarten Luther, voor Debussy een symbool van het goede Duitsland. Het derde deel heeft schijnbaar de structuur van een betoog dat telkens wordt onderbroken, maar is in wezen een reeks van variaties op een kort gegeven, waarbij de verschillen tussen de variaties vooral te vinden zijn in de ritmiek, een idee dat Boulez zeer moet hebben aangesproken. Als aanvulling op uitvoeringen van zijn *Structures* voor twee piano's speelde Boulez vaak dit drieluik.

Emanuel Overbeeke

Olivier Messiaen: Le merle noir

Ook al hebben vele fluitisten dit werk op hun repertoire, in de literatuur over Messiaen komt het slechts mondjesmaat aan bod. Die gedeeltelijke miskenning is niet helemaal onbegrijpelijk. Het is in één opzicht een kleine adempauze tussen werken van grote omvang, pretentie en vernieuwing. Zoals in veel van Messiaens muziek is de harmonie meer decoratief dan functioneel (de klassieke tonale opvatting van harmonie als een cruciale functie in het muzikale betoog is niet Messiaens *cup of tea*). In een ander opzicht is *Le merle noir* wel een zeer opmerkelijk werk. Het is de eerste compositie waarin Messiaen op zeer grote schaal blijkt geeft van zijn belangstelling voor vogelgeluiden. Messiaen maakte in vele landen opnamen van vogels en hun herkenningmelodieën en zou deze melodieën in latere jaren op uitgebreide schaal verwerken in zijn muziek. *Le merle noir* (de zwarte merel) is het eerste waarin een vogel verschijnt in de titel (in de eerste van zijn vier *Quatre études de rythme* staat bij een melodie het woord 'oiseau'). Een andere bijzonderheid is het geraffineerde samenspel van de klank van beide instrumenten: het werk bevat twee solopassages voor fluit die worden ingeleid door een gebroken akkoord in de piano dat tijdens de gehele fluitsolo moet doorklinken zodat de tonen en boventonen van de piano resoneren op de tonen van de fluit.

Het korte gelegenheidswerk van nog geen vijf minuten (Messiaen schreef het voor een fluitconcours aan het Parijse conservatorium) heeft een complexe vorm met vele onderdelen: een fluitsolo, een homofone liedachtige passage in 'style oiseau', een korte overgang, een tweede fluitsolo, een tweede lied voor fluit en piano in canon en 'style oiseau', een overgang plus een coda.

Olivier Messiaen: Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus

NR.6: PAR LUI TOUT A ÉTÉ FAIT — NR.15: LE BAISER DE L'ENFANT-JÉSUS

In 1942 maakte Messiaen kennis met de pianiste Yvonne Loriod, die hem zou inspireren tot het schrijven van al zijn pianowerken. Nadat hij in 1943 een groot werk had geschreven voor twee piano's (*Visions de l'Amen*, die Messiaen vaak met haar heeft uitgevoerd), componeerde hij een jaar later de *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, een reeks van twintig religieuze werken waarvoor Messiaen inspiratie had geput uit diverse bronnen, zoals de bijbel (sommige delen openen met een bijbeltekst) en theologische geschriften. Het Franse woord 'regard' heeft diverse betekenissen: 'aankijk' en 'contemplatie' bij het mysterie van Jesus. Om de reeks van twintig stukken bij elkaar te houden maakt Messiaen gebruik van diverse thema's

die in meerdere delen opduiken, waaronder 'het thema van God', een reeks van akkoorden die overkomt als een koraal en die ook verschijnt in het zesde en vijftiende deel. Het zesde deel is opmerkelijk vanwege de aandacht voor ritmische procédés. Het bevat onder andere een fuga waarin Messiaen werkt met thema's en tegenthema's die zich vooral onderscheiden door hun ritmiek. Als Messiaens muziek vraagt om een hoog tempo is de muziek vaak uitermate 'swingend'. Omdat zijn muziek echter vol zit met verrassingen als toegevoegde noten, omkeerbare ritmen en talloze maatwisselingen, omschreef iemand Messiaens muziek eens als 'muziek van Gershwin met de verkeerde noten' (bij het zesde deel is die kwalificatie zeer begrijpelijk). Het vijftiende deel (*Le baiser de l'Enfant-Jésus*) lijkt te beginnen als een rustige oase temidden van de overige, veelal turbulente delen. Die rust is betrekkelijk: na een relatief rustig en koraalachtig thema volgen variaties vol virtueuze omspelingen. Daarmee realiseert Messiaen in één pianopartij de schrijfwijze van *Visions de l'Amen* (de melodische, thematische passages in de eerste piano en de virtueuze omspelingen in de tweede) ditmaal voor één instrument. 'Het thema van God' fungeert in de variaties als een soort *ostinato* met daar 'overheen' de variaties.

Pierre Boulez: Sonatine voor fluit en piano

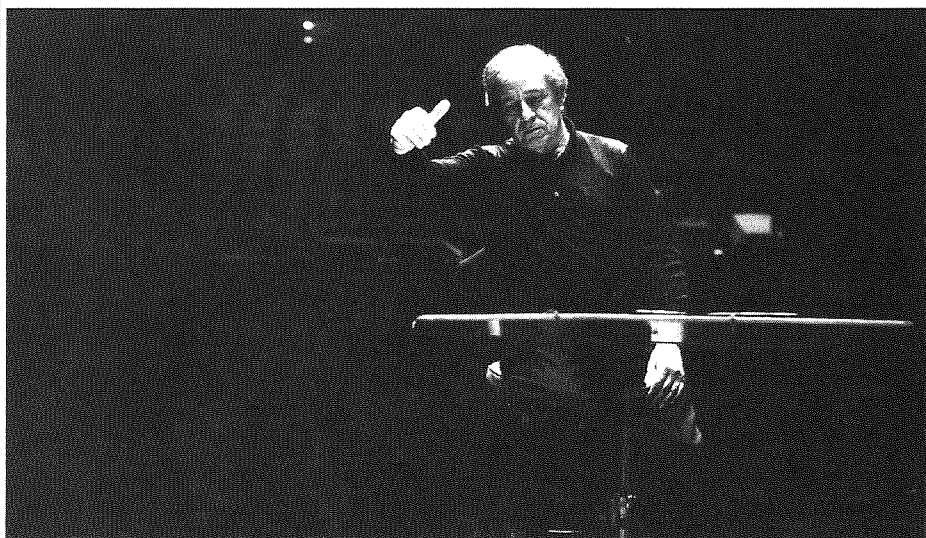
Boulez schreef dit werk op verzoek van Jean-Pierre Rampal, die het echter nooit heeft gespeeld omdat het voor zijn smaak te modern was. Na de première in 1947 beleefde het zijn tweede uitvoering pas in 1956 in Darmstadt, door Severino Gazzelloni. Op het omslag van het concertprogramma van Darmstadt stond het begin afgebeeld van Schönbergs *Kammersymphonie* op.9 uit 1907: een akkoord opgebouwd uit kwarten, voor die tijd een nieuw muzikaal element. Dit akkoord, dat lijkt op het beginakkoord van Boulez' Sonatine, is niet de enige verwantschap tussen beide werken. Zowel de Sonatine als de *Kammersymphonie* hebben ongeveer de vorm van een sonate; de sonatine heeft als onderdelen een langzame inleiding (een soort expositie), een snel deel (een tweede expositie), een langzaam deel en een *scherzando* (een doorwerking), een snelle finale (een reprise) en een coda. Om deze fragmenten bijeen te houden, maakt Boulez gebruik van enkele ideeën die hij heeft opgepikt bij zijn leraar Messiaen en tijdens zijn studie van Schönberg en Webern. Naar Messiaen verwijst het gebruik van ritmische cellen, naar Webern het gebruik van cellen opgebouwd uit intervallen. In deze sonate speelt Boulez met het contrast tussen deze twee, en met de tegenstelling tussen thematische en athematische passages. De invloed van beide oudere componisten is niet de enige reden waarom Boulez dit werk beschouwt

als zijn opus 1. De cellen zijn geen doel, maar middel tot de expressie van Boulez' gerijpte persoonlijkheid, die in twee opzichten uiterst tweezijdig is. Ten eerste door de tweëenheid van enorme energie en grote verstillings, ten tweede door de combinatie van 'Franse' klankverfijning en 'Duitse' verwerking en maximale ontplooiing van het basismateriaal.

Pierre Boulez: Structures II

CHAPITRE I – CHAPITRE II (PIÈCES 1–2, ENCARTS 1–4, TEXTES 1–6)

Structures II (1961) is in diverse opzichten een voortzetting van de Derde sonate. Nadat Boulez in de sonate de klank een zeer prominente plaats had gegeven, besloot hij in *Structures II* onder andere de dialoog tussen de piano's centraal te stellen – een dialoog die in *Structures I* veel meer op de voorgrond treedt dan in *Structures II*. Deze dialoogwerking stelde hem in staat een andere vernieuwing aan de orde te stellen: de tegenstelling tussen tonen die na de aanslag meteen ophouden, en tonen die lang kunnen uitklinken (dit idee zou Boulez verder uitwerken in zijn volgende compositie, *Eclat*). Evenals in zijn Derde sonate heeft Boulez in *Structures II* een nieuwe vorm gezocht en gevonden voor de gestuurde vrijheid, dat wil zeggen een gedeeltelijke vrijheid voor de uitvoerder. Heeft Boulez voor het eerste deel alles vastgelegd, het tweede telt diverse episoden waarvan de pianisten tot op zekere hoogte zelf de volgorde kunnen bepalen. Binnen deze episoden gelden bepaalde globale richtlijnen voor de relaties tussen de pianisten. Soms kan de pianist zelf het ritme bepalen.



Pierre Boulez foto Philippe Gontier

Béla Bartók: Sonate voor piano

ALLEGRO MODERATO – SOSTENUTO E PESANTE – ALLEGRO MOLTO

Gezien door de bril van Pierre Boulez is het begrijpelijk wat deze componist zo fascineert in Bartók's Pianosonate. In dit werk doet Bartók een poging om drie tradities met elkaar te verzoenen: de klassieke sonate, de volksmuziek van de Balkan en het expressionisme. Bartók's pianosonate vormt, evenals de eerste twee pianosonates van Boulez en de Sonate in b klein van Liszt (die Bartók zelf vaak speelde), een poging om vanuit een minimum aan basismateriaal een groot werk op te bouwen. De volksmuziek was voor Bartók een middel om los te komen van de klassieke opvatting over het metrum, en te streven naar een nieuw concept, waarin kleine vormen door middel van herhaling, uitbreiding en verkorting uitgroeien tot grote vormen – een concept dat Boulez zeer aanspreekt. Na zijn expressionistische fase (rond 1920) integreerde Bartók de volksmuziek weliswaar meer en meer in een meer serene en olympisch idioom (de sonate is daarvan een vroeg voorbeeld), maar het expressionisme verdween daarmee zeker niet volledig uit beeld. Boulez bewonderde het expressionisme zeer om zijn sterke uitingen van ongekend heftige gevoelens, ook al moest hij niets hebben van de romantische gestiek van veel expressionistische muziek.

Het eerste deel van Bartók's sonate is gebaseerd op een klein ritmisch motief dat al verschijnt in de eerste maat; Bartók lijkt hiermee veel op Boulez' leraar Messiaen. Naarmate het deel vordert, keert dit motief in vele gedaanten terug waardoor de indruk ontstaat dat het om een reeks variaties gaat. In die reeks herkent de luisteraar vagelijk een verwijzing naar de klassieke sonatevorm. Na een qua sfeer zeer klassiek en langzaam middendeel volgt een opzwepend slotdeel, waarin Bartók de rondovorm combineert met de energie van korte ritmische motieven die doen denken aan de volksmuziek.

Emanuel Overbeeke



Livre pour quatuor

Eind jaren veertig begon Boulez zich voor de Franse dichter Stéphane Mallarmé te interesseren, een fascinatie die hem in de jaren vijftig volledig zou absorberen. In Mallarmé herkende Boulez een lotgenoot, een kunstenaar die er net als hijzelf op uit was de taal te hervormen en te transformeren tot een vorm van poëzie die als een evenknie van de muziek zou kunnen fungeren. Een van de centrale thema's in het leven van Mallarmé was het zogenaamde *Livre*, het Boek dat alles diende te omvatten, een 'boek-geworden kosmos' had moeten worden, een treffende uitkristallisatie van wat men met een beetje dichterlijke vrijheid het 'Grand Oeuvre' van de alchemisten zou mogen noemen. Het 'Grote Werk' dus, dat een 'Werdegang' voorstelt van alles wat de menselijke ervaring omvat, maar dat au fond ook een proces is dat nooit een einde kent, aangezien elke oplossing weer nieuwe vragen oproept. Het is dit uitgangspunt waarop ook Boulez' *work in progress*-idee valt terug te voeren en dat niet alleen zijn affiniteit met Mallarmé, maar tevens die met Wagner verklaart.

Hoezeer Boulez zich tot het idee van het *Livre* voelde aangetrokken, blijkt uit het in eerste aanzet uit de jaren veertig daterende *Livre pour quatuor* (Boek voor strijkkwartet), waaraan de componist onmiddellijk na de voltooiing van de Tweede pianosonate (1948) begon te werken. Hoewel het opus zes delen zou moeten omvatten, heeft het geheel tot op heden nooit in zijn totaal geklonken. Bovendien is deel IV nooit uitgegeven. Het Marschner Kwartet tekende op 15 oktober 1955 voor de première van de onderdelen I-a, I-b en II (Donauveschingen), het Hamann Kwartet op 9 september 1961 (Darmstadt) voor de vuurdoop van V en het pas in 1959 geschreven deel VI. en het Quatuor Parrenin op 8 juli 1962 (Darmstadt) voor III-a, III-b en III-c.

Livre pour quatuor kan als een soort abstracte samenvatting worden gezien van de grote strijkkwartettraditie, die zich uitstrekt van Haydn, Mozart en Beethoven tot en met Bartók, Schönberg, Webern en Berg. In tegenstelling tot de traditionele kwartetliteratuur, waarin de klank vooral op de homogeniteit van de strijkinstrumenten is gericht, wordt de sonoriëteit in Boulez' *Livre* juist getypeerd door een maximum aan differentiatie, een immens, soms buitengewoon fijnmazig kleurenspectrum, door het veelvuldig optreden van exquise timbres, kortom door sterk uiteenlopende benaderingen van dit zo nadrukkelijk in de traditie verankerde instrumentarium. Hiermee hangt tevens ten nauwste het dikwijls voorkomen van allerhande *col legno*- en *pizzicato*-effecten samen. De door Boulez nagestreefde zesdelige structuur verwijst naar de eveneens uit zes

delen samengestelde *Lyrische Suite* van Berg, een opus dat hij in de analyseklas van Messiaen grondig had leren kennen en sedertdien vurig bewondert. De even delen van Boulez' *Livre* zijn het strengst georganiseerd. Ze stoelen op ingewikkelde reeksmatige principes, geraffineerde verwerkingstechnieken en zich allengs tot dichte structuren ontwikkelende variatietrajecten (vergelijkbaar met de 'tropen', de 'rozentuinen' in de Tweede pianosonate). De delen I-a, I-b, III-a, III-b, III-c en V, die thans ten gehore zullen worden gebracht, zijn – hoewel uiterst doorwrocht – minder rigide van karakter dan II, IV en VI. Het is overigens deze opbouw die aan de opzet van Bergs *Lyrische Suite* doet denken, waarin immers de strenge dodecafone delen worden afgewisseld door stukken waarin deze techniek een veeleer ondergeschikte rol speelt.

Wat bij een eerste beluistering van Boulez' *Livre* zal opvallen, is de geraffineerde wijze waarop lang- en kort-aangehouden tonen over het klankspectrum zijn verdeeld, dit alles uitgecomponeerd over alle vier partijen. I-a is het meest lyrische deel van het werk, terwijl I-b wordt bepaald door zowel spanningsintensiverende cesuren als zeer snel en terloops de revue passerende kleine motieven. In III-a is een lange melodielijn, een soort *cantus firmus* over verschillende partijen uitgecomponeerd (de 'Texte' – episode uit het deel 'Tropé' van de Derde pianosonate kent een vergelijkbare uitmontering), maar in III-b is de textuur aan verandering onderhevig en ligt het zwaartepunt vooral op de polyfonie. III-c heeft haast iets speels, concertants en in V gaan een soepel verloopend contrapunt plus een – mede door pizzicati in het leven geroepen – enigszins scanderende ritmiek hand in hand. Het feit dat Boulez de veertiger- en vijftiger-jarenversie van *Livre pour quatuor* als verre van definitief beschouwt, berust mede op zijn nadien gedane verkenningstocht door het domein van het geleide toeval, waarvan de Derde pianosonate de belangrijkste uitkomst is. Uit deze optiek volgt dat het in *Livre* niet zozeer om delen alswel om 'bladen' gaat, die in principe mogen worden geselecteerd en in een min of meer willekeurige volgorde gespeeld. Dit correspondeert op zijn beurt weer met de essentie van Mallarmé's 'Livre' waarvan de volgorde van de pagina's immers tevens 'ad libitum' had moeten zijn.

Maarten Brandt



Pierre Boulez: *Eclat/Multiples*

'Eclat' betekent zowel fragment, explosie, als lichtreflectie. *Eclat/Multiples* is een 'work in progress' waarvan het eerste deel, *Eclat* voor 15 instrumenten, in 1965 werd voltooid. In 1970 begon Boulez aan *Multiples*, waarvan tot op heden de helft voltooid is. In de kluis van de Zwitserse Paul Sacher Stichting liggen nog eens honderdveertig ongespeelde pagina's op voltooiing te wachten. *Multiples* kan niet zelfstandig maar uitsluitend als voortzetting van *Eclat* worden uitgevoerd. In *Eclat* zijn twee tegenstellingen fundamenteel: een contrast tussen twee instrumentale groepen en een contrast tussen twee soorten muzikaal materiaal.

De instrumenten zijn ingedeeld op basis van de manier waarop ze hun klank produceren.

Groep 1 bestaat uit negen instrumenten die worden aangeslagen of aangestemd en waarvan de toon uitklinkt en wegsterft: piano, harp, mandoline, gitaar, vibrafoon, cimbaal, celesta, klokkenspel en buisklokken. Groep 2 bestaat uit zes blaas- en strijkinstrumenten die een toon kunnen aanhouden: altfluit, Engelse hoorn, trompet, trombone, altviool en cello.

Uit deze twee vormen van klankproductie komen twee soorten muzikaal materiaal voort, waaruit het stuk is opgebouwd. Het ene materiaaltipe, voornamelijk door groep 1 gespeeld, is statisch en zonder duidelijke ritmische puls: de tijd wordt als het ware stilgezet om de muzikale gebeurtenissen en het timbre vrij te laten ontplooiën. Het andere type materiaal, vooral aan groep 2 toebedeeld, is dynamisch en beweeglijk. Het stuk is een meesterlijke uitwerking van alle mogelijke tegenstellingen tussen deze twee muzikale gegevens. Bij het beschrijven van zijn muziek maakt Boulez graag gebruik van metaforen. In een statisch geheel wordt bijvoorbeeld plotseling een reeks snelle noten gelanceerd, 'zoals een vis die "stilstaat" in het water en dan pijlsnel wegschiet'.

In *Eclat* heeft Boulez op indrukwekkende wijze gestalte gegeven aan zijn opvatting over de tijdsbeleving van muziek. In de westerse muziek is het instrument slechts middel om een muzikale gedachte uit te drukken. Boulez wil nu de instrumenten uit die 'slavernij' bevrijden door het uitklinken van de instrumenten een centrale rol in het werk te geven. Het wegsterven van de klank tot absolute stilte vindt plaats in *plages de repos*, waar tegenover *plages de activité* worden geplaatst. De *plages de repos* zijn statisch van karakter. Boulez' muzikale tijd is verwant aan een in de oosterse cultuur gewortelde conceptie van muzikale tijd. Het gaat in *Eclat* veelal om een aaneenschakeling van muzikale gebeurtenissen, van op zichzelf staande momenten, die niet tot een bepaalde ontwikkelingsgang leiden.

Met *Eclat* creëerde Boulez een geheel nieuwe rol voor de dirigent. Zowel het tijdsverloop, de dynamiek, als de volgorde van segmenten zijn in grote mate afhankelijk van beslissingen die de dirigent tijdens de uitvoering neemt. Boulez ontwierp daartoe een uitgekend notatiesysteem en een specifieke gebarentaal die de dirigeertechniek verrijkt heeft.

In de seriële periode werd niet alleen een compositie zeer streng geordend, ook de musicus was zo gebonden dat hem ritmisch geen enkele speelruimte werd gegund. Boulez streefde echter een steeds grotere ritmische vrijheid na. In *Le marteau sans maître* (1954) vindt dat zijn weer slag in een uiterst gedetailleerde ritmische notatie en een steeds fluctuerend tempo, hetgeen wel de souplesse van de muziek maar niet de vrijheid van de musicus ten goede komt. In *Eclat* daarentegen krijgt de musicus de ruimte om (met een voorgeschreven reeks noten) spontaan te reageren op een teken van de dirigent. Zo weet Boulez het authentieke individuele 'gebaar' van iedere muzikant – 'le geste du musicien' – te behouden: de spelers worden gedwongen op het puntje van hun stoel te musiceren. Door het onmiddellijk reageren, de directe respons, ontstaat een fascinerende interactie tussen dirigent en musici die bij de uitvoering van *Eclat* een grote spanning teweeg brengt. Elke uitvoering is verschillend omdat de musici steeds weer verrast worden door de timing en de beslissingen van de dirigent.

Basisprincipe voor de structuur van *Eclat* is de spiegelvorm, zowel in het groot als in het klein. De grote vorm is A-B-C-B'-A', waarbij C in zichzelf ook nog eens een spiegel is (C-D-C').

Op microniveau wemelt het stuk van kleine 'spiegeltjes', dat wil zeggen omkeerbare fragmenten die heen en terug hetzelfde lezen, zoals in taal bijvoorbeeld het woord 'lepel'. De muzikale reden om dergelijke vormen te gebruiken is het streven naar een muziek die zich niet ontwikkelt, maar die in zichzelf rondcirkelt, als een caleidoscoop.

Na de zeven voorbijflitsende minuten *Eclat*, wordt het begin van *Multiples* gekenmerkt door de inzet van negen (!) altviolen en een bassethoorn. Vanaf dat punt krijgt het stuk een minder open, dat wil zeggen doelgerichter, karakter en nemen de altviolen en *masse* langzamerhand het heft in handen.

Joël Bons (met dank aan Roeland Hazendonk)

Pierre Boulez: ...explosante-fixe...

TRANSITOIRE VII – INTERSTITIEL 1 – TRANSITOIRE V – INTERSTITIEL 2 – ORIGINEL

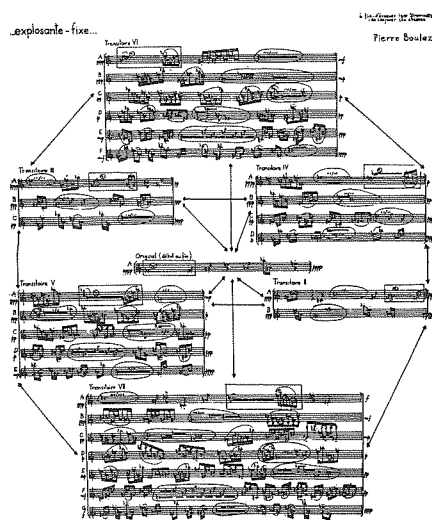
'La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle, ou ne sera pas.' (André Breton: *L'Amour fou*)
 'De krampachtige schoonheid zal erotisch versluisd zijn, exploderend en onbeweeglijk, magisch en met alles in verbinding staand, of zal niet zijn.'

Hoewel de voorlopig 'endgültige Fassung' van ...*explosante-fixe*... tussen 1991 en 1993 is ontstaan, dateren de eerste aanzetten tot deze compositie van langer geleden dan *Répons* (1981). Het geval wil namelijk dat Boulez in 1972 al een kleinschalig werk presenteerde voor een acht musici tellend ensemble en live-elektronica, onder de titel ...*explosante-fixe*.... Het materiaal van dit stuk, bedoeld om de geest van 'Igor Stravinsky op te roepen, teneinde diens afwezigheid te bezweren', was genoteerd in de vorm van een centrale notenbalk met zeven tonen *Originel*, met daaromheen gegroepeerd nog zes andere systemen of *Transitoires*. Dit op één partituurpagina, die op haar beurt was voorzien van zes vellen met aanwijzingen voor de spelers. Deze konden op basis van de door Boulez neergeschreven gegevens een min of meer aleatorisch betoog opzetten. Al dadelijk na de première ervan trok de componist het geheel terug. Hij herzag het later nog enkele keren om het vervolgens geheel terzijde te leggen. Wel vervaardigde Boulez met deze gegevens als uitgangspunt de kleinschalige, een zelfstandig bestaan leidende compositie voor fluit en klein ensemble *Mémoriale (...explosante-fixe... Originel)* (1985).^{*} Zulks ter nagedachtenis aan de toen net overleden fluitist Laurence Beauregard van het Ensemble InterContemporain.

Jarenlang leek het erop dat ...*explosante-fixe*... nooit uit de verf zou komen. Wat Boulez vooral hoofdbrekens kostte, waren de gebrekkige technische mogelijkheden op het gebied van de elektronica en informatica. Dat veranderde in de jaren tachtig en negentig dramatisch. In het IRCAM (Institut de Recherche et Coördination Acoustique/Musique), waarvan Boulez van 1977 tot 1992 directeur was, werd een ingenieus computersysteem ontwikkeld, dat een optimale soepel verlopende coördinatie tussen musici en techniek garandeert. Dit gebeurt op een zodanige wijze dat de musici het priemaat hebben en niet – zoals voorheen – bekneld zaten in het keurslijf van de techniek. Nu bleek de weg vrij voor het verwezenlijken van Boulez' artistieke ideaal, namelijk het ontsluiten van nieuwe klankdomeinen met in plaats van ten koste van de musici. De negentiger jaren-versie van ...*explosante-fixe*... is een sterk tot de verbeelding sprekende belichaming van dat ideaal.

De opzet van het opus maakt dit op slag duidelijk: een centrale rol is weggelegd voor drie fluiten, waarvan er een rechtstreeks is verbonden met een computer-informatiestand, te weten de MIDI-fluit. Verder is er een kamerorkest dat uit 2 hobo's, Engelse hoorn, 2 klarinetten, basklarinet, 2 fagotten, 2 hoorns, 2 trompetten, 2 trombones, tuba, 3 violen, 2 altviolen, 2 celli en contrabas is samengesteld. Kenmerkend is dat de rol van de solo-MIDI-fluit, om met Paul Griffiths te spreken, gelijk 'de draad van Ariadne' door het labyrintisch geconcipeerde werk heenloopt. Voorts is de fluit, waarvan de klank – dankzij de verwerking door de informatiestand (die ook een *score-follower* bevat) – niet alleen wordt uitvergroot, maar tevens wordt gemodificeerd, de spil van de al dan niet letterlijke imitaties van de andere twee fluitisten en de reflecties van de zijde van het kamerorkest. Dit totaal is op zijn beurt omgeven door 'een muur van geluid' dat via de rond het auditorium opgestelde luidsprekers wordt gedistribueerd. Met andere woorden, de fluit is in ...*explosante-fixe*... het centrum van een schier oneindige reeks spiegelingen. Cruciaal is de wijze waarop, eveneens door middel van de computertechnologie, de klank – die altijd van de fluit is afgeleid – zodanig wordt 'gedelokaliseerd' dat de toehoorder niet meer weet wie precies wat doet en al evenmin in staat is de bron van de klank te identificeren. Het resultaat is een intrigerend spel met de realiteit van de illusie en de illusie van de realiteit, dat aan de basis ligt van Boulez' imaginaire theater. Een suggestief staaltje van deze aanpak biedt het moment vlak voor de overgang van deel 2 ('*Transitoire V*') naar de tweede zuiver elektronische 'tussenruimte' ('*Interstitiel 2*'), waar opeens een coleratuursopraanstem hoorbaar is, terwijl er in de verste verte geen zangeres zichtbaar is. Dit effect is in werkelijkheid de uitkomst van een mixage van ruiscomponenten, een *noise-gate*.

'Zolang de woekeringen geen eindpunt hebben bereikt, kan ik mij van de eraan ten grondslag liggende ideeën niet bevrijden', is een uitspraak van Boulez, die op ...*explosante-fixe*... wel heel sterk van toepassing is. Dus was het te verwachten dat hij vroeg of laat het vel met die notenbalken van de teruggetrokken versie uit de kast zou halen. Want zoveel is duidelijk, de centrale notenbalk met de zich daaromheen bevindende zes *Transitoires* (zie voorbeeld) vormen de basis voor wat in de jaren negentig de speelpartituur van ...*explosante-fixe*... is geworden of, om Ernst Vermeulen te parafraseren, de 'rozentuin' welke in onderhavig geval tot een gigantisch 'tropisch regenwoud' van een magische, haast bedwelmende schoonheid is uitgedijd. Een 'regenwoud', dat overigens nog in staat van wording verkeert, aangezien tot op heden drie van de in totaal zeven



Transitoires af zijn, namelijk 'VII', 'V' en 'Originel', samen goed voor om en nabij de 36 minuten muziek. Het derde en thans laatste deel van *...explosante-fixe...* is een uitvergroting van *Mémoriale* die kringt rond de toon Es, fonetisch synoniem met de letter 'S', de beginletter van Stravinsky's naam. Deze toon fungeert als vertrek- en rustpunt voor een steeds langzamer wordende ademhaling, een onverhulde *Abschieds*-muziek, die – het bloed kruipt waar het niet gaan kan – qua sfeer als een Bouleziaanse pendant van 'Der Abschied' uit Mahlers *Das Lied von der Erde* kan worden beschouwd.

De voorgaande episodes, die respectie-

velijk de tonen As en A als kern hebben, leveren hiermee een fel contrast op, en maken dat niet alleen de lading van het 'fixe', maar tevens van het 'explosante' volledig wordt gedekt. Binnen een immense gelaagdheid komt het tot ware myriaden van klank, die in een wijds vertakt kleuren-spectrum gestalte krijgen. Het is een muziek, die op het eerste gehoor bepaald niet aan de stijl van Stravinsky herinnert, maar daar – zij het louter abstract – speciaal in 'Transitoire VII' niettemin nadrukkelijk op betrokken is. In deze episode is sprake van een afwisseling tussen segmenten, die aanvankelijk heel regelmatig zijn beslag vindt, maar waarvan die regelmaat gaandeweg onvoorspelbaarder wordt, omdat er steeds meer verschuivingen optreden. Dit naar analogie van het verloop van Stravinsky's *Symphonies d'instruments à vent*, waarin een vergelijkbare 'onregelmatige regelmaat' aanwijsbaar is. Ergo: *...explosante-fixe...* is niet alleen een compositie van muzikale, maar tevens van conceptuele gelaagdheden, indachtig Boulez' uitspraak dat hij een vermenging van verschillende culturen is.

Maarten Brandt

* De ontstaansgeschiedenis van *...explosante-fixe...* vertoont een meer dan opvallende overeenkomst met die van Stravinsky's *Symphonies d'instruments à vent*. Beide werken zijn namelijk vanuit het herdenkingsstuk geconcipeerd, dat ze nu afsluit. In het geval van Stravinsky is dit het *à la mémoire* van Claude Debussy geschreven koraal, in dat van Boulez *Mémoriale*, twee werken bovendien die ook los van de context van het grote geheel bestaan.

Pierre Boulez: e.e. cummings ist der Dichter

Al in de jaren vijftig leerde Boulez dankzij John Cage de poëzie van de Amerikaanse dichter e.e. cummings kennen. Dat het zo lang geduurd heeft alvorens hij een van diens teksten voor een compositie gebruikte, valt volgens Boulez toe te schrijven aan zijn aanvankelijk gebrekkige kennis van de Engelse taal. In 1970 legde de componist evenwel de laatste hand aan de eerste versie van een werk voor zestien vocalisten en ensemble met de tamelijk prozaïsch overkomende naam *e.e. cummings ist der Dichter*. Het ontstaan van deze naam is op het triviale af: Boulez werd naar een titel gevraagd met het oog op de uitvoeringen van het stuk in Ulm en Stuttgart. 'Alles wat ik u thans kan zeggen is dat cummings de dichter is', was Boulez' in gebroken Duits geformuleerde antwoord. Dat laatste werd door een functionaris van de concertorganisatie echter als de letterlijke titel opgevat en aldus heeft Boulez' opus voor koor en instrumentaal ensemble bovenstaande benaming. In 1986 werd de partituur herzien en vooral de bezetting van het koor uitgebreid tot maximaal 48 stemmen.

Net zoals in alle vocale werken van Boulez draait het ook in *e.e. cummings ist der Dichter* niet om een illustratie van de tekst, maar veeleer om een transformatie daarvan in muziek. En wel zodanig dat de woorden waaruit het dichtwerk is samengesteld veelal niet verstaanbaar zijn, zodat er een situatie ontstaat waarin de tekst zowel aan- als afwezig is. Dit laatste is niet nieuw in Boulez' muziek. Al in *Le marteau sans maître* treffen we delen aan waarin de tekst volledig door het instrumentarium is geabsorbeerd, terwijl de hoekdelen van Boulez' *magnum opus* uit de jaren vijftig en zestig, zijn *Pli selon pli*, Mallarmé's *Don de poème* en *Tombeau* (de Verlaine) tot vertrekpunt hebben, zonder dat die gedichten zelf een noemenswaardige concrete rol in het werk spelen. Zocht Mallarmé het in ingewikkelde grammaticale en syntaxische verbanden, in de poëzie van cummings en speciaal in het door Boulez gebruikte gedicht, staat bij uitstek het vocabulaire zelf centraal. Het gedicht luidt als volgt:

Birds here, inventing air using twilight's vastness; look now, become soul and whose voices are
 Vogels hier, lucht uitvindend, gebruikende de weidsheid van de schemering; kijk nu, word ziel en hun stemmen zijn

Opmerkelijk in *e.e. cummings ist der Dichter* is dat de volgorde van deze woorden dikwijls aan veranderingen onderhevig is. Dit op een manier die niet hoeft te beantwoorden aan grammaticale samenhangen. En dat is nog niet alles, want niet alleen worden de afzonderlijke woorden van cummings' tekst aan muzikale manipulaties onderworpen, ook de cen-

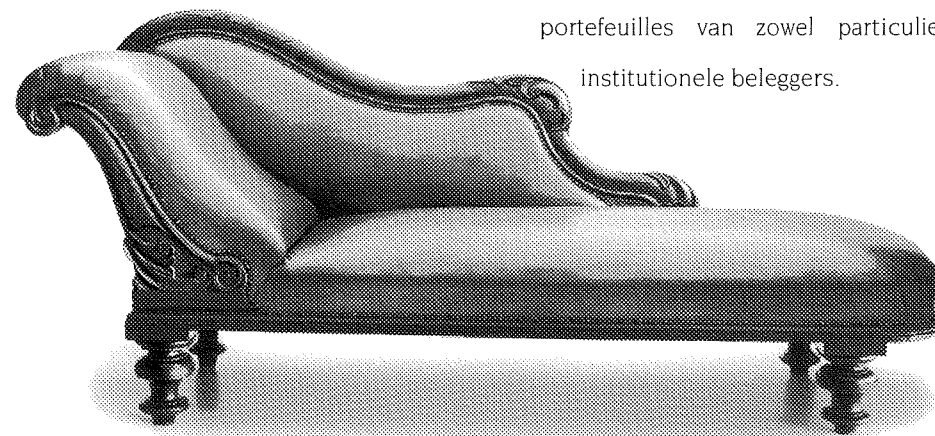
trale medeklinkers krijgen naarmate het stuk vordert een steeds crucialere betekenis. Dat blijkt zonneklaar als we het gedicht lezen in de eerste typografische notatie (zie afbeelding), iets wat Boulez heeft aangespoord om woorden en letters een lading te geven die ver boven de letterlijke (semantische) betekenis uitstijgt en deze als het ware maakt tot in wezen puur muzikaal materiaal.

Met andere woorden, de tekst van de dichter wordt door de klank getransformeerd tot de ziel van de compositie, tot een geheel, kortom, dat Verlaine's uitspraak 'La musique avant toute chose' in herinnering brengt.

e.e. cummings ist der Dichter bestaat uit vier in elkaar overgaande gedeeltes, die samen om en nabij de dertien minuten duren. De eerste geleding wekt door zijn puntige en oplichtende attaque even associaties met Boulez' *Eclat*, zij het dat de context waarbinnen die aanloop wordt gepresenteerd veel ronder van sonoriteit is. Opmerkelijk is de overwegend akkoordachtige opzet van deze eerste fase. In het tweede gedeelte treden passages op waarbij de inzetten, al naar gelang de akoestische ruimte waarin het stuk ten gehore wordt gebracht, enigszins approximatief zijn, getuige indicaties als 'assez irrégulier', 'très irrégulier' enzovoorts. We horen hier een muziek die lichtjaren ver verwijderd is van het Weense reeksdenken wortelende serialisme, hoewel in deel drie – waarin dramatisch werkende cesuren een opvallend element vormen – de sporen daarvan op de achtergrond wel zichtbaar zijn. Daarin wordt de harmonische structuur namelijk in doorslaggevend mate bepaald door twaalf akkoorden, die via omkeringen, transposities en wat dies meer zij ten nauwste op elkaar betrokken zijn. Maar Boulez staat zozeer boven de materie dat de luisteraar niets van wat ook maar bij benadering in de richting van een keurslijf zweemt, ervaart. Integendeel, het watermerk van het klinkend resultaat van dit bijzondere stuk is een onafgebroken manifeste betovering, die in de laatste geleding culmineert in een lyrische vervoering van de subtielste soort. Tegen de achtergrond van de grotendeels in flageolet-tonen opererende strijkers en unisono's van de zangstemmen tekenen zich de ranke en zich in hoge regionen afspelende arabesken van de fluit en de hobo af, omspeeld door drie harpen. Zij staan voor een voorbeeldig geslaagde abstractie van de 'twilight's birds', die in de schemering in vrije vlucht hun bestemming zoeken. Ziehier de apotheose van *e.e. cummings ist der Dichter*, een episode die tot de meest feërieke, exquise en in de zuiverste zin des woords schone muziek voor koor en instrumenten mag worden gerekend die de twintigste eeuw heeft voortgebracht.

Maarten Brandt

Ik heb een probleem. Ik heb een miljoen.



Als u zich wel eens afvraagt in hoeverre u later nog ruim kunt leven van het miljoen reserve dat u nu hebt, is het logisch dat u daar even met een specialist over wilt praten.

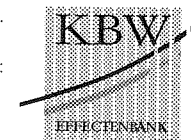
Dat u uw miljoen aan een fundamentele analyse wilt onderwerpen. Tot het geen probleem meer is, maar een zekerheid waar ook op de lange termijn prima mee te leven valt. Optimaal rendement vraagt om

intensief beheer van uw portefeuille.

Zelf beheren is echter ofwel risicovol ofwel te safe. Bovendien kost het zeer veel tijd. Terwijl een bank voor dagelijkse zaken de persoonlijke aandacht niet kan geven die u verdient.

KBW Effectenbank is specialist. En beheert als zodanig beleggingsfondsen en portefeuilles van zowel particuliere als institutionele beleggers.

Al ruim 10 jaar met succes, met hoog rendement en vooral zonder veel risico. U bent uitgenodigd voor een sessie bij ons op de Effectenbank voor een persoonlijke fundamentele analyse. Bel voor een afspraak: 020-6261811.



**KBW Vermogensmaatwerk.
U de maat, wij het werk.**

KBW Effectenbank N.V., De Ruyterkade 113, 1011 AB Amsterdam, tel. 020 - 6261811.

een **Fortis** onderneming

Biografie Pierre Boulez

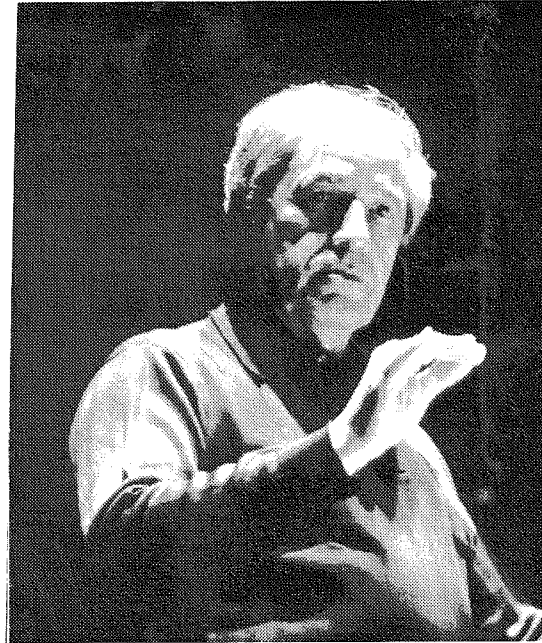


foto Co Broerse

Pierre Boulez werd op 26 maart 1925 in Montbrison (Loire) geboren. Na aanvankelijk een jaar lang wiskunde te hebben gestudeerd in Lyon, als voorbereiding op een ingenieursopleiding aan de Ecole Polytechnique in Parijs, koos hij voor de muziek. In 1942 verhuisde Boulez naar Parijs om aan het conservatorium te gaan studeren. Ook de compositielessen die hij buiten het conservatorium volgde waren van grote betekenis voor zijn ontwikkeling. Vooral de kennismaking met het twaalftoons componeren van Schönberg en Webern tijdens privélessen bij René Leibowitch, de lessen in contrapunt bij André Vaurabourg (de vrouw van Honegger) en de analyse-sessies bij Messiaen legden de basis voor Boulez' componeren.

Boulez trok de uiterste consequentie uit Weberns werkwijze en kwam tot het totaal serialisme, een hermetische techniek waarvan hij zelf al snel de beperkingen inzag. In *Le marteau sans maître* (1954) gaat hij vrijer om met de reeksentechniek en is er meer ruimte voor intuïtie. Het ontstaan van dit stuk valt samen met het begin van zijn carrière als dirigent. Zonder dat deze nieuw verworven vrijheid ten koste gaat van een consequente uitwerking van zijn muzikale ideeën, zijn een open vorm en een subtiele, praktijkgerichte aandacht voor klankkleur sindsdien essentieel in Boulez' componeren. In de jaren vijftig zette Boulez in Parijs de concertserie *Domaine Musical* op, waarin onder zijn leiding belangrijk hedendaags repertoire werd uitgevoerd. Vanaf 1977 was Pierre Boulez chef-dirigent van het door hem opgerichte Ensemble InterContemporain. Tot voor kort was hij directeur van het eveneens door hem opgerichte IRCAM, een instituut waar componisten, musici en wetenschappers samenwerken en onderzoek verrichten. Aan het IRCAM werd onder meer de computer ontwikkeld die een belangrijke rol speelt in *Répons*, Boulez' *chef d'oeuvre* uit de jaren tachtig.

Teksten Pli selon pli

De tekst van *Remémoration d'amis* is hier opgenomen omdat het gedicht aan de basis lag van het ontstaan van *Pli selon pli*. Van *Don du poème* en *Tombeau* worden in *Boulez'* compositie slechts korte fragmenten verklankt.

Remémoration d'amis belges

A des heures et sans que tel souffle l'émueuve
Toute la vétusté presque couleur encens
Comme furtive d'elle et visible je sens
Que se dévêt pli selon pli la pierre veuve

Flotte ou semble par soi n'apporter une preuve
Sinon d'épandre pour baume antique le temps
Nous immémoriaux quelques-uns si contents
Sur la soudaineté de notre amitié neuve

O très chers rencontrés en le jamais banal
Bruges multipliant l'aube au défunt canal
Avec la promenade éparse de maint cygne

Quand solonnellement cette cité m'apprit
Lesquels entre ses fils un autre vol désigne
A prompte irradier ainsi qu'aile l'esprit.

Don du poème

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée!
Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée,
Par le verre brûlé d'aromates et d'or,
Par les carreaux glacés, hélas! mornes encor
L'aurore se jeta sur la lampe angélique,
Palmes! et quand elle a montré cette relique
A ce père essayant un sourire ennemi,
La solitude bleue et stérile a frémi.
O la berceuse avec ta fille et l'innocence
De vos pieds froids, accueille une horrible naissance
Et, ta voix rappelant viole et clavecin,
Avec le doigt fané presseras-tu le sein
Par qui coule en blancheur sibylline la femme
Pour des lèvres qu' l'air du vierge azur affarme?

Gedachtenis aan Belgische vrienden

Bijwijken lijkt hier zonder in een zucht te beven
Heel de haast wieroorkleurige vervallenheid
Terwijl ik heimelijk en zichtbaar onderscheid
Hoe plooi bij plooi de weduwsteen zich bloot wil
geven

Te sidderen of geen bewijs van zich te leveren
Dan te verbreiden oude balsemgeur van tijd
Wij enkele onheuglijken zozeer verblijd
De schok van onze nieuwe vriendschap te beleven

O lieve vrienden die ik trof waar 't nooit banaal
Brugge de dageraad in de dode gracht herhaalt
Met de verspreide wandeling van vele zwanen

Toen mij plechtstatig deze stad heeft kond gedaan
Wie van haar zonen ander vluchten er toe manen
Plots stralend als de geest de vleugel uit te slaan.

Gave van het gedicht

Ik kom je met het kind van Edoms nacht vereren!
Zwart, met bebloede, bleke vleugel, zonder veren,
Door 't glas beroekt met aromaten en met goud,
Door de bevroren ruit, helaas! nog immer grauw
Sprong op de serafijnse lamp het ochtendschijsel,
Palmen! en bij het tonen van dit overblijfsel
Aan deze vader die zijn glimlach grimmig wou,
Ging een gesidder door het stille barre blauw
O wiegster met je dochter en het onverstoorde
Van jullie voeten kil, aanvaard een wangeboorte,
Vedel en clavecimbel in je stemgeluid,
Druk je met matte vinger straks de tepel uit
Waardoor in sibyllijnse glans de vrouw zal vloeien
Voor lippen die in puur azuur van dorst verschroeien?

Improvisation I sur Mallarmé

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

Improvisation II sur Mallarmé

Une dentelle s'abolit
Dans le doute du Jeu suprême
A n'entr'ouvrir comme un blasphème
Qu'absence éternelle de lit.

Cet unanime blanc conflit
D'une guirlande avec la même,
Enfui contre la vitre blême
Flotte plus qu'il n'ensevelit.

Mais chez qui du rêve se dore
Tristement dort une mandore
Au creux néant musicien

Telle que vers quelques fenêtre
Selon nul ventre que le sien,
Filial on aurait pu naître.

Zo maagdelijk, zo fel en zo volmaakt vandaag
Gaaf hij ons stukrijten met dronken vleugelslagen
Dit hard vergeten meer dat onder ijsellagen
De klare gletsjer ongevlogen vluchten plaagt!

Een zwaan van vroeger tijd herinnert zich nog vaag
Hoe luisterrijk hij zich bevrijdt terneergeslagen
Omdat hij van geen leefdomeinn wou gewagen
Toen bar de weerzin van de winter was gedaagd.

Heel zijn hals zal die blanke doodsangst van zich
slaan
Hem door de ruimte die hij loochent aangedaan,
Maar niet de gruwel om 't gepluimte van de aarde.

Zijn pure schittering dwingt hier de schim te staan
Die tot de kille droom van minachting verstarde
Waar in zich zinloos hult de ballingschap der Zwaan.

Een speldenwerk wordt opgeheven
in dit Spel hoog en onbeslist
Om slechts een eindeloos gemis
Van bed als laster bloot te geven.

Die eensgezinde blanke twist
Van een guirlande naar haar even-
Beeld aan het bleke gras gedreven
Weift eerder dan hij verwist.

Maar bij wie zich verguldt met dromen
Ligt droef een mandora te lomen
Met lege klankenholte waar

Aan een of ander raam gerezen
Volgens geen buik dan die van haar
Men zoonsgelijk gebaard kon wezen.

Improvisation III sur Mallarmé

A la nue accablante tu
Basse de basalte et de laves
A même les échos esclaves
Par une trompe snas vertu

Quel sépulcral naufrage (tu
Le sais, écume, mais y baves)
Suprême une entre les épaves
Abolit le mât dévêtu

Ou cela que furibond faute
De quelque perdition haute
Tout l'abîme vain éployé

Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirène

Tombeau

Anniversaire – janvier 1897

Le noir roc courroucé que la bise le roule
Ne s'arrêtera ni sous de pieuses mains
Tâtant sa ressemblance avec les maux humains
Comme pour en bénir quelque funeste moule.

Ici presque toujours si le ramier roucoule
Cet immatériel deuil opprime de maints
Nubiles plis l'astre mûri des lendemains
Dont un scintillement argentera la foule.

Qui cherche, parcourant le solitaire bond
Tantôt extérieur de notre vagabond –
Verlaine? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine

A ne surprendre que naïvement d'accord
La lèvres sans y boire ou tarir son haleine
Un peu profond ruisseau calomnié la mort.

Vertaling Paul Claes

Bron: Stéphane Mallarmé, *De middag van een Faun en andere gedichten*.
Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam 1992.

Verzwegen aan het logge zwerk
Zwaar van basalt en lavarotsen
Waarop de slaafse galmen botsen
Doorheen een hoorn die niet versterkt

Welk grafelijk vergaan (gij merkt
Het schuim, maar blijft erover klotsen)
Onder de wrakken één de trotse
Mast knakte zonder takelwerk

Of wel verholde hoe verbolgen
Dat geen verheven ramp plaats greep
Heel 't ijle diep ontvouwen in

Deze zo blanke harensleep
Hebzuchtig zal hebben verzwolgen
De kinderflank der zeemeermin

Grafsteen

Jaargetijde – januari 1897

Zwart rolt het rotsblok in de vrieswind zo vol toorn
Dat het zelfs onder vrome handen niet stil staat
Die zijn gelijkenis toetsen aan het werelds kwaad
Alsof het jammerlijk model hen kon bekoren.

Haast altijd als de ringduif haar gekir laat horen
drukt hier onstoffelijke rouw een bruidsgewaad
Op het gerijpt gesternte van de dageraad
Dat zilverig de menigte zal overgloren.

Wie zoekt, de solosprong van onze vagebond
Herhalend die nog zichtbaar was vóór deze stond –
Verlaine? Hij ligt verscholen in het gras, Verlaine

Om te verrassen slechts als argeloos deelgenoot
De lip zonder eraan te drinken of te kwijnen
Een niet heel diepe beek die wordt gehoord de dood.

Pierre Boulez, lijst van geautoriseerde composities

- *Douze notations* voor piano (1945)
- *Sonatine* voor fluit en piano (1946)
- *Eerste pianosonate* (1946)
- *Le visage nuptial* voor sopraan, mezzosopraan, koor en orkest (1947/'52/'89)
- *Le soleil des eaux* voor sopraan, vierstemmig gemengd koor en orkest (1948/'50/'58/'65)
- *Tweede pianosonate* (1946-'48)
- *Livre pour quatuor* (1948-'49/...)
- *Structures pour deux pianos, premier livre* (1951-'52)
- *Le marteau sans maître* voor mezzosopraan en ensemble (1953-'55/1957)
- *Derde pianosonate* (alleen de delen 'Tropé' en 'Constellation-Miroir') (1955/'57/...)
- *Pli selon pli* voor sopraan en groot orkest (1957/'90)
- *Figures-Doubles-Prismes* voor groot orkest (1957-'58/1963/1968/...)
- *Structures pour deux pianos, deuxième livre* (1956-'61)
- *Eclat* voor vijftien instrumenten (1965)
- *Eclat/Multiples* voor 27 instrumenten (1966/...)
- *Domaines* voor klarinet-solo (1961/1968)
- *Domaines* voor klarinet-solo en 21 instrumenten (1961/1968)
- *Livre pour cordes* (1968/1988)
- *e.e. cummings ist der Dichter*, voor 16 vocalisten en 24 instrumenten (1970/'86)
- *Rituel in memoriam Bruno Maderna* voor orkest in acht groepen (1974-'75)
- *Messagesquise* voor cello-solo en zes celli (1976)
- *Notations 1 à 4* voor zeer groot orkest (1978/'80/'89/...)
- *Répons* voor zes solisten, kamerorkest, computer- en live-elektronica (1981/'84/...)
- *Dérive I* voor kamerensemble (1984)
- *Dialogue de l'ombre double* voor klarinetsolo en tape (1984)
- *Mémoriale (...explosante-fixe... Originel)* voor fluitsolo en acht instrumenten (1985)
- *Ravel/Boulez: Frontspice* (orkestratie)
- *Initiale* voor zeven koperblazers (1987)
- *Dérive II* voor elf spelers (1988/...)
- *...explosante-fixe...* voor solo-MIDI-fluit, twee fluiten, kamerorkest en live-elektronica (1991-'93/...)
- *Anthèmes pour violon seul* (1991/'94/...)
- *Dérive III* voor ensemble (1995/...)
- *Incises* voor pianosolo (1995/...)
- *Sur Incises* voor ensemble (1996/...)

N.B.: /...= 'work in progress'

Teruggetrokken werken (*Poésie pour pouvoir*, *Polyphonie X* etc.) zijn in deze lijst niet vermeld.

Biografieën

In alfabetische volgorde

Het repertoire van de sopraan **Laura Aikin** reikt van Bach tot de hedendaagse muziek. Zij is actief op de operabühne (Berliner Staatsoper), maar ook in de concertzaal. De afgelopen jaren werkte zij veelvuldig samen met Pierre Boulez; zij was betrokken bij uitvoeringen van diens *Le visage nuptial* (met het Chicago Symphony Orchestra) en *Pli selon pli* (London Symphony Orchestra).

Pierre-Laurent Aimard studeerde piano bij, onder anderen, Yvonne Loriod in Parijs. Hij is vanaf de oprichting tot aan 1995 lid geweest van het Ensemble InterContemporain. Tegenwoordig is hij vooral actief als solist. Zijn repertoire is zeer breed maar hij concentreert zich vooral op de hedendaagse muziek. De afgelopen jaren heeft hij nauw samengewerkt met componisten, onder wie Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, George Benjamin en Pierre Boulez. Hij was betrokken bij de wereldpremière van Boulez' *Répons*. György Ligeti droeg twee van zijn Etudes aan Aimard op.

De pianist **Florent Boffard** werd op twaalfjarige leeftijd lid van de pianoklas van Yvonne Loriod aan het conservatorium in Parijs. In 1982 won hij het C. Kahn-piano

concours in Parijs en in 1983 de internationale pianowedstrijd Vianna da Motta in Lissabon. Vanaf 1988 is hij lid van het Ensemble InterContemporain. Daarnaast treedt hij op als kamermuzikspeler en solist. Hij heeft geconcentreerd bij de Salzburger Festspiele en de Berliner Festwochen en speelde met dirigenten als Simon Rattle, Pierre Boulez, Heinz Holliger en David Robertson. Boffard verzorgde tal van eerste uitvoeringen, onder meer van werk van Franco Donatoni.

De fluitiste **Sophie Cherrier** won in 1983 een prijs tijdens het Concours International Jean-Pierre Rampal. Zij treedt vanaf 1979 op met het Ensemble InterContemporain. Daarnaast is zij actief als soliste. Zij heeft talrijke eerste uitvoeringen verzorgd, zoals *Mémoriale (...explosante-fixe... Originel)* van Pierre Boulez en *Esprit rude/esprit doux* voor fluit en klarinet van Elliott Carter.

John Constable is vanaf de oprichting de vaste pianist van het London Sinfonietta, en tevens vaste clavecinist van de Academy of St. Martin in the Fields. Hij is actief als solist en kamermuzikspeler en hij treedt veelvuldig op als begeleider bij liedrecitals. Met Lucy Shelton gaf hij de eerste uitvoering van Elliott Carters *Of Challenge and Love* tijdens het Aldeburgh Festival.

De Amerikaanse dirigent **Peter Eötvös** studeerde piano, viool, slagwerk en fluit. Tussen 1968 en 1976 maakte hij als pianist en slagwerker deel uit van de Stockhausen Group en werkte hij in de elektronische-muziekstudio van de WDR. In 1978 dirigeerde hij op verzoek van Boulez een concert van het IRCAM en daarna ook het Ensemble Intercontemporain. Na zijn debuut bij de Proms in Londen, was hij vaste gastdirigent van het BBC Symphony Orchestra. Eötvös is als docent verbonden aan de Hochschule für Musik in Karlsruhe en dirigeert daarnaast sinds 1994 het Radio Kamerorkest.

Mark Foster is oprichter van het Ensemble Forum (Lyon), waarvan hij tussen 1985 en 1992 ook de vaste dirigent was. Sinds 1993 is hij muzikaal directeur van het Orche-

stre des Pays de Savoie. Hij werkte meerdere malen met het Radio Symfonie Orkest en Radio Kamerorkest (een Chinees programma tijdens het Holland Festival 1994). Vorig seizoen trad hij voor het eerst op met het WDR-orkest in Köln (werken van Ives, Brahms, Clementi en Dallapiccola). Met het orkest van de RTBF in Luik verzorgde hij een concert gewijd aan Frank Zappa.

De Russische pianiste **Irina Kataeva** kwam in 1985 naar Frankrijk, waar zij als kamermuzikspeler optrad tijdens het Festival d'Automne, in het IRCAM, bij Radio-France en in het Centre Acanthes. Zij treedt regelmatig op met het Ensemble InterContemporain. Met Pierre-Laurent Aimard voerde zij tijdens een uitgebreide Europese toernee Ligeti's *Monument-Selbstportrait* uit.

Publikaties over Pierre Boulez (selectie)

- *Pierre Boulez, conversations with Célestin Deliège*, Eulenburg Books, London, 1976 (vertaling van de in '75 gepubliceerde originele Franse uitgave).
- Paul Griffiths: *Pierre Boulez*, Oxford University Press, London, '78.
- Dominique Jameux: *Pierre Boulez*, Faber & Faber, London, '91.
- Theodor Hirsbrunner: *Pierre Boulez und sein Werk*, Laaber-Verlag, Regensburg, '85.
- *Pierre Boulez, A symposium*, uitgegeven door William Glock, Eulenburg Books, London, '86.
- *Jeux de Boulez* (uitgave van het Rotterdams conservatorium i.s.m. de Rotterdamse Kunststichting), Rotterdam, '94.
- Maarten Brandt: *Wegen naar Boulez, de meester in dialoog met de traditie*, Kok Lyra, Kampen, '95.
- Pierre Boulez, *Musik-Konzepte 89/90*, edit. text + kritik GmbH, München, 1996.



Anthèmes pour violon seul

Anthèmes pour violon seul werd op 18 november 1991 te Wenen door Irvine Arditti ten doop gehouden. Zulks als onderdeel van een concert om de negentigste verjaardag van de oud-directeur van Universal Edition, Alfred Schlee, mee op te luisteren. Betrof het toen een stuk van ruim drie minuten, inmiddels heeft *Anthèmes* al een speelduur van een minuut of acht, negen. Het is deze vorm waarin het werk thans zal worden gespeeld.

Men zou met zoveel woorden kunnen beweren dat Boulez in dit stuk de eerbiedwaardige traditie van het solorepertoire voor viool uit de barok nieuw leven inblaast. Net als Bach bijvoorbeeld in zijn sonates en partita's, slaagt Boulez er op een fabuleuze wijze in te komen tot een ongekend rijke profilering, en hierin bestaat de analogie met de barok, van de enkelvoudige melodische lijn. Het materiaal van *Anthèmes* stoelt op één van de vioolpartijen uit *Mémoriale* (1985, ...*explosante-fixe...originel*) voor fluit en ensemble, dat op zijn beurt een voorstadium is van ...*explosante-fixe...* (1991-'93) voor MIDI-fluit, 2 solofluiten, live-elektronica en ensemble.

Is er in de sonates van Bach sprake van een meerdelige opzet, Boulez' *Anthèmes* is een eendelig geheel dat evenwel uit verschillende geledingen is opgebouwd. Naarmate het werk vordert, wordt het voor de luisteraar steeds moeilijker regelmaat in de afwisseling van de episodes te ontdekken, ook al biedt een markante en aan de nodige veranderingen blootgestelde *pizzicato*-passage enig houvast. Gewoon omdat de episodes zelf niet alleen variëren in lengte, maar ook onderling van plaats veranderen. Dit element maakt *Anthèmes*, behalve met Bach, ook verwant met Stravinsky, wiens *Symphonies d'instruments à vent* eveneens wordt gekenmerkt door een steeds 'onregelmatiger wordende regelmaat'. En natuurlijk met Boulez' eigen ...*explosante-fixe...*, waarvan de eerste geleding een soortgelijke opzet kent. Overigens zou Boulez Boulez niet zijn als hij al was 'uitgepraat' over *Anthèmes*: in 1994 is hij begonnen aan een versie voor soloviool en elektronica.

Maarten Brandt

birds(
here, inven
ting air
U
)sing

tw
iligH(
t's
v
va
vas(
vast
ness.Be)look
now
(come
soul;
&:and
Who
s)e
voi
c
es
(
are
ar
a

Tekst van e.e. cummings ist der Dichter
(zie pag. 48)