

Concertgebouworkest

vrijdag 6 juni 1980 – 20.15 uur

Holland Festival nr. 1
Concertgebouw – Amsterdam

dirigent Kirill Kondrasjin
solist Wiktor Liberman, viool

programma *toelichting op pag. 30*

Paul Hindemith **Konzertmusik für Streicher und Blechbläser, op. 50 (1930)**
1895-1963

Mässig schnell, mit Kraft – Sehr breit, aber stets fließend
Lebhaft – Langsam – Lebhaft

Peter Iljitsj Tsjaikowsky **Concert in D gr.t., op. 35 (1878)**
1840-1893 **voor viool en orkest**

Allegro moderato
{ Canzonetta: Andante
{ Finale: Allegro vivacissimo

pauze

Alexander Borodin **Tweede symfonie in b kl.t. (1871-77)**
1834-1887

Allegro – Animato assai
Scherzo: Prestissimo – Allegretto
{ Andante
{ Finale: Allegro

Dit concert wordt rechtstreeks uitgezonden door de NOS (radio)

Concertgebouworkest

zaterdag 21 juni 1980 – 20.15 uur

Holland Festival nr. 3
Koninklijk Conservatorium – Den Haag

zondag 22 juni 1980 – 14.15 uur

Holland Festival nr. 4
Concertgebouw – Amsterdam

dirigent Michel Tabachnik
soliste Arleen Augér, sopraan

programma *toelichting op pag. 33*

Pierre Boulez (★) Pli selon pli (1957-62)

1925

Don

Improvisation sur Mallarmé I
(Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui)

Improvisation sur Mallarmé II
(Une dentelle s'abolit)

Improvisation sur Mallarmé III
(A la nue accablante tu)

Tombeau

Het concert van 22 juni wordt rechtstreeks uitgezonden door de NOS (radio)

(★)eerste integrale uitvoering door het Concertgebouworkest

geen pauze

Toelichtingen

Grote Zaal

6 juni (Holland Festival nr.1)

Kirill Kondrasjin, dirigent

Kirill Kondrasjin, sinds 1975 als vaste gastdirigent en m.i.v. september 1979 als dirigent verbonden aan het Concertgebouworkest, werd in 1914 geboren en ontving zijn opleiding aan het Moskous Conservatorium. Hij begon zijn carrière als dirigent van de Kleine Opera te Leningrad, en kreeg in 1943 de leiding over het Bolsjoi Theater in Moskou. Sinds 1960 legde Kondrasjin zich toe op de symfonische muziek en was hij als dirigent en artistiek leider verbonden aan de Staatsfilharmonie te Moskou. Als gastdirigent trad hij op met vele vooraanstaande orkesten in Europa en de Verenigde Staten.



Kirill Kondrasjin

Wiktor Liberman, viool

Wiktor Liberman werd in 1931 in Leningrad geboren. Zijn opleiding ontving hij in zijn geboortestad en in 1968 werd hij benoemd tot eerste concertmeester van het Leningrads Symfonieorkest. Als solist trad hij vele malen in en buiten de Sowjet Unie op, o.m. in de DDR, Engeland, Oostenrijk en de Verenigde Staten. In 1979 vestigde hij zich in Nederland waar hij een aanstelling kreeg als eerste concertmeester van het Rotterdams Philharmonisch Orkest. Wiktor Liberman treedt voor het eerst op met het Concertgebouworkest.



Hindemith Konzertmusik für Streicher und Blechbläser

In 1930 gaf dirigent Serge Koussevitzky aan verschillende vooraanstaande componisten werkopdrachten ter gelegenheid van het vijftigjarig bestaan van zijn Boston Symphony Orchestra. Minstens twee meesterwerken zijn daaruit voortgekomen: de *Psalmensymfonie* van Igor

Wiktor Liberman

Strawinsky en de Derde symfonie van Albert Roussel. Maar er zijn meer interessante composities het resultaat van deze opdracht. Eén daarvan is de Concertmuziek voor strijkers en koperblazers van Paul Hindemith. Het werd geschreven in december 1930 en vormt de afsluiting van een reeks 'Kammermusiken' en 'Konzertmusiken' voor diverse orkestformaties, waaraan Hindemith in de jaren twintig werkte. Als zodanig is het één van de meest karakteristieke werken voor een bepaalde ontwikkelingsfase van de componist Paul Hindemith. De desillusie van de na-oorlogse periode (1918-1926), welke tot een hoekiger, meer atonale en agressiever muziek aanleiding gaf, is verwerkt. De gelouterde en gerijpte Hindemith grijpt terug op een eclectisch harmonisch vocabulaire, waarin ruimte is voor de meest ingewikkelde polyfone technieken, en wendt zich, de lijn van Bruckner en Reger doortrekkend, tot de romantische subjectiviteit, die zijn hoogtepunten vindt in *Das Unaufhörliche* en *Mathis der Maler*. In opus 50 staan twaalf koperblazers – 4 hoorns, 4 trompetten, 3 trombones en 1 tuba – tegenover 'het krachtigst mogelijke strijkerskwartet', zoals Hindemith het zelf verlangt in verband met de klankbalans. Hindemith spreekt over een kwartet, omdat eerste en tweede violen grotendeels dezelfde partij spelen. Het koper en de strijkers worden gebruikt op een wijze, die herinneringen oproept aan de achttiende-eeuwse concerto-grosso-praktijk: afwisselend zetten de onderscheiden groepen zich tegen elkaar af of gaan samen in een totale orkestklank. De Concertmuziek voor strijkers en koperblazers is onderverdeeld in twee hoofddelen. Het eerste deel – *Mässig schnell*, mit Kraft – wordt geopend met een krachtig, massief thema in het koper, ondersteund door een ritmische figuur in de strijkers. Vervolgens klinkt een thema voor de kopersectie alleen, waarna de strijkers hun ritmisch gegeven verder uitwerken tot de twee groepen samengaan voor een nadere exploratie van het tweede thema met als afsluiting een herhaling van de opening van het eerste deel, maar nu door de strijkers. Het tweede deel – *Lebhaft* – bestaat voornamelijk uit een vrije fuga over een toccata-achtig thema in de strijkers met incidenteel commentaar van de blazers. Na een langzaam intermezzo van de twee orkestrale groepen gezamenlijk, keert de levendige fuga terug.

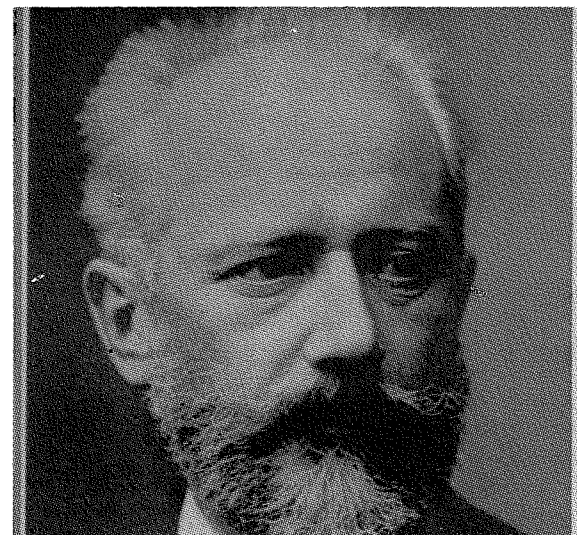
Jan Taat

Tsjaikowsky Vioolconcert

Tsjaikowsky schreef zijn concert niet voor een bepaalde violist, maar het staat wel vast, dat hij de solopartij met de violist Josef Kotek, in wiens gezelschap hij in Clarens (Zwitserland) vertoefde tijdens de compositie van het werk, doornam. Het was Tsjaikowsky's bedoeling het op te dragen aan de vermaarde Leopold Auer, maar deze wees het af als 'onspeelbaar'. Trouwens ook van andere zijde werd kritiek hem allerminst bespaard. Zijn vriendin Nadjezda von Meck was op dat punt zeer openhartig en Tsjaikowsky zelf gaf in een brief toe dat in het eerste deel veel voorkomt dat 'hoofdzakelijk tot de geest' spreekt. Inderdaad mist men in dit concert dat evenwicht tussen virtuositeit en muzikaal gehalte dat bij voorbeeld het concert van Mendelssohn kenmerkt. Daartegenover staat dat met name het tweede deel, de Canzonetta, rijk is aan expressieve melodieën en dat in de Finale een gelukkige versmelting van virtuositeit en ritmische levendigheid is bereikt.

Het was tenslotte Adolf Brodsky die zich over het concert ontfermde. Aan hem droeg de componist het op; ook deze kunstenaar had nog enige weerstanden te overwinnen en het duurde nog geruime tijd voordat de première in Wenen plaats vond onder leiding van Hans Richter.

Marius Flothuis



Peter I. Tsjaikowsky

Borodin Tweede symfonie

In de 19de eeuw dringt zich voor het eerst een Russische kunstmuziek naar voren. Zoals elders in Europa is er een sterke stroming, die zich afzet tegen de muzikale import vanuit het Westen met Italië en Wenen als centra. Middelpunt van deze beweging lag in St Petersburg. Vijf muzikale vrienden, die de weinig vleiende bijnaam 'het machtige hoopje' kregen, zetten zich af tegen de muziek van de meer op het Westen georiënteerde Moskouse School, waarvan Tsjaikowsky de leidende figuur was. Van de vijf was alleen Balakirew professioneel componist, de anderen waren muzikamateurs. Rimsky-Korsakow was zeeofficier, Borodin was arts en scheikundige, Moessorgsky administrateur en Cui militair. Het zijn juist deze amateurs, die de Russische muziek hebben verrijkt met de meest kleurrijke en levendige composities – opera's, symfonieën, symfonische gedichten, soloconcerten, kamermuziek en liederen – gebaseerd op Russische volkslegenden en muzikale folklore.

Ook aan de Tweede symfonie van Alexander Borodin liggen elementen uit de Russische epiek ten grondslag. Borodin werkte eraan in 1870 en 1871, maar hij orkestreerde de symfonie pas in 1876. Tenslotte bracht hij in 1879, kort voor de tweede uitvoering in St Petersburg, nog een groot aantal wijzigingen aan. Het is verwonderlijk, dat deze partituur, die als in een pennestreek lijkt neergezet, zo'n monnikenwerk is geweest. Waarschijnlijk is één van de redenen voor de lange werktijd, die Borodin eraan besteedde, dat hij in deze periode ook zijn aandacht moest richten op zijn grote opera's *Prins Igor* en *Mlada*. In zekere zin is de Tweede symfonie te beschouwen als een condensatie van de epische geest van beide opera's. Hoewel er geen gedrukt programma is in de partituur van de symfonie, kennen wij via informatie die de musicoloog Wladimir Stassow rechtstreeks van Borodin kreeg, toch de grote lijnen van de ideeën van de componist. Stassow vertelt, dat Borodin een aantal muzikale tableaux rond ridders en helden uit het oude Rusland voor ogen had. Het eerste deel schildert een bijeenkomst van Russische ridders, waarbij Borodin gebruik maakt van contrasterende declamatorische en lyrische thema's. Het tweede deel heeft geen verklaring van de componist gekregen. Het is een



Scherzo, waarbij een melodisch middendeel wordt omsloten door virtuoze orkestgedeelten vol syncopen. Het derde deel moet Bayan, de legendarische Russische minstrel tekenen. Bayan en zijn cither hoort men in de openingsmaten, waarna het verhaal van de gevaren en gevechten en de uiteindelijke triomf, verteld door de minstrel, tot klinken wordt gebracht. De Finale is bedoeld als een schildering van een feestelijke bijeenkomst van de oude helden en ridders.

Jan Taat

de criticus Wladimir Stassow

21 juni (Holland Festival nr. 3, Den Haag)

22 juni (Holland Festival nr. 4)

Michel Tabachnik, dirigent

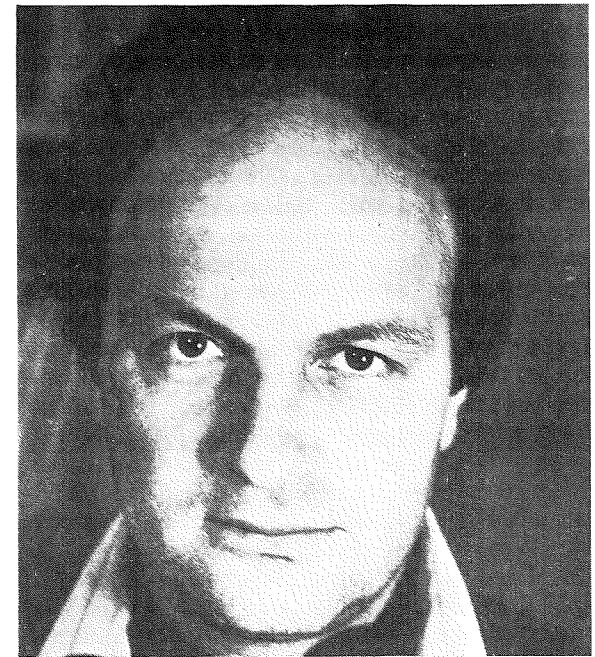
Michel Tabachnik werd in 1942 in Genève geboren, waar hij ook zijn opleiding genoot. Hij werkte geruime tijd samen met Pierre Boulez in Bazel en Darmstadt en had gedurende enige jaren de leiding van het door Boulez opgerichte Ensemble InterContemporain. Momenteel is hij chefdirigent van het Orchestre Philharmonique de Lorraine. Als gastdirigent trad hij op met diverse Europese orkesten. In 1979 leidde hij de dirigentencursus van de NOS in Hilversum. In januari van dit jaar voerde hij met het Concertgebouworkest o.a. reeds twee delen uit *Pli selon pli* van Boulez uit.

Arleen Augér, sopraan

De Amerikaanse sopraan Arleen Augér werd in Los Angeles geboren en opgeleid. Zij studeerde onder andere aan de Universiteit van Californië en kreeg een zangopleiding bij Ralph Errolle in Chicago. In 1967 kwam zij naar Europa, waar zij geëngageerd werd bij de Weense Staatsopera. Haar carrière heeft sindsdien een grote vlucht genomen en nu treedt zij in vrijwel alle delen van de wereld op in opera's en als concert-, liederen- en oratorium-zangeres. Met het Concertgebouworkest trad zij dit seizoen op in de Mis in c, KV 427 van Mozart en, in januari van dit jaar, in twee delen uit *Pli selon pli* van Boulez alsmede in de *Sieben frühe Lieder* van Berg.

Boulez *Pli selon pli*

Weinig componisten is het gelukt om zowel de intellectuele als de poëtisch-evocatieve kracht van een taalkunstenaar zo direct en bewust in muziek te vertalen als Pierre Boulez in zijn omvangrijke cyclus *Pli selon pli* (1957-1962). De gedichten van Stéphane Mallarmé en de muziek van Boulez zijn in deze compositie nauwelijks meer te scheiden. Boulez' muziek is zelfs zozeer een alter ego van de gedichten



Michel Tabachnik



Arleen Augér

geworden dat deze zonder direct nadelige gevolgen ten aanzien van de inhoudelijke en poëtische overdracht weggelaten zouden kunnen worden, en op verschillende momenten door Boulez ook daadwerkelijk weggelaten zijn. *Pli selon pli* is niet het klinkende verhaal van een tekst, geen muzikale toevoeging rond een aantal gedichten, maar een drieëenheid van structuur, evocatie en psychologie, waarmee het wezen van Mallarmé's dichtkunst beter tot uiting komt dan in woorden overgedragen kan worden. Boulez wil met *Pli selon pli* ook niets uitleggen, hij verklaart de gedichten niet; hij ontvouwt, 'pli selon pli,' plooi na plooi, het portret van Mallarmé.

'Mijn principe beperkt zich niet tot een direct begrijpen, hetgeen slechts één – misschien wel de minst rijke? – van de transmutatieve vormen van een gedicht is. Het lijkt me te beperkt als je niet verder wilt gaan dan een soort 'lezen in/met muziek'. Wat het eenvoudig begrijpen betreft zal dit het lezen zonder muziek nooit vervangen, aangezien dit laatste de beste manier blijft om over de inhoud van een gedicht ingelicht te worden... In mijn transpositie of transmutatie van Mallarmé ga ik er bij voorbaat vanuit dat de directe betekenis van het gedicht reeds is verworven door het te lezen, en dat de gegevens die door het gedicht in de muziek zijn overgedragen reeds (door de luisteraar, L.S.) zijn opgenomen.'¹⁾ Dit is voor Boulez het startpunt voor zijn muzikale en intellectuele speurtocht door het labyrint van Mallarmé's psyche. Dit zoeken heeft er ook toe geleid dat *Pli selon pli* geen vurig pleidooi voor Mallarmé's dichtkunst is geworden, maar eerder een, voorzover dat in muziek mogelijk is, tamelijk objectieve impressie van Mallarmé de dichter.

Boulez schreef de vijf delen van *Pli selon pli* tussen 1957 en 1962. Het eerst stonden de *Improvisation sur Mallarmé I* ('Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui') en de *Improvisation sur Mallarmé II* ('Une dentelle s'abolit') op papier, beide voor sopraan en een relatief klein ensemble met onder andere harp, vibrafoon, buisklokken en slagwerk. In 1959 volgde de derde *Improvisation* ('A la nue accablante tu'), waarin diverse aleatorische principes die Boulez al eerder in onder andere *Constellation-Miroir* uit de Derde pianosonate had toegepast, verder zijn uitgewerkt. Al componerend kwam Boulez op deze manier nog dichter bij het wezen van Mallarmé's dichtkunst. Er



ontstond als het ware een soort *osmose*, of zoals Boulez het zelf met een uitdrukking van de dichter Henri Michaux heeft uitgelegd: 'het gedicht was zowel het *middelpunt van als afwezig in de muziek*'.²⁾ In de daarna geschreven, voornamelijk instrumentale hoekdelen, *Don* (1962) en *Tombeau* (1959-62), is deze *osmose* bijkans volmaakt. De tekst is zozeer een onderdeel van de muzikale syntaxis geworden dat ze achterwege kan blijven.

'De balans tussen de gedeelten mét en zónder zangstem is in dit werk zorgvuldig afgewogen. Het eerste deel bijvoorbeeld, *Don*, begint met een oogverblindende slag en een gezongen versregel ('Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée'), daarna verdwijnt de stem, om pas in de loop van het stuk op te duiken, nu met flarden tekst vooruitlopend op de gedichten uit de Improvisaties I, II en III. De proporties van het eerste deel zijn uitgestrekt, het toevalselement geeft het stuk variabiliteit, de muziek heeft iets aarzelds; de Improvisatie I is daarentegen beknopt; de Improvisatie II gaat dieper op de tekst in, en is langer (het waait er); de Improvisatie III is breed opgezet en heeft tegen het slot ook al iets van de dreigende stemming van *Tombeau*. *Tombeau* volgt in zekere zin de tegenovergestelde weg van *Don*. Hier doet pas op het allerlaatste moment de zangstem haar intrede. Alleen het laatste woord van de versregel, "un peu profond ruisseau calomnié la mort" is verstaanbaar, gefluisterd, waarna de slag van het

Pierre Boulez met de dirigent Hans Rosbaud in Baden-Baden (1957)

begin nu als opheffing van het stuk werkt. De term "Improvisatie" is door Boulez niet zomaar gekozen. Zij duidt iets aan van de positie, die de muziek inneemt tegenover de tekst. De interpretatie-marges waarbinnen Mallarmé's gedicht gedijt, de associaties die het oproept, het netwerk van relaties dat het aan het licht brengt – dat alles is een uitgangspunt voor de muziek. De manier waarop de muziek zich met de tekst heeft verbonden, daarin schuilt de bijzondere schoonheid van *Pli selon pli*.³⁾

Aangezien *Don* en *Tombeau* voor een omvangrijk orkest zijn geschreven, heeft Boulez tenslotte de oorspronkelijk zeer kamermuziekachtige eerste Improvisatie op Mallarmé omgeschreven voor een iets groter ensemble. De uiteindelijke titel, *Pli selon pli*, voor de gehele vijfdelige compositie is eveneens aan een gedicht van Mallarmé ontleend, namelijk

Remémoration d'Amis belges, waarin de stad Brugge zich in de mist ontvouwt: '... Je sens / Que se dévêt pli selon pli la pierre veuve...'. 'Boulez zelf heeft zijn muziek wel eens vergeleken met een "plan", een plattegrond van een stad; met verschillende parcoursen, mogelijke wegen en trajecten. Die vergelijking sloeg vooral op de naar het toeval ingerichte werken (bijv. *Don* uit *Pli selon pli*). Zij kunnen inderdaad, als een stad, op verschillende manieren worden doorkruist.'³⁾ Eenzelfde idee vinden we ook bij Mallarmé, met name in het gedicht *Un coup de dés* dat zich eveneens als een kaart, als een partituur ontvouwt. Muziek en taalkunst als *un genre entier*.⁴⁾ De lezer en de muzikant zoeken hun weg door de talrijke gegevens, door een veelheid van afstanden, rechtstreeks of langs omwegen.

don

pierre boulez

gedeelte uit de partituur

Juist gezien zijn eigen muzikale ontwikkeling, van strenge serialiteit naar een veel flexibeler aleatoriek, is het zeker geen toeval geweest dat Boulez rond 1957 naar de sonnetten van Mallarmé heeft gegrepen, na eerst vooral met teksten van René Char en Henri Michaux gewerkt te hebben. 'Wat mij op dat moment in mijn ontwikkeling bij Mallarmé zo aansprak, was de buitengewone vorm-dichtheid van zijn gedichten. Niet alleen de inhoud is werkelijk buitengewoon – ze hebben een geheel eigen mythologie –, maar bovendien is de Franse taal nog nooit zo ver weg gevoerd voor zover het haar syntaxis betreft. Zelfs ná Mallarmé, en zelfs in die tijd – een Rimbaud, bijvoorbeeld, heeft in zekere opzichten waarschijnlijk meer 'illumination' dan Mallarmé, als ik het zo mag zeggen –, is er nooit zozeer aan de taal gewerkt, zozeer aan de taal gesmeed. Mallarmé heeft geprobeerd om de basisgegevens van de Franse grammatica opnieuw uit te denken.... Het interesseerde mij om een muzikaal, poëtisch en vormtechnisch equivalent voor zijn poëzie te vinden. Daarom heb ik bij Mallarmé ook zeer strenge vormen gekozen, om hierop een veelheid aan muziek met een even strenge vorm te enten; dat heeft me in staat gesteld vormen in muziek over te zetten waaraan ik nog nooit gedacht had, ontleend aan de literaire vormen die hijzelf heeft gebruikt.'²⁾

Dat de door Boulez gekozen gedichten juist sonnetten zijn betekent echter niet dat de muziek eveneens naar de strenge vormen van het sonnet is gemodelleerd. In de drie Improvisaties op Mallarmé is het verschil tussen octaaf (de eerste 8 regels van een sonnet) en sestina (de laatste 6 regels) wel overal duidelijk gemarkeerd. De eerste improvisatie volgt de structuur van de tekst zelfs zeer exact. Maar in de tweede en derde improvisatie is de formele structuur van de tekst van ondergeschikt belang ten aanzien van de formele structuur van de muziek. De muziek volgt geen versregels of coupletten meer, maar is een vertaling geworden van de woorden en hun poëtische associaties. De muziek is hier een analyse van de woorden, van woordklanken, van zeer kleine structuren die microscopisch ontleed worden. Daarom kan Boulez hier het toevalselement, de open vorm, de formele aleatoriek zo goed gebruiken. Elk woord in 'A la nue accablante tu', één van Mallarmé's meest gecondenseerde gedichten, is op zichzelf een element van een mobile, het centrum van verschillende

bewegingen. Zo is het sonnet hier niet meer dan een allesomvattende macrostructuur, waarbinnen een ongelofelijke flexibiliteit kan bestaan.

Don

Don is de geboorte van het kunstwerk, het ontstaan van het gedicht, 'Don du Poème', de door Boulez als laatste geschreven kiem voor de gehele cyclus. Oorspronkelijk had Boulez een andere *Don*, voor pianosolo, georkestreerd; maar deze compositie beviel hem niet. De nieuwe *Don* is dus op eenzelfde wijze ontstaan en heeft wellicht ook dezelfde functie als een (opera) ouverture. Alle vier daaropvolgende delen zijn hier embryonaal aanwezig. Niet alleen Mallarmé's gedichten, ook de muziek van Boulez is uit een Edomsnacht geboren. Beide kunstenaars konden hun creatieve taken niet aanvangen, noch voortzetten, zonder een zekere hoogmoed, zonder een rotsvast vertrouwen in de juistheid van hun baanbrekende wegen. *Don* is de dageraad van de creativiteit, het opkomende zonlicht van de inspiratie, de uiteenwaaierende, optrekkende mist vanwaaruit 'pli selon pli' Boulez zijn Mallarmé ontvouwt. Want ondanks alle muzikale objectivering, ondanks het ontbreken van het allesoverheersende *ik* in de overige vier delen, is *Don* het kind van een Edomsnacht dat Boulez zijn luisteraar(s) persoonlijk aanbiedt.

Improvisations I, II en III

'De eerste improvisatie op Mallarmé is de minst interpretatieve en de minst improviserende van de drie. Er vindt – en dat is karakteristiek voor Boulez – een uiterst subtiel spel plaats tussen verschillende bewegingsgraden. De muziek laat zich leiden door de vorm van het sonnet. Het eerste kwatrijn verloopt vloeiend, het verglijdt; het tweede kwatrijn is zwaarder aangezet, het is onrustig. De eerste terzine is omwolkte van instrumentale bewegelijkheid en helle kleur. De tweede terzine ondergaat een sterke stuwning naar het slot. De ruimte in het 'midden' van het sonnet is opgehouden: in het instrumentale tussenspel staat de muziek – zo lijkt het – stil. Het gedicht beschrijft een zwaan en zijn doodstrijd, het bevrozen van zijn vleugels, zijn vastnageling in de kou.'³⁾ De muziek van Boulez is echter niet alleen qua structuur boeiend. Voortdurend valt haar hoogst evocatieve karakter op. De 'zwaan van weleer' zit echter in het koude ijs gevangen, evenals de sopraan

in haar strenge partij. De klokken scheppen een even ijselfijne als onwereldse afstand in het prachtig heldere landschap dat Boulez hier heeft vastgelegd.

'Une dentelle s'abolit' is ondanks de leegte van het gedicht aanzienlijk onrustiger: 'flotte plus qu'il n'ensevelit'. De door Mallarmé gesuggereerde rust is immers slechts pijnlijke schijn. Ook hier vindt een onderhuids gevecht plaats. Vooral in het eerste kwatrijn is dat opmerkelijk. De sopraanpartij is zeer bewegelijk en toch in een streng raamwerk vastgenageld. Het tweede kwatrijn wordt zeer langzaam en syllabisch gezongen. Pas in 'qu'il n'ensevelit' neemt de onrust weer toe. In de sestina heeft Boulez de syllabische en melismatische elementen naast elkaar gehanteerd, waardoor twee versregels in het reliëf er uit springen, namelijk 'au creux néant musicien' en 'selon nul ventre que le sien', die in zekere zin hetzelfde griezelig lege beeld oproepen. Ook hier schuwt Boulez de muzikale evocatie niet, ook al benadert hij haar niet als een simpele snap-shot-fotograaf, maar als een structuralist, een architect, een denker.

'A la nue accablante tu' is de meest complexe improvisatie. Na het ijs en het witte kantwerk komt nu de duisternis van het zeemansgraf, 'quel sépulcral naufrage'. 'Basse de basalte et de laves' plaveien de weg naar de *Tombeau*. Boulez heeft in deze improvisatie slechts de eerste drie versregels gebruikt, de rest is muziek, samengesteld uit variabele klankblokken die in verschillende lagen langs elkaar schuiven. De drie tekstregels zijn over de gehele compositie verspreid, als golden zij het gehele gedicht. Door het gebruik van kwart-tonen en de daaruit voortvloeiende quasi-oriëntaalse sfeer wordt nog eens een extra afstand gecreëerd tegenover de relatieve betrokkenheid van het gedicht. Met een dergelijke opzet heeft deze derde improvisatie, tegengesteld aan zijn open vorm, juist een zeer afsluitend en definitief karakter. Na deze muziek kan nog slechts het doek vallen, ook al heeft Boulez daarvoor nog een van zijn gecompliceerdste partituren geschreven: *Tombeau*.

Tombeau

'*Tombeau* is het groots opgezette sluitstuk van *Pli selon pli*. Op het trage, soms eruptieve geweld van *Tombeau* is geen peil te trekken. Er zijn elementen van een climax; de muziek wordt gaandeweg dichter – ... –,

structuren schuiven langs elkaar, en er is een onmiskkenbare intensivering. Dit betekent niet, dat de luisteraar meer aangegrepen wordt in de loop van het werk want het vereenzelvingsniveau ligt hier heel ver weg. Steeds blijft de muziek: verschijning. Op een of andere manier blijft ze doorzichtig. Dat komt omdat ze zich nooit in het machteloze verliest. In de loop van het stuk zijn er, tussen het geweld door, wonderlijke momenten van verstilling, van – even – afwezigheid. Die onderbrekingen hebben allereerst een formele betekenis. Door de onderbreking krijgt het vormeloze vorm, het wordt waarneembaar. Door de onderbreking verschijnen de klankmassa's pas als brokstuk.'³⁾

Tombeau is bovendien het meest dreigende deel uit *Pli selon pli*. De dichter herdenkt somber zijn vriend Verlaine. Hij laat zich in zijn dromen gaan en lijkt plotseling Verlaine te zien rondlopen. Maar nee, hij is wel tussen het gras, maar aan de verkeerde kant: 'un peu profond ruisseau calomnié la mort'. De muziek volgt deze weg naar de bijna-extase helemaal en stort dan ineem. Klokken luiden opnieuw. De afstand tussen het beeld en de luisteraar is nu groter dan ooit. Het wachten is op de dood, 'l'enfant d'une nuit Idumée' heeft zijn reis voltooid, *pli selon pli*, van Mallarmé naar Boulez en weer terug.

Leo Samama

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 les lèvres que l'air du vierge azur affame?

I

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!

1) Boulez, toelichting op platenhoes bij *Pli selon pli*, CBS

2) *Centre et absence de la musique*. Boulez, *Par volonté et par hasard*. Entretiens avec Célestin Deliège (1975)

3) Wim Markus: *Rondom Boulez Preludium*, januari 1980

4) Mallarmé, *La Musique et les Lettres. Oeuvres complètes*, 1945