

Muzikale transformatie als techniek en als denkmethode – enkele beschouwingen.

“Great composers have always striven to express unity as clearly as possible.”

(Anton Webern, 19th February, 1932)¹

“(…) ce qui m’intéresse c’est la possibilité de réaliser autre chose avec un même matériau de base.”

(Pierre Boulez)²

1

In zijn essaybundel *Der Weg zur Neuen Musik* beschrijft Anton Webern (1883-1945) hoe doorheen de hele Westerse muziekgeschiedenis componisten op zoek zijn gegaan naar manieren om hun werken een zo groot mogelijke eenheid te verschaffen. De grootste eenheid werd volgens Webern bekomen door een volledige compositie af te leiden uit één enkel muzikaal idee: *“To develop everything else from one principal idea! That’s the strongest unity(…)”*.³ Webern verwijst daarbij onder meer naar de Vlaamse Polyfonisten, naar Bachs *Die Kunst der Fuge* (ca.1742-1750) (*“a thick book of musical ideas whose whole content arises from a single idea!”*)⁴ en naar Ludwig van Beethovens Opus 120: *33 Veränderungen über ein Walzer van A. Diabelli* (1819-1823).

Uiteraard is Weberns visie gekleurd en erop gericht om, als vervolg op de Vlaamse Polyfonisten, Bach, Beethoven, Brahms en Schönberg, de *twalftoonstechniek* als ‘logische evolutie’ van het verloop van de muziekgeschiedenis te zien. Maar los daarvan heeft Webern natuurlijk gelijk: doorheen de hele muziekgeschiedenis zien we dat componisten getracht hebben hun werken in meer of mindere mate een muzikaal-inhoudelijke samenhang te bezorgen. Want meestal werd een *Compositie* (met grote C!) toch gezien als iets anders dan een assemblage van los van elkaar staande muzikale gedachten: *“(Only a) really incompetent composer may throw together the most disparate material without any regard for its fitting together (...)”*, schrijft Charles Rosen.⁵

Uiteraard zullen er – los van welke tijd dan ook – altijd wel rapsodieën, potpourri’s, medleys of fantasieën hebben bestaan waarvan de thematische of muzikale eenheid in twijfel kan worden getrokken, maar voorlopig zijn deze werken voor het verdere verloop van dit essay minder interessant, en zullen we ons vooral focussen op die composities die wel streven naar (een zekere) compositorische coherentie. In wat volgt plaats ik de idee van thematische transformatie in een breder muziekhistorisch kader, om in het slotdeel in te gaan op de hieruit afgeleide vraagstelling van mijn artistiek onderzoeksproject.

¹ WEBERN, Anton, *The path to the new music*, p.52.

² ALBERA, Philippe, *Entretien avec Pierre Boulez*, in ALBERA, Philippe, *Pli selon pli de Pierre Boulez, Entretiens et études*, p.12.

³ WEBERN, Anton, *Op. cit.*, p.35.

⁴ WEBERN, Anton, *Op. cit.*, p.34.

⁵ ROSEN, Charles, *The Classical Style*, p.37.

“What is a canon? A piece of music in which several voices sing the same thing, only at different times (...)”, schrijft Anton Webern.⁶ Het gebruik van polyfone technieken zoals imitatie, waarbij een thema na introductie in een stem door één, meerdere of alle andere stemmen al dan niet gevarieerd of getransponeerd wordt hernomen, zorgde er vanzelfsprekend voor dat er binnen de polyfone compositie een zekere thematische coherentie ontstond. De ontwikkeling, rond de vijftiende eeuw, van de ‘cyclische vorm’, waarbij de verschillende delen van een muziekwerk op hetzelfde thematische materiaal voortbouwen, versterkte op haar beurt de muzikale samenhang van de compositie als geheel, over de verschillende delen heen.⁷

Ook tijdens de Barok en het Classicisme bleven veel van de in de Middeleeuwen en Renaissance ontwikkelde polyfone vormen en technieken in gebruik. Verder kan vooral de ontwikkeling van de tonaliteit gezien worden als een belangrijke nieuwe stap in de zoektocht naar compositorische coherentie. Binnen de afzonderlijke bewegingen van een muziekwerk bleven componisten door het gebruik van thema’s, motieven, herhaling of imitatie zorgen voor een duidelijke muzikaal-thematische samenhang. Over de verschillende delen van een compositie heen was deze thematische eenheid vaak beduidend minder sterk of zelfs ronduit afwezig, maar zorgde de tonaliteit ervoor dat de compositie als grote structuur een coherent geheel werd. Tonaliteit was: *“an unprecedented means of shaping form, of producing unity. What did this unity consist of? Of the fact that a piece was written in a certain key (...). A piece had a keynote: it was maintained, it was left and returned to”,* zo stelt Anton Webern.⁸

Uiteraard zijn er tussen circa 1600 en 1800 werken geschreven waarvan *alle* delen gebaseerd zijn op eenzelfde beperkte hoeveelheid muzikaal materiaal – zoals Bach’s eerder vermelde *Kunst der Fuge* – of was het in Barokke suites niet ongebruikelijk om elke dans te laten beginnen met dezelfde noten (voorbeelden daarvan zijn makkelijk te vinden bij Händel, schrijft Charles Rosen).⁹ Maar deze gevallen zijn misschien toch eerder uitzondering dan norm. In zeer veel Barokke concerten van bijvoorbeeld Vivaldi, of klassieke klaviersonates van Haydn of Mozart is de thematische samenhang tussen de verschillende bewegingen van de compositie immers niet steeds heel duidelijk.

Terwijl het tijdens de Barok en het Classicisme veelal de tonaliteit was die over de verschillende delen van een compositie heen voor de nodige coherentie zorgde, zien we dat componisten in de negentiende eeuw terug een (vernieuwde) interesse kregen in een *cyclische vorm*, waarbij de verschillende bewegingen van een compositie gebaseerd zijn op hetzelfde of gelijkaardig thematisch materiaal. *“Te beginnen bij Haydn, maar toch vooral vanaf Beethoven en Schubert zal het westerse componeren, tot en met o.m. Schönberg en Webern en Bartók (eerste helft 20^{ste} eeuw), en Stockhausen en Ligeti vandaag nog, grotendeels worden beheerst door het ideaal van de ‘cyclische samenhang’: de éénheid van de totale compositie door opbouw vanuit één kerngegeven,*

⁶ WEBERN, Anton, *Op. cit.*, p.52.

⁷ Waar het, afgezien van enkele uitzonderingen, tot ongeveer 1420 de gewoonte was om de verschillende delen van het *ordinarium* los van elkaar te componeren, probeerden componisten vanaf de vijftiende eeuw hun werken een grotere muzikale samenhang te bezorgen door de verschillende misdelen in dezelfde stijl te schrijven of door elk deel te baseren op hetzelfde thematisch materiaal. Zie ook GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V., *Geschiedenis van de westerse muziek*, p.185-186, of BROECKX, Jan L., *Grondslagen van de Muziekgeschiedenis*, p.78.

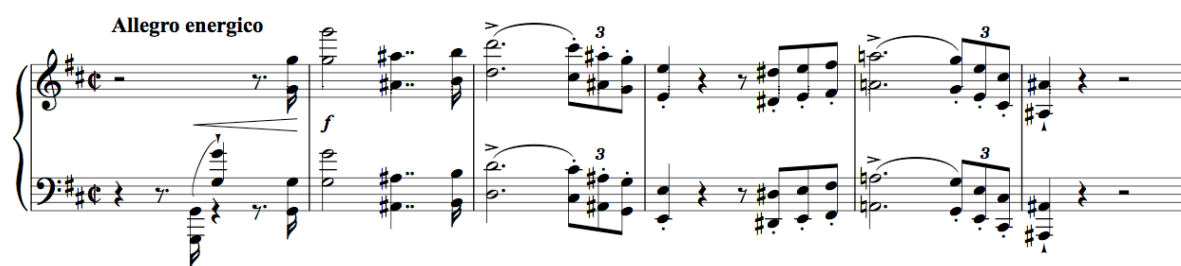
⁸ WEBERN, Anton, *Op. cit.*, p.43.

⁹ ROSEN, Charles, *Op. cit.*, p 37.

één cel.”, schrijft Herman Sabbe.¹⁰ Klassieke negentiende-eeuwse voorbeelden van deze werkwijze zijn onder meer de *Symphonie fantastique* (1830) van Hector Berlioz, Robert Schumanns *Carnaval* (1834-1835), de *Symfonie in d* (1886-1888) van César Franck, de *Eerste Symfonie* (1885-1888) van Gustav Mahler of het *Strijkkwartet* (1893) van Claude Debussy.

In zijn meest doorgedreven vorm resulteerde deze zoektocht naar een cyclische vorm in een ‘doorgecomponeerde’ muzikale structuur, waarbij de verschillende delen van de compositie in elkaar overgaan, en zo één grote ononderbroken muzikale beweging lijken te vormen. Binnen die grote muzikale beweging zijn de verschillende delen van de compositie soms nog duidelijk van elkaar te onderscheiden, zoals in Schubert’s *Wanderer Fantasie* (1822) of in de *Vierde Symfonie* (1841/1851) van Robert Schumann. In andere gevallen echter, zoals in Franz Liszt’s bekende *Sonate in b* uit 1854, zijn de verschillende bewegingen van de compositie met elkaar verweven tot een complexe, veelgelaagde structuur met een op het eerste gezicht eerder rapsodisch karakter. In dergelijke composities zijn de precieze opeenvolging van de verschillende delen en de vorm van de compositie als geheel niet steeds eenduidig te achterhalen.¹¹

Om over de hele compositie heen thematische eenheid te creëren zien we dat – in de negentiende eeuw – één techniek zeer frequent werd gehanteerd: *thematische transformatie*. Hugh MacDonald beschrijft thematische transformatie als: “A term used to define the process of modifying a theme so that in a new context it is different but yet manifestly made of the same elements; a variant term is *thematic metamorphosis*.”¹² Het volgende voorbeeld uit Liszt’s *Sonate* illustreert deze werkwijze zeer duidelijk:



Afbeelding 1: Franz Liszt, *Sonate in b* (maat 8-13).

Het bovenstaande muzikale fragment, dat vooral gekenmerkt wordt door zijn ritmische structuur en het gebruik van het verminderde septiemakkoord *e-g-ais-cis*, keert later in de compositie terug in een sterk gemodificeerde vorm:



Afbeelding 2: Franz Liszt, *Sonate in b* (maat 124-130).

¹⁰ SABBE, Herman, *All that music!*, p.13.

¹¹ Voor een interessante analyse van Liszt’s *Sonate*, evenals een boeiende discussie over de verschillende complexere sonatevormen- en structuren in de 19^{de} eeuw, zie, VANDE MOORTELE, Steven, *Two-Dimensional Sonata Form, Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky*.

¹² MACDONALD, Hugh, *Transformation, Thematic*, in: *The Groves dictionary of Music and Musicians*, p.117.

Het muzikale karakter, de dynamiek en de harmonie in dit tweede fragment verschillen grondig van het origineel, maar de *globale vorm* van de melodische lijn van beide fragmenten is ontegensprekelijk dezelfde.

Thematische transformatie kan gezien worden als een *variatietechniek* die de componist in staat stelt om een bepaald muzikaal element doorheen de compositie terug te laten keren in steeds wisselende gedaantes. Deze techniek was voor de negentiende eeuwse componist een gedroomd compositorisch procedé, daar ze binnen een compositie een sterke thematische coherentie garandeerde terwijl men er tegelijkertijd met schijnbaar volledige vrijheid elke richting mee uit kon. Thematische transformatie kon op een (uit)beeldende manier worden toegepast – zoals Richard Wagner dat deed in zijn muziekdrama's, waarbij een bepaald muzikaal motief verbonden werd aan een bepaald personage of object en naargelang de dramatische of muzikale context transformeerde tot zijn gewenste vorm – maar evenzeer werd de techniek in voornamelijk instrumentale muziek toegepast op veel abstractere wijze. Voorbeelden daarvan zijn te vinden in de late klavierstukken van Brahms.

Uiteraard mogen we deze denk- en werkwijze niet generaliseren. Het is zeker niet zo dat elke negentiende eeuwse componist bij elk werk een thematisch volstrekt coherent compositorisch geheel voor ogen had. Het *Eerste Vioolconcerto Op.6* (1817-1818) van Nicolò Paganini bijvoorbeeld, of Fryderyk Chopins *Tweede Pianosonate Op.35* (1839) zijn klassieke voorbeelden van composities die over de verschillende delen heen duidelijk niet als streefdoel hebben om thematisch samenhangend te zijn.¹³ Maar tegelijk kunnen we onmogelijk ontkennen dat er min of meer vanaf de negentiende eeuw, zeker in vergelijking met het eerdere Classicisme, een duidelijke drang naar muzikale, thematische en compositorische coherentie was die, zoals Herman Sabbe terecht schrijft, nog tot ver in de twintigste eeuw en zelfs tot op vandaag een groot deel van het westerse componeren zou blijven bepalen.¹⁴ Immers, wat is het door de *Tweede Weense School* ontwikkelde componeren met twaalftoonsreeksen anders dan het organiseren van het toonhoogtemateriaal in een *kiemcel*?¹⁵ die de basis vormt voor de toonhoogteorganisatie van de volledige compositie?

In *The path to the new music* beschrijft Anton Webern hoe de atonaliteit – zoals deze voor het eerst consequent werd toegepast in de *Drei Klavierstücke Op.11* (1909) van Arnold Schoenberg – het logische gevolg was van de verwijde tonaliteit. Als voorbeeld van verwijde tonale muziek die op de grens staat met de atonaliteit, verwijst Webern naar Schoenbergs *Erste Kammer-symphonie in E Op.9*, een compositie die gebruik maakt van onder meer kwartakkoorden.¹⁶ “*Before we knew about the law we were obeying it. This proves that it really did develop quite naturally. There's no longer a tonic. All twelve notes have equal rights. If one of them is repeated before the other eleven have occurred it would acquire a certain special status. The twelve notes, in a firmly fixed order, form the basis of the entire composition. Twelve-note composition is not a “substitute for tonality” but leads much further.*”,¹⁷ schrijft Anton Webern. In navolging van de atonaliteit, die het logische gevolg leek

¹³ De bekende kritiek van Robert Schumann op Chopins werk, dat hij gewoon ‘*vier van zijn meest bevreemdende en heterogene kinderen had samengegoot tot een sonate*’ is er dan ook niet naast! Echter, Chopin's *Tweede Pianosonate* mag dan wel vormelijk niet aan zijn wensen voldoen, ook Schumann zag wellicht in dat Chopin met dit stuk een krachtige en belangrijke compositie had geschreven die, zeker in zijn tijd, als geen ander de grenzen van het pianistieke kunnen aftast. Zie: ROSEN, Charles, *The Romantic Generation*, p. 283.

¹⁴ SABBE, Herman, *Op. cit.*, p.13.

¹⁵ Een kiemcel in de vorm van een reeks van twaalf verschillende chromatische toonhoogtes.

¹⁶ WEBERN, Anton, *Op. cit.*, p.48.

¹⁷ WEBERN, Anton, *Op. cit.*, p.52.

van de verwijde tonaliteit, was de twaalftoonstechniek op haar beurt het logische gevolg van de atonaliteit. Webern verwijst daarbij naar zijn eigen atonale compositie *Zes Bagatellen voor strijkkwartet Op.9* (1911). Hij componeerde dit werk volgens het principe: “*When all twelve notes have gone by, the piece is over*”.¹⁸ Op die manier ontstond later de wet: “*until all twelve notes have occurred, none of them may occur again*”.¹⁹ De twaalftoonsmuziek was een feit.

De twaalftoonstechniek is in wezen een *variatietechniek*, waarbij van een bepaalde reeks van twaalf chromatische tonen via de gekende technieken (kreeft, omkering, kreeft van de omkering en transpositie) een *beperkt aantal* reeksen wordt afgeleid. Deze afgeleide reeksen zijn dus steeds variaties op de basisreeks. De manier waarop de componist deze reeks vervolgens hanteert is echter zeer vrij. Het volstaat om het qua toonspraak eerder romantische en harmonische klankresultaat van Schoenberg's *Variationen für Orchester Op.31* (1926-1928) te vergelijken met de eerder intervalgerichte punctuele stijl van Webern's *Symphonie Op.21* (1927-1928) of *Variationen für Klavier Op.27* (1935-1936), om te zien tot welk een verschillende resultaten de dodecafonische techniek kan leiden.

In navolging van de *Tweede Weense School* en sterk beïnvloed door het beruchte werk voor piano solo *Mode de valeurs et d'intensités* (uit *Quatre études de rythme*, 1949) van Olivier Messiaen²⁰ was er na 1950 – zoals geweten – een jonge generatie componisten die dit reeksmatig denken begon toe te passen op alle muzikale parameters, en niet meer louter op de parameter toonhoogte. “*C'est au début des années 1950 qu'un certain nombre de compositeurs dont Boulez, Stockhausen et Nono, rejoints ensuite par Berio et Maderna, ont généralisé la musique sérielle en étendant aux paramètres de la durée, de l'intensité et du timbre le principe que Schoenberg avait réservé à la seule hauteur avec la série de douze sons.*”²¹ De eerste Europese seriële composities²² – zoals Karel Goeyvaert's *Sonate* voor twee piano's (1951) of *Structures I* (1952) van Pierre Boulez, eveneens voor twee piano's – waren *punctueel*. Elke toonhoogte werd gecombineerd met een duur, een dynamiek en timbre. Deze composities waren bewust atonaal, athematisch en hadden geen herkenbare metriek. Dit waren allen uiterste consequenties van ontwikkelingen die reeds een hele tijd leefden. Wat betreft het verdwijnen van de metriciteit schrijft Maarten Quanten: “*Vanaf omstreeks het midden van de 20^{ste} eeuw laat zich in West-Europa een tendens naar de verzelfstandiging van klankduurwaarden ten opzichte van de door metrische regelmaat beheerste ritmische structuren opmerken. Dit idee zien we al in zekere mate verwezenlijkt in bepaalde werken van Igor Stravinsky, Anton Webern en niet in het minst bij Olivier Messiaen, maar ze wordt pas in het meervoudige serialisme op doorgedreven wijze gesystematiseerd.*”²³

De seriële denk- en werkwijzen evolueerden zeer snel. Zo lag Stockhausen met zijn *Konkrete Etüde* (1952) en *Klavierstück I* (1952-1953) nog geen jaar na het ontstaan van het punctuele serialisme reeds aan de basis van de *Gruppentechniek*, waarbij tonen niet meer als *punten* werden benaderd, maar in grotere gehelen werden samengenomen: “*Mit 'Gruppe' ist eine bestimmte Anzahl von*

¹⁸ WEBERN, Anton, *Op. cit.*, p.51.

¹⁹ WEBERN, Anton, *Op. cit.*, p.51.

²⁰ Messiaen verbindt in *Mode de valeurs et d'intensités* een bepaalde toonhoogte met een duur, dynamiek en aanslagwijze, zo heeft *as'''* steeds een *zestiende* als duur, en wordt ze *forte* en *staccato* gespeeld. Deze opsplitsing van een toon in zijn verschillende parameters was van grote invloed op de Serialisten.

²¹ LELONG, Guy, *Révolutions sonores*, p.54.

²² In de VS had Milton Babbitt (1916-1991) eind jaren '40 reeds een vergelijkbare seriële techniek ontwikkeld.

²³ QUANTEN, Maarten, *Muzikale tijd van reeks tot algoritme, Temporele strategieën in het werk van Karlheinz Stockhausen en Gottfried Michael Koenig (1952-1966)*, p.18.

Tönen gemeint, die durch verwandte Proportionen zu einer übergeordneten Erlebnisqualität verbunden sind, der Gruppe nämlich.”, zo schrijft Stockhausen.²⁴ Voorts was het serialisme van wezenlijk belang voor de verdere ontwikkeling van de *elektronische muziek*, met werken van groot muziekhistorisch belang als *Gesang der Jünglinge* (1955-1956) van Karlheinz Stockhausen als voorbeeld *par excellence*. Ook ging het serialisme op zoek naar mogelijkheden om de verschillende muzikale parameters met elkaar te verbinden. In zijn essay *...wie die Zeit vergeht...*²⁵ gaat Stockhausen onder meer in op de relaties tussen toonhoogte en tempo. Experimenten met een pulsgenerator leerden Stockhausen immers dat wanneer een puls meer dan zestien keer per seconde klinkt, men geen puls meer waarneemt, maar een toonhoogte.²⁶ 440Hz (a') klinkt een octaaf hoger dan 220Hz (a). Dezelfde octaafverhouding is er ook tussen 1Hz en 2Hz. Logischerwijs is, zeker in de waarneming, de verhouding tussen 1Hz en 2Hz gelijk aan de verhouding tussen 60BPM en 120BPM. In navolging van de *chromatische frequentiescala* ontwikkelde Stockhausen op die manier de *chromatische temposcala*. Een van zijn belangrijkste en meest geslaagde composities die hij met dit principe componeerde is zijn *Gruppen für 3 Orchester* (1955-1957).²⁷

In wezen is het serialisme de uiterste consequentie van Anton Webern's ideaal: “*To develop everything else from one principal idea! That's the strongest unity (...).*” Alle parameters worden immers afgeleid uit een zeer beperkte hoeveelheid muzikaal materiaal. Herman Sabbe beschrijft het ontstaan van het serialisme als: “*bekroning en sluitstuk van een ontwikkeling die met het begin van de Nieuwste Tijden werd ingezet. Men kan deze ontwikkeling het best omschrijven als een 'tendens tot veralgemening der verbiezondering'. Technisch heeft zij zich gemanifesteerd als de doordrijving van de 'thematisch-motivische arbeid', waardoor aan de limiet elke figuur als een bijzondere vorm van een algemeenheid, van één gemeenschappelijk thema, verschijnt.*”²⁸

Echter, de vraag rijst snel of we deze muziek ook waarnemen als “*de doordrijving van de thematisch-motivische arbeid*”, en of ze zich niet *louter technisch* aldus heeft gemanifesteerd? “*Gruppen pour trois orchestres de Stockhausen (...): les tempi ont une grande importance structurelle. Qui les perçoit?*”, zo vraagt componist Gérard Grisey zich af.²⁹ Het merendeel van de seriële muziek is hypergestructureerd, maar komt het ook zo over? Guy Lelong schrijft: “*En effet, la plupart des oeuvres sérielles enchaînent des 'moments' qui, pris isolément, apparaissent non évolutifs ou, si l'on préfère, relèvent d'un traitement homogène du temps musical.*”³⁰ Sommige van de vroege werken van Karel Goeyvaerts komen vormelijk inderdaad bijzonder statisch over. We mogen dit echter niet veralgemenen. In het merendeel van de werken die Stockhausen schreef tot pakweg 1970 (het jaar waarin hij *Mantra* voltooide) stelt dit probleem zich zelden. Maar, zou *Klavierstück I*, dat in uitvoering ongeveer drie minuten duurt, werkelijk zo anders zijn mocht het werk twee minuten duren? Of vijf? Dat is echter een discussie waar we hier niet dieper op in zullen gaan...

²⁴ STOCKHAUSEN, Karlheinz, *Gruppenkomposition: Klavierstück I (Anleitung zum Hören)*, in: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Band 1*, p.63. Een zeer interessante bijdrage over de ontwikkeling van punctuele techniek naar Gruppentechniek, en vernieuwende analyses van Stockhausen's *Konkrete Etüde* en *Klavierstück I* zijn te vinden in: QUANTEN, Maarten, *Op. cit.*, p.27-64.

²⁵ Gepubliceerd in STOCKHAUSEN, Karlheinz, *Op.cit.* p.99-139.

²⁶ QUANTEN, Maarten, *Op. cit.*, p.66.

²⁷ Hier verder op ingaan zou ons te ver leiden. Zeer interessante en volledige bijdragen over *...wie die Zeit vergeht...* en de ontwikkeling van de *chromatische temposcala*, zijn te vinden in QUANTEN, Maarten, *Op.cit.* p.65-99, en MISCH, Imke, *Zur Kompositionstechnik Karlheinz Stockhausens: GRUPPEN für 3 Orchester (1955 – 1957)*.

²⁸ SABBE, Herman, *Het muzikale serialisme als techniek en als denkmethode*, p.401.

²⁹ GRISEY, Gérard, *Tempus ex machina. Réflexions d'un compositeur sur le temps musical*, in: GRISEY, Gérard, *Ecrits ou l'invention de la musique spectrale*, p.60.

³⁰ LELONG, Guy, *Op. cit.*, p.55.

Hoe heeft de zoektocht naar *compositorische eenheid* zich sinds het serialisme voortgezet? Uiteraard zijn er componisten van de eerste generatie zoals Stockhausen, Boulez of in Vlaanderen Lucien Goethals die – tot zeer recent – (post)seriële werkwijzen zijn blijven hanteren. Ook in jongere generaties zette deze traditie zich voort. Brian Ferneyhough³¹ (°1943) bijvoorbeeld, of Claus-Steffen Mahnkopf (°1962), blijven ook vandaag nog een (persoonlijke) vorm van de seriële techniek hanteren.³²

Als vanzelfsprekend kwam er ook reactie op deze werkwijze. Van Wolfgang Rihm (°1952) bijvoorbeeld, een Duitse componist die in de jaren zeventig reeds bekend werd met muziek die men ‘*Neue Einfachkeit*’ noemde. Muziek waarin (terug) volop plaats was voor ‘persoonlijke emotie’, intuïtie en ‘expressionistische’ of zelfs ‘tonale’ harmonie. Ook deze richting had veel invloed op de jongere generaties. Jörg Widmann (°1973) bijvoorbeeld, of Matthias Pintscher (°1971) werken verder in deze lijn. “*Meine Musik vertraut der Kraft des Poetischen*”,³³ zegt Matthias Pintscher. Pintscher componeert *klanksculpturen* eerder dan *klankstructuren*. Uit een muzikale bezetting leidt hij muzikale figuren af die vervolgens hun plaats krijgen in de muzikale structuur. Een strijkkwartet, bijvoorbeeld, roept bepaalde idiomatiche muzikale gestes, technieken of klanken op, die Pintscher verzamelt en met elkaar verbindt. Vanzelfsprekend speelt muzikale intuïtie bij deze werkwijze een hoofdrol. ‘*Neue Einfachkeit*’ wordt dan ook vaak, samen met veel andere componisten en stromingen, onder het amalgaam ‘postmodernisme’ gestockeerd.

Ook het Franse *spectralisme* – ontstaan rond 1970, met Gérard Grisey, Tristan Murail en Hugues Dufourt als belangrijkste vertegenwoordigers – kan als duidelijke reactie op het serialisme worden gezien. Een reactie die tegelijk echter onlosmakelijk met de verworvenheden van het serialisme verbonden is. Het serialisme was reeds eerder op zoek gegaan naar raakpunten tussen de verschillende muzikale parameters. Het spectralisme radicaliseerde deze zoektocht, en onderzocht hoe *alle klanken uit het sonore veld*, “*du bruit blanc au son sinusoïdal*”,³⁴ met elkaar konden worden verbonden.

Een spectrale werkwijze wordt vandaag de dag al te vaak gereduceerd tot de organisatie van toonhoogtemateriaal volgens de structuur van (al dan niet complexe) boventoonreeksen. Het is zeker zo dat spectrale muziek gebruik maakt van de toonhoogtestructuur van boventoonreeksen, maar het was – toch in eerste instantie – niet de bedoeling deze enkel te organiseren in een *modus*, zoals György Ligeti dat bijvoorbeeld deed in het (briljante) openingsdeel van zijn *Sonate voor altviool solo* (1991-1994).³⁵

³¹ Voor een verrijkende analyse van Ferneyhough's werkencyclus *Carceri d'Invenzione*, en een inzicht in zijn werk- en denkmethodes zie: PÄTZOLD, Cordula, *Carceri d'Invenzione von Brian Ferneyhough, Kompositionstechnische und höranalytische Aspekte*.

³² Volgens de Duitse componist muziekfilosoof en theoreticus Claus-Steffen Mahnkopf ligt Brian Ferneyhough ook aan de basis van wat Mahnkopf ‘*Second Modernity*’ noemt: “*Die Zweite Moderne, als deren Vaterfigur Ferneyhough in einem gewissen Sinne gelten kann (...)*”, zie: MAHNKOPF, Claus-Steffen, *Kritische Theorie der Musik*, p.141. In het boek *Kritische Theorie der Musik* geeft Mahnkopf een misschien wat enge, maar wel interessante visie weer op de recentste ontwikkelingen binnen de nieuwe muziek.

³³ PINTER, Eva, *Poesi als Anregungsquelle*, in: JUNGHEINRICH, Hans-Klaus, *was noch kommt... der Komponist Matthias Pintscher*, p.31.

³⁴ LELONG, Guy, *Op. cit.*, p.59.

³⁵ Ligeti maakt in het eerste deel van zijn *Sonate voor altviool solo* gebruik van twee modi, vertrekkende op F en C, waarvan, naar analogie met de boventoonreeks van een snaar, de grote terts 14 cent lager wordt geïntoneerd, de kleine septiem 31 cent lager wordt geïntoneerd, en de overmatige kwart 49 cent lager wordt geïntoneerd. Als voorbeeld: bij de *modus* op F wordt dit dus: F/G/A(-14cent)/B(-49cent)/C/D/Es(-31cent).

Spectrale muziek zocht naar manieren waarop timbre en toonhoogte konden samenvallen. Een voorbeeld van deze aanpak is het begin van *Partiels* (1975) voor 18 musici van Gérard Grisey. In deze compositie wordt het spectrum van de lage E van een trombone – na computeranalyse – gesimuleerd door een achttienkoppig ensemble. De verschillende boventonen van deze klank worden door de verschillende instrumenten nagespeeld, waarbij elk instrument een of meerdere boventonen van het trombonespectrum voor zijn rekening neemt. Dit resulteert in een unieke klank: “*mi-instrumentale, mi-électronique*”,³⁶ schrijft Guy Lelong.

Verder zocht spectrale muziek naar manieren om elektronische processen zoals filtering, reverb of frequentiemodulatie als het ware te *simuleren* in instrumentale muziek. Een mooi voorbeeld daarvan is *Mémoire/Erosion*, voor solohoorn en ensemble (1976). In deze compositie werkt Murail een instrumentale simulatie uit van de analoge elektronische techniek *reinjection loop*.³⁷

Ook ging de spectrale muziek op zoek naar hoe het ‘proces van transformatie’ hoorbaar kon worden gemaakt. “*Gruppen pour trois orchestres de Stockhausen (...): les tempi ont une grande importance structurelle. Qui les perçoit?*”, zo vroeg Gérard Grisey zich af. De seriële werkwijze is – zoals Herman Sabbe aanhaalt – volledig gebaseerd op het principe van variatie en transformatie. Deze zeer strikte organisatie is echter, in de *waarneming*, zeker niet steeds merkbaar. Het spectralisme trachtte van dit proces van transformatie “*une transformation orientée*” te maken: “*les formes de la musique spectrale consistent en métamorphoses progressives, permettant de passer, de manière continue, de n’importe quel état du phénomène sonore à un autre (...)*”.³⁸ Ook hier is Tristan Murail’s *Mémoire/Erosion* een zeer mooi voorbeeld van deze werkwijze. Het werk is een opeenvolging van secties met een duidelijk hoorbare evolutie: duidelijk herkenbare toonhoogtes en een geordende metriek transformeren langzaam tot noise en chaos. Componist Hugues Dufourt, een van de grondleggers van het spectralisme, wees erop dat het zeker niet toevallig is dat ongeveer tegelijk met de spectrale beweging in Amerika de *process music* ontstond. Ook in die muziek, met waarschijnlijk Steve Reich als bekendste vertegenwoordiger, staat een duidelijk geordend en hoorbaar evoluerend proces in de luisterervaring centraal.³⁹

Het spectralisme was belangrijk voor de verdere ontwikkeling van het gebruik van microtonaliteit en voor de integratie van ruisklanken in een compositie,⁴⁰ en heeft tot op vandaag een grote invloed op zeer veel jongere componisten, zoals Philippe Hurel (°1955), Marc-André Dalbavie (°1961) of in Vlaanderen Luc Brewaeys (°1959) of Annelies Van Parys (°1975).

Het spreekt voor zich dat dit beknopte overzicht van manieren waarop componisten op zoek gingen naar compositorische coherentie absoluut geen volledigheid nastreeft. Zo had ik het nog

³⁶ LELONG, Guy, *Op. cit.*, p.59.

³⁷ Julian Anderson beschrijft deze techniek gehanteerd in *Mémoire/Erosion* als volgt: “*A sound played live is recorded by a tape machine passed on to a second machine which plays the recorded sound, then sent back to the first machine to be combined with a new recorded sound, which is in turn played by the second tape machine and so on. In the process, the quality of the recorded sounds progressively deteriorates into noise as the same tape is repeatedly played and copied. In Mémoire/Erosion, the ensemble not merely simulates the soloist’s music but distorts it like the tape machines, pushing it towards disorder and noise. The soloists start with the most orderly material possible - often, as at the start, a single note and, initially, the ensemble imitates obediently. Soon, however, the tuning goes away, the rhythmic contours are massaged, the timbres drift into non-harmonic sound and what began as a simple repeated figure has been transformed into a dense, chaotic texture.*”, in: ANDERSEN, Julian, *Mémoire/Erosion - Ethers - C’est un jardin secret, ma soeur, ma fiancée, une source scellée, une fontaine close...* - *Les Courants de l’espace*, cd-boekje.

³⁸ LELONG, Guy, *Op. cit.*, p.65.

³⁹ *Personal communication*, gesprek met Hugues Dufourt in Metz op 17-07-2009.

⁴⁰ Uiteraard kan, voor de zoektocht naar alternatieve speeltechnieken en de integratie daarvan in composities, als vanzelfsprekend ook het belang van de Duitse componist Helmut Lachenmann (°1935) niet genoeg benadrukt worden.

niet over het *Impressionisme*, over tal van ‘postmoderne’ strekkingen, over Igor Stravinsky, György Ligeti, Mauricio Kagel, Salvatore Sciarrino, en zoveel anderen die elk op hun beurt zochten naar muzikale samenhang, of deze samenhang juist vermeden.

4

In het artistieke onderzoeksproject waar ik sinds oktober 2007 aan werk, staat de vraag naar de (her)interpretatie van het concept *transformatie* centraal. Daarbij is er een constante wisselwerking tussen mijn praktijk als componist, mijn praktijk als uitvoerder van nieuwe muziek, en mijn praktijk als theoretisch onderzoeker.

In de voorgaande paragrafen zagen we dat doorheen de muziekgeschiedenis componisten streefden naar compositorische samenhang. Vanaf de negentiende eeuw werd thematische transformatie vaak gebruikt om deze coherentie te creëren, ook over de verschillende delen van composities heen. De transformatorische werkwijze radicaliseerde gaandeweg en werd in stromingen als het serialisme en het spectralisme ook toegepast op andere muzikale parameters naast toonhoogte en toonduur.

Mijn eigen artistieke onderzoeksproject beoogt te onderzoeken wat de compositorische mogelijkheden zijn wanneer de verschillende (historische) concepten van transformatie met elkaar verbonden zouden worden. Wat als het concept van thematische transformatie toegepast zou worden op alle denkbare muzikale parameters, met verschillende graden van hoorbaarheid of herkenbaarheid binnenin de muzikale structuur? Kan er, met andere woorden, zoiets ontwikkeld worden als *muzikale transformatie*, waarin muzikaal materiaal, in de breedste zin van het woord, over de compositie heen terugkeert, zowel in verschillende verschijningsvormen, als in verschillende gradaties van herkenbaarheid, en zo mee de compositorische structuur genereert?

Sinds 2005 vormen deze vragen de basis voor mijn eigen compositorische praktijk. Uiteraard zijn er reeds veel composities geschreven waarin we deze ideeën terugvinden. Voorbeelden zijn *Klavierstück IX* van Stockhausen, waarin de componist verschillende gradaties van metrische herkenbaarheid onderzoekt. Een gelijkaardige vraag keert terug in de compositie *Presto* (1997) van Beat Furrer. Verder onderzocht Brian Ferneyhough in zijn *Tweede Strijkkwartet* verschillende mogelijke verschijningsvormen van polyfonie: wanneer klinkt een strijkkwartet als vier individuen, wanneer klinkt het kwartet als één *super violin*, en wat zijn de mogelijke stappen daartussen? Met andere woorden, hoe transformeren de verschillende gradaties van polyfonie over het stuk heen? De vraag naar verschillende verschijningsvormen van polyfonie keert eveneens terug in *Fremdkörper* (2008) voor ensemble en live-electronics van de jonge Vlaamse componist Stefan Prins.

Dit onderzoeksproject wil deze vragen systematisch en vanuit de compositorische praktijk onderzoeken. Centraal staat daarbij de neerslag van de gehanteerde technieken, uitgebreide analyses van werken die van een gelijkaardige of verwante methode gebruik maken en me in mijn eigen compositorische activiteit hebben beïnvloed (zoals die van Furrer, Ferneyhough en Stockhausen), alsook een beschrijving en analyse van de wijze waarop ik de verworven technieken heb toegepast in eigen composities als, ondermeer, (*trois études scénographiques*) voor mezzosopraan en ensemble (2008-2010), (*en paysage de nuit*) voor ensemble met versterkte viola

d'amore (2010), de reeks werken voor solo instrument (*face à moi*) (2010-...) en het muziektheaterwerk *Les Aveugles* (2011-2012).

To be continued...

Bibliografie

- ALBERA, Philippe, *Entretien avec Pierre Boulez*, in: ALBERA, Philippe et al. (ed.), *Pli selon pli de Pierre Boulez, entretien et études*, Genève, 2003.
- ANDERSON, Julian, *Mémoire/Erosion*, in cd-tekstbijlage *Mémoire/Erosion – Ethers – C'est un jardin secret, ma soeur, ma fiancée, une sourde scellée, une fontaine close... – Les Courants de l'espace*, 1997, ACCORD.
- BOULEZ, Pierre, *penser la musique aujourd'hui*, Mainz, 1963.
- BROECKX, Jan L., *Grondslagen van de Muziekgeschiedenis*, Antwerpen, 1986.
- GRISEY, Gérard, *Tempus ex machina. Réflexions d'un compositeur sur le temps musical*, In: GRISEY, Gérard, *Ecrits ou l'invention de la musique spectrale*, Paris, 2008.
- GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V., *Geschiedenis van de westerse muziek*, Amsterdam, 2001.
- LELONG, Guy, *Révolutions sonores*, Paris, 2010.
- MACDONALD, Hugh, *Transformation, Thematic*, in: The Groves dictionary of Music and Musicians, London, 2001.
- MAHNKOPF, Claus-Steffen, *Kritische Theorie der Musik*, Weilerswist, 2006.
- MISCH, Imke, *Zur Kompositionstechnik Karlheinz Stockhausens: GRUPPEN für 3 Orchester (1955 – 1957)*, Saarbrücken, 1999.
- PÄTZOLD, Cordula, *Carceri d'Invenzione von Brian Ferneyhough, Kompositionstechnische und höranalytische Aspekte*, Freiburg, 2001, onuitgegeven doctoraatsthesis.
- PINTER, Eva, *Poesi als Anregungsquelle*, in: JUNGHEINRICH, Hans-Klaus, *was noch kommt... der Komponist Matthias Pintscher*, Mainz, 2004.
- QUANTEN, Maarten, *Muzikale tijd van reeks tot algoritme. Temporele strategieën in het werk van Karlheinz Stockhausen en Gottfried Michael Koenig (1952 – 1966)*, Leuven, 2009, onuitgegeven doctoraatsthesis.
- ROSEN, Charles, *The Classical Style*, New York, 1971.
- ROSEN, Charles, *The Romantic Generation*, Cambridge, 1995.
- SABBE, Herman, *Het muzikale serialisme als techniek en als denkmethode*, Gent, 1977.
- SABBE, Herman, *All that music!*, Leuven, 1996.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz, *...Wie die Zeit vergeht...* in: STOCKHAUSEN, Karlheinz, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Band I, Aufsätze 1952 – 1962 zur Theorie des Komponierens*, Köln, 1963.
- VANDE MOORTELE, Steven, *Two-Dimensional Sonata Form, Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky*. Leuven, 2009.
- WEBERN, Aton, *The path to the new music*, Pennsylvania, 1963.