



Boven: Radio Kamer Orkest
Onder: Ernest Bour

18 juni Utrecht, Geertekerk,
20.15 uur

NOS-radio-productie

Radio Kamer Orkest

dirigent Ernest Bour
solist Aart Rozeboom, klarinet

P. Boulez Eclat
P. Schat Entelechie I

P. Schat Mozaïeken
P. Boulez Domaines
Original
Miroir

Uit 'Mozaïeken' en 'Entelechie I' van Peter Schat spreekt een impulsief talent. Schat neigt naar het exuberante, hij gaat met zijn invallen om met een zekere kwistigheid, de kleuren in zijn werk zijn soms bizar, wild en woest. Er komt wel eens een misslag voor in zijn werk, maar de muziek laat zich daar nooit door van de wijs brengen: wat op papier komt, vormt zich altijd weer tot een geheel, het staat: daaruit blijkt het onmiskenbare, het natuurlijk gemak waarmee deze componist tot schrijven komt.

'Mozaïeken' schreef de componist in 1959, op 24-jarige leeftijd. De titel van het stuk wijst op een bonte verscheidenheid aan ritmische en melodische eenheden, figuren en patronen. Er zijn veel schakels en overlappingsen, de instrumentatie is soms pointillistisch, er zijn snelle en langzame bewegingen naast en door elkaar. Het eerste deel – een Lento – heeft een lyrische, soms een elegische toon, maar er is ook heftigheid in te vinden. Het tweede deel – een Allegretto grazioso – sluit aan zonder onderbreking en bevat Rondo-achtige elementen; de aanhef ervan werkt als een karikatuur op Webern: plomp valt het slagwerk op de zware tel.

Eigenlijk staat hier mét de muziek van Schat ter discussie: het talent en zijn vorming. In de jaren 1960/1961 neemt Schat les bij Boulez, die destijds in Basel doceerde. Toen ontstond 'Entelechie'. Schat spreekt, naar aanleiding van 'Entelechie' van een proefschrift op Boulez in Strawinskiaanse zin, van een creatieve reactie. Wat Schat als componist van Boulez te leren had, en wat Boulez aan een componist leren kón, was voor alles een dualistische zienswijze: de stof, de materie, waaruit een compositie is opgebouwd, moet radicaal onderscheiden worden van de idee, het concept, vanwaaruit de vorming van de materie plaatsvindt. Een compositie is voor Boulez een ontwerp, neerslag van een gedachte, van een idee. Wat de componist doet, is niets anders dan het ontwerp openbaar maken, toegankelijk. Een uitvoering van een compositie is alleen mogelijk omdat het ontwerp algemeen toegankelijk, openbaar is gemaakt. In de taak van de componist zoals Boulez haar ziet, ligt daarom een mededeelzame functie besloten. De componist is mededeelzaam

omdat hij zijn ontwerpen zichtbaar maakt. In de mededeelzaamheid van de componist ligt zijn sociale betekenis besloten. Dit betekent niet, dat de componist gemakkelijk toegankelijke werken moet schrijven, integendeel: de componist, zijn taak, ontvlamt pas aan het hermetische werk. Wat gesloten is en in zichzelf rust – de ontsluiting daarvan heeft pas betekenis. Wat al open staat, wat zich al openlijk toont, behoeft niet meer ontsloten te worden. Langs deze weg moeten wij de oorzaak zoeken voor het hermetisch karakter van Boulez' werk. In de geslotenheid vindt deze muziek haar rechtsgrond: om alles wat het in zich bergt, om alles wat het in zich sluit, is de ontsluiting van het werk gerechtvaardigd. De theorie van het gesloten kunstwerk ligt ten grondslag aan Boulez' composities, aan zijn muziektheoretisch werk en aan zijn interpretaties als dirigent. Zij vloeit rechtstreeks voort uit de esthetiek van Mallarmé. Zij heeft een immense invloed gehad op het seriële denken, op de muziek uit de jaren '50 en '60. Ook in het hier te bespreken werk van Schat, 'Entelechie I', komt haar invloed tot uitdrukking.

Uit de eerlijke manier waarop Schat beginselen van Boulez' denken op zich in heeft laten werken, spreekt een grote begaafdheid. Men mag in dit verband gerust van een 'vorming' spreken. De componist vormt zich pas door het contact met wat hem vreemd is; de onverbloemde wijze waarop hij zich laat vormen en beïnvloeden maakt hem waarachtig. Het is niet mogelijk om iemands vormtaal over te nemen, zonder zijn geest niet ook in zich op te nemen. De syntaxis van een componist – daarin ligt een esthetiek al vervat, zij is al uitvloeisel van het denken dat aan de syntaxis ten grondslag lag en er de voorwaarden voor schiep. Uit 'Entelechie' van Schat blijkt dit zonneklaar. Getekend door de geest en door de stijl van Boulez is dit werk onmiskenbaar. Het verschietend karakter ervan, de kleuring van de timbres, de visie waarmee hele toonverzamelingen worden gestuurd en afgebakend, de wijze waarop het werk wordt gepresenteerd – daaruit spreekt Boulez, daaruit spreekt een oordeelsvermogen dat zich heeft gescherpt. Tegen het midden van het stuk ontstaat er een verdichting in de structuur, die – in de verte – verwantschap vertoont met de werking van Boulez' 'Tombeau' (uit 'Pli selon pli'), althans met de gecompliceerde maalstroombewegingen daarin. Maar de wijze waarop de opgeladen spanning tot ontlading komt: de obstinate behandeling van het slagwerk, is in niets meer aan Boulez verwant. Als richtlijn voor de structuur van het werk mag gelden: het onderscheid tussen passages waarin de toonkwaliteiten gefixeerd zijn, en passages 'senza tempo', waarin, zoals Schat zegt, het geluid niet gefixeerd is. In het laatste geval is er sprake, volgens de componist, van een 'tussenstof' – veelal glissando passages – waarin vaste elementen 'vrij rondrijven'. Hoeveel aandacht er in dit werk is besteed aan basale syntactische vragen, blijkt ook uit de woorden van de componist ter toelichting op zijn werk. 'Ieder gegeven, dat een zekere muzikaliteit heeft, kan als klankobject dienst doen: een groep tonen zowel als een accoord of een klankkleur, een enkele toon of een ritmische figuur. Meestal zijn de objecten met hun 'schaduw', hun 'echo' gedacht. Een voorbeeld hiervan is meteen al het begin: een sforzato tutti gespeeld accoord werpt direct zijn schaduw in o.a. de cellogroep. Evenals het pp langgehouden accoord dat daar onmiddellijk op volgt, zijn 'echo' en dus zijn reliëf ontvangt van de fluit, trompet en klarinet'. Aldus worden de eerste zes maten van het stuk beschreven. De zinsopbouw in de seriële muziek – haar logica – wordt in deze toelichting uit 1961 nog zonder meer, ingénu in zekere zin en onbevooroordeeld, aangeduid.

'Eclat' werd door Pierre Boulez voltooid in 1965. Het is een kort stuk, het duurt niet langer dan ongeveer acht minuten; het is geschreven voor negen instrumentisten. In de periode voor 1970 – toen Boulez nog regelmatig in Nederland eigen werk dirigeerde – is 'Eclat' vrij dikwijls uitgevoerd. In Amsterdam gaf de componist destijds een mondelinge toelichting op zijn werk. Tijdens het internationale 'Jugendfestspieltreffen 1970' in Bayreuth dirigeerde Boulez een orkest van jonge musici – hij deed dat naast zijn arbeid aan Wagner's Parsifal – en op het programma stonden niet alleen werken van Debussy, Varèse en Messiaen, maar ook 'Eclat'. Steeds weer – bij elke uitvoering – wordt men getroffen door het ongrijpbare karakter van dit werk. 'Eclat' – het is een 'presque rien', een scherf, een splinter. Gevraagd naar het waarom van de naam 'eclat', antwoordt Boulez aan Célestin Deliège: 'Eclat' is een dubbelzinnig woord. Sommige titels heb ik uitgekozen omwille van hun veelvoud aan gebruiksmogelijkheden. 'Eclat' betekent allereerst 'fragment'. De eerste 'Eclat' (Boulez schreef later een uitgebreidere versie, 'Eclat - Multiples' genaamd) is inderdaad een heel kort stuk. Het woord 'eclat' heeft ook de betekenis van 'explosie', en daarnaast betekent het 'lichtreflexen', zeer vluchtige reflexen. Alle woorden die met 'eclat' samenhangen hebben echter een andere betekenis; ze zijn niet alleen van toepassing op de vorm van de muziek, maar ook op haar substantie en op haar poëtische zeggingskracht. Ik heb dit woord gekozen omdat het veel betekenissen heeft'.

In de reeks vraaggesprekken met Boulez (gepubliceerd door Deliège) waaraan deze uitspraak is ontleend, wordt 'Eclat' tezamen met de Derde pianosonate en (het vandaag eveneens uit te voeren) 'Domaines' behandeld. Het hoofdstuk waarin dit gebeurt is aan 'het begrip mobiliteit', aan de bewegelijkheid in het werk, dus aan: toevalsaspecten gewijd. De werken van Boulez waarin sprake is van zekere vrijheden zijn in feite ondernomen vanuit een strijd tegen het blinde toeval. Steeds gaat het erom, bepaalde toevalselementen te vangen, als het ware in te kapselen in het werk. Het toeval wordt getemd. Op twee manieren komt mobiliteit in Eclat tot uiting. Het is de dirigent, die op sommige plekken de volgorde van de inzetten der verschillende instrumenten bepaalt – deze volgorde kan bij elke uitvoering weer anders uitvallen. Het zijn de spelers, wanneer hun eenmaal het 'teken' is gegeven door de dirigent, die de voordracht van het te spelen fragment naar eigen inzicht kunnen inrichten.

In het tweede werk van Boulez dat op het programma staat, 'Domaines' voor klarinet en instrumentale groepen, uit 1968/1969, heeft het beginsel der mobiliteit een zichtbare gedaante aangenomen, het wordt een lijfelijke realiteit. De klarinettist bepaalt in feite de opbouw van het werk. Van hem hangt de volgorde van de verschillende delen af. Zijn taak wordt aanschouwelijk voorgesteld: het traject dat de klarinettist aflegt van de ene instrumentale groep naar de andere – tot alle zes groepen aan de beurt zijn geweest – is een ruimtelijke weergave van het traject dat in de muzikale structuur wordt afgelegd. De verschillende onderdelen van 'Domaines' corresponderen met de verschillende instrumentale groepen. Tweemaal wordt er in 'Domaines' zo'n traject afgelegd, want het werk bestaat uit twee helften. De eerste helft heet 'original', de tweede helft heet 'miroir'. De tweede helft bestaat, evenals de eerste, uit zes dialogen tussen klarinet en één der instrumentale groepen. Begint in het eerste gedeelte steeds de klarinet met de dialoog, in het tweede gedeelte begint steeds de groep met de dialoog. Ook nu is de volgorde, waarin het traject wordt afgelegd, vrij. De instrumentale groepen zijn samengesteld als volgt. Groep A: trombonekwartet; groep B: strijksxtet; groep C: marimba,

contrabas; groep D: fluit, trompet, altsaxofon, fagot, harp; groep E: hobo, hoorn, elektrische gitaar; groep F: basklarinet.

Boulez is een onvermoeibaar criticus waar het zijn eigen werk betreft. Tekenend in dit verband zijn de bezwaren tegen de instrumentale opbouw van 'Domaines', geuit door de componist tegenover Deliège. De opbouw acht Boulez te zwart-wit, er is te weinig – eigenlijk: géén – contact tussen de groepen onderling. Er is geen bemiddeling. Voor een lang werk als dit, is, aldus Boulez, de structuur eigenlijk te simpel: terwijl de ene groep in de schijnwerpers staat, verblijven de andere vijf 'in de schaduw'. De destijds door Boulez aangekondigde, meer bemiddelde versie van 'Domaines' is echter nog niet verschenen.

Ook in de microstructuur van 'Domaines' komt variabiliteit voor. Het zesdelig traject dat tweemaal in het groot wordt afgelegd, is, op een iets andere manier weliswaar, ook bepalend voor de opbouw van elk der delen – 'cahiers' – afzonderlijk. Elk 'cahier' bestaat op zijn beurt uit zes eenheden, min of meer korte fragmenten of frases, die los van elkaar staan. De klarinettist heeft de keuze uit op zijn minst twee verschillende volgordes waarin de zes frases of eenheden aan elkaar kunnen worden gevoegd. Het circuit dat in het groot wordt afgelegd, is, op een of andere manier, ook uitgetekend op elk der verschillende 'cahiers'. 'Domaines' is een geheel, de mobiliteit, de veranderlijkheid waarvan zich uitstrekt tot in de kleinste details en tot in de grootste verhoudingen.

Dat de toehoorder die niets van de mobiele elementen afweet, de muziek anders – en minder adequaat – waarneemt dan hij, die er weet van heeft, staat buiten kijf. Het geldt niet alleen voor 'Eclat' en 'Domaines', maar voor elk op het toeval ingericht werk van Boulez, ook voor bijvoorbeeld 'Don', het eerste deel uit 'Pli selon pli'. Door rekening te houden met de mogelijke verschuivingsmarges – ook al kent men maar één speciale versie, bv. via de grammofoonplaat – ziet men het werk in een ander, in een bewegelijker licht. Deze waarneming sluit aan op hetgeen Boulez er zelf over zegt: niet zomaar de mogelijkheid om achtereenvolgens een aantal verschillende versies van het 'bewegelijke' werk in zich op te nemen, is belangrijk. Tot inzicht in het werk leidt veeleer de wetenschap, dat deze éne versie die ik ken, niet de enig mogelijke is, maar slechts één van de vele. Eerst het besef, dat het werk anders kan zijn dan het op dit moment is tijdens deze uitvoering, verleent aan wat wij horen het juiste gewicht. Wij weten dan, dat wij maar één kant zien belicht van iets dat veel meer kanten heeft en ook op andere manieren kan verschijnen. Deze wetenschap maakt de gedaante waarin het werk zich thans vertoont, brozer. Het werk vertoont zich, zo lijkt het, onder een voorbehoud.

Wim Markus

Radio Kamer Orkest

In 1945 werd dit orkest geformeerd onder de naam Omroep Kamer Orkest, in 1958 gewijzigd in Radio Kamer Orkest. In de beginjaren stond het orkest achtereenvolgens o.l.v. de dirigenten Jaap van Ginneken, Antoon Krelage en André Rieu; later Maurits v. d. Berg en Roelof Krol. Thans is het Ernest Bour, die de artistieke leiding van dit uit 38 musici bestaande ensemble heeft.

Naast het spelen van het voor dit orkest geëigende barokke en klassieke repertoire heeft het zich een uitstekende reputatie weten op te bouwen met betrekking tot de vertolking van de hedendaagse muziek (mobiel-ensemble). Vele malen trad het orkest o.a. op in de Internationale Gaudeamus Muziekweek, waarbij vele premières werden vertolkt.

Ook uit het buitenland kwamen uitnodigingen, en zo gaf het Radio Kamer Orkest o.m. in 1978 enkele concerten in het kader van het Festival voor Moderne Muziek in Warschau.

Jaarlijks speelt het orkest ca. 90 concerten voor radio en televisie, naast Ernest Bour, geleid door bekende gast-dirigenten uit binnen- en buitenland.

Lees de HOLLAND FESTIVAL-krant: Achtergronden en hoogtepunten uit het programma plus achttien pagina's interviews. Verkrijgbaar in de theaters en concertzalen voor f 1,-.

In samenwerking met  **HANDELSBLAD**
