UNIVERSITEIT GENT

Faculteit Letteren & Wijsbegeerte

Daan Janssens

(Paysages – études)

Een studie naar de achtergrond en compositorische mogelijkheden van muzikale transformatiestrategieën

Proefschrift voorgelegd tot het behalen van de graad van
Doctor in de kunsten: muziek

2016

Voor Clara en Oscar

Promotor	Prof. Dr. Marc Leman Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen
	Frank Nuyts Hogeschool Gent, School of Arts, Conservatorium
Decaan	Prof. Dr. Marc Boone
Rector	Prof. Dr. Anne De Paepe

HoGent

Daan Janssens is als artistiek onderzoeker verbonden aan de School of Arts – Koninklijk Conservatorium Gent sinds september 2007. Het onderzoeksproject *(Paysages – études)* werd gefinancierd door het onderzoeksfonds van de Hogeschool Gent.

Faculteit Letteren & Wijsbegeerte

Daan Janssens

(Paysages – études)

Een studie naar de achtergrond en compositorische mogelijkheden van muzikale transformatiestrategieën

Proefschrift voorgelegd tot het behalen van de graad van
Doctor in de kunsten: muziek

2016

(…) vooral in ogenschouw genomen dat de toekomst een mysterie is en dat je nooit zeker weet op welk moment de weg afbuigt en naar welke vreemde plaatsen die je voert.

Roberto Bolaño, *2666*, p. 148.

Voorwoord

Gedurende de hele periode van mijn doctoraal onderzoek hebben heel wat mensen me begeleid, bijgestaan, gemotiveerd, kansen gegeven. Mijn denken over muziek en dan specifiek compositie is in de loop van die negen jaar enorm geëvolueerd. Velen hebben aan die evolutie bijgedragen.

Om te beginnen wil ik mijn beide promotoren bedanken, Prof. Dr. Marc Leman en Frank Nuyts. Elk op hun eigen manier wisten ze me te behoeden voor valkuilen, wezen ze me op opportuniteiten en gaven ze me advies over welke richting het doctoraatsproject verder uit kon gaan.

Frank Nuyts wil ik bovendien ook danken voor alle lessen, mails, telefoons, en koffiemomenten van de laatste veertien jaar. Ik kan me nog steeds onze eerste ontmoeting voor de geest halen, op de opendeurdag van het Gentse conservatorium in 2002. Ik had toen nooit kunnen vermoeden wat voor boeiend traject op die eerste, korte ontmoeting zou volgen.

De leden van de begeleidingscommissie dank ik voor de raad en gesprekken tijdens het hele project. Luc Brewaeys, helaas niet meer onder ons, wil ik danken voor zijn muziek, zijn bezieling, zijn enorme partiturencollectie en zijn steeds eerlijke commentaren. Bart Vanhecke ben ik dankbaar voor zijn enthousiasme, composities, en onze vele babbels. Prof. Dr. Mark Delaere wil ik danken voor de mooie kansen die hij me heeft geboden, niet alleen de vele projecten die ik kon realiseren in het kader van het Transit Festival, maar ook de omkaderende seminaries en gesprekken daarbuiten.

Verder zou ik alle mensen willen bedanken die me tijdens de ontwikkeling van mijn muzikale en compositorische loopbaan kansen geboden hebben. Zonder hen zou ik nooit staan waar ik nu sta: Maarten Quanten, Filip Rathé, Mark Delaere, Hans Bruneel, Jeroen Vanacker, Jan Vandenhouwe, Tom Pauwels, Lukas Pairon, Frank Pauwels, Benjamin Glorieux, Sara Picavet, Kevin Voets, Risto Nieminen, Marie-Isabelle Collart, Stijn Boeve, Dirk Coutigny, Francis Pollet, Hendrik Storme, Tomas Bisschop, Eric Sleichim, Jonas De Roover, Joost Fonteyne, Jerry Aerts.

Ook wil ik alle muzikanten bedanken met wie ik in de loop van het hele project heb samengewerkt en die me elk op hun eigen manier op vele vlakken geïnspireerd hebben. Ik denk in het bijzonder aan Filip Rathé, Greet Swinnen en de muzikanten van het Spectra Ensemble, met wie ik zo vaak al kon samenwerken; Benjamin Glorieux en Sara Picavet voor de vele intense projecten, muzikale momenten en vriendschap; en, uiteraard, mijn vrienden van het Nadar Ensemble: dank voor de vriendschap, de vele repetities sinds 2006 waarin we samen werkten aan heel divers repertoire, voor de vele uren waarin ik aan mijn eigen stukken kon werken en zo mijn muzikale taal verder kon ontwikkelen. Dank Pieter, Elisa, Els, Marieke, Stefan, Toon, Jutta, Tom, Emilie, Rebecca, Katrien, Yves, Wannes, Thomas, Kobe, Dries, Bertel, Gwendolyn en Niels. Dank ook aan de solisten met wie ik de voorbije jaren kon samenwerken: Els Mondelaers, Elisa Medinilla, Katrien Gaelens, Wibert Aerts, Pieter Matthynssens, Frederik Croene, Jan Michiels, Chrissy Dimitriou, Karin Defleyt, Jean-Guihen Queyras, Luigi Gaggero,... Dank verder aan de muzikanten van het Goeyvaerts strijktrio, Arsis4, Zwerm & Mr. Probe, Vocaallab, Neue Vocalsolisten, Ensemble Musiques Nouvelles, Ensemble Intercontemporain, Hermes Ensemble, Gulbenkian Orkest, Orchestre Philharmonique de Radio France, Ensemble 21, LutosAir Quintet, Ensemble ON, Platypus Ensemble, I solisti del vento, Odysseia Ensemble, Symfonieorkest Vlaanderen, Notabu Ensemble, Brussels Philharmonic, Centre Henri Pousseur, Bl!ndman...

Bijzondere dank gaat ook uit naar Hans Bruneel en de hele ploeg van LOD. Dankzij LOD kon ik prachtige projecten realiseren en kreeg ik de kans om verschillende buitenlandse cursussen en workshops bij te wonen.

Patrick Corillon en Dominique Roodthooft wil ik danken ik voor de samenwerking in *Les Aveugles*. Johan Huys dank ik om me wegwijs te maken in de wereld van het klavecimbel.

Mijn vrienden/collega-componisten Frederik Neyrinck, Stefan Prins, Thomas Smetryns, Joris Blanckaert, Filip Rathé, Annelies Van Parys en Bram Van Camp dank ik voor de veel muzikale en buitenmuzikale gesprekken.

Verder wil ik Clara Vanderschueren, Maarten Quanten, Klaas Coulembier, Joep Christenhusz, Maarten Boudry en Yves Senden danken voor de zeer waardevolle commentaren bij het theoretische luik van het proefschrift.

Klaas Coulembier verdient bijzonder veel dank omdat hij me net dat duwtje extra heeft gegeven om tot een gepubliceerd artikel te komen. Dank voor de gezellige tijden samen, de kennis en de koffie.

Mijn (ex-)collega's Ruth, Florian, Olmo, Liselotte, Hans, Wannes, Laura en Joren dank ik voor de intense en gezellige tijden in de kelder, de Wijnaert en de Nederpolder. Mijn bureaugenoot van dag 1 dank ik voor de motivering, de thee en de koffie, en de babbels als we daar nood aan hadden.

Mijn vrienden en familie.

Mijn ouders dank ik voor de onvoorwaardelijke steun. Elke stap in mijn leven hebben jullie altijd ten volle ondersteund.

En Clara en Oscar natuurlijk, zonder wie mijn muziek en mijn leven nooit geworden zouden zijn wat ze nu zijn.

Gent, Juni 2016

Inhoudsopgave

Proloog 1

Over de werkwijze 7

1. Het onderzoek als tweeluik 7

2. De 'inside view' 10

3. De componist als onderzoeker 12

Hoofdstuk 1: *...Passages... – (Paysages)* 17

1. *Gegeven/...(Beweging)...* 17

2. Beschouwingen achteraf 24

3. *...Passages...* 26

4. (Paysages) 35

5. *Tableau – Double – (Passages II)* 41

5.1. De compositie 41

5.2. Een instrument bouwen 43

6. *(...nuit cassée.)* 45

7. *D'un automne étendu* 54

8. Vraagstelling 60

Hoofdstuk 2: Muzikale transformatie 63

Deel 1. Historische situering 63

1. Inleiding 63

2. Polyfone technieken en het ontstaan van tonaliteit 65

2.1. Polyfone technieken – *(Incipits)* 65

2.2. Het ontstaan van tonaliteit 70

3. Thematische transformatie 71

4. Het ontstaan van atonaliteit en twaalftoonsmuziek 75

5. Van twaalftoonsmuziek naar serialisme 79

5.1. Inleiding – *Structures 1a* 79

5.2. *Gruppen* – integratie van aleatorische elementen 83

5.3. …wie die Zeit vergeht… 84

5.4. Verdere ontwikkeling van de elektronische muziek 84

5.5. Verschillende compositorische reflex 85

5.6. Serialisme als denkwijze 86

6. Postseriële ontwikkelingen 87

6.1. Enkele aspecten van de werkwijze van Brian Ferneyhough 88

6.2. New Complexity 91

6.3. Actienotatie – Differentiedenken 94

6.4. Automatisch componeren 97

7. Neue Einfachkeit 99

8. Spectralisme – Muziek als proces 102

8.1. Inleiding 102

8.2. Enkele aspecten van de spectrale werkwijze 103

8.3. Spectralisme versus Process Music 111

8.4. Voortzetting van het spectrale gedachtegoed 112

Deel 2. Analyse 114

1. Over compositorische coherentie 115

1.1. De tijd als *Freiraum* 115

1.2. *Klavierstück IX – Gruppen für drei Orchester* 115

2. Over herhaling 121

2.1. Inleiding 121

2.2. Terugkoppeling 121

2.3. Compositorische coherentie 123

2.4. Specificiteit 125

2.5. Herhaling in *Les Aveugles* en *(trois études scénographiques)* 130

3. Over lineariteit 144

3.1. Muziek als tijdskunst 144

3.2. De compositorische spanningsboog 145

3.3. Vormelijke stasis – conceptuele muziek 148

3.4. Vormverloop in mijn eigen composities 151

3.5. *(es)* 153

3.6. Muzikale transformatie 156

3.6.1. Grisey's *'échelle de complexité'* 156

3.6.2. *Presto* 157

3.6.3. Klankkleurtransformatie 161

3.6.4. Muzikale functie 163

3.6.5. Ruimte 165

3.6.6. Polyfonie 166

3.6.7. *Jagdquartett* 172

3.7. Over muzikale transformatie in mijn eigen werk 177

Hoofdstuk 3: *Les Aveugles* 187

1. Maurice Maeterlinck: *Les Aveugles* 187

2. Over opera, muziektheater en het muziektheatrale vandaag 191

2.1. Doorzetten van ‘traditionele’ vormen 191

2.2. Samenbrengen van verschillende teksten 192

2.3. Samenbrengen van afzonderlijke composities 193

2.4. ‘Geënsceneerde compositie’ 194

2.5. Over vocale schriftuur 197

2.6. Hybride vormen 200

3. *Les Aveugles* als muziektheatrale compositie 204

3.1. Inleiding 204

3.2. Tekst 204

3.2.1. Eén tekst 204

3.2.2. Realisatie van het libretto 206

3.2.3. Opdeling in scènes – toevoegen van de proloog 210

3.2.4. Zes zangers 212

3.3. Vorm 213

3.3.1. Herhaling en lineariteit 213

3.3.2. Lineaire processen 214

3.3.3. Grote vorm weerspiegeld in kleinere elementen 220

3.3.4. Relatie tussen proloog en scènes een tot drie 224

3.3.5. Reëxpositie: scènes vijf tot acht 227

3.3.6. Globaal vormverloop 230

3.3.7. Herhaling en lineariteit (bis) 232

3.4. *Les Aveugles* als muziektheatrale compositie 236

Hoofdstuk 4: Verwijzende muziek 239

1. Inleiding: muziek refereert 239

2. Drie gevalstudies 241

2.1. Claus-Steffen Mahnkopf: *Hommage à György Kurtág* 241

2.2. Jörg Widmann: *Jagdquartett* 246

2.3. Johannes Kreidler: *Musik mit Musik* 249

3. Analyse 255

3.1. *Chambre d'échos* 255

3.2. Het ontstaan van het repertoire 257

3.2.1. Groei van het repertoire 257

3.2.2. Gevolgen 258

3.3. Situatie vandaag 262

3.3.1. Muzikaal 'utopia' – avant-gardeproductie 262

3.3.2. Compositorische vrijheid: Jörg Widmann 266

3.3.3. De postmoderne bocht 267

3.3.4. Modernisme versus postmodernisme 269

3.3.5. Vasthouden aan een dialectisch principe: Tweede moderniteit 270

3.3.6. Vasthouden aan een dialectisch principe: Postmodernisme 271

3.3.7. Kritiek op een dialectische visie 273

3.3.8. Postmodernisme – Antimodernisme 277

3.4. Enkele eerste conclusies 278

4. Impact op mijn eigen werk 282

4.1. De onvermijdbaarheid van muzikaal refereren 282

4.2. Semantic pressure 283

4.3. Citaat – allusie 285

4.4. Over het nieuwe 290

4.5. Implicaties voor mijn eigen artistieke praktijk 294

4.6. *(trois études scénographiques) – (…en paysage de nuit…)* 299

4.6.1. *(trois études scénographiques)* 299

4.6.2. *(…en paysage de nuit…)* 300

4.6.3. *(…en paysage de nuit…)* als belangrijke stap richting *Les Aveugles* 302

4.7. *(Paysages – études) I – IV – V* 303

4.7.1. Een vijfdelige cyclus 303

4.7.2 *(Paysages – études) I* en *V* als studies voor *Les Aveugles* 304

4.7.3. Interne relatie tussen *(Paysages – études) I* en *(Paysages – études) V* 306

4.7.4. *(Paysages – études) IV* 307

4.8. *(…de l'Immense Infini.) – En dérive – (…paysage d'oubli…)* 310

4.8.1. *(…de l'Immense Infini.)* 310

4.8.2. *En dérive – (…paysage d'oubli…)* 317

4.9. *(Incipits)* 323

4.9.1. Inleiding 323

4.9.2. *(Incipit I)* 324

4.9.3. *(Incipit II)* 326

4.9.4. *(Incipit III)* 328

4.9.5. *(Incipit IV)* 329

4.9.6. *(Incipit V)* 330

4.9.6. *(Incipits)* als compositorisch geheel 331

4.10. *(…revenir dans l'oubli…)* 333

4.11. *(l'espace d'une page)* 338

4.12. *(…dans son presque silence…)* 345

4.13. *(…nada.)* 350

Conclusie 355

1. Het compositorische netwerk 355

2. Onoverzichtelijkheid 356

3. Specificiteit – Lineariteit 359

4. *Les Aveugles* als synthetiserende compositie 360

5. Het labyrint 361

Bibliografie 367

Bijlage 1: Werkenlijst 375

Bijlage 2: Selectie concerten 2008-2016 381

Bijlage 3: *Les Aveugles* – libretto 388

Proloog

In zijn essay *Kritik der neuen Musik* beschrijft de Duitse componist Claus-Steffen Mahnkopf (°1962) hoe sinds het ontstaan van de atonaliteit de tijd een *Freiraum* werd, waarin muzikale samenhang moeilijk te bereiken of waar te nemen is. In de loop van de twintigste eeuw zijn er veel verschillende muzikale stromingen of richtingen geweest, maar volgens Mahnkopf wisten deze alle niet echt een antwoord te bieden op deze problematiek. Ook historische technieken als de twaalftoonstechniek of het serialisme hebben dit probleem volgens Mahnkopf niet ten gronde kunnen oplossen.

> "Dass wir bei der meisten neuen Musik den Eindruck haben, sie zerfiele in Einzelmomente ohne Verbindung untereinander, die Zeit sei ohne Kohärenz, liegt an der unzureichenden Lösung des Formproblems seit der Atonalität. Die Zwölftontechnik war der Versuch, über vereinheitlichtes Material Einheit zu stiften; der Serialismus folgte ihr dabei hörig. Doch Zeit, Form und Auf-Gliederung sind viel zu komplexe Dimensionen, als dass man sie durch ein einzelnes (vereinheitlichtes) Prinzip steuern könnte." (Mahnkopf, 1998, p. 111, geciteerd in Coulembier, 2013, p. 157)

Het probleem van bepaalde seriële composities is inderdaad dat de relatie tussen de vorm en de inhoud niet steeds waarneembaar of duidelijk is. Neem nu *Klavierstück I* (1952) van Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Een uitvoering van dit werk duurt ongeveer drie minuten. Zou het werk zo verschillend zijn mocht het twee of vijf minuten duren? Of mochten er maten uit worden weggelaten of aan worden toegevoegd? Dezelfde vraag is waarschijnlijk nog veel pertinenter in *Structures 1a* (1952) van Pierre Boulez (1925-2016). Hoewel er auditief secties te onderscheiden zijn in deze compositie, lijkt het werk in de eerste plaats een opeenvolging van 'punten' te zijn, op zich staande tonen die elkaar op een schijnbaar willekeurig wijze lijken op te volgen.[1]

[1] Het muzikale resultaat van *Structures 1a* is natuurlijk ook een gevolg van de tijdsperiode waarin het werk ontstaan is. Zoals we verder zullen zien had Boulez in dit werk in de eerste plaats de *demonstratie* van een serieel principe voor ogen. De esthetische of vormelijke perceptie van het werk kwam daarbij hoogstwaarschijnlijk pas op de tweede plaats. Op de vraag of Boulez eigenlijk wil dat het

De problematische relatie tussen vorm en inhoud is zeker geen verschijnsel waar we enkel in seriële composities mee worden geconfronteerd. Redelijk wat muziek uit de twintigste en eenentwintigste eeuw 'meandert' immers door de tijd zonder richting of (hoorbare) structuur. Ideeën en momenten lijken elkaar op te volgen, zonder dat er doorheen de compositie muzikale elementen hoorbaar terug lijken te keren, zonder dat er connecties lijken te zijn tussen de verschillende onderdelen van het werk, of zonder dat de verschillende compositorische secties deel lijken uit te maken van een grotere muzikale vorm of structuur. Bepaalde componisten gingen in hun werk natuurlijk bewust op zoek naar een dergelijke statische muzikale structuur. Denken we daarbij aan de late werken van de Italiaanse componist Luigi Nono (1924-1990), of aan de composities van de Amerikaanse componist Morton Feldman (1926-1987).[2] In bepaalde andere gevallen is het echter niet steeds duidelijk of de componist al dan niet bewust een statisch of gefragmenteerd werk voor ogen had. De Duitse componist Hans Thomalla (°1975) bijvoorbeeld, wees me tijdens een gesprek in Darmstadt in 2010 op het belang van compositorische coherentie. De verschillende materiaallagen en onderdelen van een compositie zouden daarbij op een bepaalde manier uit elkaar moeten voortkomen. Echter, de complexiteit waarmee dit binnen Thomalla's eigen composities gebeurt, laat niet steeds toe om deze muzikale connecties waar te nemen. Bepaalde van Thomalla's werken, zoals *Momentsmusicaux* voor vijf instrumenten (2003/2004), of *Stücke Charakter* voor zes instrumenten (2005) komen, niettegenstaande de waarschijnlijk zeer sterke innerlijke muzikale relaties, naar mijn gevoel dan ook zeer verbrokkeld over. De connectie tussen de verschillende compositorische onderdelen ontgaat me tijdens de beluistering. De verschillende secties van deze werken lijken naast elkaar te staan zonder dat er over het geheel van de composities een hoorbare muzikale of dramatische ontwikkeling is. De muziek lijkt daarbij, zoals Mahnkopf beschrijft, letterlijk een opeenvolging van muzikale momenten te zijn.

Deze problematiek is zeker niet stijlgebonden. Ook bepaalde recentere orkestcomposities van bijvoorbeeld de Finse componist Magnus Lindberg (°1958),

---

werk vandaag überhaupt nog gespeeld wordt antwoord hij dan ook: *"I am not terribly eager to listen to it. But for me it was an experience that was absolutely necessary."* (Toronyi-Lalic, 2012)

[2] In Feldmans *Patterns In A Chromatic Field* voor cello en piano (1981) bijvoorbeeld, worden er weliswaar akkoorden, motieven of patronen herhaald, maar over de langere duur van de compositie heen creëert Feldman geen dramatische boog en is er geen sprake van ontwikkeling van muzikaal materiaal.

zoals *Parada* (2001) of *Seht Die Sonne* (2007), kennen, niettegenstaande de briljante orkestratie en de uitgesproken persoonlijke muzikale taal, misschien een gelijkaardig probleem. Doorheen deze werken komen wel elementen terug, en er is zeker sprake van opbouw en contrasterende muzikale onderdelen, doch als geheel lijken de composities een opeenvolging van secties zonder dat de duur van de werken als geheel een urgentie lijkt te zijn. Ze zouden tien, vijftien of twintig minuten kunnen duren, en daarbij waarschijnlijk steeds een zeer gelijkaardige indruk achterlaten. Andere voorbeelden van (recentere) composities die – mijn inziens – gekarakteriseerd worden door een gelijkaardig vormprobleem zijn bijvoorbeeld *Über Schrift* (1992/2003) van de Duitse componist Wolfgang Rihm, *Abîme – Antigone IV* (2002) van de Spaanse componist Hècor Parra (°1976), *Filonov's Microscope* (2013) van de Brits Steven Daverson (°1985), of *'atendant, souffrir', lists, little stars* (2013) van de Amerikaanse componist Evan Johnson (°1980).

Echter, we mogen Mahnkopfs stelling ook zeker niet veralgemenen. In de loop van de twintigste en eenentwintigste eeuw is er immers eveneens veel muziek geschreven waarin de problematiek die Mahnkopf aanhaalt zich niet of nauwelijks stelt. En daar bevinden zich ook seriële werken bij. Composities waarin, anders dan in Boulez' *Structures 1a*, wel een duidelijke muzikale richting, een dramatische structuur of hoorbaar terugkerende elementen in waarneembaar zijn. Dit is bijvoorbeeld het geval in Stockhausens *Klavierstück IX* (1954/55-1961), of diens *Gruppen für drei orchester* (1955-1957).[3]

Wel snijdt Mahnkopf met zijn scherpe analyse een problematiek aan die mezelf als componist al jaren bezig houdt: hoe ga je als componist om met de invulling van tijd? Welke elementen zorgen er voor dat een compositie als een muzikaal coherent geheel overkomt? Wat ervaren we als een 'logische' muzikale structuur? Over welke kwaliteiten moeten muzikale elementen beschikken om met elkaar in verband te kunnen worden gebracht? Welke rol speelt de kennis en eerdere ervaringen van elke individuele luisteraar hierbij? Deze vragen stonden dan ook centraal in het compositorische parcours dat ik heb afgelegd tussen 2005 en 2015. Dit essay is een beschrijving van dit artistieke traject. Daarbij zal ik ingaan op de vragen die de studie van bepaalde bestaande composities en compositorische theorieën bij me opriepen, op de manier waarop deze elementen mijn eigen artistieke realisaties hebben

[3] Verder in dit essay kom ik uitgebreid op deze composities terug. (zie p. 115)

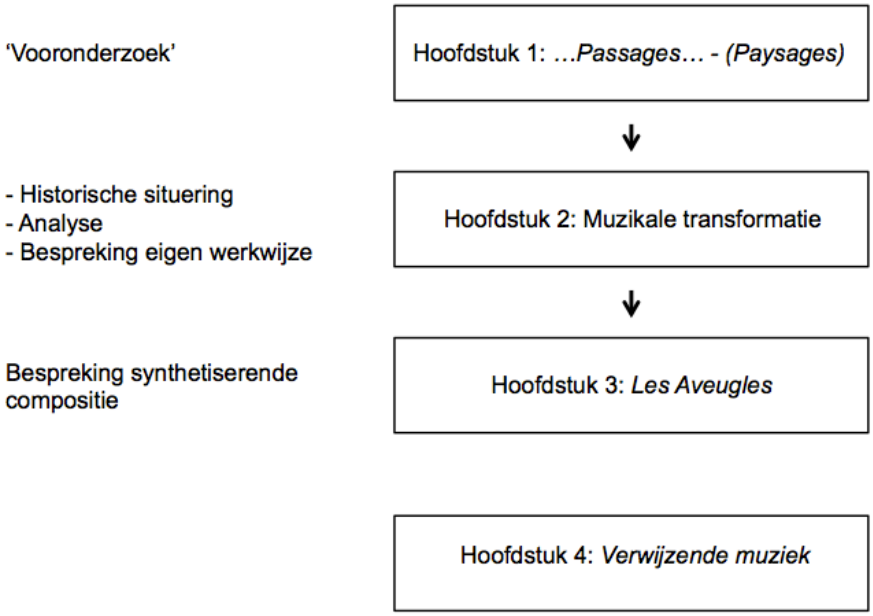
beïnvloed, alsook op de wijze waarop mijn compositorische ideeën hierdoor doorheen de periode 2005-2015 zijn geëvolueerd.

In het eerste hoofdstuk, *...Passages... – (Paysages)*, zal ik dieper ingaan op de *(...Passages...)-cyclus*, een werkencyclus die ontstond tussen 2005 en 2008. Deze cyclus, zo zal duidelijk worden, kan op een bepaalde manier als een 'vooronderzoek' worden beschouwd. De analyse van deze werkenreeks leidde immers tot een aantal vragen met betrekking tot de wijze waarop muzikale elementen doorheen een of meerdere werken hoorbaar kunnen worden hernomen. Op welke manier kunnen muzikale elementen doorheen een compositie op een hoorbare wijze transformeren? Welke kwaliteiten zorgen er daarbij specifiek voor dat muzikale objecten in hun originele en getransformeerde vorm met elkaar kunnen worden verbonden? En in welke mate kan deze hoorbare transformatie grotere, doch vormelijk en inhoudelijk coherente muzikale structuren genereren? Deze vragen zullen in het tweede hoofdstuk van dit essay centraal staan. In een eerste luik van hoofdstuk twee worden daarbij bepaalde compositorische transformatietechnieken bestudeerd in historisch perspectief. In het tweede deel van hoofdstuk twee worden deze technieken vervolgens geanalyseerd, en wordt besproken op welke manier de verworven kennis mijn artistieke praktijk wist te beïnvloeden.

In hoofdstuk drie staat een enkele compositie centraal, de kameropera *Les Aveugles* (2011). In dit werk, zo zal ik aantonen, komen verschillende onderzoekslijnen immers samen. Op een bepaalde manier fungeert *Les Aveugles* dan ook als een soort synthetiserend sleutelwerk binnen dit onderzoeksproject.

In het laatste hoofdstuk, *Verwijzende muziek*, gaan we ten slotte dieper in op de relaties tussen verschillende muziekwerken. In de loop van dit essay zal immers meermaals aangehaald worden hoe muziekwerken bewust of onbewust naar elkaar verwijzen, en welke impact deze muzikale referenties hebben op de manier waarop muziekwerken (kunnen) worden gepercipieerd. In het eerste deel van hoofdstuk vier zal de wijze waarop componisten vandaag omgaan met dit muzikale refereren besproken worden aan de hand van drie gevalstudies. De zeer verschillende werkwijzen en hun muziekfilosofische achtergrond zullen vervolgens in een tweede deel geanalyseerd worden, waarna in een derde luik uitgebreid zal worden ingegaan op hoe de verworven inzichten mijn eigen artistieke praktijk wisten te beïnvloeden.

De vier hoofdstukken van dit essay en hun onderlinge relaties zouden schematisch als volgt kunnen worden voorgesteld:



Afbeelding 1: Schematische voorstelling van de vier hoofdstukken en hun onderlinge verhouding.

Alvorens over te gaan tot het eerste hoofdstuk van dit essay, gaan we echter eerst kort in op de werkwijze die tijdens dit onderzoeksproject werd gehanteerd.

Over de werkwijze

1. Het onderzoek als tweeluik

Van bij het begin was het duidelijk dat dit onderzoeksproject zou resulteren in twee luiken. Enerzijds is er een theoretisch deel, waarin de achtergrond van het project en de probleemstelling worden geschetst, de onderzoeksvragen worden uiteengezet, de gehanteerde werkwijze wordt toegelicht, en het gevoerde onderzoek en de resultaten worden beschreven. Anderzijds houdt dit project een artistiek portfolio in. Dit portfolio omvat partituren van composities die binnen het kader van het project ontstonden, alsook opnames van uitvoeringen ervan. Het artistieke luik is onlosmakelijk verbonden met het theoretische deel. Een portfolio alleen zou immers niet 'leesbaar' zijn. Enkel uit de artistieke resultaten zou niet kunnen worden afgeleid waarom en hoe tot bepaalde resultaten is gekomen.

Een belangrijke vraag die zich vanaf het begin van mijn onderzoekstraject stelde, was hoe het theoretische en het artistieke luik zich precies ten opzichte van elkaar moeten verhouden. Het theoretische luik zou immers niet mogen bestaan uit louter de beschrijving van en de reflectie over de artistieke output of hoe tot deze artistieke resultaten is gekomen. Tegelijk zou het artistieke luik niet zuiver een illustratie mogen zijn van theoretisch gegenereerde kennis.

Met betrekking tot het eerste geval, waarbij de theorie louter reflecteert over de artistieke creatie van de kunstenaar-onderzoeker, geeft Ilpo Koskinen het voorbeeld van een kunstenares die eerst een reeks tentoonstellingen gaf, en pas nadien over haar werk theoretiseerde aan de hand van herinneringen en analyses van haar oeuvre. Bij deze kunstenares, schrijft Koskinen, is het zo dat:

> "[...] no outsider can evaluate her thesis. It works within her inner reality; the artworks do stand alone, and can be juried, but the framework cannot be verified through research. The validity of the thesis depends on internal validity – that is, consistency – alone." (geciteerd in Nimkulrat en O'Riley, 2009, p. 12)

Ook het tegenovergestelde geval, waarbij de artistieke resultaten eerder een illustratie zijn van het theoretische luik, is in zekere zin problematisch. Mijn eigen onderzoeksproject, dat in september 2007 van start ging, was hier in een eerste fase in bepaalde opzichten een voorbeeld van. Aanvankelijk bestond mijn project louter uit onderzoek van musicologische en muzieksociologische aard. Mijn eigen artistieke praktijk fungeerde daarbij, naast werk van andere componisten, louter als illustratie van het theoretische discours. Dit noopte me tot een bijsturing van het project. Immers, zowel het artistieke als het theoretische luik zouden elkaar moeten aanvullen. Er zou een constante wisselwerking moeten zijn tussen beide luiken. Ze zouden op elkaar moeten reageren, elkaar wederzijds beïnvloeden, en zodoende ook van elkaar afhankelijk zijn.

In het eerste hoofdstuk van dit essay zal ik schetsen hoe tijdens het creatie- en revisieproces van het strijktrio *Gegeven/…(Beweging)…* (2004/2005) bepaalde vragen naar boven kwamen met betrekking tot de wijze waarop de tijdsorganisatie van een compositie kan worden georganiseerd, hoe muzikale componenten op een meer hoorbare manier uit elkaar kunnen worden voortgebracht, en in welke mate ik in mijn artistieke output op een vrijere manier om zou kunnen gaan met vorm en muzikale lineariteit. Zoals uitgebreid zal worden besproken, onderzocht ik bepaalde aspecten van deze vragen in wat als een soort voorstudie van het onderzoek kan worden beschouwd: de *(Passages)-cyclus* (2005-2008). De creatie van deze cyclus leidde tot een aantal onderzoeksvragen die vervolgens het uitgangspunt werden van zowel het theoretische als het artistieke luik van het onderzoeksproject waar ik sindsdien aan gewerkt heb. Beide luiken, zowel het theoretische als het artistieke, ontwikkelden zich vervolgens simultaan, waarbij ze doorheen het hele werkproces met elkaar interageerden.

In het theoretische luik beschreef ik daarbij in de eerste plaats het onderzoeksproces. De vraag op welke manier componisten in de negentiende en vooral de twintigste en eenentwintigste eeuw in hun werk omgegaan zijn met begrippen als muzikale transformatie en muzikale coherentie, stond daarbij centraal. Naast musicologische studies (zoals Rosen, 1971 & 1995; Vande Moortele, 2009; Quanten, 2009 of Coulembier, 2011), onderzocht ik deze materie vooral aan de hand van teksten van componisten zelf. Daarbij bestudeerde ik niet alleen 'klassieke' teksten zoals Anton Weberns *Der Weg zur Neuen Musik* (1933) of de essays van Gérard Grisey, maar

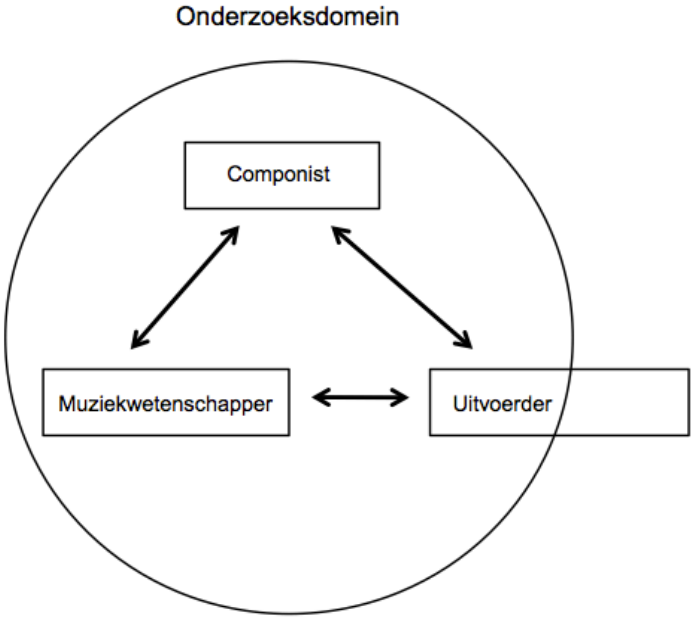
hechte ik ook veel belang aan teksten van een jongere generatie componisten, zoals Johannes Kreidler (°1980) of Evan Johnson (°1980). Parallel met dit eerder muziekwetenschappelijk onderzoek beschreef ik in het theoretische luik eveneens hoe deze theoretische studie mijn eigen artistieke werk heeft beïnvloed, welke keuzes ik daarbij gemaakt heb en hoe ik tot deze beslissingen ben gekomen.

Naast het theoretische onderzoek heb ik deze artistieke onderzoeksvragen ook door middel van mijn eigen artistieke praktijk onderzocht. Daarbij waren het vaak theoretische analyses, zowel van werken van mezelf als van werk van andere componisten, die de ideeën genereerden die ik vervolgens uitwerkte in artistieke realisaties. Dit heeft in een aantal gevallen tot korte studies geleid waarin één specifiek element van het theoretische luik werd uitgewerkt en onderzocht, zoals in *(étude scénographique)* voor mezzosopraan en zes instrumenten (2008) of *(es)* voor vier stemmen en percussie (2009). Op andere momenten heb ik meerdere onderzoekslijnen in een groter werk samengebracht. Dit is bijvoorbeeld het geval in de kameropera *Les Aveugles*.

Ook mijn activiteiten als uitvoerder zijn binnen het onderzoeksproject belangrijk gebleken. Verschillende van de werken die ik bestudeerde werden in de loop van het onderzoeksproject uitgevoerd door het Nadar Ensemble, waar ik deel van uitmaak. Voorbeelden zijn *Klavierstück IX* van Stockhausen, *Presto* (1997) van Beat Furrer, *Point Ones* (2012) voor ensemble met 'augmented conductor' van Alexander Schubert (°1979), of *in-side-out-side-in* voor gitaar solo (2001) van de Deense componist Simon Steen-Andersen. Diverse van deze werken, evenals verschillende van mijn eigen composities, dirigeerde ik ook zelf. Het repetitieproces was daarbij een welkome vorm van spontane feedback. Dat maakte het immers mogelijk met *peers* te overleggen in welke mate bepaalde onderzochte compositorische aspecten muzikaal werkzaam waren of, in het geval van mijn eigen werk, functioneerden zoals ik dit had voorzien.

Binnen het onderzoeksproject was ik dus tegelijkertijd actief als componist, uitvoerder en muziekwetenschapper. De constante wisselwerking tussen deze drie hoedanigheden was cruciaal. De uitvoering van een werk heeft immers automatisch een invloed op de analyse ervan en omgekeerd. Net zoals mijn activiteiten als dirigent mijn artistieke output hebben beïnvloed, of zoals mijn werk als componist vaak vragen opriep die vervolgens het onderwerp werden van eerder

muziekwetenschappelijk onderzoek. Belangrijk is dat ik, bij de verschillende keuzes die ik maakte, zowel als componist, als uitvoerder en als muziekwetenschapper, steeds gestuurd werd door een vooraf bepaald en duidelijk afgebakend onderzoeksdomein. Dit onderzoeksdomein bood bij wijze van spreken een kader voor de drie activiteiten, en had een belangrijke invloed op zowel hun inhoudelijke invulling, als op hun onderlinge wisselwerking. Mijn praktijk als componist en muziekwetenschapper maakten daarbij steeds integraal deel uit van het onderzoeksproject. Dit was niet steeds het geval bij mijn werkzaamheden als uitvoerder, daar ik soms als dirigent betrokken was bij projecten die losstonden van het onderzoeksproject. Schematisch kunnen we dit als volgt voorstellen:



Afbeelding 2: Schematische voorstelling van de verschillende activiteiten binnen het project.

2. De 'inside view'

Het is intussen duidelijk geworden dat mijn eigen (subjectieve) ervaringen in dit project een cruciale rol hebben gespeeld. Binnen de verschillende domeinen van het onderzoek kreeg ik natuurlijk feedback, zowel van musici met wie ik samenwerkte als van muziekwetenschappers en componisten met wie ik inhoudelijke ideeën bediscussieerde. Echter, voor een belangrijk deel van het onderzoek – mijn eigen artistieke praktijk – was ikzelf de persoon die de artistieke creaties zowel realiseerde

als bestudeerde. Mijn artistieke praktijk had dus een dubbele functie: ze was tegelijkertijd onderzoeksoutput en onderzoeksobject.

Uit wetenschappelijk oogpunt is dit in zekere zin problematisch. De onderzoeker bevindt zich immers dicht, misschien té dicht, bij zijn onderwerp. Tegelijkertijd echter – en daar ligt misschien net de specificiteit van dit project – zorgt deze situatie ervoor dat derden toegang kunnen krijgen tot 'unieke informatie', die enkel via deze weg zou kunnen worden gegenereerd. Want niettegenstaande het feit dat zowel musicologen, kunstfilosofen, kunstcritici als kunstwetenschappers, alle kunst en kunstenaars als hun expertisedomein beschouwen,

> "[did] none of these disciplines [...] [adress] art from the point of view of artistic practice – the 'inside' view – and therefore all of them have left out important aspects of artistic experience." (Coessens, Crispin en Douglas, 2009, p. 44)

In dit onderzoek is het juist deze 'inside view' die centraal wil staan, zowel wat betreft de kennis die voortkomt uit het theoretische luik, als de kennis die voortvloeit uit het artistieke luik. De beide luiken staan daarbij – zoals aangehaald – niet op zich, maar zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden.

Om te beginnen wordt de theorie voor een deel bekeken in functie van de artistieke praktijk. Het theoretisch onderzoek genereert ideeën die in nieuwe artistieke realisaties kunnen worden uitgewerkt. De theoretische omkadering wordt daardoor in zekere zin *productief*. Ze gaat voorbij aan het louter beschrijvende karakter. Immers, in dit onderzoek wordt de kennis die voortkomt uit het bestuderen en analyseren van historische muziek in de eerste plaats bekeken vanuit de vraag in welke mate deze kennis vandaag kan bijdragen aan de realisatie van nieuw artistiek werk. In het merendeel van de analyses zal ik dus ook niet streven naar volledigheid, maar zullen slechts die aspecten worden belicht die voor het onderzoeksproject en mijn eigen artistieke evolutie relevant bleken te zijn. Zo zal bijvoorbeeld duidelijk worden dat mijn compositorische praktijk zich voornamelijk concentreert rond de wijze waarop de parameters toonhoogte en timbre worden georganiseerd. Met compositorische bouwstenen als ritme of metrum ben ik tot nu toe eigenlijk (alsnog) niet echt intensief bezig geweest. Zowel in mijn eigen composities als in de analyses van het werk van andere componisten, werd dan ook de keuze gemaakt om

voornamelijk deze muzikale parameters te behandelen die voor mijn eigen artistieke praktijk voedend bleken te zijn. Andere compositorische aspecten – zoals de ritmische of metrische organisatie –, zullen daardoor bij tijden slechts marginaal of zelfs helemaal niet worden behandeld.

Daarnaast genereert ook het artistieke luik een eigen vorm van kennis. Niet zelden immers, legt de analyse van eigen werk elementen of relaties bloot die tijdens het creatieproces nooit waren opgevallen. Beslissingen die eerder intuïtief leken te zijn genomen, bleken achteraf beschouwd soms in verband te staan met andere facetten van de artistieke praktijk. Elementen die slechts onderhuids aanwezig waren, werden op die manier voer voor verder theoretisch onderzoek, en beïnvloedden op die manier artistieke creaties die later ontstaan. Op die manier werd ook de reflectie over, en de analyse van de eigen artistieke praktijk in zeker zin productief. In het eerste en het tweede hoofdstuk van dit essay zal ik deze denk- en werkwijze uitgebreid illustreren.

3. De componist als onderzoeker

Uiteraard zijn er overeenkomsten tussen het denk- en werkmodel dat ik in mijn onderzoekstraject hanteerde, en dat van een componist die artistiek werk creëert los van een artistiek onderzoeksproject. Elke componist wordt in zijn werk immers geconfronteerd met compositorische vragen waar hij/zij in schetsen, studies of volgende werken een antwoord op tracht te formuleren. En voor elke componist geldt dat het bestuderen van musicologische teksten of het uitvoeren van muziek een invloed heeft op zijn/haar artistieke output.

Uiteraard hebben componisten altijd al onderzoeksaspecten geïntegreerd in hun artistieke bezigheden. Of zoals Kathleen Coessens, Darla Crispin en Anne Douglas aanhalen in *The artistic turn, a manifesto*:

> “On the individual level, research in art has always been an integral part of human activity, although often concealed within an implicit, personal and largely unexpressed part of the artist’s own process of creativity.” (Coessens, Crispin en Douglas, 2009, p. 44)

Toch zie ik enkele wezenlijke verschillen tussen de werkwijze die ik als componist hanteer sinds ik mijn composities creëer binnen het kader van een artistiek onderzoeksproject, vergeleken met toen dit niet het geval was.

1) Om te beginnen maken sinds 2007 alle werken die ik creëerde integraal deel uit van één overkoepelend project. Daarbij wordt – zoals bij elk onderzoek – vertrokken van bestaande literatuur en concepten, maar is het de ambitie om deze te overstijgen. De specifieke *blend* van theorie en praktijk, en van objectief en subjectief verworven kennis – hetwelk typerend is voor artistiek onderzoek –, is daarbij cruciaal. Of zoals Coessens, Crispin en Douglas aanhalen:

> "[...] the artist as researcher develops characteristic, individual and – in the true spirit of research – original ways of drawing together and synthesizing his or her observations of phenomena from a world that embraces both objective and subjective forms of knowing but also transcends these categories." (Coessens, Crispin en Douglas, 2009, p. 49)

De artistieke resultaten die voortkomen uit artistiek onderzoek overstijgen dus op een bepaalde manier het persoonlijke karakter. Ze maken deel uit van een groter project en staan hiervan in dienst.

2) Het feit dat artistieke resultaten in dienst staan van een onderzoeksproject, heeft vanzelfsprekend een invloed gehad op de vorm die mijn artistieke output aannam. Zeer frequent maakte ik immers keuzes die ik niet zou hebben gemaakt indien ik niet onderhevig zou zijn geweest aan de inhoudelijke restricties die het project me oplegde. Natuurlijk wordt elke componist bij het bepalen van de inhoud van zijn/haar werk geleid door restricties van praktische, economische of inhoudelijke aard. Zo wordt bijvoorbeeld de bezetting of de duur van een werk bijna steeds mee door de opdrachtgever bepaald. Soms wordt ook gevraagd om rekening te houden met een bepaalde thematiek, of het feit dat de nieuwe compositie zal worden uitgevoerd samen met een bepaald repertoirewerk. In het geval van mijn artistiek onderzoeksproject was het project en de daaraan gekoppelde onderzoeksvraag een bijkomende factor die de uiteindelijke vorm van mijn artistieke realisaties mee bepaalde. In het geval van mijn kameropera *Les Aveugles* bijvoorbeeld, was een cruciale factor om voor het gelijknamige toneelstuk van Maurice Maeterlinck (1862-1949) te kiezen het feit dat verschillende inhoudelijke aspecten van dit werk zeer

duidelijk pasten binnen het onderzoekstraject dat ik voor mezelf uitgestippeld had. Bovendien kon ik op die manier tegelijk bepaalde aspecten van mijn onderzoek in dit project op grotere schaal uitwerken. Zonder het onderzoeksproject zou ik misschien niet specifiek voor dit toneelstuk gekozen hebben. Globaal gezien kunnen we dus stellen dat mijn oeuvre er op dit moment waarschijnlijk volstrekt anders zou hebben uitgezien, mocht het onderzoeksaspect niet de inhoud van de verschillende artistieke realisaties mee hebben bepaald.

3) Een derde belangrijk element is dat er binnen een artistiek onderzoeksproject sprake is van wat Ilpo Koskinen omschrijft als 'replication'. (Nimkulrat en O'Riley, 2009, p. 13) Daarmee bedoelt hij dat de verschillende onderdelen van het gevoerde onderzoek lees- en consulteerbaar moeten zijn voor derden. Anderen moeten kunnen leren van het gevoerde onderzoek. In hun eigen werk moeten ze gebruik kunnen maken van het beschreven proces en van de verworven inzichten. Misschien is 'replication' in deze context een wat ongelukkig gekozen term, aangezien subjectieve, artistieke en creatieve processen een belangrijk onderdeel van elk artistiek onderzoek vormen. 'Transferability' lijkt me daarom een geschiktere term te zijn, aangezien deze verwijst naar het feit dat elke onderzoeker zijn onderzoekscontext uitgebreid beschrijft, evenals de vragen die centraal stonden, de wijze waarop het onderzoek werd gevoerd en de conclusies waartoe het leidde. In de loop van dit essay zal ik ook beslissingen die eerder intuïtief werden genomen proberen zo duidelijk mogelijk te beschrijven. Wel moeten we, zoals Donald A. Schön terecht opmerkt, wat betreft de beschrijvingen van artistieke praktijk steeds in gedachten houden:

> "[...] that there is always a gap between [...] descriptions [of artistic practice] and the reality to which they refer. When a practitioner displays artistry, his intuitive knowing is always richer in information than any description of it. Further, the internal strategy of representation, embodied in the practitioner's feel for artistic performance, is frequently incongruent with the strategies used to construct external descriptions of it." (Schön, 1983, p. 276)

Samenvattend kunnen we stellen dat ik in dit onderzoek heb gezocht naar een werkwijze waarbij het theoretische en het artistieke luik doorheen het volledige project met elkaar interageren. Het uitgangspunt was daarbij steeds de overkoepelende onderzoeksvraag. Deze had, zoals aangehaald, een sturende functie voor zowel mijn activiteiten als componist, muziekwetenschapper, alsook voor een

groot deel van mijn werkzaamheden als uitvoerder. Daarbij genereerden zowel het theoretische als het artistieke luik van het onderzoek elk een eigen vorm van kennis. De analyse van sleutelwerken uit de 20ste en 21ste eeuw leidde tot inzichten die werden aangewend in eigen nieuwe artistieke realisaties. Tegelijk legde de studie van eigen artistiek werk nieuwe elementen bloot die vervolgens het onderwerp werden van verder theoretisch onderzoek.

Het doel van dit essay is om de verschillende vormen van kennis die dit project genereerde te expliciteren. Aangezien in dit essay theorie en praktijk met elkaar verweven zijn, heb ik ervoor gekozen om het theoretische en artistieke luik niet van elkaar te scheiden. In sommige hoofdstukken zal de focus eerder op het theoretische discours liggen, in andere hoofdstukken eerder op het artistieke. In een aantal gevallen zal het mijn eigen artistieke praktijk zijn die bepaalde vragen genereerde. Op andere momenten zal een analyse van een bestaande compositie of werkwijze de aanleiding zijn om een daaraan verbonden principe uit te werken in een artistieke realisatie.

Hoofdstuk 1: *...Passages... – (Paysages)*

In het eerste hoofdstuk van dit essay staan vier composities centraal die ontstonden in de periode 2005-2008:

- *...Passages...* voor strijkkwartet (2005, rev. 2008) (9')
- *Tableau – Double – (Passages II)* voor cello solo (2005-2006) (4')
- *D'un automne étendu* voor strijkkwartet (2007-2008) (7')
- *(...nuit cassée.)* voor altviool solo en vier instrumenten (2006-2007) (7')

Deze vier werken vormen samen de *(...Passages...)-cyclus*. In wat volgt zullen deze composities bondig worden besproken. Daarna zal dieper worden ingegaan op bepaalde vragen die de analyse van deze werken genereerde. Deze vragen zullen vervolgens uitgebreid worden behandeld in het tweede hoofdstuk van dit essay.

Alvorens over te gaan tot de analyse van de *(...Passages...)-cyclus*, zal ik eerst kort ingaan op een compositie voor strijktrio uit 2004: *Gegeven/...(Beweging)...* Enkele aspecten van dit werk zijn immers erg belangrijk gebleken voor bepaalde compositorische keuzes die gemaakt werden in de *(...Passages...)-cyclus*. Daarnaast zal zal ook ingegaan worden op het werk van de Belgische plastische kunstenaar Thierry De Cordier (°1954). Ook deze kunstenaar had immers een duidelijke invloed op bepaalde compositorisch-inhoudelijke aspecten van de *(...Passages...)-cyclus*.

1. *Gegeven/...(Beweging)...*

Tien jaar geleden, in de zomer van 2004, schreef ik een korte compositie voor strijktrio, *Gegeven/...(Beweging)...*[1] Dit beknopte werk – een uitvoering duurt iets langer dan vijf minuten – beschouw ik zelf als mijn 'Opus 1'. Alle composities die ik voordien schreef liggen veilig bewaard in een doos, of werden in de loop der tijd

[1] Deze compositie onderging enkele aanpassingen in het voorjaar van 2005.

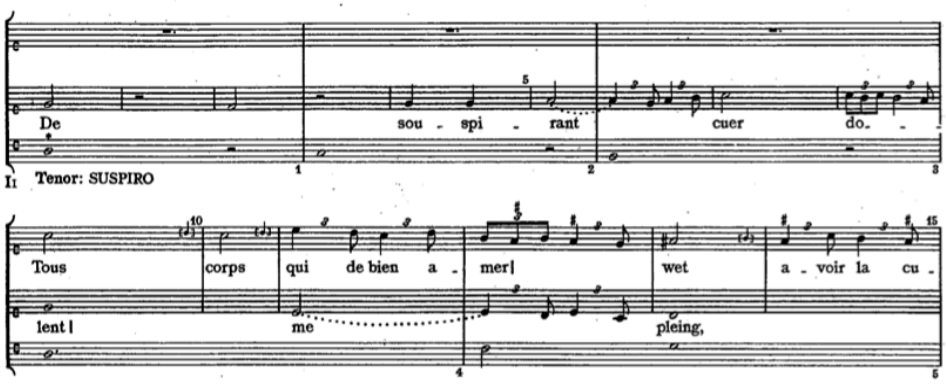
vernietigd.[2] *Gegeven/…(Beweging)…* werd geschreven in opdracht van het Goeyvaerts strijktrio, en werd door hen gecreëerd in maart 2005.

In *Gegeven/…(Beweging)…* bracht ik enkele compositorische denk- en werkwijzen samen die, achteraf beschouwd, erg belangrijk zijn gebleken voor de muzikale taal die ik sinds 2004 ontwikkelde. Om te beginnen wordt het strijktrio gekenmerkt door een duidelijke focus op de parameter klankkleur. Het werk bevat relatief lange passages waarin zowel de harmonische als ritmische textuur uiterst traag evolueren, en waarin het voornamelijk subtiele klankkleurdifferentiaties zijn die de kern van de muzikale ontwikkeling vormen. Daarnaast is *Gegeven/ …(Beweging)…* een van mijn eerste composities waarin ik mijn fascinatie uitwerkte voor muziek die een zeer sterke interne compositorische samenhang vertoont. In de periode waarin het strijktrio ontstond was ik erg geboeid door muziek die, om de woorden van Herman Sabbe te citeren, grotendeels beheerst wordt door *"het ideaal van de 'cyclische samenhang': de éénheid van de totale compositie door opbouw vanuit één kerngegeven, één cel."* (Sabbe, 1996, p. 13) Voorbeelden daarvan zijn niet alleen klassieke meesterwerken zoals Beethovens *Vijfde Symfonie* (1804-1808), de *Sonate in b* (1854) van Franz Liszt, of het *Strijkkwartet* (1893) van Claude Debussy, maar ook de twaalftoonstechniek, de seriële techniek, of de manier waarop Guillaume De Machaut (ca. 1300-1377) bepaalde aspecten van zijn isoritmische motetten organiseerde. Ook bij deze laatste wordt immers een belangrijk deel van de compositie afgeleid uit een eerder beperkte hoeveelheid muzikaal materiaal.

Enkele aspecten van de werkwijze die De Machaut in zijn motetten hanteerde, hebben een belangrijke invloed gehad op de manier waarop *Gegeven/ …(Beweging)…* tot stand kwam. Laten we daarom als voorbeeld een van De Machauts motetten, *De souspirant / Tous corps qui de bien amer / Suspiro*, kort van naderbij bekijken.

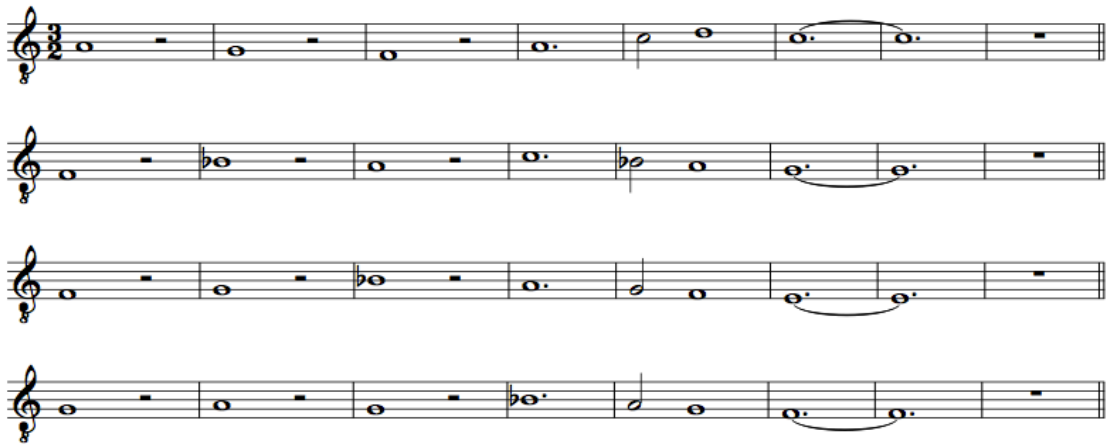
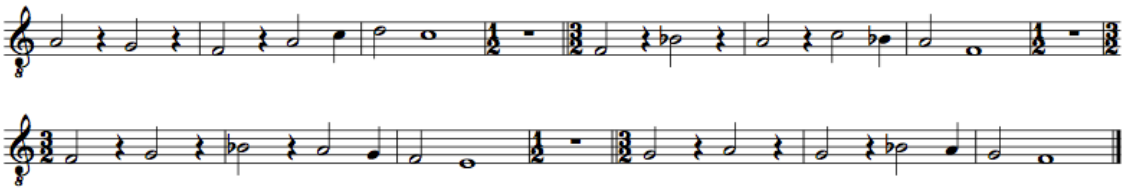
---

[2] Verschillende partituren gingen verloren tijdens een computercrash in 2006, andere gooide ik na verloop van tijd weg. Sowieso ben ik bij het samenstellen van mijn 'oeuvre' steeds selectief geweest. Ook veel werken die na 2004 ontstonden heb ik in de loop der tijd teruggetrokken. Voorbeelden daarvan zijn *Übermalung II*, voor altviool solo (2004), *Im Abgrund*, voor orkest (2005), *Intérieus*, voor pianotrio (2007), *Tell me which way*, voor basklarinet (2007), de kameropera *AEON* (2008), *(face à moi)* voor fluit solo (2009), *(… sans titre.)*, voor viool solo (2010), en *(Paysages – études) III*, voor fluit en piano (2012), om maar enkele te noemen.

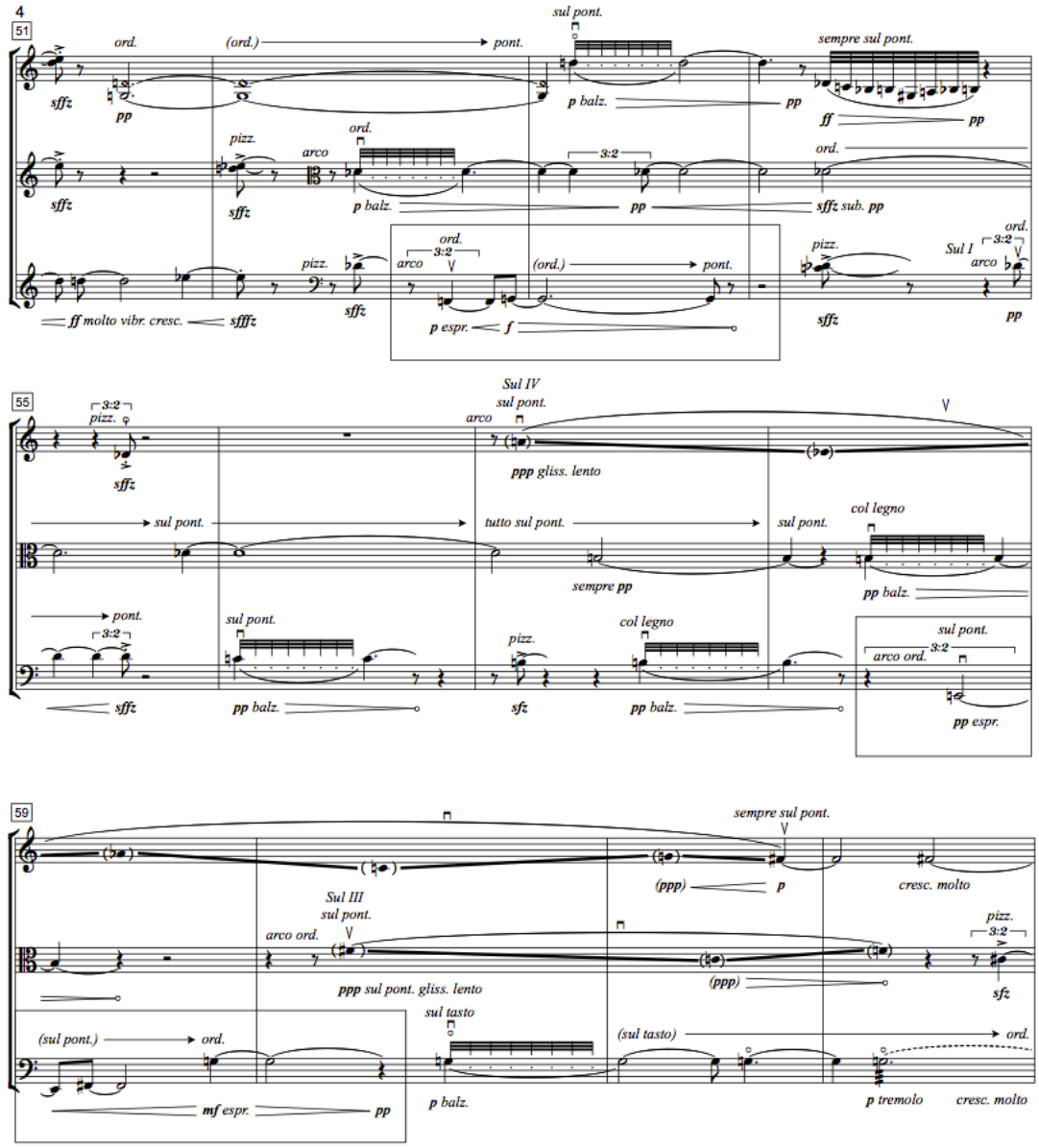


Afbeelding 3: Eerste twee systemen van het motet *De souspirant / Tous corps qui de bien amer / Suspiro* van De machaut. © Breitkopf & Härtel.

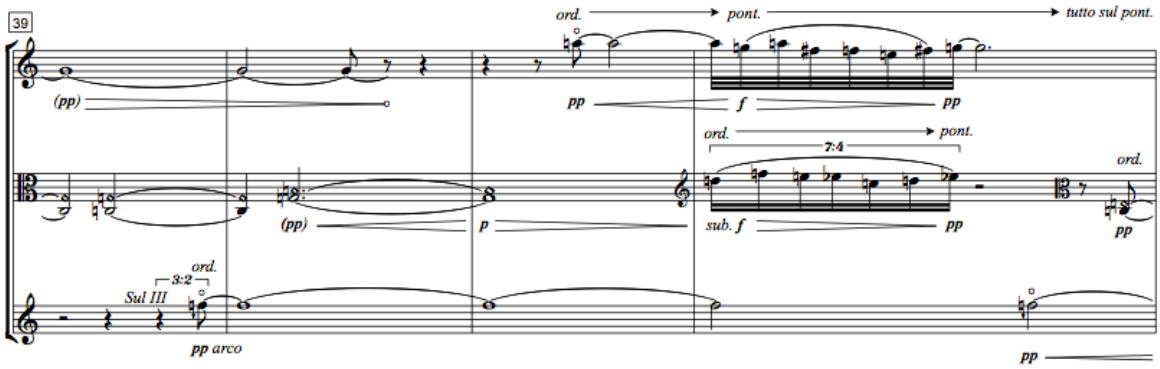
In dit driestemmige motet zingt elk van de drie stemmen een verschillende tekst. De onderste stem – de tenor – zingt een melodie in lange notenwaarden. Deze tenormelodie zouden we kunnen onderverdelen in twee secties.

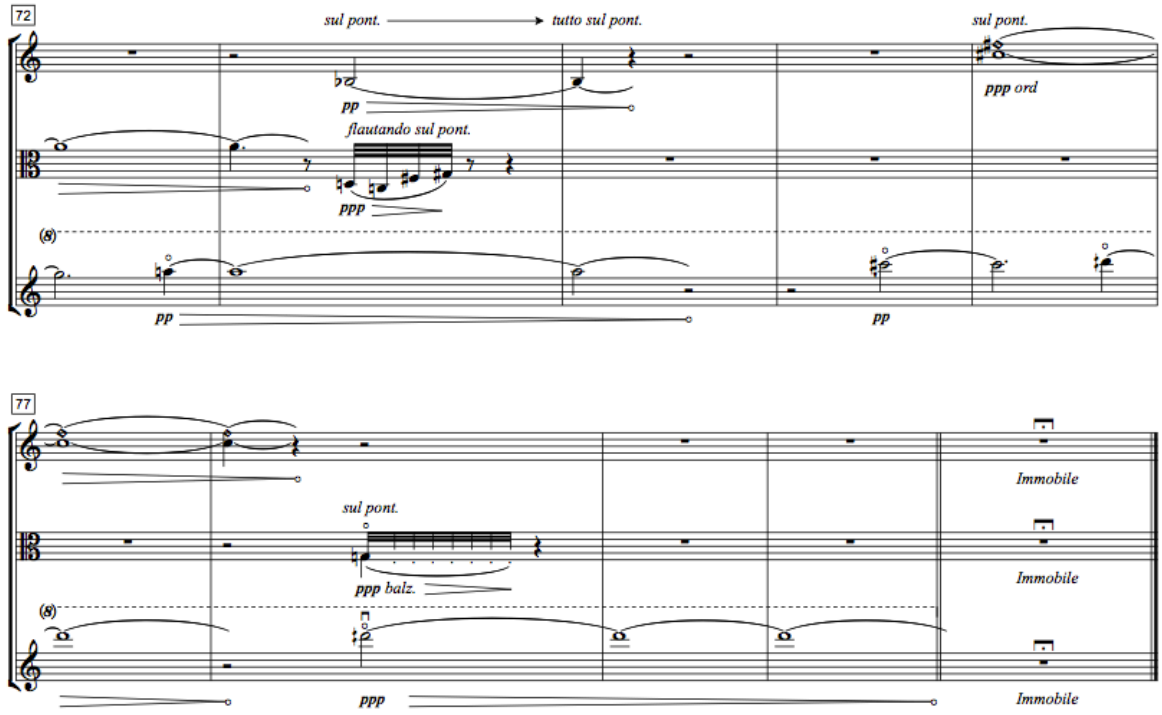
In de eerste sectie zingt de tenor een reeks toonhoogtes (een color). Deze color werd opgedeeld in vier identieke ritmische configuraties (taleae) van elk acht maten lang. In de tweede sectie van dit motet wordt de color integraal herhaald. Net als in de eerste sectie wordt deze color onderverdeeld in vier taleae. Zoals onderstaande afbeeldingen illustreren, is de structuur van deze taleae in de tweede sectie gelijkaardig aan die van de eerste sectie, met dat verschil dat alle duren, zowel van de tonen als van de rusten, op onregelmatige wijze werden gehalveerd. Terwijl de color in de eerste sectie van de compositie verdeeld werd over tweeëndertig maten, is de tweede sectie van het werk nog maar vijftien maten lang.

Afbeelding 4: De tenormelodie van de eerste sectie van het motet *De souspirant / Tous corps qui de bien amer / Suspiro* van De machaut.

Afbeelding 5: De tenormelodie van de tweede sectie van het motet *De souspirant / Tous corps qui de bien amer / Suspiro* van De machaut.

Deze tweeledige structuur kan als de basis worden beschouwd van de structuur van *Gegeven/…(Beweging)…* Net als het motet van De Machaut, is het strijktrio onderverdeeld in twee hoofddelen: een langzaam 'Gegeven' (m. 1-36) gevolgd door een iets snellere 'Beweging' (m. 37-63). Na deze twee hoofddelen volgt er nog een coda (m. 64-81). Eveneens vergelijkbaar met het werk van De Machaut, keert in het tweede deel van het strijktrio materiaal uit het eerste deel van het werk terug in een verkleinde vorm. Ik illustreer dit aan de hand van twee voorbeelden.

1) Helemaal in het begin van de compositie speelt de viool uiterst langzaam een stijgende grote secunde (c''-d''). Deze stijgende grote secunde keert in het tweede deel van het werk twee keer zeer duidelijk hoorbaar terug, een eerste keer in m. 52-53 (bij de cello: F-G), een tweede keer in m. 58-59 (terug bij de cello: E-Fis). Terwijl dit motief in de eerste sectie verspreid werd over zes maten, is de lengte ervan in het tweede deel ruim drie maal korter.

Afbeelding 6: M. 51-62 van het strijktrio *Gegeven/...(Beweging)...*

De stijgende grote secunde waarmee de compositie aanvangt ligt ook aan de basis van de toonhoogteorganisatie op twee anders plaatsen. In m. 39-41 wordt de toonhoogtestructuur afgeleid van het boventoonspectrum van G (zie afbeelding 7 hieronder). In de coda tenslotte, speelt de cello een stijgende reeks natuurlijke harmonieken op de a-snaar (m. 66-80) (zie afbeelding 8). Ook deze twee boventoonspectra, respectievelijk G en A, kunnen worden beschouwd als een verschijningsvorm van de stijgende grote secunde waarmee de compositie begon.



Afbeelding 7: M. 39-42 van het strijktrio *Gegeven/...(Beweging)...* De noten gebruikt in deze sectie werden afgeleid van het boventoonspectrum van G: we vinden de grondtoon in de viool en altviool, de 7de harmoniek in de cello (verlaagde fa), de 5de harmoniek in de altviool (si) en de 9de harmoniek in de viool (la).

Afbeelding 8: M. 72-81 van het strijktrio *Gegeven/...(Beweging)...* De cello speelt achtereenvolgens de 7de, 8ste, 10de en 11de harmoniek op de a-snaar.

2) Naast de zojuist besproken elementen kan ook de tijdsorganisatie van het tweede deel van *Gegeven/...(Beweging)...* als een verkleinde versie van die van het eerste deel worden beschouwd.

Het uitgangspunt voor de tijdsorganisatie van het strijktrio was de rij van Padovan. Dit is een wiskundige rij van gehele getallen die begint met drie opeenvolgende

getallen met waarde 1. Vervolgens wordt de volgende vergelijking op deze rij toegepast:

P(n) = P(n-2) + P(n-3)

Elk getal (n) in de rij is dus de som van het tweede voorgaande (n-2) en het derde voorgaande (n-3) getal uit de rij. Deze rij bestaat bijgevolg uit volgende getallen:

1 – 1 – 1 – 2 – 2 – 3 – 4 – 5 – 7 – 9 – 12 – 16 – 21 – 28 – 37 – 49 – 65 - …

Ik maakte gebruik van de getallen van de rij van Padovan om de lengte van de verschillende secties van de compositie te bepalen. Zo heeft het 'Gegeven' in eerste instantie een lengte van 37 maten, terwijl de 'Beweging' 28 maten lang is. Ook voor de verdere onderverdeling van beide secties maakte ik gebruik van getallen uit de rij. Zo werden de 37 maten van het eerste deel initieel opgedeeld in twee subsecties met een lengte van respectievelijk 21 en 16 maten. Ook deze subsecties werden vervolgens onderverdeeld in nieuwe subsecties. Door deze specifieke opdeling worden zowel het 'Gegeven' als de 'Beweging' gekenmerkt door een identieke structuur. Daarbij is de 'Beweging' een structureel identieke, maar verkleinde versie van het 'Gegeven'.

Echter, reeds gedurende het componeren, maar vooral tijdens het reviseren van het strijktrio in 2005, maakte ik op een eerder intuïtieve wijze aanpassingen in deze strikte structuur. Hierdoor is in de uiteindelijke versie van het werk het eerste deel bijvoorbeeld slechts 36 maten lang in plaats van 37. Ook in de substructuur maakte ik aanpassingen. Ik liet in sommige secties maten weg, en voegde aan andere secties maten toe. Op zich hoeven deze aanpassingen aan de initieel rigide structuur niet problematisch te zijn. Het gebruik van de getallen van de rij van Padovan was voor het bepalen van de tijdsorganisatie sowieso een veeleer theoretisch uitgangspunt. Bovendien, aangezien het tempo van de eerste sectie trager is dan dat van de tweede sectie, is de lengte van het eerste deel, uitgedrukt in seconden, verhoudingsgewijs langer dan de lengte van het tweede deel, en kloppen de verhoudingen die de rij genereerde dus niet met de tijd uitgedrukt in seconden. De rij van Padovan was dus in eerste instantie de aanleiding om bepaalde structuren te genereren, dewelke vervolgens konden worden aangepast waar dit uit muzikaal oogpunt noodzakelijk leek.

2. Beschouwingen achteraf

Achteraf beschouwd deden deze soms bruuske aanpassingen aan de vooropgestelde tijdsstructuur me over een aantal fundamentele compositorische aspecten nadenken, zowel wat betreft het strijktrio in het bijzonder als wat betreft mijn componeren in het algemeen. Naast de tijdsorganisatie bevat het werk immers nog compositorische elementen die vanuit een theoretisch beginsel werden gegenereerd. Een voorbeeld daarvan is de link tussen de stijgende grote secunde uit het begin van het werk, en de toonhoogtestructuren die werden afgeleid van de boventoonreeks van respectievelijk G en A. Echter, dat mijn compositie *Gegeven/…(Beweging)…* als geheel muzikaal – mijns inziens – coherent overkomt, is waarschijnlijk niet het gevolg van deze theoretische beginsels, maar van andere compositorische beslissingen. Om te beginnen omdat de compositie doorgedreven gebruik maakt van harmonieken en een harmonie gebaseerd op boventoonreeksen, maar ook – en misschien zelfs vooral – omdat het werk een duidelijk lineair dramatisch verloop heeft. De compositie begint immers traag, met lange noten (m. 1-36), vervolgens verdicht de muzikale informatie (m. 37-64), wat leidt tot een hoogtepunt (m. 65), waarna het werk zacht uitdooft (m. 66-81).

Componisten creëren uiteraard al eeuwenlang relaties tussen muzikale structuren die vaak slechts na partituuranalyse vast te stellen zijn – het spel met de color en de taleae in het aangehaalde motet van De Machaut is daar een voorbeeld van. Toch noopten deze elementen me om in de werken die volgden op *Gegeven/ …(Beweging)…* enkele aspecten van mijn compositiepraktijk in het algemeen te herzien.

Een eerste algemeen compositorisch gevolg heeft betrekking op de indeling van de tijdsstructuur van mijn composities. Na *Gegeven/…(Beweging)…* ging ik deze tijdsstructuur immers gevoelsmatiger indelen. Voor alle composities die sindsdien ontstonden, bestonden de voornaamste schetsen voor het verloop van het werk vaak louter uit ruwe tijdsblokken waarvan de lengte, inhoud en onderlinge opeenvolging min of meer vaststonden. Het is dus niet zo dat ik sinds 2005 volstrekt intuïtief ben beginnen te componeren. Ik heb vrijwel nooit een werk gecomponeerd zonder eerst een globaal beeld te hebben van de structuur van het volledige werk. Wel genereerde de eigenlijke uitwerking van de vooraf bepaalde structuur en vormelijk schema vaak

nieuwe mogelijkheden of alternatieve wendingen. Niet zelden gooide ik daarom de vooraf bepaalde structuur tijdens het compositieproces helemaal om. Toen ik – om een extreem voorbeeld te geven – begon te werken aan *Canto* voor blaaskwintet (2014), had ik initieel een vierdelige structuur voor ogen. Tijdens de uitwerking van het eerste van de vier geplande delen, drong zich echter steeds duidelijker een eendelige vorm op, omdat het muzikaal materiaal van het eerste deel, eens ik eraan begon te werken, meer tijd nodig bleek te hebben om zich te ontwikkelen dan de vooropgestelde vierdelige structuur zou toelaten.

Een tweede algemeen compositorisch aspect dat ik in de werken na *Gegeven/…(Beweging)…* anders ben gaan organiseren, is de ontwikkeling van mijn muzikaal materiaal. Terwijl ik tot en met *Gegeven/…(Beweging)…* muzikale elementen vaak op een theoretische wijze uit elkaar afleidde, zonder dat de relatie tussen deze verschillende elementen echt hoorbaar is, wilde ik in de werken die volgden op dit strijktrio onderzoeken in welke mate deze muzikale componenten op een meer hoorbare manier uit elkaar kunnen worden voortgebracht. Dit principe was slechts in mindere mate aanwezig in *Gegeven/…(Beweging)…* Ik toonde reeds aan hoe de stijgende grote secunde (c”-d”) uit het begin van het strijktrio de aanleiding was om gebruik te maken van de boventoonreeksen van respectievelijk G en A. De relatie tussen deze elementen genereert echter enkel een theoretische vorm van compositorische coherentie. Doorheen het werk zijn het, zoals besproken, immers voornamelijk andere muzikale elementen die deze compositorische coherentie bewerkstellen, en niet de keuze voor specifiek die boventoonreeksen. Een gelijkaardige muzikale coherentie zou immers tot stand komen wanneer de cello op het einde van het werk geen boventoonreeks op de a-snaar, maar bijvoorbeeld op de d-snaar zou spelen.[3]

In plaats van te werken met vooraf bepaalde principes die slechts theoretisch, via muzikale analyse waarneembaar zijn, begon ik me in de composities die ontstonden na *Gegeven/…(Beweging)…* te focussen op meer waarneembare muzikale relaties, zoals de duidelijkere herhaling van muzikale elementen of de langzame, hoorbare,

[3] Deze ‘theoretische vorm van compositorische coherentie’ geldt natuurlijk in de eerste plaats voor de relatie tussen de stijgende grote secunde uit het begin van de compositie en het gebruik van de boventoonreeksen van G en A. De link tussen deze stijgende grote secunde en de twee keer dat dit interval wordt hernomen door de cello in de tweede sectie van de compositie is waarschijnlijk auditief veel duidelijker waarneembaar.

geleidelijke transformatie van muzikale objecten doorheen het werk. Ik wilde daarbij te allen tijden vormelijk vrij met deze elementen kunnen omspringen, zonder gebonden te zijn aan vooraf bepaalde, rigide vormelijke principes. Een element dat doorheen een compositie op een bepaalde manier evolueert zou tijdens het compositieproces bij wijze van spreken van richting moeten kunnen veranderen, of zou in een andere compositie op een geheel andere manier moeten kunnen worden uitgewerkt.

Dat brengt ons meteen bij een derde compositorisch aspect dat ik na het schrijven van het strijktrio *Gegeven/…(Beweging)…* anders wilde gaan organiseren. Ik wilde formeel meer vrije, intuïtieve, meer 'spannende' muzikale vormen kunnen creëren. Tot *Gegeven/…(Beweging)…* was de vormelijke evolutie van mijn werken eigenlijk meestal lineair. Veelal maakte ik daarbij een opbouw tot ongeveer de gulden snede, waarna een afbouw volgde tot het einde. Deze voorspelbare vormelijke logica wilde ik doorbreken.

De eerste compositie waarin ik deze elementen met betrekking tot de tijdsstructuur, meer hoorbare relaties tussen muzikale elementen en een vrijer algemeen vormverloop in uitwerkte was een werk voor strijkkwartet: *…Passages…* (2005/ rev. 2008).

3. *…Passages…*

In 2005 werd me gevraagd een compositie te schrijven voor strijkkwartet gebaseerd op *Meshes of the Afternoon* (1943), een dertien en een halve minuut durende experimentele kortfilm van cineastenkoppel Maya Deren en Alexander Hammid.

Meshes of the Afternoon vertelt het verhaal van een jonge vrouw die op haar sofa in slaap valt, en in haar dromen (of is het werkelijkheid?) herhaaldelijk geconfronteerd wordt met steeds dezelfde objecten en personages: een bloem, een sleutel, een mes, een telefoon waarvan de hoorn niet op de haak zit, een draaiende platenspeler, een man (haar man?), een in zwart gedrapeerd personage waarvan het gezicht bedekt is door een spiegel,… In een vijftal scènes zien we de jonge vrouw telkens dezelfde handelingen uitvoeren: ze probeert de zwarte figuur die op straat voor haar uit loopt vruchteloos in te halen; ze gaat haar huis binnen; ze loopt de trap op naar haar

slaapkamer; ze wordt geconfronteerd met zichzelf, weerspiegeld in vensters en in het mes; ze ziet zichzelf in de sofa slapen. In de verschillende scènes keren steeds weer dezelfde personages en objecten terug, telkens in een andere context. Associatie en verandering spelen een belangrijke rol in de film. Zo verandert op een bepaald moment de sleutel in de hand van de vrouw in een mes, en wordt de 'inwisselbaarheid' gesuggereerd van het zwarte personage en de man. Met een beperkt aantal elementen wordt in *Meshes of the Afternoon* de spanning opgebouwd naar het dramatische einde van de film, wanneer de vrouw badend in bloed en glasscherven dood in de sofa wordt aangetroffen door de man.

Meshes of the Afternoon heeft een uitgesproken introspectief karakter. De vrouw bekijkt zichzelf. Ze kijkt van achter het raam toe hoe ze zelf het zwarte personage achtervolgt, hoe ze bij het huis toekomt, hoe ze in de sofa ligt te slapen. Ze kijkt naar zichzelf, droomt over zichzelf, kijkt *in* zichzelf. De prominente aanwezigheid van symbolen als de bloem, het mes of het bestijgen van een trap verraden een duidelijke invloed van Sigmund Freuds psychoanalyse.[4] In de loop van de film raken de verschillende symbolen, objecten en personages op steeds complexere manieren met elkaar verweven, wat uiteindelijk resulteert in een moeilijk te doorzien web waarin droom en realiteit elkaar lijken te ontmoeten.

De vraag om een strijkkwartet te schrijven waarbij de kortfilm *Meshes of the Afternoon* als 'inspiratiebron' diende (en dit in de breedste zin van het woord), resulteerde in de compositie *...Passages...* Deze compositie, die bestaat uit vijf korte delen die samen net geen negen minuten duren, ontstond in 2005 en werd gecreëerd in 2006. In 2008 onderging het werk enkele aanpassingen en kreeg het zijn definitieve vorm.

Het is nooit de bedoeling geweest om in het strijkkwartet *...Passages...* de structuur van *Meshes of the Afternoon* – laat staan de complexe inhoud – letterlijk te willen vertalen naar muziek. De kortfilm was in de eerste plaats een inspiratiebron voor enkele vormelijke aspecten van het strijkkwartet.

Zo is de vijfdelige vorm van *...Passages...* geïnspireerd op de opdeling van de kortfilm in vijf scènes. Doorheen de vijf scènes van *Meshes of the Afternoon* keren personages,

---

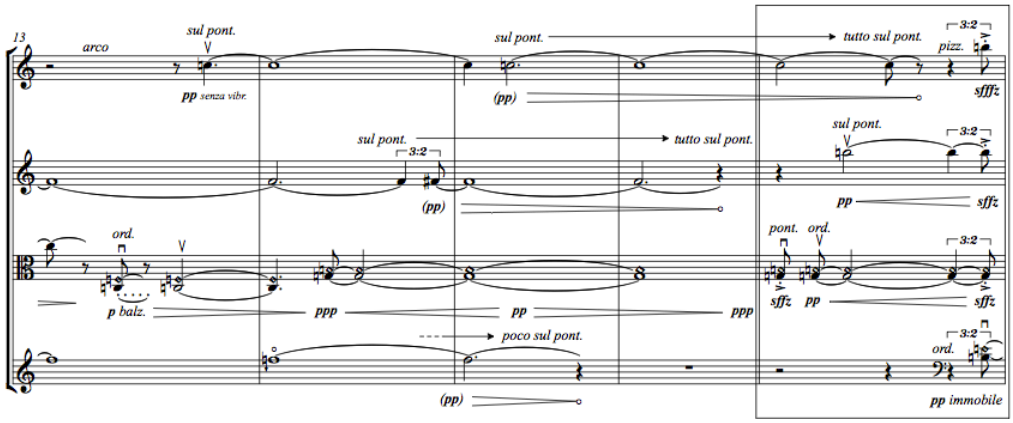
[4] Zo ziet Sigmund Freud in zijn boek *De droomduiding "trappen klimmen, steken en schieten als symbolen van de coïtus"*, en kan het mes gezien worden als een penissymbool. (Freud, 2009, p. 444)

handelingen en objecten herhaaldelijk terug in vaak zeer verschillende situaties. Deze idee transponeerde ik in het strijkkwartet naar een vorm waarbij muzikaal materiaal[5] doorheen de vijf bewegingen van het strijkkwartet in telkens andere muzikale contexten wordt hernomen. Sommige motieven of ideeën die gepresenteerd worden in een bepaalde beweging van *...Passages...* keren in een andere beweging van het werk bijna letterlijk terug (ze zijn als het ware geknipt uit een bepaalde beweging en geplakt in een andere), andere muzikale objecten worden hernomen in een getransformeerde vorm. Ik illustreer deze werkwijze aan de hand van drie voorbeelden.

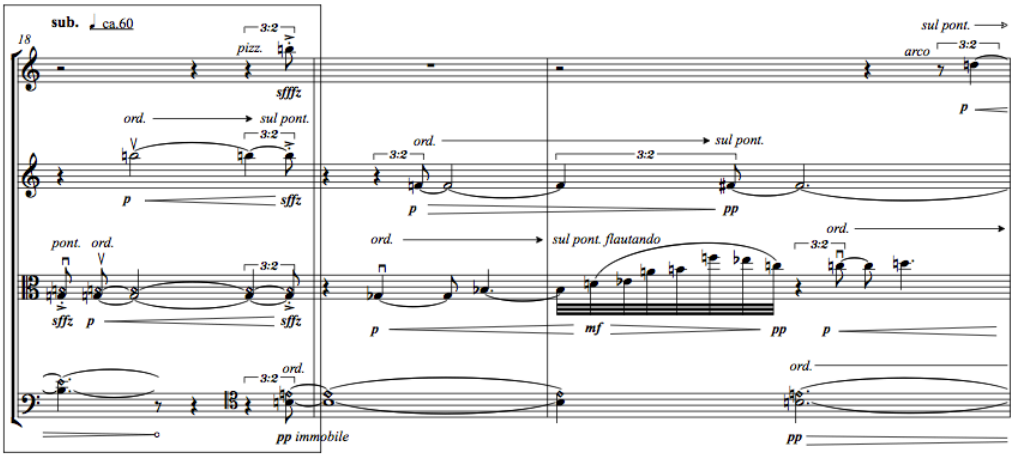
1) Een eerste voorbeeld vinden we wanneer we de eerste en de vierde beweging van *...Passages...* met elkaar vergelijken. We zien we dat maat zeventien van het eerste deel – op enkele kleine afwijkingen na – letterlijk geciteerd wordt in de vierde beweging van het kwartet (zie afbeeldingen 9 en 10). De muzikale context waarbinnen deze maat in de vierde beweging terugkeert, verschilt erg van die van het eerste deel. In de eerste beweging heeft maat zeventien een eerder afsluitende functie en kan ze gezien worden als een laatste opstoot van energie alvorens het eerste deel stilvalt met enkele *pianissimo* akkoorden. In de vierde beweging heeft deze maat eerder een signaalfunctie, en luidt ze na een min of meer immobiele sectie een meer beweeglijk discours in.

---

[5] Volgens componist Gottfried Michael Koenig zouden we muzikaal materiaal kunnen beschrijven als *"basisgegevens of –eigenschappen, elementaire deeltjes waaruit een compositie kan worden opgebouwd."* (Quanten, 2009, p. 104.).
Deze definitie is zeer algemeen, maar tegelijk volledieger dan de manier waarop muzikaal materiaal (nog steeds) vaak beschreven wordt. Zo haalt componist Johannes Kreidler aan dat muzikaal materiaal vaak gedefinieerd wordt als *"[...] die Töne, mit denen ein Komponist arbeitet, so wie der Stein für den Bildhauer Material ist."* (Kreidler, Lehmann en Mahnkopf, 2010, p. 21). Uiteraard, en dat beschrijft ook Johannes Kreidler, houdt deze definitie te veel beperkingen in. Emmanouil Vlitakis haalt terecht aan dat materiaalbehandeling, zeker na 1950, immers niet enkel *"Beschäftigung mit Tonhöhen- und Zeitorganisation" inhoudt, "sondern vielmehr auch mit klanglicher Materie."* (Vlitakis, 2008, p. 14). In navolging hiervan zouden we muzikaal materiaal mogelijkerwijze kunnen beschrijven als de *"klanglicher Materie, mit denen ein Komponist arbeitet"*, maar ook deze beschrijving is te beperkend, zeker in vergelijking met de misschien eerder algemene, maar mijns inziens volledigere definiëring van Koenig. Koenig haalt immers terecht aan dat het om *basisgegevens* gaat, elementaire deeltjes die nog niet werden geordend. We komen later uitgebreid op deze problematiek terug.

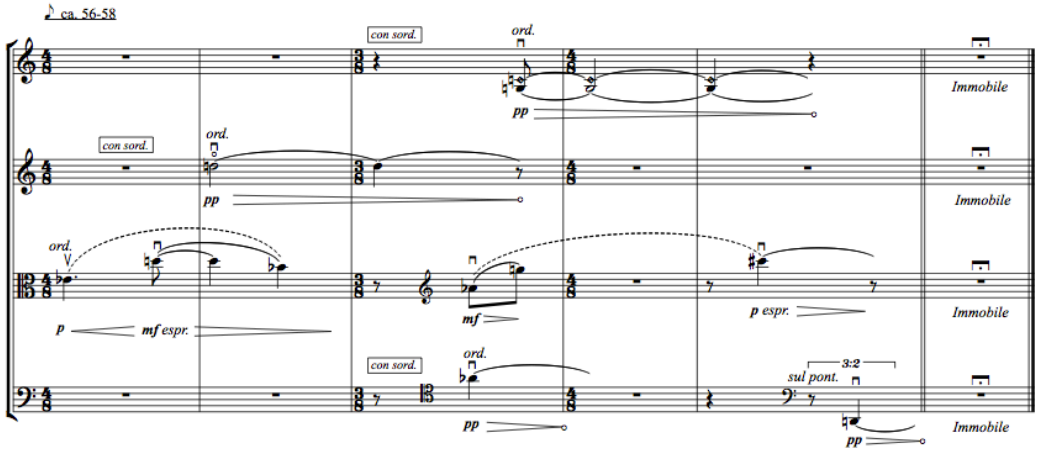


Afbeelding 9: M. 13-17 uit de eerste beweging van *...Passages...*



Afbeelding 10: M. 18-20 uit de eerste beweging van *...Passages...*

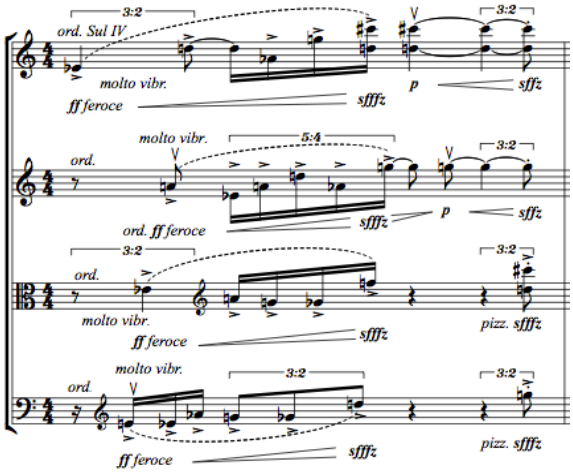
2) Een tweede voorbeeld dat illustreert hoe doorheen de verschillende bewegingen van het strijkkwartet hetzelfde of gelijkaardig muzikaal materiaal binnen een andere context terugkeert, vinden we in de derde beweging van het kwartet, een *Kurtágiaanse* miniatuur van nauwelijks dertig seconden. De altviool heeft in deze beweging een melodische, zelfs solistische functie.



Afbeelding 11: Derde beweging van *...Passages...* voor strijkkwartet.

De altviool speelt als enige van de vier strijkers *senza sordina*. Ze speelt een expressieve melodische lijn waarvan de voornaamste noten (d''-as'-g'') worden bijgekleurd door de twee violen en de cello. Enkel de laatste noot van de cello (D) wijkt af van dit patroon en kan als een vervolg van de altvioolmelodielijn gezien worden.

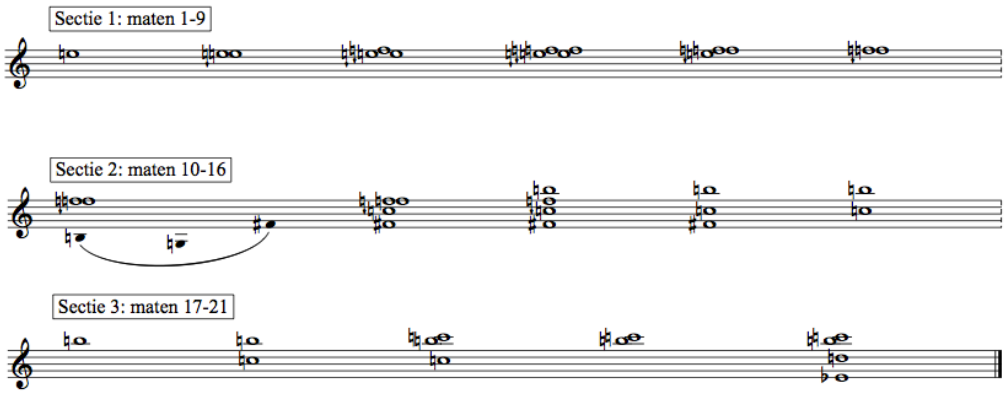
Wanneer we het toonhoogtemateriaal van de altviool (es'-d''-bes'-as'-g''-cis''') aanvullen met de laatste noot van de cello (D), dan zien we dat de toonhoogteorganisatie van de derde beweging van het kwartet, op de bes' na, identiek is aan die van de eerste viool in de openingsmaat van de tweede beweging.



Afbeelding 12: Eerste maat van de tweede beweging van *...Passages...* voor strijkkwartet.

3) Een derde voorbeeld die deze werkwijze illustreert vinden we in de vergelijking van de eerste en de laatste beweging van het strijkkwartet. Zowel de vorm als de toonhoogteorganisatie van beide bewegingen vertonen zeer grote gelijkenissen.

Wanneer we de harmonische structuur van het eerste deel tot een enkele notenbalk reduceren, merken we de volgende trage harmonische progressie op:



Afbeelding 13: Harmonische progressie van het eerste deel van *...Passages...* voor strijkkwartet.

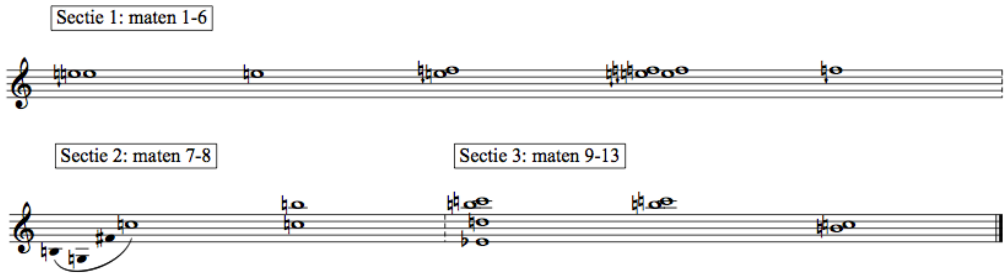
Zoals aangegeven in de afbeelding hierboven kunnen we wat betreft de vorm deze harmonische progressie opsplitsen in drie steeds korter wordende secties, van respectievelijk 9, 7 en 5 maten:

- Een eerste sectie (m. 1-9) die gekenmerkt wordt door de langzame, geleidelijke verandering van *e"* naar *f"*.
- In een tweede, daarop aansluitende sectie (m. 10-16) staat een korte altvioolmelodie centraal.
- De derde sectie (m. 17-21) start met een korte muzikale figuur[6] rond de *b"* in maat 17 (sforzando – crescendo – accent) en eindigt met enkele *pianissimo* akkoorden.

[6] Bij het begrip *figuur* volg ik de definitie van Martin Zenck uit diens artikel *Der Begriff der Figur im Werk Matthias Pintschers*: *"Figur meint zunächst etwas Gestalthaftes, das wiederkehrt, verwandelt und abgewandelt wird, dabei aber die rhythmische Konsistenz bewahrt."* (Zenck, 2004, in: Jungheinrich, 2004, p. 67)

Wanneer we vervolgens de vorm en de harmonische structuur van het eerste deel met de vijfde beweging vergelijken, dan merken we tussen beide delen zeer grote overeenkomsten.

Zo toont een harmonische reductie van de vijfde beweging ons dat, wat betreft de toonhoogteorganisatie, het vijfde deel een ingekorte versie is van de eerste beweging.



Afbeelding 14: Harmonische progressie van het vijfde deel van *...Passages...* voor strijkkwartet.

Net zoals in het eerste deel, kunnen we in de vijfde beweging vormelijk drie korte secties onderscheiden:

- Een eerste sectie (m. 1-6), die gekenmerkt wordt door de geleidelijke overgang van e'' naar f''.
- Een tweede sectie (m. 7-8), gekenmerkt door een kort melodisch fragment in de altviool.
- Een derde sectie (m. 9-13), die begint met een *pianissimo* akkoord, waarna de compositie ruisend uitsterft.

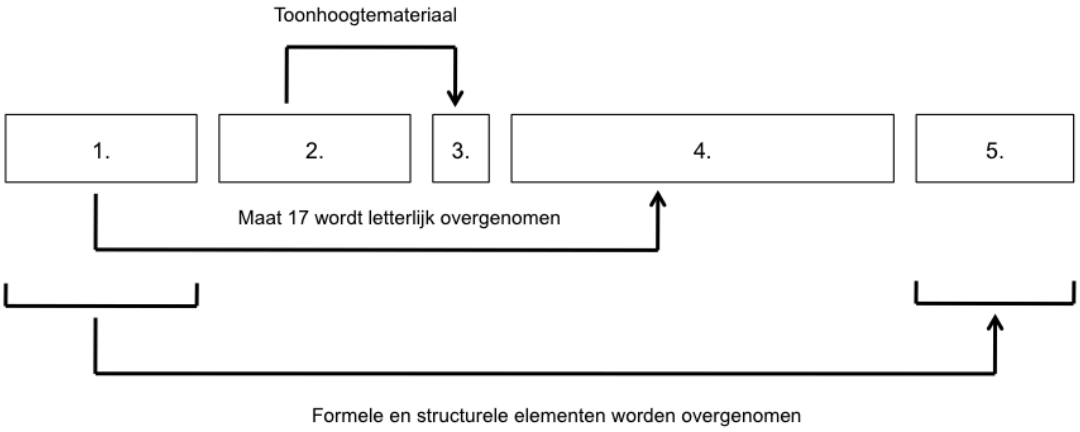
Uit het voorgaande wordt duidelijk dat in de vijfde beweging van *...Passages...* dezelfde muzikale elementen, figuren en harmonieën terugkeren als in het eerste deel, maar dan in een gewijzigde vorm:

- De harmonische structuur van het slotdeel is een ingekorte versie van die van het eerste deel.
- Terwijl de klank in het eerste deel ononderbroken doorloopt, wordt die in de vijfde beweging voortdurend onderbroken door momenten van stilte.
- Het vijfde deel is sterk 'verkleurd' door het gebruik van sourdines en de aanwezigheid van verschillende ruisklanken (technieken als *col legno tratto* of

het ruisend strijken *sulla sordina*), daar waar in het eerste deel hoofdzakelijk 'conventionele' technieken worden aangewend.

- Terwijl de altvioolmelodie in het eerste deel nog over zeven maten gespreid is (m. 10-16), is deze in de vijfde beweging in lengte beperkt tot slechts twee en een halve maat (m. 7-9). Ook hier kan de altvioolmelodie in het vijfde deel als een ingekorte versie van die van de eerste beweging worden beschouwd.

Deze drie voorbeelden illustreren hoe doorheen de vijf delen van het strijkkwartet verschillende muzikale elementen worden hernomen in vaak zeer uiteenlopende muzikale contexten. We zouden de manier waarop het muzikale materiaal doorheen de compositie terugkeert schematisch als volgt kunnen voorstellen:



Afbeelding 15: Schematische voorstelling van de manier waarop de besproken muzikale elementen worden hernomen in het strijkkwartet *...Passages...* De vijf blokken staan daarbij voor de vijf bewegingen van de compositie.

Reeds in juli 2005, tijdens het schrijven van de eerste versie van *...Passages...*, dacht ik na over mogelijkheden om de werkwijze die in dit strijkkwartet gehanteerd werd structureel uit te werken tot een groter geheel. Daarbij stonden twee vragen centraal. Om te beginnen wilde ik onderzoeken welke compositorische mogelijkheden zouden kunnen ontstaan wanneer muzikale figuren, motieven en ideeën niet alleen hernomen worden doorheen de verschillende bewegingen van één enkel werk, maar ook terugkeren doorheen verschillende composities. In welke mate kunnen dezelfde muzikale elementen daarbij op telkens verschillende manieren worden uitgewerkt, en tot steeds verschillende muzikale structuren leiden? Een tweede element, dat daaruit volgt, is de zoektocht in welke mate deze terugkerende elementen daarbij doorheen

de verschillende werken langzaam van vorm kunnen veranderen, waardoor een muzikaal element in zijn eindstadium misschien niet meer meteen geassocieerd zal worden met zijn oorspronkelijke vorm en muzikale context. Op deze manier zou er een netwerk van relaties tussen verschillende composities kunnen ontstaan. Bepaalde elementen zouden daarbij op zeer herkenbare wijze terugkeren doorheen de verschillende werken. Van andere elementen daarentegen, zou enkel een partituuranalyse de relaties tussen de verschillende composities kunnen ontbloten.

Een zeer belangrijke inspiratiebron voor deze denk- en werkwijze vond ik in de beeldende kunsten, meerbepaald in het oeuvre van de Vlaamse kunstenaar Thierry De Cordier (°1954). Een bescheiden maar daarom niet minder imposante tentoonstelling van grafisch werk van De Cordier, *Un homme, une maison et un paysage*, die ik bezocht in het Parijse *Centre Pompidou* in het najaar van 2004, is daarbij cruciaal gebleken.

In het werk van De Cordier speelt het terugkeren van een beperkt aantal motieven en thema's, evenals de langzame transformatie van beelden doorheen zijn oeuvre een belangrijke, zo niet wezenlijke rol. In wat volgt is het niet mijn bedoeling het werk van Thierry De Cordier aan een (kunstfilosofische) interpretatie – laat staan analyse – te onderwerpen. Niettemin geef ik enkele beschouwingen die voor mij, binnen mijn eigen artistieke ontwikkeling, relevant zijn gebleken.

4. (Paysages)

Cet artiste, cet homme qui dessine sans cesse une maison identique, une maison basée sur le nombre d'or, et dont l'ultime version, explique-t-il, est conçue, d'après le ventre de sa mère, comme une matrice à habiter – cet artiste qui dessine un paysage, un paysage qui n'existe pas, un paysage purement mental, que cherche-t-il? Peut-être simplement conjuguer, en ce monde et hors du monde, la vie et l'art? (Storsve, 2004, p. 14)

Afbeelding 16: Thierry De Cordier, *Landschapje (oprit)*, 1994, © SMAK.

Thierry De Cordier werd geboren in Ronse in 1954. Van 1972 tot 1976 studeerde hij schilderkunst aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Gent. Na zijn studies woonde en werkte hij onder meer in Gent, Oostende en Schorisse. In 1997 verhuisde hij naar de Auvergne.

In zijn 'Oostendse jaren' (1982-1986) huurde De Cordier een appartement op de dijk van Oostende. Vanuit het raam bestudeerde hij de zee. *"Zo kon ik op sommige dagen urenlang – als een soort oefening – door het raam staren"*, zegt De Cordier in een interview met Xavier Tricot.

> "Mezelf laten opnemen in het geheel. Zoiets als een mystiek-esthetische bezigheid. Dat gebeurde in hoofdzaak op grauwe of mistige dagen. Geef toe dat dit landschap-bij-mist, door een raam bekeken, een ultieme ervaring kan opleveren. Het bijna-witte, monochrome schilderij dat me een tijdlang bezighield, is daaruit ontstaan." (De Cordier, 2002, p. 10)

Het merendeel van de werken die De Cordier produceerde tijdens zijn verblijf in Oostende vernietigde hij voor hij de stad in de nazomer van 1986 verliet. Toch zouden veel van de werken die hij een hele tijd later produceerde uiteindelijk

terugwijzen naar de monochromen die hij in deze vroege 'Oostendse periode' produceerde. Dat zou vooral het geval zijn voor zijn landschappen.

Toen Thierry De Cordier in 1997 naar de Auvergne verhuisde, begon hij in Frankrijk met het schilderen van een reeks landschappen. Het landschap was niet nieuw in zijn oeuvre; ook voor 1997 had hij het genre beoefend. Wel zien we dat het landschap sinds zijn verhuis naar Frankrijk een meer prominente plaats kreeg in zijn productie.

In een interview met Xavier Tricot spreekt De Cordier over het feit dat al de landschappen die hij in Frankrijk produceerde voortkomen uit hetzelfde *reële landschap*, of toch twee afbeeldingen daarvan:

> "Om mij goed te begrijpen moet je vooraf weten dat alle landschappen die ik tot nu toe heb gemaakt – en dat zijn in hoofdzaak studies – stuk voor stuk uit één en hetzelfde reële landschap voortvloeien. Of tenminste uit de fotografische weergave ervan (…). En wat valt er op de foto te zien? Niet veel meer dan een kaal veld met een opritje en erboven een strook lucht die tot een wit vlak is herleid. Later heeft zich bij dit moederbeeld een tweede foto gevoegd, namelijk een soortgelijk maar groter landschap waarop een elektriciteitspaal te zien is […]. Alhoewel het om twee verschillende gezichten en locaties gaat, heb ik ze mentaal tot één enkel beeld versmolten. Dat is het gegeven. En daaruit is al de rest ontstaan. Het is pas gaandeweg dat ik – op het gevoel af – de landschappen in twee groepen ben gaan verdelen. In een eerste categorie; de landschappen die langzaam aan het zwellen gaan, zich opblazen als volrijpe vruchten tot het volledig doek bestreken is en vervolgens de desintegratie optreedt – nadat het landschap als het ware met een knal uiteen is gespat en daardoor geleidelijk aan tot een vuile grijzig-groene brei is herleid… In de tweede categorie zijn de landschappen gegroepeerd die – in hun horizontaliteit – almaar magerder en armer van aanblik worden. In de finale fase blijven slechts een vale benedenstrook en een grauwe luchtband over. Ook hier zijn we nog maar één stap verwijderd van het grijs-grijs, het monochrome grijs – een éénkleurige plaat.
>
> *Zo knoop je terug aan bij je eerste Oostendse periode?*

> Ja, wat ik in Frankrijk al schilderend constateerde, voerde mij terug naar af; Het dwong me ertoe naar Oostende terug te keren…" (De Cordier, 2002, p. 242-243)

Zoals aangegeven in het interview met Xavier Tricot vinden veel van De Cordiers landschapstekeningen visueel terug aansluiting bij sommige van zijn zeezichten en monochromen uit zijn 'Oostendse periode' in de jaren '80. In veel van zijn landschappen is de grens tussen landschap, zeezicht of monochroom onduidelijk. Soms vaag, soms onbestaande. Dit blijkt niet zelden uit titels en bijschriften, zoals in *This is not a seascape* uit 1996, *Vlaanderen verdronken* (verschillende versies), of *SPINACHE (Why not rather paint a seascape?)* uit zijn recentere reeks *Four Greeneries*.

Afbeelding 17: Thierry De Cordier, *SPINACHE (Why not rather paint a seascape?)*, 1999-2005, © Xavier Hufkens.

De Cordiers lijnen en vormen zijn zelden eenduidig. In landschappen zijn huidplooien te ontdekken, uitgestrekte weiden transformeren tot donkere zeeën. Niet alleen visueel speelt De Cordier met de vage grens tussen landschappen, zeezichten, monochromen of huidplooien. Ook in zijn taalgebruik transformeert het ene woord naar het andere, van de zee naar de moederschoot naar de aarde, van de *Vlaamse nacht* naar de *nacht in Oostende*: *mer – mère – terre; Nuit flamande – nuit d'Ostende…*[7]

[7] De *moederschoot* is steeds een belangrijk motief geweest in het werk van De Cordier. Zo verschijnt het bijvoorbeeld in zijn *Portrait-vulve de ma mère* uit 1988-1998, of is ze verscholen aanwezig in zijn tekeningen, schetsen en études. Over de relatie tussen beeldende en talige transformatie, zie ook: Verschaffel, 2002.

Uiteindelijk evolueert en transformeert het landschap/zeezicht van De Cordier in de richting van een monochroom zwart vlak zoals het verschijnt in *Le Dernier Paysage* uit 2004, dat dan weer slechts een stap verwijderd is van sommige van zijn 'zwarte doeken' zoals *Nada! (étude)*, uit 1999, een zwart werk waar in de onderliggende 'kleurlaag' een christuskruis te ontwaren is. Dit element kan dan weer verbonden worden met onder meer de *Lijdensvanger van Puycelsi*, een ander veel voorkomend symbool in het werk van De Cordier.[8]

Het werk van De Cordier laat zich niet eenduidig analyseren. Hoe verder men graaft, hoe meer verwijzingen, terugkerende symbolen, tekens en associatieketens men ontdekt. Er zijn – vaak uitgebreid beschreven – voorbeelden in overvloed die tot de verbeelding spreken. De Cordier werkt in reeksen en series, variaties op een idee, transformaties van een enkel beeld: het onbestaande landschap 'van zijn dromen', het in dat landschap geplaatste huis, de moederschoot, de aardappel, de peer…[9]

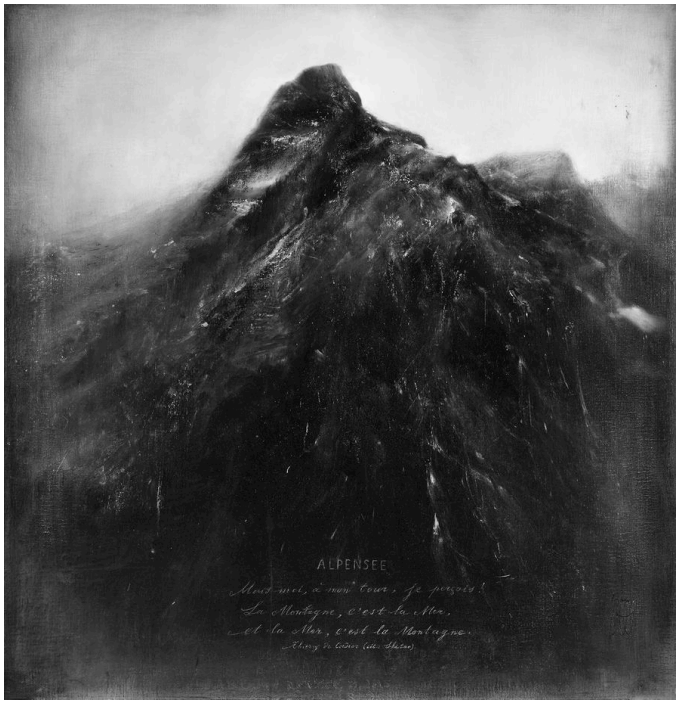
De ontdekking van het werk van Thierry De Cordier is voor mij relatief belangrijk geweest. Wat me in mijn compositorische activiteit sterk beïnvloed heeft is enerzijds zijn *cyclisch denken*, waarbij het ene werk aanknopingspunten vindt met het ander door middel van telkens in andere contexten terugkerende elementen en symbolen, en anderzijds het idee van *transformatie* van hetzelfde materiaal over verschillende werken heen. Daarnaast zien we dat doorheen het oeuvre van De Cordier verschillende terugkerende symbolen gaandeweg vervormen of langzaamaan met elkaar versmelten. Zo haalde ik reeds het voorbeeld aan van het landschap dat doorheen De Cordiers oeuvre heen langzaam vervormt tot een zeezicht. Een ander voorbeeld van deze werkwijze is te zien in zijn recente schilderij *Zeeberg (Alpensee)*, uit 2011. Hier transformeert het berglandschap – een ander vaak terugkerend

---

[8] De *Lijdensvanger* is een sculptuur die De Cordier in 1988 maakte voor een groepstentoonstelling in Zuid Frankrijk. Het werk kreeg een plaats in het dorpje Puycelsi. Na de opening van de tentoonstelling werd de *Lijdensvanger* door de plaatselijke inwoners vernield. Sindsdien komt het symbool van de *Lijdensvanger* veelvuldig voor in het werk van De Cordier. Het symbool van de *Lijdensvanger* inspireerde ook schrijver Peter Verhelst voor zijn bekende roman *Tongkat*.

[9] Zo schrijft Bart Verschaffel over de aanwezigheid van de peer als symbool bij De Cordier: *"De voorstelling van de peer vindt zijn oorsprong in De Cordiers 'individuele mythologie': bij zijn moeilijke geboorte werd hij verlost met de tang en zo kwam het kind blauw en met een peervormige schedel ter wereld. 'I am a pear, I am a pear, I am a pear.' Dit ikbeeld is, geheel zoals het binnen die oudste mythische constellatie past, nog niet seksueel gedifferentieerd. De peer – en volgens De Cordier zeker de conférencepeer – is mannelijk en heeft een fallusvorm, maar wordt wanneer ze doorgesneden is een vrouwenschoot, en tegelijk de 'weg' in het landschaplichaam van mère/terre, enzovoort."* (Verschaffel, 2002)

symbool in het oeuvre van De Cordier – tot een woeste, bijna apocalyptisch aandoende zwarte zee.



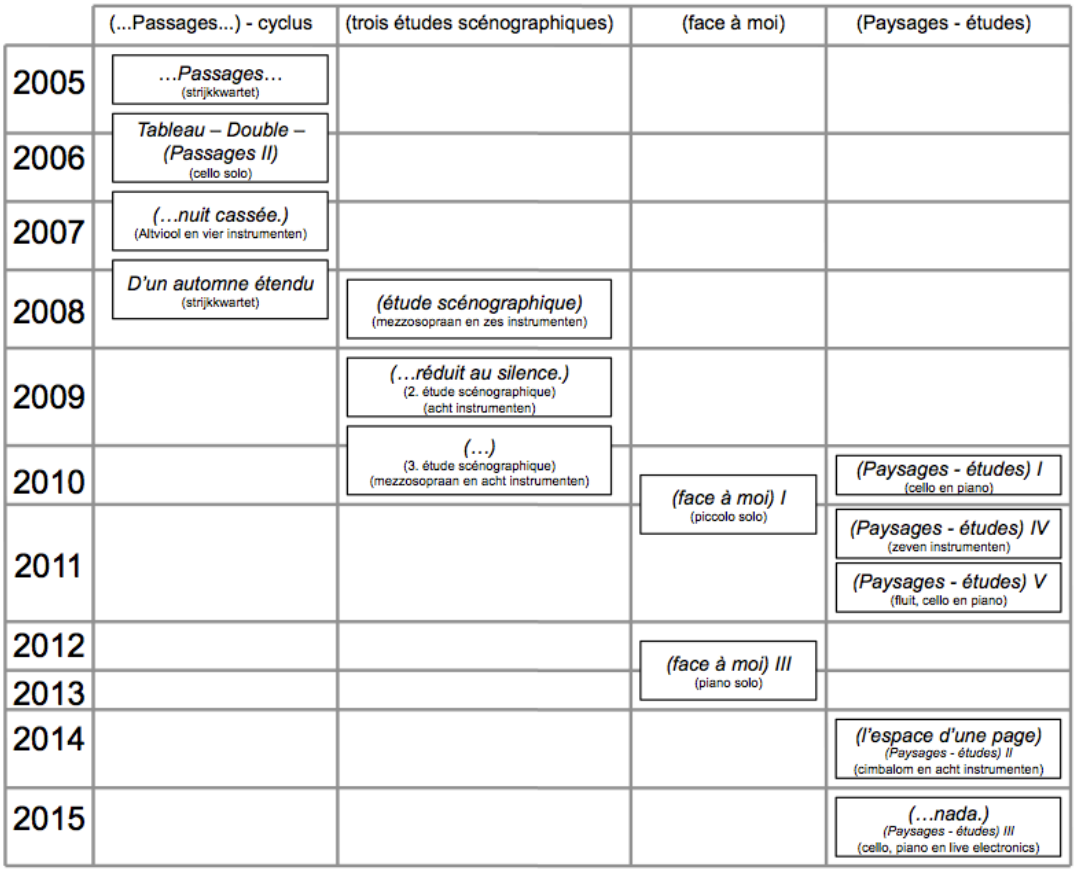
Afbeelding 18: Thierry De Cordier, *Zeeberg (Alpensee)*, 2011, © Xavier Hufkens.

Redelijk snel na het voltooien van het strijkkwartet *…Passages…* begon ik met de ideeën die in het kwartet waren toegepast uit te werken in een eerste cyclus. Tussen 2005 en 2008 ontstond zo de *(…Passages…)-cyclus*. Deze cyclus bevat vier composities:

- *…Passages…* voor strijkkwartet (2005, rev. 2008) (9')
- *Tableau – Double – (Passages II)* voor cello solo (2005-2006) (4')
- *D'un automne étendu* voor strijkkwartet (2007-2008) (7')
- *(…nuit cassée.)* voor altviool solo en vier instrumenten (2006-2007) (7')

Doorheen de vier delen van de *(…Passages…)-cyclus* keert vaak hetzelfde of zeer gelijkaardig muzikaal materiaal terug. Net zoals binnen het strijkkwartet *…Passages…* wordt daarbij over de verschillende delen van de *(…Passages…)-cyclus* heen muzikaal materiaal hernomen met een soms zeer grote herkenbaarheid. Op andere momenten wordt het materiaal op dusdanige wijze vervormd dat enkel een gedetailleerde partituuranalyse de relaties tussen de delen bloot kan leggen.

De wijze waarop het muzikaal materiaal doorheen de verschillende delen van de *(…Passages…)-cyclus* werd uitgewerkt gebeurde eerder intuïtief. In die zin kan de cyclus als een soort schets gezien worden. Na het voltooien van deze cyclus in 2008 ontstonden andere cycli zoals *(trois études scénographiques)* (2008-2010), de vijfdelige reeks *(Paysages – études)* (2010-2015) of de reeks solocomposities *(face à moi)* (2010-…). In deze werkreeksen had ik van bij het begin veel helderder voor ogen welke compositorische aspecten zouden worden onderzocht, en welke procedés op een duidelijke en min of meer systematische wijze zouden worden uitgewerkt. Toen ik echter in de zomer van 2005 aan het strijkkwartet *…Passages…* begon te werken, had ik nooit kunnen vermoeden dat echo's van dit werk zouden doorklinken in composities die pas jaren later zouden ontstaan. Enkele muzikale motieven uit *…Passages…* hernam ik immers twee jaar later in *(…nuit cassée.)* (2006-2007), voor altviool en vier instrumenten. De relatie tussen solo-instrument en ensemble die ik in *(…nuit cassée.)* onderzocht, zou drie jaar later dan weer verder worden uitgediept in *(…en paysage de nuit…)* (2010), voor ensemble met versterkte viola d'amore.



Afbeelding 19: Schematisch en chronologisch overzicht van de verschillende werkenreeksen.

In wat volgt zullen we eerst de drie composities die binnen de *(…Passages…)-cyclus* volgen op het strijkkwartet *…Passages…* van naderbij bekijken, om vervolgens enkele compositorische vragen die deze composities genereerden op te lijsten.

5. *Tableau – Double – (Passages II)*

5.1. De compositie

In het najaar van 2005 schreef ik het tweede deel van de *(…Passages…)-cyclus*, een compositie voor cello solo: *Tableau – Double – (Passages II)*. Het werk is relatief kort. De partituur neemt nauwelijks twee bladzijden in beslag en een uitvoering duurt slechts vier en een halve minuut. *Tableau – Double – (Passages II)* ontstond op vraag van cellist Pieter Matthynssens, toen nog student aan het Gentse conservatorium. Matthynssens creëerde een eerste versie van de compositie tijdens de Gentse *Week van de Hedendaagse Muziek 2006*. Na de première onderging de compositie enkele grondige wijzigingen, waarna het werk in zijn definitieve vorm gecreëerd werd in mei 2006. Uitvoerder was opnieuw Pieter Matthynssens.

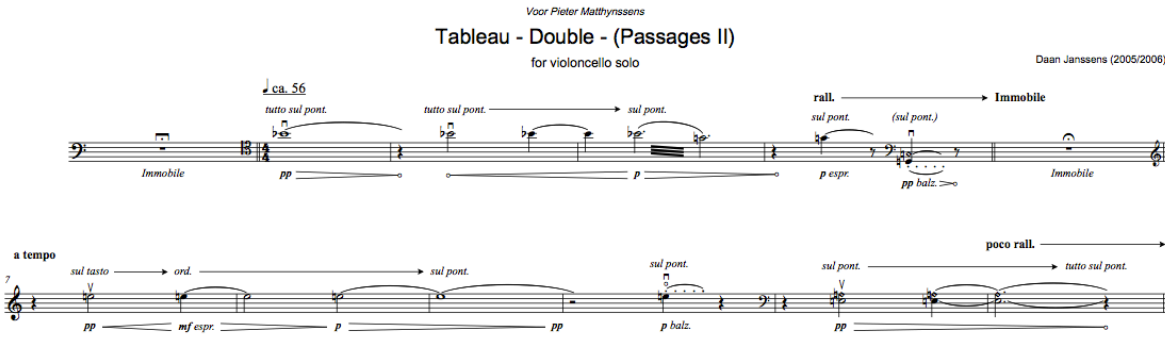
We kunnen het werk in drie secties opdelen die duidelijk van elkaar gescheiden zijn door een maat rust:

1) De eerste sectie (m. 1-21) begint met een 'ruisende' bes', waaruit zich een trage melodische lijn ontwikkelt (m. 1-12). Deze wordt gevolgd door vier meer beweeglijke maten (m. 13-16), waarna terug de immobiliteit van het begin van de compositie wordt opgezocht (m. 17-21).

2) Een tweede sectie (m. 22-38) wordt na een kort intermezzo (m. 22-25) volledig gedomineerd door een lage Fis (m. 26-38). Deze sectie wordt gekenmerkt door extreme dynamische verschillen. De parameter klankkleur speelt een belangrijke rol, voornamelijk door de timbretransformaties die ontstaan door de graduele overgangen van *sul tasto* naar *sul ponticello* en vice versa.

3) De derde sectie (m. 39-50) zoekt aanvankelijk opnieuw de onbeweeglijkheid van de eerste sectie op (m. 39-43). Deze immobiliteit wordt echter onderbroken door enkele reminiscenties aan de tweede sectie (m. 44-46), om uiteindelijk terug ruisend uit te sterven (m. 47-50).

De eerste versie van *Tableau – Double – (Passages II)* werd slechts enkele maanden na het voltooien van de eerste versie van het strijkkwartet *...Passages...* geschreven. Zoals het volgende partituurvoorbeeld duidelijk aangeeft zijn de eerste twaalf maten van de cellosolocompositie integraal afgeleid van de vierde beweging van het strijkkwartet.



Afbeelding 20: M. 1-12 van *Tableau – Double – (Passages II)*.

De toonhoogteorganisatie, de vorm en de muzikale frasering van de openingsmaten van de vierde beweging van het strijkkwartet werden in de cellosolocompositie bijna letterlijk overgenomen. De ritmische structuur van het strijkkwartet werd in *Tableau – Double – (Passages II)* sterker gevarieerd, maar ook hier bleef de vorm, de opeenvolging en de verhouding tussen de verschillende elementen ongeveer dezelfde.

In *Tableau – Double – (Passages II)* wilde ik de compositorische mogelijkheden onderzoeken om een bepaalde muzikale beginsituatie op verschillende manieren uit te werken. De wijze waarop in de vierde beweging van *...Passages...* het muzikale discours vanuit haar beginsituatie groeit en ontwikkelt is slechts één van vele mogelijkheden. In *Tableau – Double – (Passages II)* ging ik, als het ware, op zoek naar een alternatieve uitwerking: het cellowerk start vanuit hetzelfde muzikale uitgangspunt als het vierde deel van *...Passages...*, maar wordt uiteindelijk een volledig andere compositie.

Wanneer we de vierde beweging van het strijkkwartet vergelijken met de compositie voor cello solo, dan zien we dat de maten die volgen op het 'gemeenschappelijk uitgangspunt' in beide composities onderling erg verschillend zijn. Tegelijk klinken beide mogelijke uitwerkingen – mijns inziens – als een logisch en organisch gevolg van hun beginsituatie. De specifieke kwaliteiten van het muzikale materiaal van waaruit vertrokken wordt spelen hierbij natuurlijk een grote rol. De eerste negen

maten van de vierde beweging van *…Passages…* zijn immers *au fond* eenstemmig, wat toelaat om zowel door een strijkkwartet gespeeld te worden, waarbij de verschillende stemmen elkaar aanvullen en omspelen, als door een solo-instrument. De precieze wijze waarop de muziek in beide gevallen verder evolueert is dan ook erg beïnvloed door de instrumentatie. Het strijkkwartet evolueert op een meer polyfone manier, terwijl het cellosolowerk, en dan vooral de middensectie, meer focust op bepaalde details die vooral in solocomposities werkzaam zijn, zoals de hoorbare resonantie van boventonen bij het *sul ponticello* strijken. De specifieke instrumentatie was bijgevolg erg bepalend voor het muzikale eindresultaat van beide werken.[10]

5.2. Een instrument bouwen

Sinds mijn eerste strijktrio *Gegeven/…(Beweging)…* is de bezetting van de compositie steeds een van de uitgangspunten van het compositorisch proces.[11] In het precompositieproces genereert een bepaalde bezetting een reeks instrumentale gestes. Bepaalde combinaties dringen zich daarbij op, sommige timbres en technieken kunnen met elkaar worden verbonden, andere contrasteren juist met elkaar. Deze verzameling van instrumentale gestes leiden vervolgens tot een muzikale dramaturgie en een globaal vormverloop. Eens ik deze elementen vervolgens verder begin uit te werken, wordt dit vormverloop – zoals besproken in de proloog – echter wel bijna steeds bijgeschaafd.

In de denkwijze dat de muzikale bezetting een van de uitgangspunten van het compositieproces is, ben ik uiteraard schatplichtig aan Helmut Lachenmanns legendarische uitspraak: *"Komponieren heißt: ein instrument bauen"*.[12] Deze

---

[10] Dit lijkt evident, maar is het misschien niet. Zo is er redelijk wat muziek geschreven voor vrije bezetting, waarbij het precieze aantal instrumenten niet vastligt. Bekende voorbeelden zijn *Les Moutons de Panurge* (1969) van Frederic Rzewski (°1938), *Workers Union* (1975) van Louis Andriessen (°1939), verschillende van de *Number Pieces* van John Cage (1912-1992) of de *Three Studies for String Instrument* (2007-2011) van Simon Steen-Andersen (°1976).

[11] Ook dit is zeker geen evidentie. Het kan ook gebeuren dat de eerste stap in het compositieproces een bepaald (buiten)muzikaal idee is, waarna een bepaalde instrumentencombinatie gekozen wordt die zich het best voor de uitwerking van deze idee leent.

[12] Zie Lachenmanns essay *De la composition* voor uitgebreide duiding. (Lachenmann, 2009, p. 129-141)

uitspraak werd reeds veel geciteerd, en is misschien in bepaalde milieus zelfs een eigen leven gaan leiden.[13] Lachenmann (°1935) verwijst met zijn uitspraak naar:

> "the concrete process of composition, i.e. the temporally-articulated handling of sound-resources and/or soundmatter. [...] This [...] point adresses the necessity of establishing a new system of categories in every work – naturally in dialogue with those already existing [...]." (Lachenmann, 2004, p. 57)

Lachenmanns uitspraak kan – zeker wat betreft de instrumentatie – geïnterpreteerd worden in die zin dat de componist voor elke compositie op zoek zou moeten gaan naar de *eigenheid* van het 'instrument' dat voorhanden is. De componist moet een bepaalde instrumentencombinatie daarbij bij wijze van spreken 'verbouwen', zodat deze resulteert in een 'nieuw instrument' met eigen regels en categorieën. Bij Lachenmann zelf leidde deze denk- en werkwijze tot enkele legendarische composities. Nooit voordien klonk een solo cello immers als de cello van *Pression* (1969/2010), terwijl een strijkkwartet nog nooit had geklonken als het strijkkwartet dat Lachenmann 'bouwde' voor *Gran Torso* (1971/'76/'88). Uiteraard is de manier waarop ikzelf Lachenmanns concept toepas erg verschillend van deze composities van Lachenmann zelf. Het is tot nu toe immers nog nooit mijn bedoeling geweest om een bepaalde instrumentencombinatie bij wijze van spreken opnieuw 'uit te vinden'.[14] Het basisprincipe van de manier waarop ik in het hele begin van het compositieproces een muzikale bezetting benader, is echter zeer gelijkaardig. Elk

---

[13] Wanneer we Lachenmanns uitspraak bijvoorbeeld ingeven in google, vinden we hoog in de resultatenlijst verwijzingen naar www.kulturtechno.com, de blog van componist Johannes Kreidler. Kreidler verwijst in zijn *post* naar twee jonge collega componisten, Alexander Schubert (°1979) en Stefan Prins (°1979), die elk op hun manier *bijna letterlijk* een instrument bouwden voor enkele van hun composities. Zie http://www.kulturtechno.de/?p=6463 (laatst bezocht op 08/06/16).
Ook postte Stefan Prins op zijn profiel van de sociale netwerksite www.facebook.com op 11 mei 2010 een foto van een tafeltje met daarop allerhande objecten (een platendraaier, een speelgoedmegafoon...) vergezeld van de uitspraak: *Komponieren heisst: ein Instrument bauen*. (laatst bezocht op 08/06/16)

[14] Wat – zoals reeds aangehaald – wel nog steeds gebeurt. Ik verwees hierbij reeds naar componist Stefan Prins. Voor zijn compositie *Piano Hero #1* (2011) ontwikkelde Prins een systeem waarbij een midi keyboard een set elektronisch gemanipuleerde videosamples aanstuurt. Op deze videosamples is te zien hoe pianist Frederik Croene (die de eerste uitvoering van het werk speelde) pianoframes bespeelt (een techniek die Croene zelf ontwikkelde). De videosamples worden geprojecteerd op een scherm dat naast het midi keyboard staat. Voor meer informatie en duiding van dit werk, zie: Prins, 2011. Een ander voorbeeld van een werkwijze waarbij een bezetting wordt 'verbouwd' maakte ik mee op de Donaueschinger Musiktage 2011. De Duitse componiste Sarah Nemtsov (°1980) liet in haar compositie voor zes solo stemmen *Hoqueti* (2011) de vrouwenstemmen een uitgebreid arsenaal slagwerk bespelen. De mannelijke zangers bespeelden op hun beurt alle contrabassen op een percussieve manier (onder de contrabassen bevond zich zelfs een 'Fünfsaiter'). Nemtsov ontwikkelde voor haar compositie een geheel nieuw klankapparaat dat zes solostemmen als uitgangspunt had. Ze 'bouwde' letterlijk een nieuw instrument.

instrument en elke instrumentale bezetting heeft immers een soort 'persoonlijkheid'. Elke combinatie heeft eigen kwaliteiten en mogelijkheden. Bijgevolg wordt de kans eerder klein dat twee verschillende instrumentale combinaties dezelfde of zeer gelijkaardige muzikale structuren genereren.

Een volgende stap in de zoektocht naar verschillende compositorische mogelijkheden om een muzikale beginsituatie op meerdere manieren verder uit te werken leidde tot het vierde deel van de *(...Passages...)-cyclus*: *(...nuit cassée.)* (2006-2007). Chronologisch gezien is *(...nuit cassée.)* als derde in de rij geschreven. Niettegenstaande werd het stuk wel al tijdens het ontstaan als vierde en slotdeel van de *(...Passages...)-cyclus* geconcipieerd.

6. *(...nuit cassée.)*

(...nuit cassée.) werd geschreven in 2006-2007 in opdracht van *De Nieuwe Reeks*, een Leuvense concertreeks voor nieuwe muziek. De compositie werd in februari 2007 gecreëerd door het Spectra Ensemble.

De titel van het werk verwijst naar de titel van een tekening van Thierry De Cordier uit 2004: *E.ENDE. Nuit cassée... (étude scénographique).*

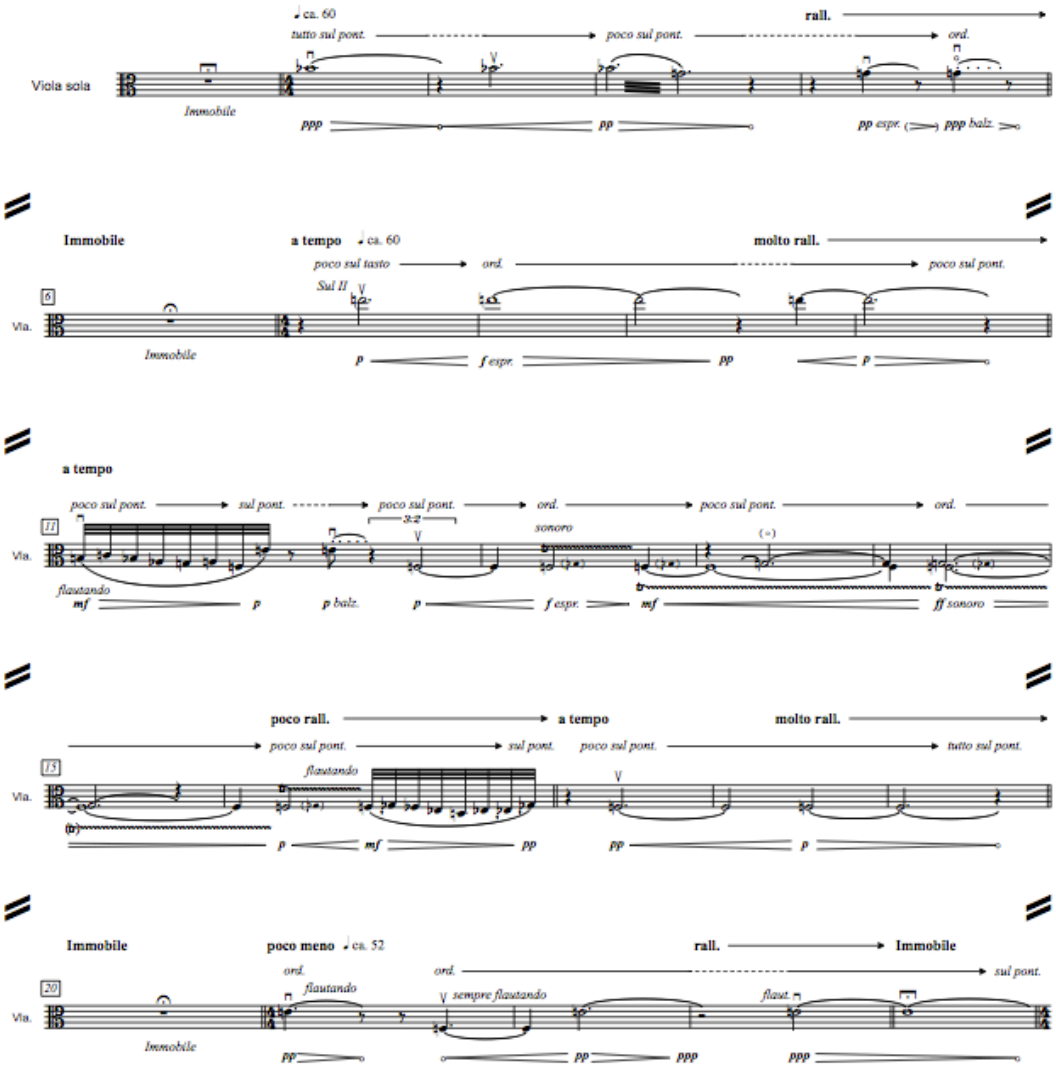
Zoals aangetoond tijdens de bespreking van*...Passages...*, had de altviool in dit strijkkwartet een belangrijke, soms zelfs solistische rol. Deze solistische rol werd in *(...nuit cassée.)* verder uitgewerkt. De compositie is geschreven voor solo altviool en een klein ensemble (bestaande uit klarinet, piano, percussie en cello). Net als de andere delen van de *(...Passages...)-cyclus* is *(...nuit cassée.)* relatief kort. De compositie bestaat uit vier beknopte delen die samen ongeveer zes minuten duren.

(...nuit cassée.) bouwt verder op technieken die in *...Passages...* en in *Tableau – Double – (Passages II)* werden gehanteerd: het hernemen en hercontextualiseren van muzikaal materiaal. Net als de cellosolocompositie vertrok *(...nuit cassée.)* daarbij van muzikaal materiaal van het strijkkwartet *...Passages...* Dit materiaal werd

aangevuld met enkele muzikale ideeën uit *Tableau – Double – (Passages II)*.[15] Ik illustreer dit met drie voorbeelden:

1) De altvioolsolo aan het hele begin van de eerste beweging van *(…nuit cassée.)* werd integraal afgeleid van *Tableau – Double – (Passages II)*.

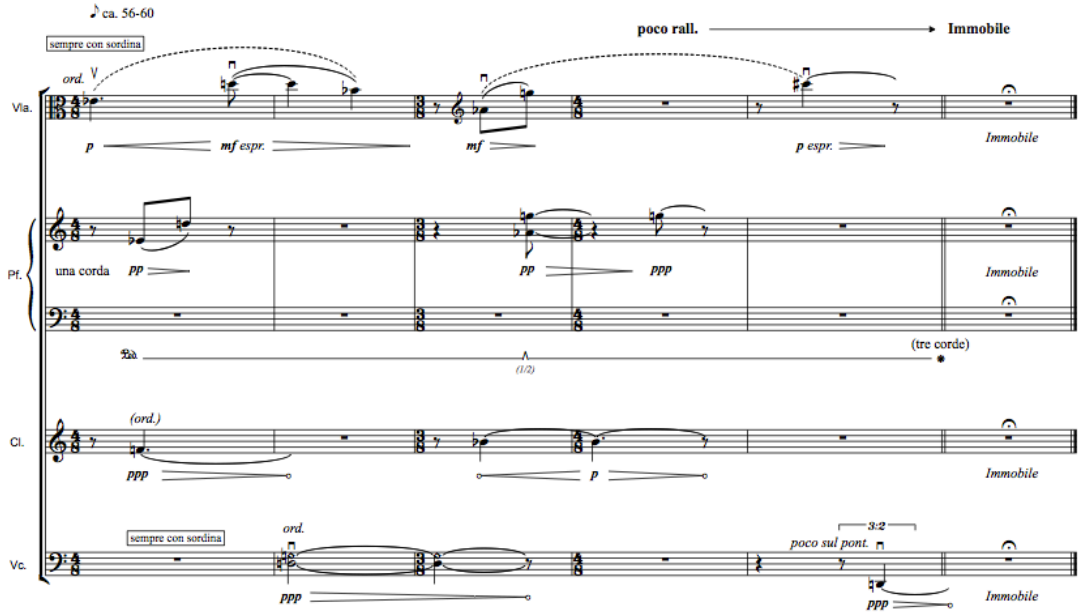
- De eerste zes maten van de altvioolsolo werden bijna letterlijk overgenomen van de eerste zes maten van *Tableau – Double – (Passages II)*.
- De vier daarop volgende maten (7-10) kunnen gezien worden als een ingekorte versie van m. 7-12 van *Tableau – Double – (Passages II)*.
- M. 11-19 van de altvioolsolo worden gedomineerd door een triller op de f. Deze is afgeleid van de lange triller op Fis, die kenmerkend was voor de m. 26-38 van de cellosolocompositie.
- In de laatste maten van de altvioolsolo (m. 20-24) horen we een korte muzikale lijn die gekenmerkt wordt door een expressieve grote septiem. Deze muzikale frase is gebaseerd op m. 39-41 van *Tableau – Double – (Passages II)*.

[15] We zullen later zien dat *(…nuit cassée.)* niet enkel muzikaal materiaal herneemt van de andere delen van de *(…Passages…) – cyclus*, maar dat in de compositie ook echo's terug te vinden zijn van György Kurtágs compositie *Hommage à R. Sch.* voor klarinet, altviool en piano (1990).

Afbeelding 21: M. 1-24 van de eerste beweging van *(...nuit cassée.)*.

De altvioolsolo aan het begin van de eerste beweging van *(...nuit cassée.)* kan gezien worden als *gereduceerde versie* van *Tableau – Double – (Passages II)*. Niet alleen is ze samengesteld uit de muzikale kernelementen van de cellosolocompositie, ook de volgorde waarin deze elementen verschijnen is in de altvioolsolo dezelfde als in *Tableau – Double – (Passages II)*. Het belangrijkste verschil tussen de cellosolocompositie en de altvioolsolo is echter dat deze eerste een afgerond muzikaal geheel is, terwijl de solo voor altviool naar mijn gevoel een eerder open einde heeft. Daar waar de verschillende muzikale elementen in *Tableau – Double – (Passages II)* doorheen de compositie terugkeren en met elkaar geconfronteerd en verbonden worden (zoals de besproken reminiscenties van de tweede sectie in het slotdeel van de cellosolocompositie), worden deze muzikale elementen in de altvioolsolo eerder

naast elkaar geplaatst zonder dat ze echt ontwikkeld worden. Na de altvioolsolo *vraagt* het muzikale discours als het ware om een muzikaal antwoord. Dit komt er in de vorm van een kort 'commentaar' door het ensemble volgend op de altvioolsolo (m. 25-35). Dit muzikale commentaar van het ensemble begint *pianissimo* met een lage, door een tamtam bijgekleurde pianopizzicato. Deze wordt gevolgd door enkele vage klarinet- en cellotonen, waarna uit een accent van de piano een klankveld gevormd wordt rond de toon e". De e" speelt een hoofdrol doorheen het hele commentaar. Ze is een reminiscentie van de m. 7-10 van de altvioolsolo (en was ook al eerder in de eerste en de laatste beweging van het strijkkwartet *...Passages...* en in de openingssectie van *Tableau – Double – (Passages II)* een van de centrale toonhoogtes).

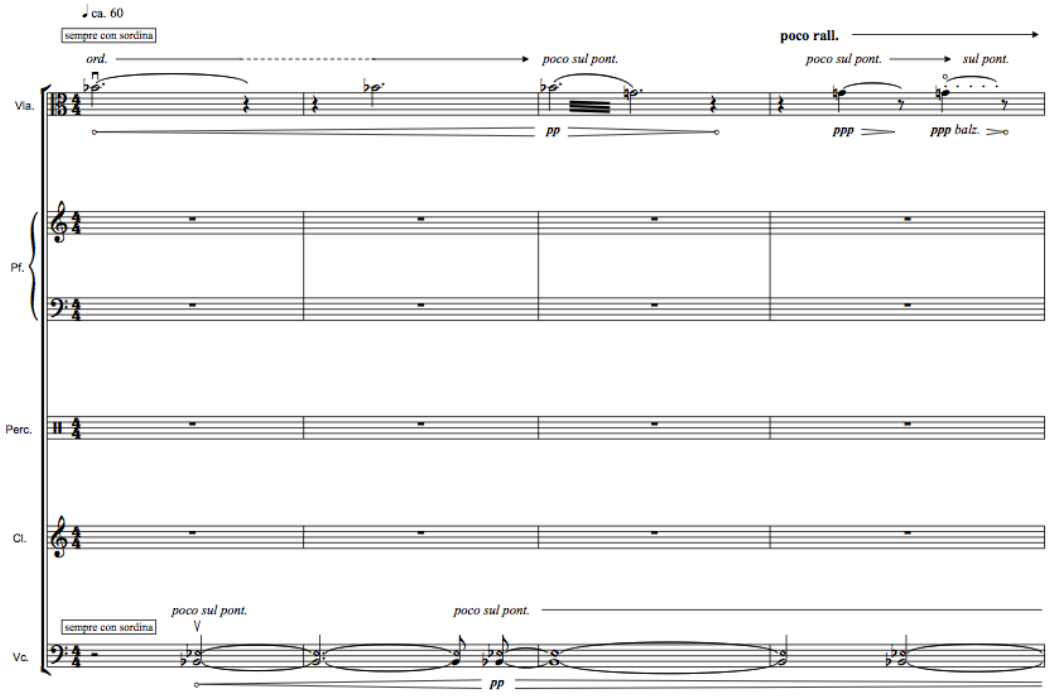
2) Een tweede voorbeeld dat illustreert hoe muzikaal materiaal uit voorgaande delen van de *(...Passages...)-cyclus* in *(...nuit cassée.)* hernomen wordt, vinden we in de derde beweging van het werk. Deze beweging is een arrangement van het derde deel van het strijkkwartet *...Passages...* De expressieve altvioolmelodie werd letterlijk uit het strijkkwartet overgenomen. Net als in het kwartet worden de voornaamste tonen van deze lijn (es'-d"-as'-g") door de andere instrumenten bijgekleurd. Eveneens net als in het kwartet wijkt de laatste noot van de cello (D) als enige af van dit patroon, en kan als een vervolg van de altvioolmelodie gezien worden.



Afbeelding 22: Derde beweging van *(...nuit cassée.)* voor altviool en vier instrumenten.

De wijze waarop de derde beweging van *(…nuit cassée.)* werd gecomponeerd wijkt enigszins af van de andere delen van de *(…Passages…)-cyclus*. Terwijl in de eerder beschreven voorbeelden muzikaal materiaal (een figuur, motief, een specifieke toonhoogteorganisatie…) steeds als uitgangspunt werd genomen om dit vervolgens in een andere muzikale context (verder) uit te werken, is de derde beweging van *(…nuit cassée.)* een arrangement. De bezetting verschilt daarbij uiteraard, maar de vorm, duur, structuur en toonhoogteorganisatie van het derde deel van het strijkkwartet *…Passages…* werd in de derde beweging van *(…nuit cassée.)* integraal en onveranderd overgenomen.

3) Een derde illustratie van de wijze waarop muzikaal materiaal uit *…Passages…* en *Tableau – Double – (Passages II)* in *(…nuit cassée.)* werd overgenomen, verwerkt en gehercontextualiseerd, vinden we in de vierde beweging van de compositie. Deze vierde beweging is een bijna letterlijke herneming van het eerste deel van het werk. Zoals reeds besproken begint de eerste beweging met een solo van de altviool, gevolgd door een commentaar van het ensemble. In de vierde beweging van *(…nuit cassée.)*, keren zowel de altvioolsolo als het commentaar terug, maar worden ze niet na elkaar geplaatst, maar op elkaar gestapeld. De solo van de altviool wordt als een muzikaal palimpsest overschreven door elementen uit het commentaar van het ensemble. Voorbeelden daarvan zijn de met een tamtam bijgekleurde lage pianopizzicato en het accent van de piano van waaruit een klankveld gevormd wordt rond de e". Naast deze elementen uit de eerste beweging, keren in de vierde beweging van *(…nuit cassée.)* ook andere muzikale figuren terug, zowel uit *…Passages…* als uit *Tableau – Double – (Passages II)*. Zo wordt in de vierde beweging van *(…nuit cassée.)* (m. 11-16) de triller op f van de altvioolsolo hernomen, en wordt deze tegelijk als het ware verdubbeld door haar 'origineel' uit *Tableau – Double – (Passages II)*: een triller op Fis door de cello. Een ander voorbeeld vinden we in de openingsmaten van de vierde beweging van *(…nuit cassée.)*. De altvioollijn wordt er aangevuld met een cellopartij. Het resultaat hiervan lijkt zeer sterk op de vierde beweging van het strijkkwartet *…Passages…*



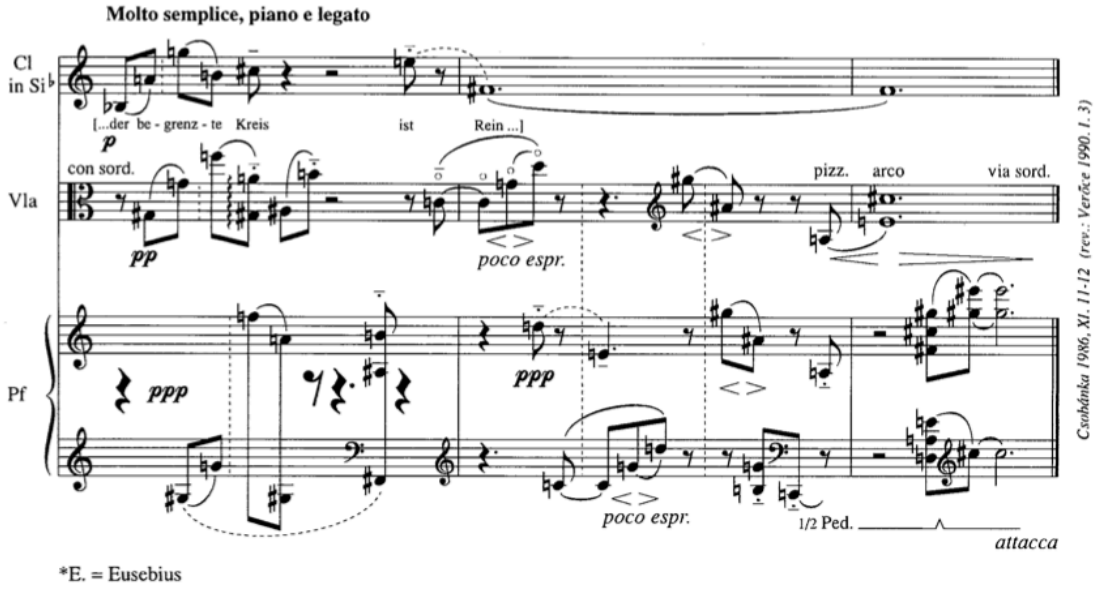
Afbeelding 23: M. 1-4 van de vierde beweging van *(...nuit cassée.)*.

De vierde beweging van *(...nuit cassée.)* knoopt op die manier terug aan bij de compositie van waaruit alles startte. De altvioolpartij van de openingsmaten van de vierde beweging van *(...nuit cassée.)* werd immers letterlijk overgenomen van de altvioolsolo van het eerste deel van *(...nuit cassée.)*. Deze solo werd afgeleid van *Tableau – Double – (Passages II)*, een compositie die op haar beurt voortgekomen is uit op de vierde beweging van *...Passages...* Op het hele einde van de *(...Passages...)-cyclus* maakt *(...nuit cassée.)* op die manier terug de link met de compositie van waaruit alles begon.

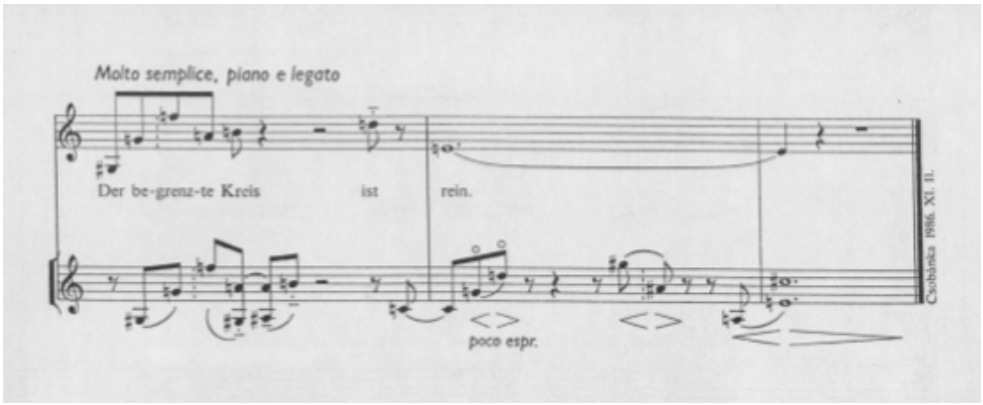
De tot nu toe aangehaalde voorbeelden illustreerden hoe in *(...nuit cassée.)* muzikaal materiaal van de andere delen van de *(...Passages...)-cyclus* werd hernomen en gehercontextualiseerd. In *(...nuit cassée.)* zijn echter ook echo's aanwezig van een andere compositie, meerbepaald van *Hommage à R. Sch.* Op.15d, een trio voor klarinet, altviool en piano uit 1990 van de Hongaarse componist György Kurtág (°1926).

Eerder werd er in de analyse van het strijkkwartet *...Passages...* reeds verwezen naar György Kurtág. Zo werd de derde beweging van het strijkkwartet beschreven als een *Kurtágiaanse miniatuur*. (zie p. 29) De korte duur, instrumentatie, intervalkeuze (het gebruik van een expressieve grote septiem) en het gebruik van stippellijnen om

muzikale fraseringen aan te geven verwijzen erg duidelijk naar de Hongaarse componist. In de eerder besproken derde beweging van *(...nuit cassée.)* werd deze verwijzing naar Kurtág verder uitgewerkt. De pianopartij van deze beweging is – alhoewel auditief moeilijk herkenbaar – geïnspireerd op de tweede beweging van zijn compositie *Hommage à R. Sch.*



Afbeelding 24: Tweede beweging uit *Hommage à R. Sch.* van György Kurtág © Editio Musica Budapest.

De tweede beweging van *Hommage à R. Sch.* is een arrangement van een andere compositie van Kurtág, meerbepaald *Der begrenzte Kreis*, een miniatuur voor sopraan en viool uit Kurtágs bundel *Kafka-Fragmente* Op. 24 (1985-1987).

Afbeelding 25: *Der begrenzte Kreis* uit *Kafka-Fragmente* van György Kurtág. © Editio Musica Budapest

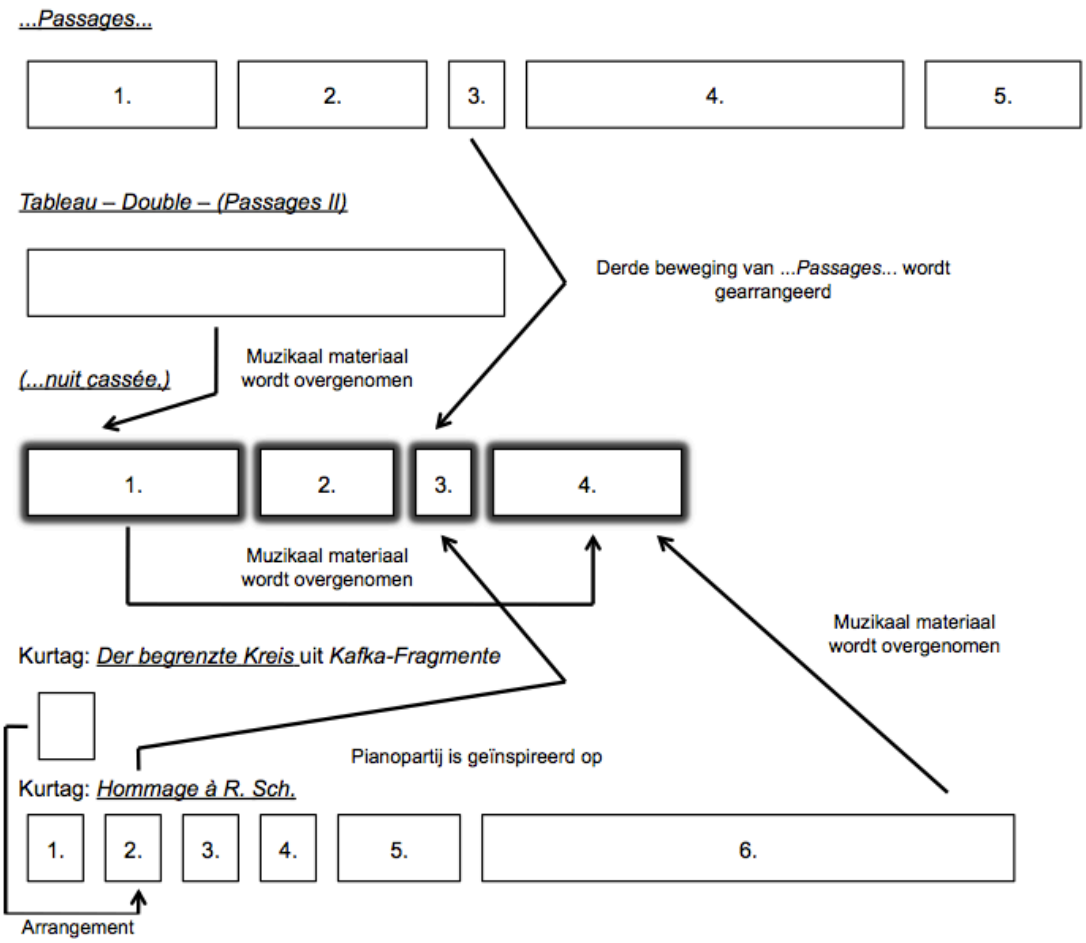
De sopraan- en vioolpartij uit het *Kafka-Fragment* werden in *Hommage à R. Sch.* bijna letterlijk overgenomen in respectievelijk de klarinet- en altvioolpartij. De pianopartij werd vervolgens aan deze twee stemmen toegevoegd.

Niet alleen in de derde beweging van *(…nuit cassée.)* wordt er naar Kurtágs *Hommage à R. Sch.* verwezen. Ook op het einde van de vierde beweging van *(…nuit cassée.)* wordt er duidelijk aan deze compositie van Kurtág gerefereerd. Op het einde van *Hommage à R. Sch.* klinken in de piano enkele donkere, uitstervende lage slotakkoorden. Deze worden beantwoord door de klarinet, die de laatste noot van de compositie speelt: een enkele slag op een grote trom, *pp pesante*. Deze noot is *als een laatste hartslag*, zo schrijft Hartmut Lück. (Lück, 1995) Het is de klarinettist die deze noot speelt, omdat ze als enige van de drie instrumenten lucht – het 'levenselixir van de mens' – gebruikt om haar klank te produceren. In de slotmaten van *(…nuit cassée.)* wordt er duidelijk naar dit moment in de compositie van Kurtágs gerefereerd. Ook hier wisselt de klarinettist voor de laatste noten van instrument: ze eindigt de compositie met enkele hoge tonen op een crotaal.

György Kurtág gaf het zesde en laatste deel van *Hommage à R. Sch.* de titel *Abschied* mee. Daarmee verwijst de componist expliciet naar het *Abschied* van Gustav Mahler: de laatste beweging van *Das Lied von der Erde* (1908-1909). Beide composities hebben niet alleen de titel gemeen, ook hun structuur is erg gelijkaardig: beide composities zijn zesdelig, waarbij de laatste beweging van het werk even lang duurt als de vijf voorgaande delen samen.[16]

De wijze waarop het muzikale materiaal uit *…Passages…* en *Tableau – Double – (Passages II)* in *(…nuit cassée.)* wordt hernomen, evenals de manier waarop de invloeden van György Kurtágs *Hommage à R. Sch.* in de compositie worden verwerkt, zouden we schematisch als volgt kunnen voorstellen:

[16] De proporties van beide composities zijn uiteraard zeer verschillend. Mahlers *Abschied* duurt bijna een half uur, Kurtágs *Abschied* daarentegen duurt nauwelijks vijf minuten.



Afbeelding 26: Schematische voorstelling van de manier waarop de besproken muzikale elementen worden hernomen in *(...nuit cassée.)*.

In *(...nuit cassée.)* wordt verwezen naar *Hommage à R. Sch.*, en op die manier misschien ook wel (onvermijdelijk?) naar Mahlers *Das Lied von der Erde*. Ze is niet alleen een opeenvolging van vier korte fragmenten waarin de altviool een prominente rol speelt, de compositie is ook het *afscheid* van de hele *(...Passages...)-cyclus*, en voor de laatste tonen tenslotte, wisselt de klarinet van instrument. Deze verwijzingen naar Kurtágs *Hommage à R. Sch.* worden niet echt geëxpliciteerd, we kunnen zelfs de vraag stellen of deze referenties auditief überhaupt waarneembaar zijn. De vorm van het werk (vier korte deeltjes), de aanwezigheid van een solo altviool en het expressief gebruik van intervallen als een grote septiem hebben uiteraard iets *Kurtágiaans*, maar de kans dat bij het beluisteren van *(...nuit cassée.)* Kurtágs compositie *Hommage à R. Sch.* spontaan in het hoofd van de luisteraar opkomt, is misschien toch eerder klein. Anderzijds, hoe duidelijk moeten verwijzingen zijn? In welke mate is het nodig om dergelijke intertekstuele elementen in een compositie steeds

'hoorbaar' te maken of te expliciteren? We gaan uitgebreid in op deze problematiek in het vierde hoofdstuk van dit essay.

7. *D'un automne étendu*

Het strijkkwartet *D'un automne étendu* schreef ik als laatste van de vier delen van de *(...Passages...)-cyclus*. Hoewel deze compositie als laatste neergeschreven werd, was het van bij het begin de bedoeling dat ze als derde deel in een reeks van vier zou fungeren. Eerder ongewoon voor mij was dat de partituur ontstond in twee gedeelten. De eerste helft van het werk componeerde ik in oktober/november 2007, de tweede helft ontstond pas een jaar later, in december 2008. Tussenin lag het werk aan het strijkkwartet zo goed als stil.

D'un automne étendu is eendelig en duurt ongeveer zeven minuten. Het werk werd geschreven in opdracht van de Leuvense concertreeks *De Nieuwe Reeks* en werd in maart 2009 gecreëerd door het strijkkwartet *ARSIS4*. Net als bij *(...nuit cassée.)*, werd de titel van het derde deel van de cyclus ontleend aan een tekening van Thierry De Cordier: *D'un automne étendu (étude)* uit 1997.

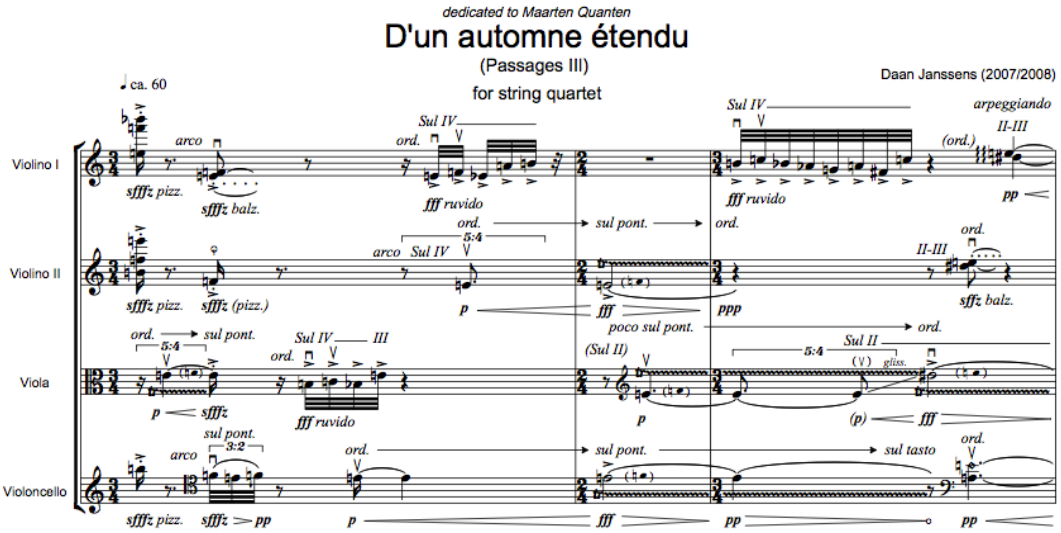
Conform met de andere delen van de cyclus, staat in *D'un automne étendu* het hernemen en hercontextualiseren van muzikaal materiaal centraal. Terwijl dit muzikale materiaal in de eerder besproken composities *Tableau – Double – (Passages II)* en *(...nuit cassée.)* soms letterlijk of toch zeer herkenbaar terugkeert, wordt het in *D'un automne étendu* op een subtielere, veel minder direct percipieerbare wijze hernomen. Toch is de werkwijze in deze compositie zeer gelijkaardig aan die van de andere delen van de *(...Passages...)-cyclus*. Enkele voorbeelden.

1) Zo is de volledige toonhoogteorganisatie van *D'un automne étendu* gebaseerd op een akkoord dat werd afgeleid van de eerste en de vijfde beweging van het strijkkwartet *...Passages...* Eerder werd in de bespreking van *...Passages...* aangetoond dat de eerste en de laatste beweging van dit strijkkwartet beide gebaseerd zijn op een zeer gelijkaardige harmonische progressie. Deze harmonische progressie kon in beide gevallen worden ingedeeld in drie secties, waarvan de eerste sectie wordt gekenmerkt door de langzame transformatie van e" naar f" en de tweede sectie door

een melodisch fragment in de altviool. Dit melodisch fragment begon zowel in het eerste als het laatste deel van ...*Passages*... met een b.

Uit deze elementen leidde ik drie toonhoogtes af (e, f, b). Deze drie toonhoogtes werden aangevuld met een bes, waardoor een vierklank ontstaat die gekenmerkt wordt door twee halve tonen en twee tritonussen (e, f, b, bes). Dit akkoord vormt de basis voor de volledige toonhoogteorganisatie van het strijkkwartet *D'un automne étendu*.

De centrale positie van dit akkoord in *D'un automne étendu* wordt meteen duidelijk wanneer we de eerste acht maten van het strijkkwartet van dichterbij bekijken. Deze eerste acht maten kunnen als een soort introductie van de compositie worden gezien. Na een *sffffz pizzicato* accent omspelen alle strijkers de e' en f' (m. 1-2). In de drie daarop volgende maten stijgt het harmonische centrum tot dis" en e" (m. 3-6), om vervolgens terug te keren naar e' en f' (m. 6). Meteen daarna wordt de b' toegevoegd in de eerste viool (m. 7) en wordt de introductie krachtig afgesloten met het eerder besproken akkoord e'-f'-b'-bes".



Afbeelding 27: M. 1-3 van het strijkkwartet *D'un automne étendu*.

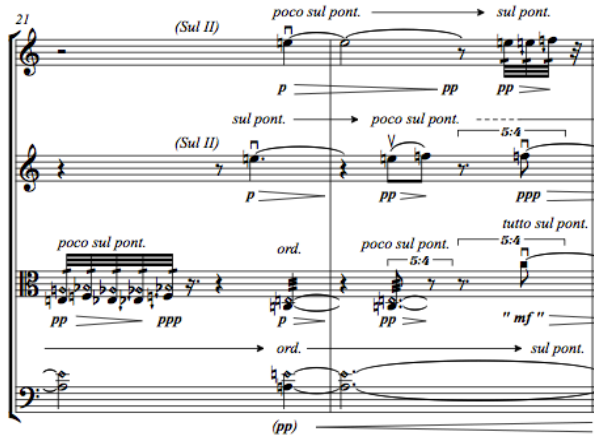
Doorheen de hele compositie keren de toonhoogtes e, f, b en bes verschillende keren terug, en dit in verschillende octaafliggingen en transposities. Enkele illustraties:

- Meteen na de introductie blijft de bes" als enige toon liggen in de altviool. Deze toon wordt omspeeld door de andere instrumenten (m. 9-12), waarna de vier strijkers terug de e" en f" opzoeken als harmonische centrum (m. 13-22). Deze

tweeklank wordt aangevuld door de b” en later door de ais”’ (respectievelijk in maten 23 en 29). Deze ais”’ vormt vervolgens het toonhoogtecentrum tot het einde van de eerste sectie (m. 39).

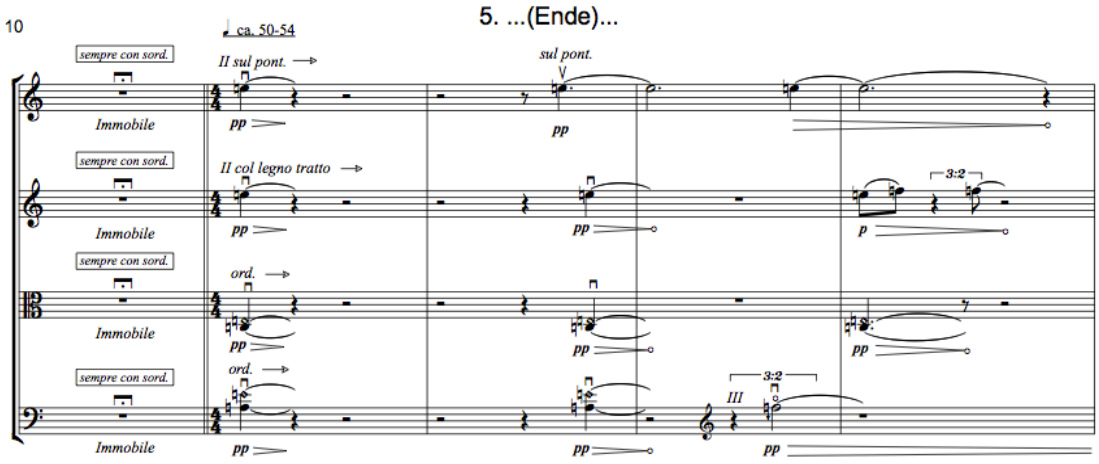
- In de daarop volgende sectie (m. 40-52) wordt het harmonische centrum gevormd door de toonhoogtes b, c, fis en f. Dit is een kwinttransposities van het akkoord e-f-b-bes.
- Vanaf m. 59 kunnen we spreken van een soort reëxpositie van de eerste acht maten van het strijkkwartet. We zien de *furioso* tweeëndertigsten terugkeren, evenals de scherpe dynamische contrasten die de openingssectie kenmerkten. Ook de toonhoogteorganisatie is zeer gelijkaardig. Alweer vormen de tonen e’, f’ en b’ het harmonische centrum (m. 59-63). Deze tonen worden in m. 64 vervoegd door de bes”.

2) Een tweede illustratie van de wijze waarop in *D’un automne étendu* muzikaal materiaal uit de andere delen van de *(...Passages...)-cyclus* wordt hernomen, vinden we in m. 21-22 van het kwartet.



Afbeelding 28: M. 21-22 van het strijkkwartet *D’un automne étendu*.

Het muzikale materiaal in deze maten werd afgeleid van de derde en vijfde maat van de vijfde beweging van het strijkkwartet *...Passages...*

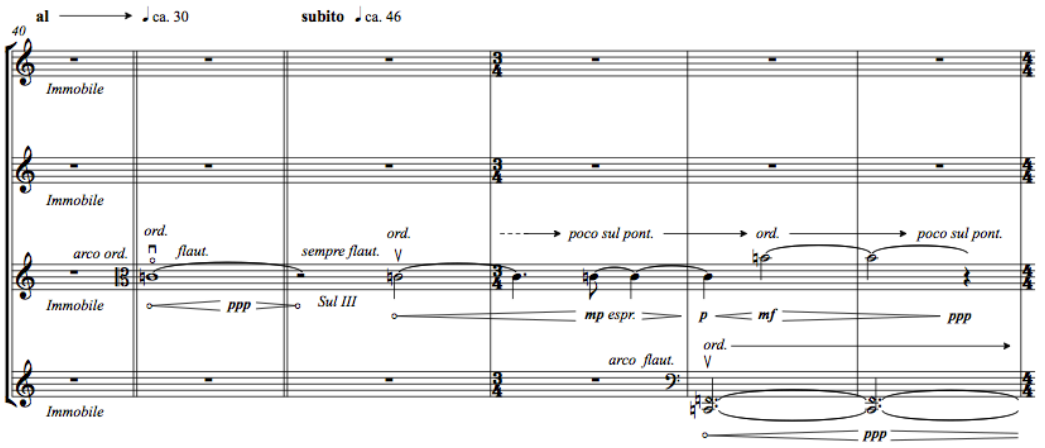


Afbeelding 29: M. 1-5 van de vijfde beweging van *...Passages...*

Concreet werden in m. 21-22 van *D'un automne étendu* twee karakteristieke muzikale figuren uit de vijfde beweging van *...Passages...* hernomen:

- De muzikale figuur in de derde maat van de vijfde beweging van *...Passages...*, waarbij de eerste viool anticipeert op een unisono e" van de tweede viool, altviool en cello. Deze figuur keert terug in m. 21 van *D'un automne étendu*.
- De muzikale frase van de tweede viool in de vijfde maat van de vijfde beweging van *...Passages...* (e"-f"-f") keert gevarieerd terug in m. 22 van *D'un automne étendu*, eveneens bij de tweede viool.

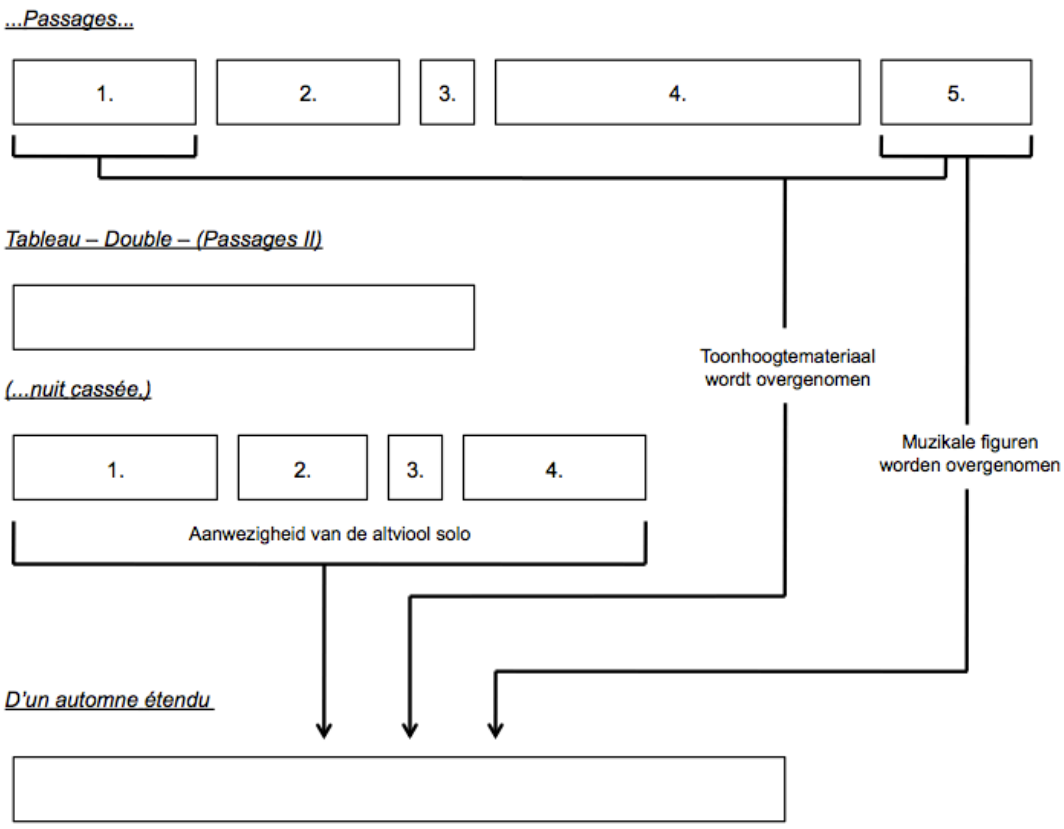
3) In m. 40-47 tenslotte vinden we een derde illustratie van de wijze waarop in *D'un automne étendu* muzikaal materiaal uit andere delen van de *(...Passages...)-cyclus* wordt hernomen.



Afbeelding 30: M. 40-45 van *D'un automne étendu*.

Deze sectie begint met een solo altviool en gaan verder met een kort, eerder bewegingsloos duo door de altviool en de cello. De solo altviool refereert hier naar de soms solistische rol van de altviool doorheen de cyclus. Ze verwijst zowel naar de derde en vierde beweging van *...Passages...* als naar de solistische rol van de altviool in *(...nuit cassée.)*. Het korte duo van de altviool en de cello refereert eveneens naar het altviool-celloduo aan het begin van de vierde beweging van *(...nuit cassée.)*.

De wijze waarop het strijkkwartet *D'un automne étendu* werd gecomponeerd is zeer gelijkaardig aan die van de overige delen van de *(...Passages...)-cyclus*. Net als in *Tableau – Double – (Passages II)* en *(...nuit cassée.)* werd in *D'un automne étendu* muzikaal materiaal uit andere delen van de werkenreeks hernomen. Dit materiaal werd aangepast, vervormd en geïntegreerd in een nieuwe muzikale context. Schematisch zouden we dit als volgt kunnen voorstellen:



Afbeelding 31: Schematische voorstelling van de manier waarop de besproken muzikale elementen worden hernomen in het strijkkwartet *D'un automne étendu*.

Toch wijkt de werkwijze die in *D'un automne étendu* werd gehanteerd duidelijk af van die van de andere delen van de cyclus. In de compositie wordt er weliswaar muzikaal materiaal uit andere delen van de cyclus hernomen, maar in vergelijking met *Tableau – Double – (Passages II)* of *(...nuit cassée.)* keert dit materiaal in *D'un automne étendu* op een veel minder direct hoorbare wijze terug. Terwijl in *Tableau – Double – (Passages II)* en *(...nuit cassée.)* integrale maten, langere frases of duidelijk herkenbare motieven terugkeren, is het muzikale materiaal dat in *D'un automne étendu* wordt hernomen een stuk abstracter: een harmonische structuur, enkele kleine motiefjes of de aanwezigheid van een korte altviool solo. De kans dat men bij het horen van *D'un automne étendu* op basis van deze elementen spontaan de link legt met de andere delen van de *(...Passages...)-cyclus* is eerder klein. Om 'geïdentificeerd' te worden en vervolgens de connectie te maken met de andere delen van de cyclus missen deze elementen – tenminste in de manier waarop ze in *D'un automne étendu* werden uitgewerkt – een vorm van *specificiteit*. Ze missen een zekere *Gestalt*-heid.

Dit was bij de meeste elementen die werden hernomen in de andere delen van de cyclus wel het geval. Wanneer in de openingssectie van *Tableau – Double – (Passages II)* de eerste acht maten van de vierde beweging van *...Passages...* terugkeren, is de hoedanigheid waarin dit materiaal opnieuw verschijnt meer dan een verzameling 'losse' elementen. Dit materiaal heeft immers *als geheel* enkele karakteristieke eigenschappen. Naast het specifieke toonhoogtemateriaal (bes', g' en e"), worden deze noten immers gekenmerkt door een lange duur, kleine dynamische verschillen, het gebruik van ruisklanken, de karakteristieke triller tussen bes' en g' enzovoort. Het is dan ook voornamelijk de specifieke hoedanigheid waarmee deze objecten zich als geheel presenteren, dat van deze objecten duidelijk herkenbare muzikale structuren maakt. In de beschrijving van het begrip 'muzikaal materiaal' (zie p. 28) haalde ik Gottfried Michael Koenig aan, die muzikaal materiaal definieerde als: *"basisgegevens of –eigenschappen, elementaire deeltjes waaruit een compositie kan worden opgebouwd."* Het merendeel van het 'materiaal' dat in *...Passages...*, *Tableau – Double – (Passages II)* en *(...nuit cassée.)* werd hernomen, is volgens deze beschrijving het stadium van het 'elementair-zijn' en bijgevolg het 'materiaal-zijn' duidelijk ontgroeid. Veel van de elementen die in deze werken werden hernomen ondergingen immers reeds een bepaalde vorming. Ze werden op een bepaalde manier georganiseerd, en werden steeds in deze georganiseerde vorm hernomen doorheen de

verschillende delen van de cyclus. Dit is, zoals gesteld, anders in het derde deel van de cyclus. In deze compositie werd de toonhoogteorganisatie immers wel samengesteld uit individuele tonen. Doorheen het strijkkwartet manifesteerden deze zich ook bijna nooit in een duidelijk gedefinieerde vorm, waardoor ze in dit werk dan ook niet als een Gestalt werden waargenomen.[17]

8. Vraagstelling

Op het einde van de bespreking van het strijkkwartet *…Passages…* werd gesteld dat ik in de *(…Passages…)-cyclus* twee elementen wilde onderzoeken. Ten eerste wilde ik nagaan welke compositorische mogelijkheden zouden ontstaan wanneer dezelfde muzikale elementen doorheen meerdere composities zouden worden hernomen, en daarbij telkens op een verschillende wijze verder zouden worden uitgewerkt. Zoals aangetoond vormde deze vraag het vertrekpunt voor elk van de delen van de *(…Passages…)-cyclus*. Ook in werken die na het voltooien van deze cyclus ontstonden ben ik verder blijven zoeken naar compositorische mogelijkheden die uit deze idee voortkwamen. Zo leidde ik uit de tweede scène van de kameropera *Les Aveugles* (2011) een korte studie af voor zeven instrumenten, *(Paysages – études) IV* (2011). Het globale verloop van deze laatste compositie was dan weer de inspiratiebron voor *(Incipit II)* voor zeven instrumenten (2013). Verder zijn er in *(…de l'Immense Infini.)* voor bariton en orkest (2012) sporen terug te vinden van muzikale figuren die voor het eerst werden geïntroduceerd in *(étude scénographique)* voor mezzosopraan en zes instrumenten (2008). Elementen uit *(…de l'Immense Infini.)* werden dan weer verder ontwikkeld in een ander orkestwerk, *(…revenir dans l'oubli…)* uit 2013. De tekst die ik gebruikte voor *(…de l'Immense Infini.)* – een fragment uit Bernardo Soares' *Boek der rusteloosheid*[18] – evenals enkele muzikale passages uit deze compositie werkte ik dan weer op geheel andere, alternatieve manier uit in *En dérive – (…paysage d'oubli…)* voor (mezzo)sopraan en negen instrumenten (2013). In het vierde hoofdstuk van dit essay kom ik uitgebreid terug op de precieze denk- en werkwijze die ik in deze werken hanteerde.

---

[17] Uitzondering hierop is misschien het laatste akkoord van maat 8, dat op bijna identieke wijze (met een karakteristieke toonhoogteorganisatie en combinatie van speeltechnieken) hernomen wordt op het einde van maat 64.

[18] *Bernardo Soares* is een van de heteroniemen van de Portugese schrijver Fernando Pessoa.

Het tweede compositorisch element dat ik in de *(…Passages…)-cyclus* wilde onderzoeken, was in welke mate muzikale elementen doorheen de verschillende delen van de cyclus langzaam konden transformeren, waardoor een muzikaal element in zijn eindstadium misschien niet meer meteen geassocieerd zou worden met zijn oorspronkelijke vorm. De analyse van de *(…Passages…)-cyclus* leerde me dat ik deze vraag in de cyclus eigenlijk uit de weg ben gegaan. Doorheen *…Passages…*, *Tableau – Double – (Passages II)* en *(…nuit cassée.)* keren muzikale elementen in veel gevallen immers onveranderd terug. Van transformatie is er in deze werken dus geen sprake. In *D'un automne étendu* is dit zoals besproken anders. In deze compositie werd immers notenmateriaal van de eerste en de vijfde beweging van *…Passages…* gedeconstrueerd, en vervolgens als basis gebruikt voor de toonhoogteorganisatie van *D'un automne étendu*. Echter, de eerder theoretische wijze waarop dit gebeurde zorgde er voor dat het niet meer mogelijk was om de toonhoogtestructuur van *D'un automne étendu* te linken aan de broncompositie *…Passages…* Natuurlijk zijn er auditief linken tussen beide strijkkwartetten. Zo delen beide composities duidelijk een gemeenschappelijke *muzikale taal*. De 'regels en categorieën' die in beide werken werden gehanteerd – om met de woorden van Helmut Lachenmann te spreken –, hebben daarbij duidelijk raakpunten. Doch van langzame transformatie over verschillende composities heen is ook hier geen sprake.

In de werken die ontstonden na *D'un automne étendu* wilde ik dan ook op een andere manier kunnen omgaan met het begrip muzikale transformatie. Verschillende vragen, die rechtstreeks voortkwamen uit de analyse van de *(…Passages…)-cyclus*, stonden daarbij centraal: op welke manier kunnen muzikale elementen doorheen een compositie op een hoorbare wijze transformeren? Welke kwaliteiten zorgen er daarbij voor dat muzikale objecten in hun originele en getransformeerde vorm met elkaar kunnen worden verbonden? En in welke mate kan deze hoorbare transformatie grotere, doch vormelijk en inhoudelijk coherente muzikale structuren genereren?

Om dieper te kunnen graven in deze materie leek me een historische studie van de wijze waarop componisten doorheen de muziekgeschiedenis met begrippen als muzikale transformatie en vormelijke coherentie zijn omgegaan onontbeerlijk. In het eerste deel van het tweede hoofdstuk van dit essay zal ik me focussen op dit historisch onderzoek. In bepaalde gevallen zal deze historische situering eerder beschrijvend zijn, in andere gevallen zal ik na een beknopte bespreking meteen aantonen hoe een

bepaalde (historische) compositorische techniek mijn eigen artistieke praktijk rechtstreeks wist te beïnvloeden.

Hoofdstuk 2: Muzikale transformatie

In het tweede hoofdstuk van dit essay gaan we dieper in op het begrip *muzikale transformatie*. In het eerste deel van dit tweede hoofdstuk zullen we bepaalde aspecten van dit begrip kaderen in historisch perspectief. Daarbij zal vooral aandacht worden besteed aan die elementen die voor mijn persoonlijke artistieke ontwikkeling belangrijk zijn gebleken. Achtereenvolgens zullen we ingaan op bepaalde polyfone technieken, het begrip thematische transformatie, de vrije atonaliteit, de twaalftoonsmuziek, het serialisme, en bepaalde postseriele ontwikkelingen zoals de New Complexity, het automatisch componeren, de Neue Einfachkeit en het Spectralisme.

In bepaalde gevallen zal deze bespreking louter beschrijvend zijn, in andere gevallen zal ik onmiddellijk illustreren hoe de studie van deze technieken mijn eigen artistieke activiteit wist te beïnvloeden.

Deel 1. Historische situering

"[…] ce qui m'intéresse c'est la possibilité de réaliser autre chose avec un même materiau de base."

(Pierre Boulez)[1]

1. Inleiding

In zijn essaybundel *Der Weg zur Neuen Musik* beschrijft Anton Webern (1883-1945) hoe componisten doorheen de hele Westerse muziekgeschiedenis op zoek zijn gegaan naar manieren om hun werken een zo groot mogelijke eenheid te verschaffen. De grootste eenheid werd daarbij volgens Webern bekomen door een volledige

[1] Albera, 2003, p. 12.

compositie af te leiden uit één enkel muzikaal idee: *"To develop everything else from one principal idea! That's the strongest unity […]."* (Webern, 1963, p. 35) 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!"* (Webern, 1963, p. 34), en naar Ludwig van Beethovens Op. 120: *33 Veränderungen über ein Walzer van A. Diabelli* (1819-1823). Weberns visie is uiteraard apologetisch en erop gericht om – volgend op de Vlaamse Polyfonisten, Bach, Beethoven, Brahms en Schönberg – de *twaalftoonstechniek* als het 'logische gevolg' van het verloop van de muziekgeschiedenis te zien.[2] En natuurlijk hebben componisten doorheen de hele muziekgeschiedenis steeds getracht om hun werken in meer of mindere mate een muzikaal-inhoudelijke samenhang te bezorgen. Meestal werd een *Compositie* (met hoofdletter C) immers 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 disperate material without any regard for its fitting together […] "

schrijft Charles Rosen. (Rosen, 1971, p. 37)

Weberns visie is vandaag in meerdere opzichten verouderd. Naast het feit dat hij enkel die historische voorbeelden aanhaalt die zijn eigen denkwijze staven, ontwikkelden zich parallel met de twaalftoonstechniek immers heel wat andere muzikale stromingen die elk op zich belangrijk en invloedrijk zijn geweest, zoals het Franse impressionisme, het Duitse door jazz beïnvloede expressionisme van Kurt Weill, of de muziek van Igor Stravinsky. Toch zijn de ideeën die Webern in *Der Weg zur Neuen Musik* uiteenzet, belangrijk geweest voor mijn eigen artistieke ontwikkeling. In het eerste hoofdstuk van dit essay beschreef ik reeds hoe ik in de periode dat mijn strijktrio *Gegeven/…(Beweging)…* ontstond, erg gefascineerd was door muziek die een zeer sterke interne compositorische samenhang vertoont. Deze fascinatie bracht me vanzelf bij bepaalde composities uit de negentiende eeuw, de twaalftoonsmuziek en het serialisme. De studie van deze muziek oefende een grote invloed uit op mijn werk. Zo begon ik ook in mijn eigen composities gebruik te maken

---

[2] Webern is in deze visie vanzelfsprekend sterk beïnvloed door zijn leraar Arnold Schönberg (1874-1951). *"Schoenberg's main canon of compositional masterpieces began with Haydn and Mozart, and there is no doubt that he saw the music of Brahms as the crowing achievement of the First Viennese School in which he found all the validation he needed for the aesthetics of his own kind of modernism."*, aldus Jonathan Dunsby. (Dunsby, 2002, p. 912)

van toonhoogte- en toonduurreeksen, permutaties en strenge, op voorhand bepaalde tijdsstructuren.[3] Zoals beschreven stopte ik na mijn strijktrio met het gebruik van dergelijke rigide structuren, ten voordele van een meer vrije tijdsorganisatie en een minder strikt op voorhand bepaald compositorisch verloop. Echter, aangezien bepaalde werken en compositorische werkwijzen die Webern in *Der Weg zur Neuen Musik* beschrijft dermate van belang zijn geweest voor de evolutie van mijn persoonlijke artistieke traject en dit onderzoeksproject, vormden sommige van Weberns gedachten dan ook de gepaste gids voor het historische luik van dit essay.

2. Polyfone technieken en het ontstaan van tonaliteit

2.1. Polyfone technieken – *(Incipits)*

"What is a canon? A piece of music in which several voices sing the same thing, only at different times (…)", schrijft Anton Webern. (Webern, 1963, p. 52) 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 ervoor 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 alle gebruik maken van hetzelfde thematische materiaal, versterkte op haar beurt de muzikale coherentie van de compositie als geheel, over de verschillende delen heen.[4] In dergelijke polyfone cyclische composities keert de cantus firmus doorheen de verschillende secties van de compositie vaak terug in een gevarieerde vorm. De cantus firmus wordt daarbij dikwijls hernomen in langere duurwaarden (augmentatie) of in kortere (diminutie). Voor een niet gespecialiseerde luisteraar is de cantus firmus, evenals de variaties daarop, auditief niet steeds makkelijk waar te

[3] Dit leidde onder meer tot meerdere compositiefragmenten, een zeer kort, gedeeltelijk dodecafoon strijkkwartet (2001), een kort werk voor fluit en piano: *Primaire bewerkingen* (2003), en de eerste versie van het strijktrio *Gegeven/…(Beweging)…* (2004).

[4] 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: Grout en Palisca, 2001, p. 185-186, en Broeckx, 1986, p. 78.

nemen. Deze lijkt immers vaak te versmelten met de muzikale textuur van het polyfone werk.

De renaissancistische cyclische vorm fungeerde als rechtstreekse inspiratiebron voor mijn vijfdelige compositie *(Incipits)*. Dit werk ontstond in 2013 en werd geschreven in opdracht van het Antwerpse Hermes Ensemble. Er werd me gevraagd om een compositie te schrijven die gecombineerd zou worden met muziek van de polyfone componist Pierre De La Rue (ca.1450-1518). De Capilla Flamenca zou daarbij instaan voor de uitvoering van deze polyfone muziek.

(Incipits) is geschreven voor een ensemble van zeven lage instrumenten: basfluit, basklarinet, piano, slagwerk, altviool, cello en contrabas. Het werk bestaat uit vijf contrasterende delen. Deze kunnen als een geheel worden uitgevoerd – waarbij de vijf bewegingen elkaar zonder onderbreking opvolgen –, of als vijf afzonderlijke stukken, waarbij tussen de verschillende delen andere muziek wordt gebracht. In het geval van de samenwerking met de Capilla Flamenca werden de vijf bewegingen van *(Incipits)* onderbroken door fragmenten uit Pierre De La Rues *Lamentaties*.

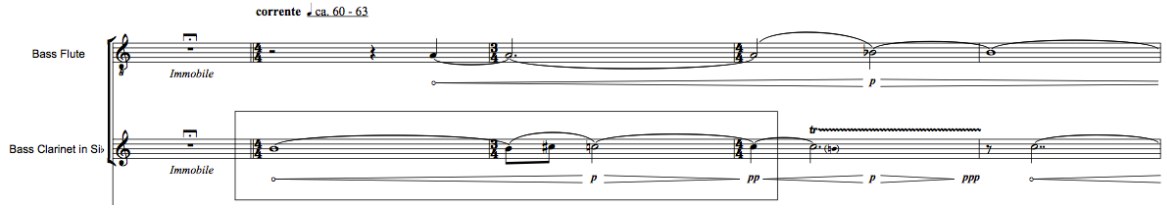
In *(Incipits)* wilde ik een link creëren met bepaalde compositorische principes van renaissancistische polyfone composities. Ik wilde daarbij vermijden al te specifiek te worden, en ging bewust het gebruik van citaten, al te duidelijke imitatietechnieken of modale harmonische referenties uit de weg. Wel maakte ik doorheen de vijf delen van de compositie – net zoals in de polyfone cyclische vorm – gebruik van steeds hetzelfde, terugkerende muzikale materiaal:

- Een motief van drie tonen waarbij een stijgende grote secunde wordt gevolgd door een dalende kleine secunde.

- Een ritmische figuur waarbij een toon in regelmatige zestienden of tweeëndertigsten wordt herhaald.

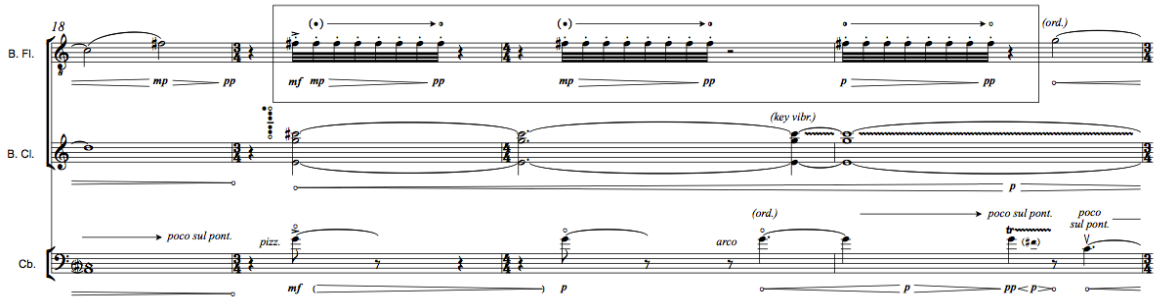
Op bepaalde plaatsen bevinden deze elementen zich duidelijk op de voorgrond, op andere momenten zijn ze moeilijker traceerbaar en gaan ze, net zoals in veel renaissancistische polyfone muziek, helemaal op in de muzikale textuur.

Helemaal aan het begin van de compositie wordt het motief van drie tonen voorgesteld door de basklarinet.



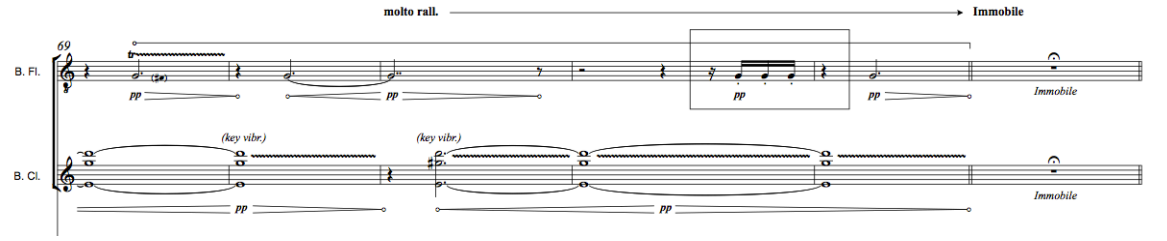
Afbeelding 32: Openingsmaten van de eerste beweging van *(Incipits)*.

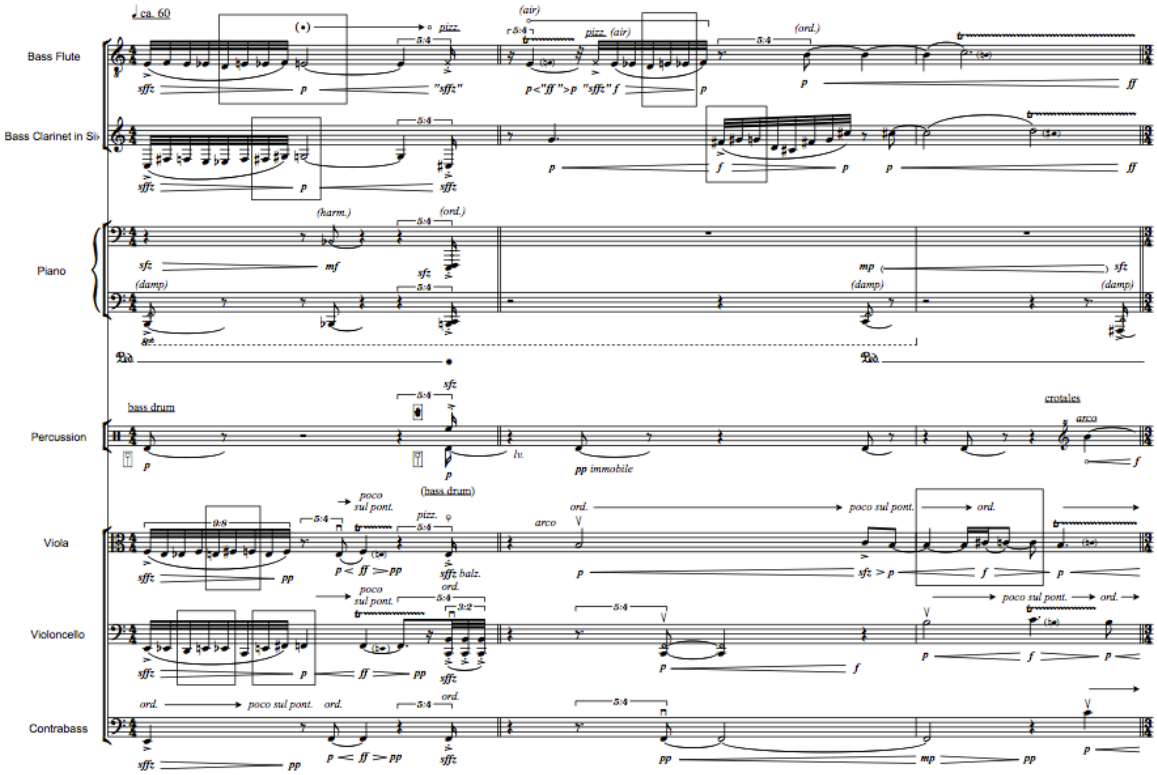
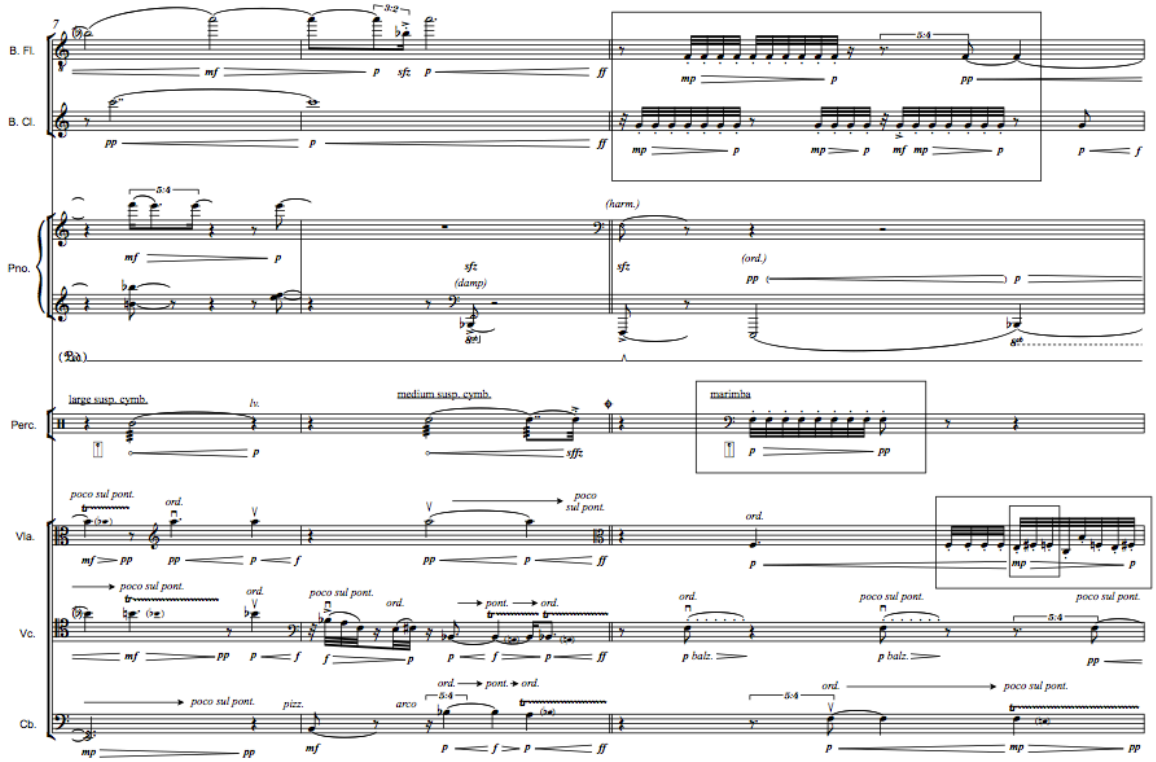
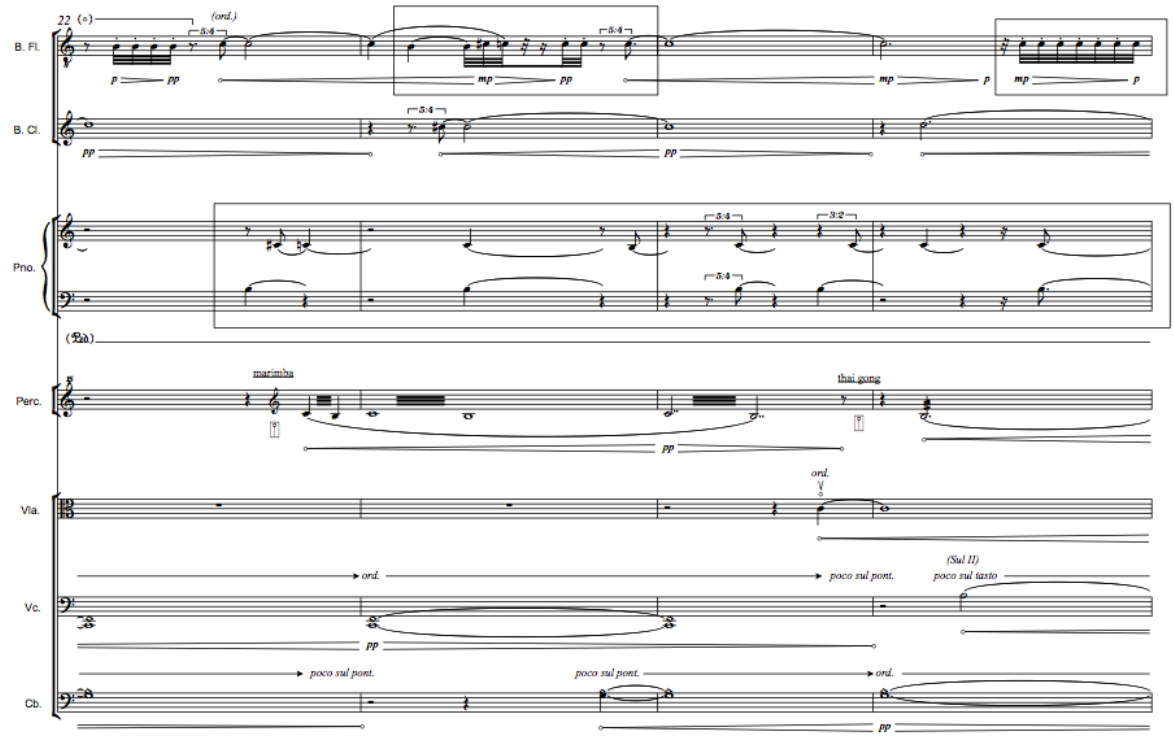
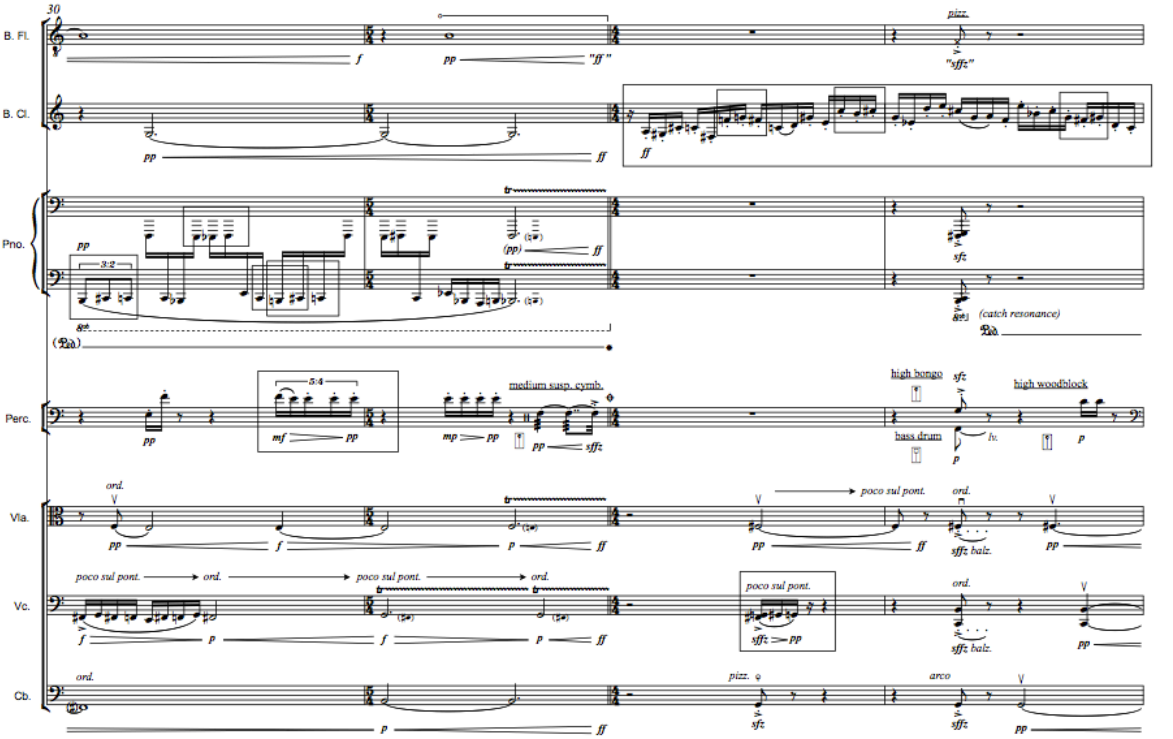
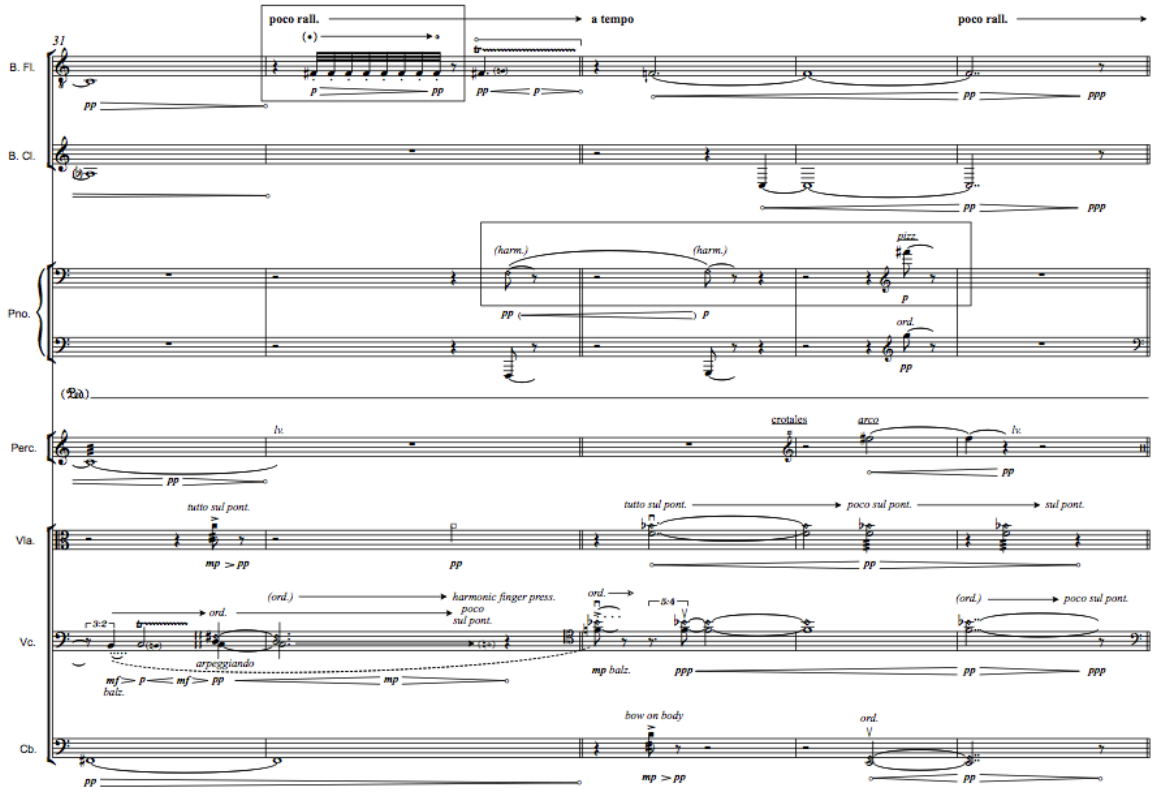
De terugkerende ritmische figuur klinkt voor het eerst in maat negentien bij de basfluit.



Afbeelding 33: M. 18-21 van de eerste beweging van *(Incipits)*.

Zoals onderstaande afbeeldingen illustreren, keren deze beide motieven doorheen het werk in telkens verschillende vormen en constellaties terug. Daarbij wordt het materiaal nauwelijks ontwikkeld. Wel wordt gebruik gemaakt van de beschreven technieken augmentatie en diminutie. Beide motieven worden daarbij hernomen met langere of kortere notenwaarden.



Afbeelding 34: M. 69-74 van de eerste beweging van *(Incipits)*.

Afbeelding 35: M. 1-3 van de tweede beweging van *(Incipits)*.

Afbeelding 36: M. 7-9 van de tweede beweging van *(Incipits)*.

Afbeelding 37: M. 22-25 van de derde beweging van *(Incipits)*.

Afbeelding 38: M. 30-33 van de vierde beweging van *(Incipits)*.

Afbeelding 39: M. 31-35 van de vijfde beweging van *(Incipits)*.

Zoals in het vierde hoofdstuk van dit essay zal worden geïllustreerd, keert het muzikale materiaal dat aan de basis lag van *(Incipits)* ook terug in andere composities die ontstonden in de periode 2011-2015. Zo speelde het motief van drie tonen een belangrijke rol in composities als *Les Aveugles* (2011), *En dérive – (…paysage d'oubli…)* voor (mezzo)sopraan en negen instrumenten (2013), of *(l'espace d'une page)* voor cimbalom en acht instrumenten (2014), en keert het ritmische motief terug in onder meer *(…revenir dans l'oubli…)* voor orkest (2013) en *Canto* voor blaaskwintet (2014).

2.2. Het ontstaan van tonaliteit

Veel van de in de Middeleeuwen en Renaissance ontwikkelde polyfone vormen en technieken bleven ook tijdens de Barok en het Classicisme in gebruik. Daarnaast 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 minder uitgesproken aanwezig, maar was het voornamelijk de tonaliteit ervoor zorgde die 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." (Webern, 1963, p. 43)

Uiteraard zijn er tussen 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). (Rosen, 1971, p.37) Maar deze gevallen zijn wellicht toch eerder uitzondering dan norm. In zeer veel Barokke concerti van bijvoorbeeld Vivaldi, of in klassieke klaviersonates van Haydn of Mozart is de thematische samenhang tussen de verschillende bewegingen van de compositie immers niet steeds heel duidelijk.

3. Thematische transformatie

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 20ste 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, één cel.", (Sabbe, 1996, p. 13)

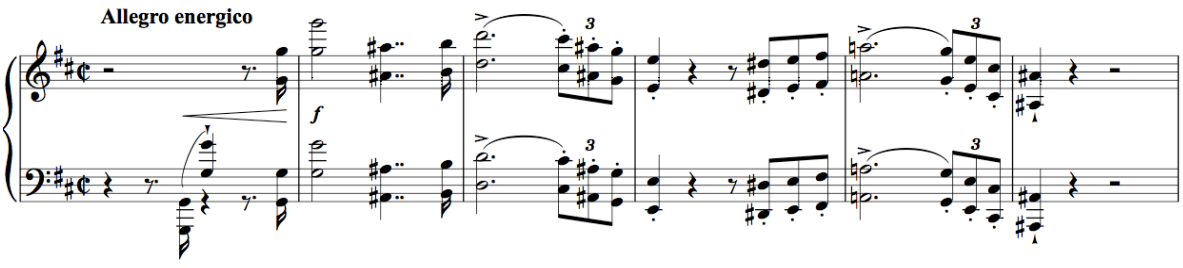
Klassieke negentiende-eeuwse voorbeelden van deze werkwijze zijn onder meer de *Symphonie fantastique* (1830) van Hector Berlioz, Robert Schumanns *Carnaval* (1834-1835), de *Symfonie in d* (1886-1888) van César Franck, de *Eerste Symfonie* (1885-1888) van Gustav Mahler of het *Strijkkwartet* (1893)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

In zijn meest doorgedreven vorm resulteerde deze negentiende-eeuwse zoektocht naar een cyclische vorm in een 'doorgecomponeerde' muzikale structuur. De verschillende delen van de compositie gaan daarbij in elkaar over en lijken zo één grote ononderbroken muzikale beweging 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.[5]

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:

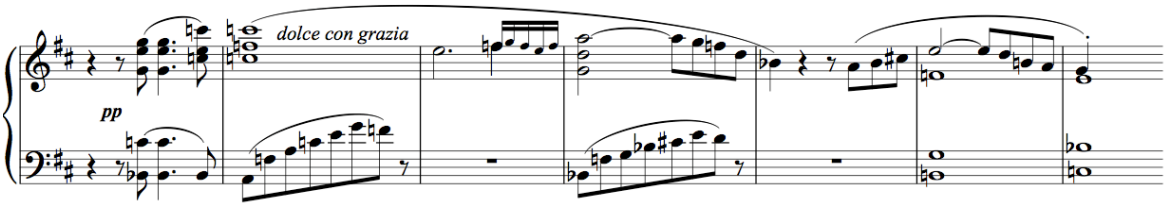
> "A term used to define the process of modifying a theme so that in a new context it is different but yet manifestly made of the same elements; a variant term is thematic metamorphosis." (Macdonald, 2001)

Het volgende – vaak aangehaalde – voorbeeld uit Liszt's *Sonate* illustreert deze werkwijze zeer duidelijk:

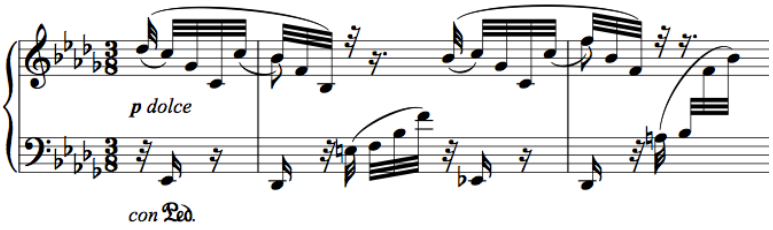
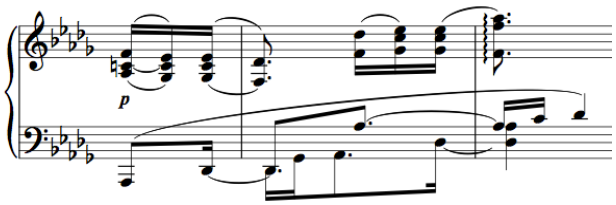


Afbeelding 40: Franz Liszt, *Sonate in b* (m. 8-13).

[5] Voor een interessante analyse van Liszt's *Sonate in b*, evenals een boeiende discussie over de verschillende complexere sonatevormen en structuren in de 19de eeuw, zie: Vande Moortele, 2009.

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 41: Franz Liszt, *Sonate in b* (m. 124-130).

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 élke 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. Zo transformeert Siegfrieds vinnige hoornsolo motief in *Siegfrieds Trauermarsch*, op het einde van *Götterdämmerung*, tot een trage, heroïsche melodie gebracht door het hele orkest. Evenzeer echter, werd de techniek in voornamelijk instrumentale muziek toegepast op veel abstractere wijze. Een mooie illustratie daarvan is Brahms' *Intermezzo* Op. 117 Nr. 2 voor piano solo. Het volledige thematisch materiaal van deze compositie is eigenlijk te reduceren tot de melodische cel waarmee de compositie begint. Ook het 'tweede thema' werd daarbij van deze openingsfiguur afgeleid.

Afbeelding 42: Aanvangsmaten van Brahms' *Intermezzo* Op.117 Nr.2.

Afbeelding 43: Het 'tweede thema' m.22-24 van Brahms' *Intermezzo* Op.117 Nr.2.

Door een volledige compositie af te leiden uit een zeer beperkte hoeveelheid muzikaal materiaal, in dit geval een korte melodische cel, wijst deze compositie van Brahms op een bepaalde manier al vooruit naar de Tweede Weense School. Ook in dodecafonische composities werd de toonhoogteorganisatie van het volledige werk immers afgeleid uit een enkele muzikale kern: een geordende reeks van twaalf verschillende chromatische tonen.

In talrijke negentiende-eeuwse composities die gebruik maken van thematische transformatie, is de link tussen het thema in de oorspronkelijke vorm, vergeleken met dit thema in getransformeerde vorm, auditief meestal goed waarneembaar. Hoewel er vaak veel aspecten van dit thema wijzigen – zoals de grootte van de intervallen, het toongeslacht, de dynamiek, precieze ritmiek, instrumentatie, enzovoort – blijven de *contouren* van het thema bijna steeds behouden. Dalende en stijgende intervallen blijven daarbij respectievelijk dalend en stijgend, en meestal zijn er overeenkomsten tussen de ritmische proporties van het thema in respectievelijk de originele en getransformeerde vorm.[6]

Uiteraard mogen we deze beschreven denk- en werkwijzen niet generaliseren. Het is zeker niet zo dat élke negentiende-eeuwse componist bij élk werk een thematisch

[6] Tijdens een gesprek met componist Luca Francesconi (°1956) in Lissabon op 16/02/12, stelde Francesconi dat het bijvoorbeeld in de eerste beweging van de *Vijfde Symfonie* van Beethoven vooral de *contouren* van het openingsmotief zijn, die kenmerkend zijn voor het motief. Het motief, zo stelde Francesconi, 'werkt' immers ook met een dalende kwart in plaats van grote terts, maar niet met een stijgende grote terts of kwart.

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 niet als streefdoel hebben om thematisch samenhangend te zijn.[7] Maar tegelijk kunnen we onmogelijk ontkennen dat er min of meer vanaf de negentiende eeuw, zeker in vergelijking met het periode daarvoor, 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. (Sabbe, 1996, p. 13)

4. Het ontstaan van atonaliteit en twaalftoonsmuziek

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 Schönberg (1874-1951) – het logische gevolg was van de verwijde tonaliteit. Als voorbeeld van verwijd tonale muziek die op de grens staat met de atonaliteit, verwijst Webern naar Schönbergs *Erste Kammersymphonie in E* Op. 9, een compositie die onder meer gebruik maakt van kwartakkoorden:

> "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." (Webern, 1963, p. 48)

In navolging van de atonaliteit, die het logische gevolg leek van de verwijde tonaliteit, was de twaalftoonstechniek op haar beurt het logische gevolg van de atonaliteit.

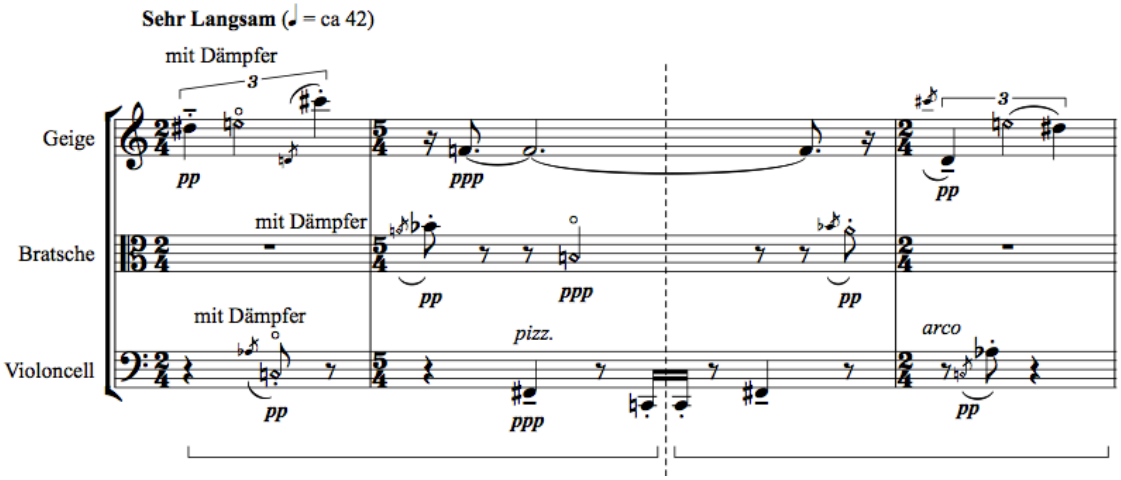
---

[7] De bekende kritiek van Robert Schumann op Chopins werk, dat hij gewoon *'vier van zijn meest bevreemdende en heterogene kinderen had samengegooid 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. (Rosen, 1995, p. 283)

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"*. (Webern, 1963, p. 51) Op die manier ontstond later de wet: *"until all twelve notes have occured, none of them may occur again"*. (Webern, 1963, p. 51) De twaalftoonsmuziek was een feit.

Wanneer we de dodecafonische werkwijze bestuderen, zien we dat deze techniek een *variatietechniek* is. Van een bepaalde reeks van twaalf chromatische tonen wordt via de gekende procedés (kreeft, omkering, kreeft van de omkering en transpositie) een beperkt aantal reeksen afgeleid, die in wezen alle variaties zijn van de basisreeks. De manier waarop de componist deze reeksen vervolgens hanteert is relatief vrij. Het volstaat om het qua toonspraak eerder romantische en harmonische klankresultaat van Schönbergs *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 compositorische resultaten de dodecafonische techniek kan leiden. Het werken met twaalftoonsreeksen kan daarom ook veel meer als een denkwijze gezien worden dan wel een techniek of een duidelijk afgelijnde stijl.

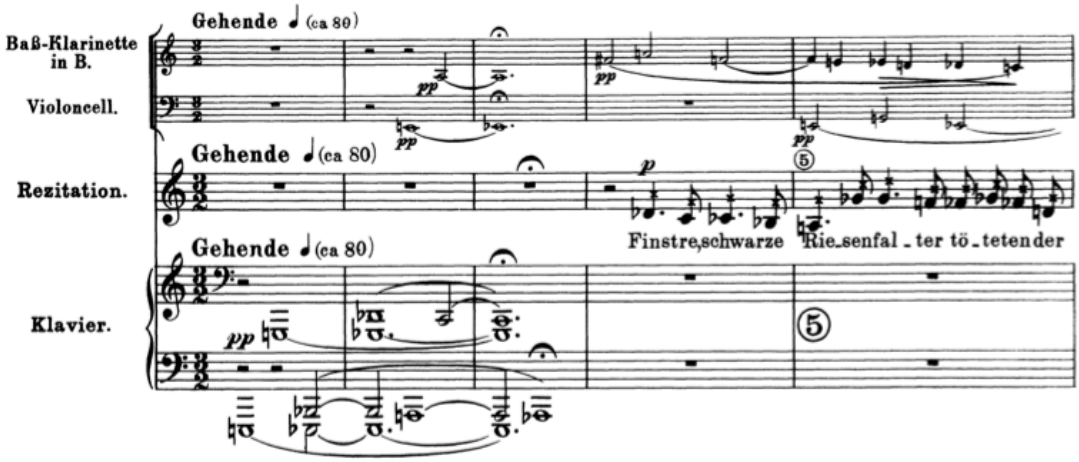
In dodecafonische composities wordt de volledige toonhoogteorganisatie van een werk afgeleid uit een enkele muzikale kern. In bepaalde gevallen vertaalde deze denkwijze zich ook in bepaalde vormelijke aspecten van de compositie. Bekijken we als illustratie de openingsmaten van de eerste beweging van Anton Webern's *Streichtrio* Op. 20 (1927).



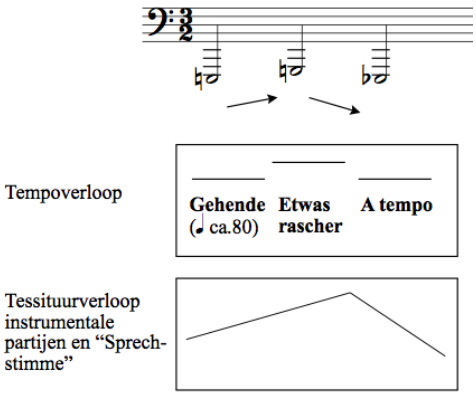
Afbeelding 44: Aanvangsmaten van de eerste beweging van Webern's *Streichtrio* Op. 20.

Zoals te zien is in bovenstaande afbeelding, werden de toonhoogteorganisatie, de ritmische structurering en de organisatie van de dynamische aanwijzingen in deze drie inleidende maten gespiegeld. Een gelijkaardige spiegelstructuur vinden we terug in het globale vormverloop van de volledige eerste beweging van het werk. Grofweg kan deze beschouwd worden als een ABA-vorm die als een palindroom werd onderverdeeld:

A^1-A^2-A^1 – B-B – A^1-A^2-A^1

De structuur van de volledige eerste beweging van het strijktrio zien we op die manier eigenlijk reeds weerspiegeld in de openingsmaten van het werk. Op een bepaalde manier legt Weberns Strijktrio zo de link met *Nacht*, het achtste deel uit Arnold Schönbergs vrij atonale compositie *Pierrot Lunaire* Op. 21 (1912). Ook hier zijn het globale vormverloop en enkele andere structurele elementen van de compositie eigenlijk reeds aanwezig in het kernmotief waarmee het werk begint.

Afbeelding 45: Aanvangsmaten van *Nacht* uit *Pierrot Lunaire* Op. 21 van Arnold Schönberg. © Universal Edition

In onderstaande afbeelding zien we het kernmotief van *Nacht* (een stijgende kleine terts gevolgd door een dalende grote terts) ook terugkeren in de contouren van het globale tempoverloop van de compositie, evenals in de wijze waarop de tessituur van de instrumentale partijen en van de “Sprechstimme” doorheen het werk evolueren. De “Sprechstimme” en de instrumenten beginnen het werk alle in eerder laag register, stijgen in het middendeel naar een hoger register, en zakken op het einde van het werk terug af naar hun respectievelijke laagste regionen.



Afbeelding 46: Het kernmotief van *Nacht*, en hoe dit het tempo- en tessituurverloop van de compositie mee bepaalde.

Zoals we zullen zien in het derde hoofdstuk van dit essay, is deze idee, dat de globale structuur van een werk weerspiegeld wordt in andere elementen van de compositie, zeer belangrijk geweest voor mijn kameropera *Les Aveugles*. Het algehele dramatische vormverloop van het toneelstuk van Maeterlinck, waar mijn kameropera op werd gebaseerd, vertaalde zich bijvoorbeeld in het profiel van bepaalde korte melodische lijnen, de wijze waarop het tempo doorheen de compositie evolueert of het vormverloop van de proloog van het werk – ook in *Les Aveugles* is er, vergelijkbaar met *Streichtrio* Op. 20 van Webern of *Nacht* van Schönberg, bijgevolg sprake van een openingssectie waarin het globale verloop van de hele compositie zit vervat.

In veel dodecafonische composities gebeurt de organisatie van de toonhoogtes weliswaar reeksmatig, maar wordt er verder gebruik gemaakt van relatief traditionele compositorische technieken, zoals terugkerende ritmische motieven, auditief waarneembare reëxposities of vormstructuren zoals de sonatevorm, rondovorm of variatiereeks. Dit maakt bepaalde dodecafonische composities – of gedeeltelijk dodecafonische werken, zoals Alban Bergs (1885-1935) *Lyrische Suite* voor strijkkwartet (1925-1926) – vormelijk relatief volgbaar. Andere werken, zoals Anton Weberns *Variationen für Klavier* Op. 27 (1935-1936), komen op een bepaalde manier abstracter over. Doorheen Weberns *Variationen* horen we weliswaar terugkerende, symmetrische intervalstructuren, en is er – binnen elk van de drie bewegingen – sprake van een zekere muzikale lineariteit (in de eerste beweging van het werk is bijvoorbeeld duidelijk te horen hoe de ritmische structuur van het werk eerst verdicht, om naar het einde toe weer te verbreden), doch de sterke focus op

intervallen, het gebruik van een beperkt aantal ritmische figuren, de bij tijden punctuele muzikale textuur, en het ontbreken van vormelijk contrast, bezorgt het werk een zekere muzikale en formele abstractie.

5. Van twaalftoonsmuziek naar serialisme

5.1. Inleiding – *Structures 1a*

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 Messiaen[8] was er na 1950 – zoals geweten – een jonge generatie componisten die het reeksmatig denken begon toe te passen op àlle 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 Schönberg avait réservé à la seule hauteur avec la série de douze sons." (Lelong, 2010, p. 54)

De eerste Europese seriële composities[9] – zoals Karel Goeyvaert's *Sonate* voor twee piano's (1951) of *Structures Ia* (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. Zo schrijft Maarten Quanten over het verdwijnen van de metriciteit:

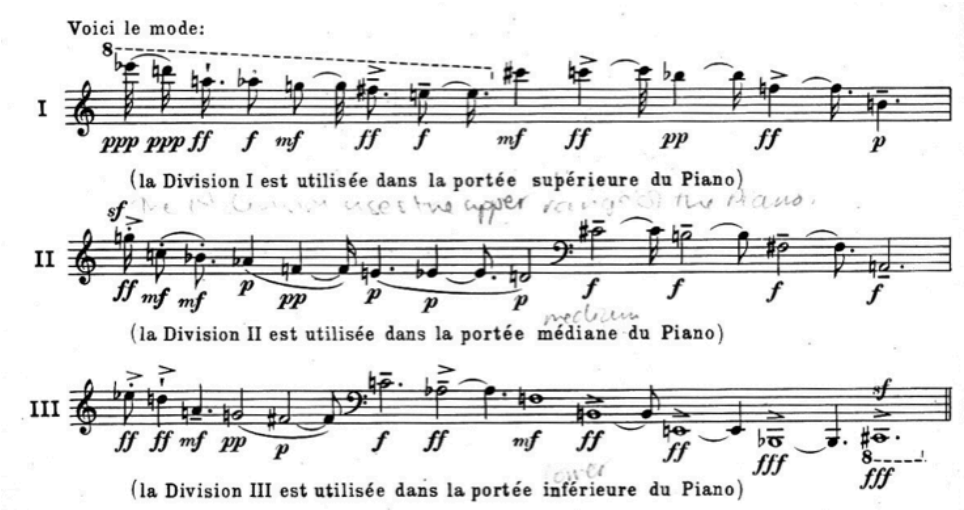
> "Vanaf omstreeks het midden van de 20ste eeuw laat zich in West-Europa een tendens naar de verzelfstandiging van klankduurwaarden ten opzichte van de door metrische regelmaat beheerste ritmische structuren opmerken. Dit idee

[8] 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 het seriële componeren.

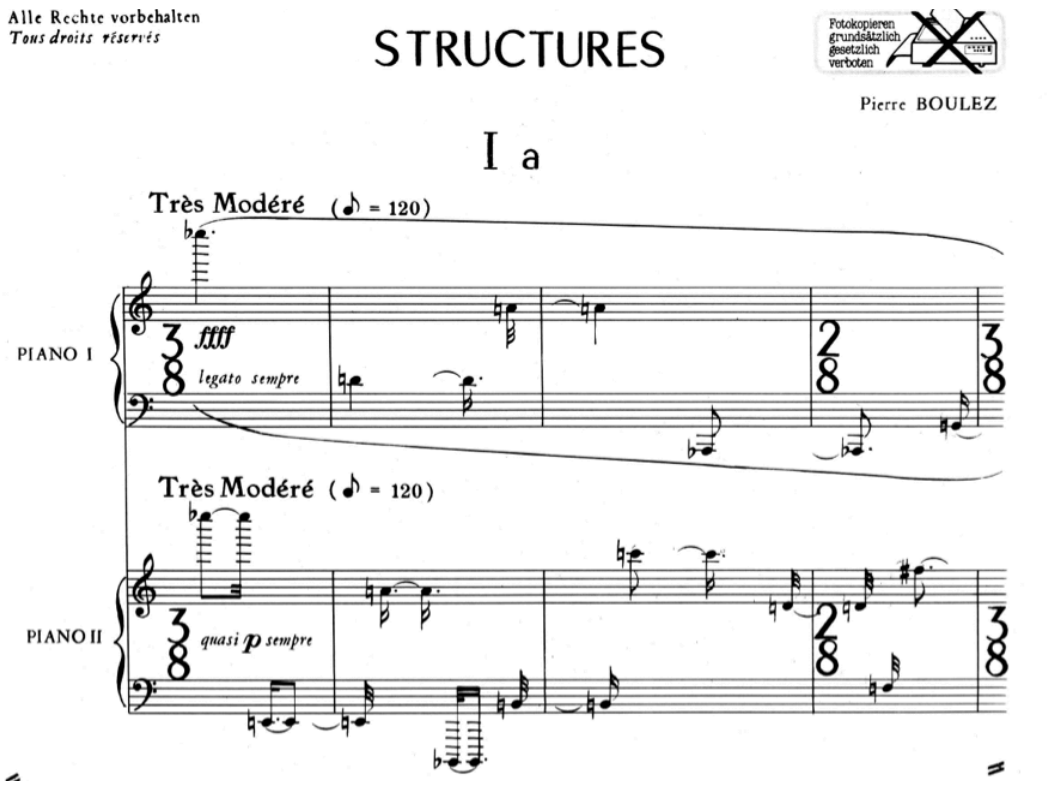
[9] In de VS had Milton Babbitt (1916-1911) eind jaren '40 reeds een vergelijkbare seriële techniek ontwikkeld.

> 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." (Quanten, 2009, p. 18)

Misschien wel de bekendste – of toch een van de meest vermelde punctueel seriële composities – is Boulez' *Structures 1a* voor twee piano's. In deze compositie nam Pierre Boulez de toonhoogteorganisatie van Messiaens *Mode de valeurs et d'intensités* voor piano solo als uitgangspunt. De eerste twaalf toonhoogtes van Messiaens *modus* vormden daarbij de basis voor de toonhoogteorganisatie van Boulez' compositie.

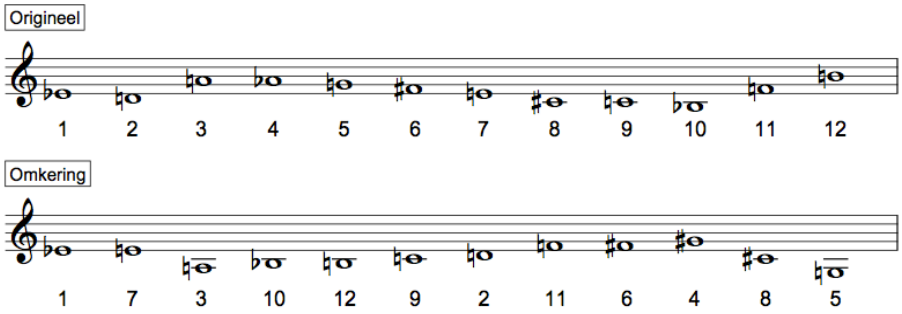
Zoals onderstaande afbeelding illustreert, bestaat de volledige modus die Messiaen hanteerde uit in totaal zesendertig verschillende toonhoogtes, gerangschikt in drie groepen van twaalf tonen die elk het chromatisch totaal vormen. Elke groep bestaat daarenboven uit twaalf verschillende duren. Binnen elke groep is de eerste noot steeds de kortste. De aanvangswaarde van de eerste groep is een tweeëndertigste, van de tweede groep is dit een zestiende en van de derde groep een achtste. Binnen elke groep is de tweede toon steeds twee keer zo lang als de eerste, de derde drie keer zo lang, enzovoort. De twaalfde toon is dus steeds twaalf keer zo lang als de eerste, wat resulteert in een waarde van respectievelijk een gepunteerde kwart, een gepunteerde halve en een gepunteerde hele.

Afbeelding 47: De modus die Messiaen hanteerde in *Mode de valeurs et d'intensités*. © Durant

Naast de organisatie van de toonhoogtes nam Boulez in *Structures 1a* ook de organisatie van de toonduren over van Messiaens *Mode de valeurs et d'intensités*. Op een gelijkaardige wijze als in Messiaens compositie, werden in *Structures 1a* de toonduren georganiseerd in een reeks van twaalf duren die alle veelvouden zijn van een tweeëndertigste. De kortste duur heeft daarbij, net als in de eerste groep van Messiaens modus, de waarde van één tweeëndertigste, de langste duur heeft als waarde twaalf tweeëndertigsten.



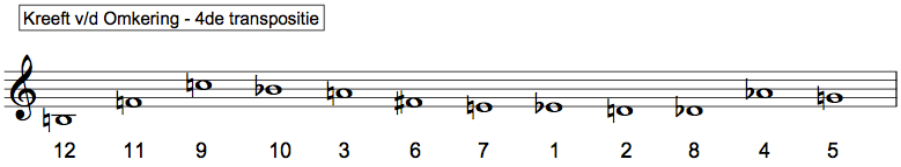
Afbeelding 48: Eerste vier maten van *Structures 1a* van Pierre Boulez. © Universal Edition

In de openingssectie van *Structures 1a* speelt de eerste piano de twaalftoonsreeks in de originele vorm. De tweede piano speelt de omkering van deze grondreeks.



Afbeelding 49: De twaalftoonsreeks waarop Structures 1a van Pierre Boulez werd gebaseerd. Afgebeeld zijn zowel het origineel en de eerste omkering.

De ritmische structuur van de openingssectie van *Structures 1a* werd georganiseerd in reeksen die werden afgeleid van de toonhoogteorganisatie. Zo werd de ritmische structuur van de eerste piano, zoals onderstaande afbeelding aangeeft, geordend volgens de vierde transpositie van de kreeft van de omkering van het origineel.



Afbeelding 50: De kreeft van de omkering in de vierde transpositie. De nummers onder elke noot verwijzen naar hun nummer in de originele reeks. De *b* had daar nummer 12, de *f* nummer 11, enzovoort. Zoals te zien in afbeelding 35 heeft de eerste toon van de eerste piano een lengte van 12 tweeëndertigsten, de tweede toon 11, de derde 9, enzovoort.

Ook de organisatie van de dynamieken en de manier van aanslag werden op gelijkaardige wijze afgeleid van de originele reeks en de daaraan gekoppelde nummerstructuren.

De werkwijzen die Boulez in *Structures 1a* hanteerde werd reeds uitgebreid beschreven, het is dan ook niet opportuun hier dieper op in te gaan.[10] Wel illustreren de aangehaalde voorbeelden reeds zeer goed hoe het reeksmatig denken in het vroege serialisme werd toegepast. Het muzikale materiaal werd bepaald en uitgewerkt, vervolgens werd dit bekomen materiaal op een bijna geautomatiseerde wijze met elkaar gecombineerd. *"Boulez's* Structures 1a *almost composed itself"*, schrijft musicoloog Paul Griffiths. (Griffiths, 2001).

Het is belangrijk te vermelden dat het vroege serialisme een sterke politieke dimensie heeft. Het is immers zeker geen toeval dat het net na de Tweede Wereldoorlog is, dat een jonge generatie componisten op zoek gaat naar een breuk met het verleden, waarbij muziek geschreven wordt waarin het nemen van individuele keuzes tot een minimum wordt beperkt.

Het individu, de persoonlijkheid, de 'emotie' en het nemen van compositorische beslissingen wordt in bepaalde punctueel seriële composities inderdaad tot een minimum beperkt. Uiteraard neemt de componist nog steeds beslissingen. Hij maakt immers keuzes bij het samenstellen van zijn muzikale materiaal, en kiest welke

[10] Zie bijvoorbeeld Deyoung, 1978, voor een interessante analyse van de toonhoogtestructuur en duurorganisatie *Structures 1a*.

bewerkingen hij op dit materiaal zal uitvoeren. Toch worden zelfs deze keuzes in bepaalde gevallen geminimaliseerd. Ook hier is Boulez' *Structures 1a* een radicaal voorbeeld, daar Boulez in deze compositie muzikaal materiaal van een compositie van zijn leraar Messiaen als uitgangspunt nam. Bijgevolg werd een belangrijk deel van het muzikale eindresultaat van Boulez' compositie bepaald door elementen die Boulez niet zelf ontwierp maar ontleende.

5.2. *Gruppen* – integratie van aleatorische elementen

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 Tönen gemeint, die durch verwandte Proportionen zu einer übergeordneten Erlebnisqualität verbunden sind, der Gruppe nämlich." (Stockhausen, 1963, p. 63) [11]

Nog eens vijf jaar later, in 1957, componeerde Stockhausen met zijn *Klavierstück XI* een eerste belangrijk werk waarin de aanwezigheid van toevalselementen op radicale wijze in het seriële componeren werd geïntegreerd. Op de partituur van *Klavierstück XI* staan negentien fragmenten verspreid over één groot blad. Tijdens een uitvoering selecteert de pianist 'naar believen' een van de fragmenten. Wanneer dit fragment is afgelopen selecteert de uitvoerder, eveneens 'naar believen', een volgend fragment. Elk fragment mag twee keer worden gespeeld, wanneer de pianist 'per toeval' een fragment voor de derde keer selecteert is het werk afgelopen. Pierre Boulez had – niet onterecht – kritiek op het 'toevalselement' van deze compositie. Het instuderen van de verschillende fragmenten vergt immers relatief veel studie, waardoor de kans dat een uitvoerder bij aanvang van een uitvoering bewust of onbewust reeds een bepaalde opeenvolging in zijn hoofd heeft, eigenlijk zeer reëel is (Brandt, 1995, p. 92). Boulez' kritiek op Stockhausens compositie zal ook wel versterkt zijn door het feit dat Boulez

[11] 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, 2009, p. 27-64.

in diezelfde periode, rond 1957, aan een compositie werkte waarin aleatorische elementen in een seriële compositie werden verwerkt – met name zijn *Derde Pianosonate* (1955-1957/1963). Stockhausen was Boulez met de compositie van zijn *Klavierstück XI* bij wijze van spreken 'voor' in de wedren tussen beide componisten om de eerste seriële compositie waarin het toeval werd geïntegreerd uitgevoerd te krijgen. Dit zal Boulez' kritiek op Stockhausens compositie waarschijnlijk wel versterkt hebben.[12]

5.3. *...wie die Zeit vergeht...*

Naast het reeksmatig organiseren van muzikale parameters ging het seriële denken ook op zoek naar mogelijkheden om deze verschillende muzikale parameters met elkaar te verbinden. In zijn essay *...wie die Zeit vergeht...* gaat Stockhausen onder meer in op de relaties tussen toonhoogte en tempo. Experimenten met een pulsgenerator leerden de componist immers dat wanneer een puls meer dan zestien keer per seconde klinkt, men geen puls meer waarneemt, maar een toonhoogte. (Quanten, 2009, p.66) 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*. Zijn belangrijkste en een van de meest geslaagde composities die hij met dit principe componeerde is zijn *Gruppen für 3 Orchester* (1955-1957).[13]

5.4. Verdere ontwikkeling van de elektronische muziek

Ook is het seriële denken van wezenlijk belang geweest voor de verdere ontwikkeling van de *elektronische muziek*. De seriële componisten waren als vanzelfsprekend erg geïnteresseerd in dit medium, omdat in een tapecompositie alle muzikale parameters

---

[12] Het toeval wil ook dat Boulez zijn *Derde Pianosonate* nooit afwerkte. Tot vandaag de dag blijft ze onvoltooid.

[13] 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, 2009, p. 65-99, en Misch, 1999.

perfect kunnen worden vastgelegd en gecontroleerd. Uiteraard is een tapecompositie bij elke 'uitvoering' ook steeds even precies, en is ze niet afhankelijk van de beperkingen van een menselijke uitvoerder. Reeds in de loop van de jaren '50 ontstonden zo elektronische composities van grote muziekhistorische waarde. *Gesang der Jünglinge* (1955-1956) van Karlheinz Stockhausen is daarbij het voorbeeld *par excellence*.

5.5. Verschillende compositorische reflex

De seriële werkwijze en het ontstaan van de elektronische muziek heeft er toe geleid dat bepaalde aspecten van het componeren drastische wijzigingen ondergingen. Immers, de tijdsstructuur van een elektronische compositie wordt niet gedacht in termen van *tempo* en *metrum*, maar in seconden en bandlengte, wat toch een zeer verschillende compositorische reflex veronderstelt. Verder is het zo – en dit haalden we reeds aan bij de bespreking van Boulez' *Structures 1a* – dat sommige strikt seriële composities in feite een soort *realisatie* zijn van een op voorhand uitgedachte en uitgewerkte constructie. Maarten Quanten beschrijft dat er in bepaalde seriële composities een soort 'mechanisch' aspect aanwezig is. Daarbij geeft hij het voorbeeld van Gottfried Michael Koenigs compositie *Klangfiguren I* (1955), een elektronische compositie die bestaat uit verschillende lagen die in eerste instantie alle afzonderlijk gerealiseerd werden en pas helemaal op het einde van het realisatieproces in elkaar werden geschoven:

> "de compositie ontstaat bijna letterlijk door een druk op de knop, waarbij de componist vertrouwt op de degelijkheid van zijn vooraf ontwikkelde en in lagen gerealiseerde structuur." (Quanten, 2009, p. 111)[14]

Een dergelijke structurele denkwijze is zeer belangrijk geweest voor de (verdere) ontwikkeling van de zogenaamde 'algoritmische compositie'. We zouden kunnen stellen dat in een algoritmische compositie een bepaald proces een reeks elementen genereert, die vervolgens als basis worden gebruikt voor de ordening van bepaalde

[14] Musicoloog Marc Leman beschrijft dat de Vlaamse componist Lucien Goethals met gelijkaardige technieken heeft geëxperimenteerd: Goethals *"experimenteert […] met generatieve compositorische kernen (waaruit dan als het ware de volledige compositie automatisch wordt gegenereerd)."* (Zie: Leman, 2001, p. 99)

compositorische componenten.[15] Deze algoritmische denk- en werkwijze kreeg – zeker na 1950 – relatief veel navolging. Terwijl in het precomputertijdperk deze elementenreeks berekend werd met potlood en papier, werden deze berekeningen later vaak geautomatiseerd met behulp van een computer.[16] Verder in dit essay zullen we dieper ingaan op de manier waarop het gebruik van algoritmen en computers sinds hun ontstaan een zeer belangrijk deel zijn blijven uitmaken van het creatieve proces van veel componisten. Als voorbeeld zullen we daarbij onder meer stilstaan bij de werkwijze die componist Serge Verstockt (°1957) hanteerde in zijn tapecompositie *Interfractions* (1984). (zie p. 97-98)

5.6. Serialisme als denkwijze

Eerder haalde ik reeds aan dat het werken met twaalftoonsreeksen in wezen een *denkwijze* is, veel meer dan een techniek of een stijl. (zie p. 76) Hoogstwaarschijnlijk is dit nog veel meer het geval voor het serialisme. Als we al überhaupt over *het* serialisme kunnen spreken. Elke componist ontwikkelde immers eigen methodes en technieken die, zoals we zagen, vanaf het begin van het ontstaan van de seriële techniek zeer snel evolueerden.

In wezen kan veel seriële muziek worden beschouwd als de uiterste consequentie van Anton Webern's ideaal: *"To develop everything else from one principal idea! That's the strongest unity […]."* (Webern, 1963, p. 52) In veel seriële composities worden immers alle muzikale parameters afgeleid uit een zeer beperkte hoeveelheid muzikaal materiaal (zie bijvoorbeeld de bespreking van Boulez' *Structures 1a*). Herman Sabbe beschrijft het ontstaan van het serialisme als:

---

[15] Godfried-Willem Raes definieert een algoritme als *"een schema, waarin een voorschrift voor het uitvoeren van een samenhangende reeks rekenkundige of logische operaties evenals hun volgorde, bepaald wordt"* (zie: Raes, s.d.). Raes vervolgt dat in algemene zin *"elke regel-matigheid als een algoritme uitgedrukt en neergeschreven [kan] worden."* Ook de regels of wetmatigheden van bepaalde muzikale genres ziet Raes als voorbeelden van een algoritme. Voorbeelden die hij daarbij aanhaalt zijn het akkoordschema van de 12-matige blues, of de wet uit de klassieke harmonie dat een *"tritonus opgelost dient te worden door chromatische verbreding of versmalling van het interval in elke stem."*

[16] Een vroeg voorbeeld van een computerprogramma dat gebruikt werd om algoritmes te bereken is *Projekt 1* (1964) van de Duitse componist Gottfried Michael Koenig. Voor een beschrijving van dit programma en hoe het door de componist gebruikt werd, zie: Quanten, 2009, p. 254-285.

> "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 biezondere vorm van een algemeenheid, van één gemeenschappelijk thema, verschijnt." (Sabbe, 1977, p. 401)

Echter, de vraag rijst snel of we veel van 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 vroeg componist Gérard Grisey zich af. (Grisey, 2008, p. 60) Het merendeel van de (vooral vroege) 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." (Lelong, 2010, p. 55)

Sommige van de vroege seriële composities van bijvoorbeeld Karel Goeyvaerts komen vormelijk inderdaad bijzonder statisch of fragmentarisch over. In de proloog van dit essay gaf ik reeds het voorbeeld van Stockhausens *Klavierstück I*. De vraag werd daarbij gesteld of dit werk, dat in uitvoering ongeveer drie minuten duurt, werkelijk zo anders zou zijn mocht het werk twee minuten duren? Of vijf? We mogen dit echter niet veralgemenen. Zo stelt dit probleem zich bijvoorbeeld helemaal niet in *Klavierstück IX* van Stockhausen, of zijn *Gruppen für drei Orchester*, composities waar we later op terugkomen.

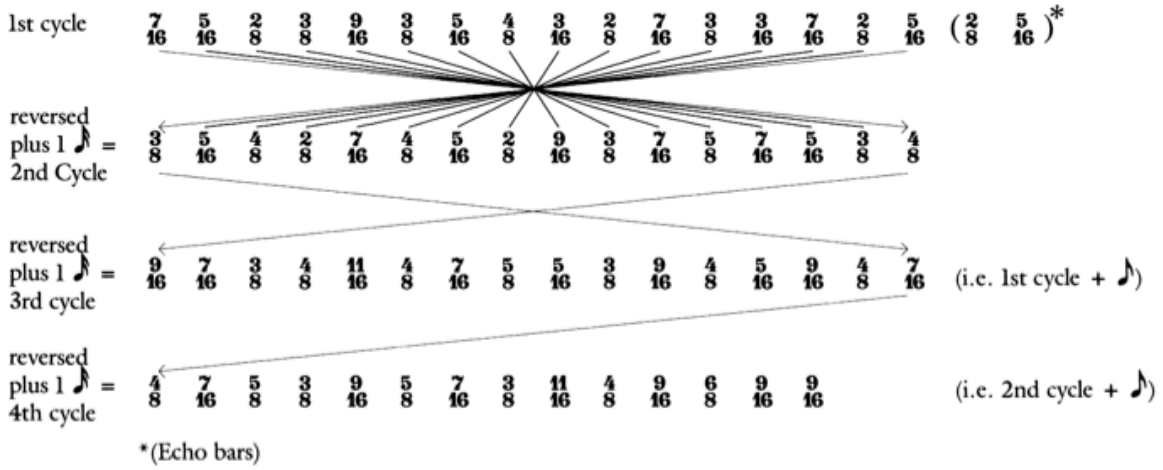
6. Postseriële ontwikkelingen

Niettegenstaande er reeds in de jaren zestig van de vorige eeuw, en zeker vanaf de jaren zeventig, duidelijk reacties op het strikte seriële denken ontstonden – het

Franse spectralisme of de Duitse Neue Einfachkeit zijn daar voorbeelden van –, zette het seriële denken zich tot de dag van vandaag voort. Voorbeelden van componisten die ook vandaag nog seriële technieken integreren in hun werk zijn onder meer de Brit Brian Ferneyhough (°1943), de Duitser Claus-Steffen Mahnkopf (°1962) of de Belgische componist Bart Vanhecke (°1964). Daarnaast bleven ook enkele 'serialisten van het eerste uur', zoals Karlheinz Stockhausen of Pierre Boulez, tot enkele jaren terug actief componeren. In wat volgt zal ik aan de hand van enkele voorbeelden illustreren hoe het seriële denken zich ook na de jaren zeventig van de vorige eeuw verder ontwikkelde. Ik zal daarbij beknopt ingaan op enkele denk- en werkwijzen die daarbij werden gehanteerd.

6.1. Enkele aspecten van de werkwijze van Brian Ferneyhough

Richard Toop demonstreert in zijn analyse van Brian Ferneyhoughs pianosolocompositie *Lemma-Icon-Epigram* (1981), hoe de componist met behulp van complexe permutatietechnieken de volledige eerste sectie van deze compositie uit de openingsfiguur van het werk wist af te leiden. Ook andere aspecten van de compositie werden bepaald aan de hand van reeksen en/of permutatietechnieken. Zoals onderstaande afbeelding illustreert maakte Ferneyhough bijvoorbeeld voor het bepalen van de lengte van de maten van de openingssectie van *Lemma-Icon-Epigram* gebruik van een duurreeks die vervolgens drie keer op een gevarieerde wijze werd herhaald. Bij elke herhaling werd deze reeks daarbij van achter naar voor gelezen, en werd elke individuele maat met een zestiende verlengt.



Afbeelding 51: Opeenvolging van de maatlengtes in *Lemma-Icon-Epigram*. Figuur overgenomen uit Toop, 1990.

Het precieze toonhoogtemateriaal waarmee *Lemma-Icon-Epigram* begon was voor Ferneyhough niet zo belangrijk. Zo zegt de componist zelf over het ontstaansproces van dit pianowerk:

> "The piece has to start with some material, but it could have started with others; I simply wrote down a set of notes without thinking about them at all, and said, I will work with these. That's how the piece begins." (geciteerd in Toop, 1990, p. 55)

Over een ander werk, *Superscriptio* voor piccolo solo (1981),[17] zegt Ferneyhough dat het uitgangspunt van de compositie werd gevormd door enkele noten zijn die al improviserend waren samengebracht. (Pätzold, 2001, p. 26) Zowel Richard Toop als Cordula Pätzold trekken echter in twijfel dat het materiaal dat Ferneyhough voor respectievelijk *Lemma-Icon-Epigram* en *Superscriptio* als uitgangspunt nam zo 'toevallig' ontstaan is. Zo vormen de noten die Ferneyhough improviseerde voor *Superscriptio* samen een twaalftoonsreeks. Hieruit wordt wel duidelijk dat voor Ferneyhough in de eerste plaats *wat* met het materiaal gedaan wordt primeert: hoe het materiaal ontwikkeld wordt is veel belangrijker dan het materiaal zelf.

Naast reeksen en complexe permutatietechnieken maakt Ferneyhough – volledig in de lijn van het eerder besproken serialisme – in zijn werk ook vaak gebruik van verschillende 'materiaallagen' die op voorhand worden bepaald, waarna de

[17] Deze compositie is het eerste deel van Ferneyhough's werkencyclus *Carceri d'Invenione* (1981-1986).

compositie – bij wijze van spreken door een druk op de knop – gegenereerd wordt door deze verschillende lagen met elkaar te combineren. (Pàmies, s.d., p. 4) *Superscriptio* voor piccolo solo illustreert deze denk- en werkwijze goed. *"Superscriptio is a totally automatised piece."*, zo schrijft Richard Toop over dit werk. (Geciteerd in Pätzold, 2001, p. 23)[18] Ferneyhough maakt voor het bepalen van zijn materiaal zowel gebruik van algoritmes als van reeksen waarvan de waarden door middel van toevalsoperaties worden bepaald. (Feller, 2004, p. 179) Sinds het einde van de jaren tachtig maakt Ferneyhough voor het berekenen van zijn compositorisch materiaal (algoritmes, permutaties, toonhoogtemateriaal, ritmische verhoudingen,…) gebruik van de computer. Eerst gebruikte hij daarvoor de software Patchwork, later Open Music.

Het gebruik van een vooraf bepaalde structuur is voor Ferneyhough geen doel op zich, of een manier om muzikaal materiaal te genereren, maar eerder:

> "[…] to enable one to have a framework within one can meaningfully work at any given moment. […] it is a state of affairs at any given moment, and if you have worked the systems properly, then you have left yourself enough freedom to be able to react in a totally individual, and spontaneously significant fashion. Structures for me are not there to produce material; they're there to restrict the situation in which I have to compose." (geciteerd in Toop, 1990, p. 62)

Ferneyhough vervolgt, ietwat filosofisch:

> "I believe very much that one has an unformed mass of creative volition. On the other hand, in order to realise the creative potential of this volition one needs to have something for it to react against. And therefore I try to set up one or more (usually many more) grids, or sieves, a system of continually moving sieves […] This fundamental undifferentiated mass of volition, of creativity, is necessarily forced to subdivide itself in order to pass." (geciteerd in Toop, 1990, p. 62).

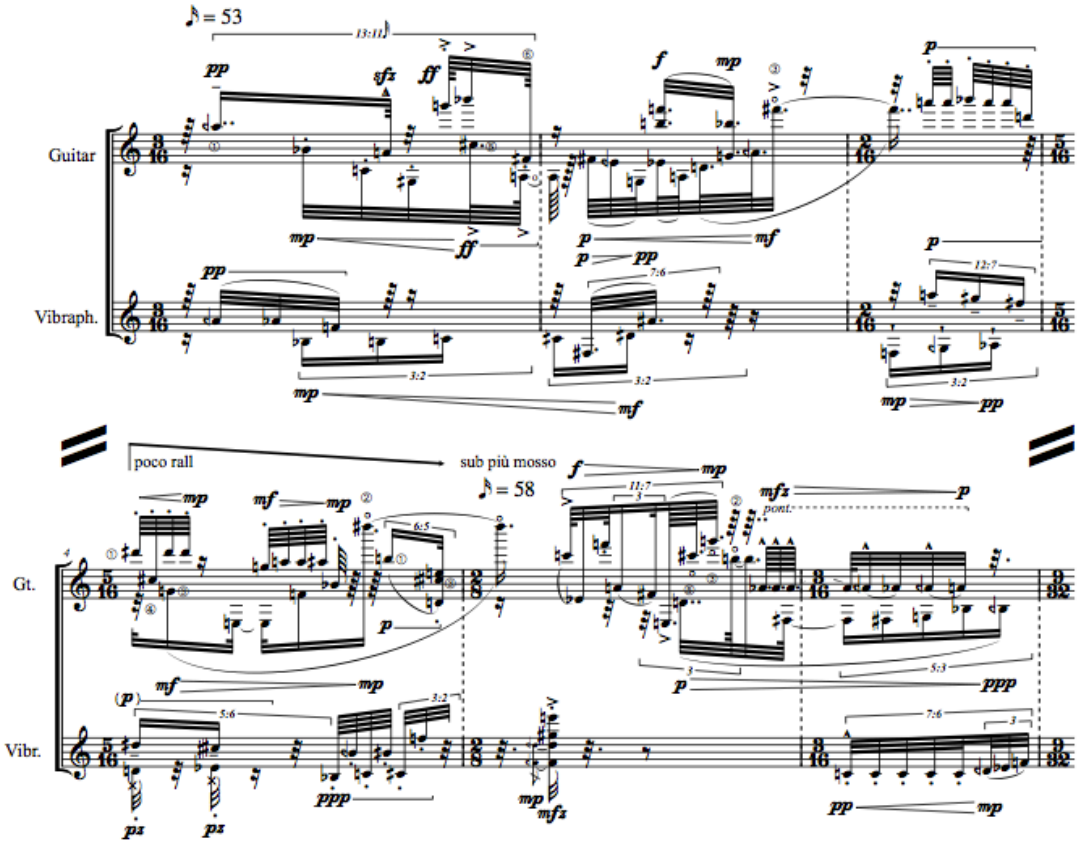
Niettegenstaande Ferneyhough in zijn werk gebruik maakt van seriële technieken staat het klinkend resultaat vaak mijlenver van de 'objectiviteit' van bepaalde vroege

[18] Voor een zeer volledige analyse van *Superscriptio*, zie: Pätzold, 2001, p. 23-142.

seriële composities. Integendeel, sommige van zijn werken, zoals zijn *Second string quartet* (1979-1980), *Funérailles* (1969-1980) of *Lemma-Icon-Epigram*, klinken door het gebruik van onder meer explosieve crescendi, lange muzikale bogen en grote contrasten, vaak zelfs hyperexpressief. Het feit dat Ferneyhoughs muziek in de eerste plaats *emotioneel* is, haalt ook componist Jonathan Harvey aan in het voorwoord van de verzamelde teksten van Brian Ferneyhough. (Boros en Toop, 1995, p. X)

6.2 New Complexity

Brian Ferneyhough is ongetwijfeld de bekendste vertegenwoordiger van de zogenaamde New Complexity. Andere componisten die tot deze 'muzikale stroming' worden gerekend zijn onder meer James Dillon (°1950), Richard Barrett (°1959) en Claus-Steffen Mahnkopf. De 'complexiteit' van veel New Complexity composities ligt hem niet alleen in het klinkende resultaat of in de vele verschillende compositorische processen die werden gehanteerd om dat resultaat te bekomen.[19] Ook de notatie van de partituur is steeds zeer verregaand. Een vast kenmerkt daarbij is het gebruik van zeer kleine notenwaarden en onregelmatige ritmische onderverdelingen. De basistel, die in de meerderheid van de 'klassieke' muziek wordt genoteerd aan de hand van een kwartnoot, wordt in veel New Complexity-partituren vervangen door een achtste of sommige gevallen zelfs een zestiende. Tweeëndertigsten, vierenzestigsten of zoals in het onderstaand voorbeeld honderdachtentwintigsten worden daardoor zeer frequent gebruikt.

[19] Zonder hulp van de componist of de studie van schetsmateriaal zou het achteraf reconstrueren van het compositieproces bijna nooit mogelijk zijn.

Afbeelding 52: Aanvangsmaten van Brian Ferneyhoughs *Renvoi/Shards* voor kwarttoongitaar en kwarttoonvibrafoon (2008). © Edition Peters

Van bepaalde vroege seriële werken, zoals *Klavierstück I* (1952-1953) van Stockhausen, werd de schriftuur reeds gekenmerkt door een zekere ritmische complexiteit. De New Complexity dreef dit door tot het uiterste. Een gevolg daarvan is dat – door de vele tempowissels, de ingewikkelde ritmische verhoudingen, het gebruik van verschillende speeltechnieken tegelijkertijd en de hoge graad van polyfonie – het accuraat reproduceren van het merendeel van de New Complexity partituren zeer moeilijk of meestal zelfs volstrekt onmogelijk is. Echter, de *exacte realisatie* van de voorgeschreven muziek is ook niet wat New Complexity muziek in de eerste plaats ambieert. Veel meer dient een musicus de *intentie* van de partituur naar voor te brengen, zo stelt Ferneyhough:

> "The entire issue of 'exactitude' as principal criterion of performance excellence is riddled with half-articulated problems. Perhaps the concept of 'fidelity to the intentions of the text' is more approprate [...]." (Boros en Toop, 1995, p. 70)

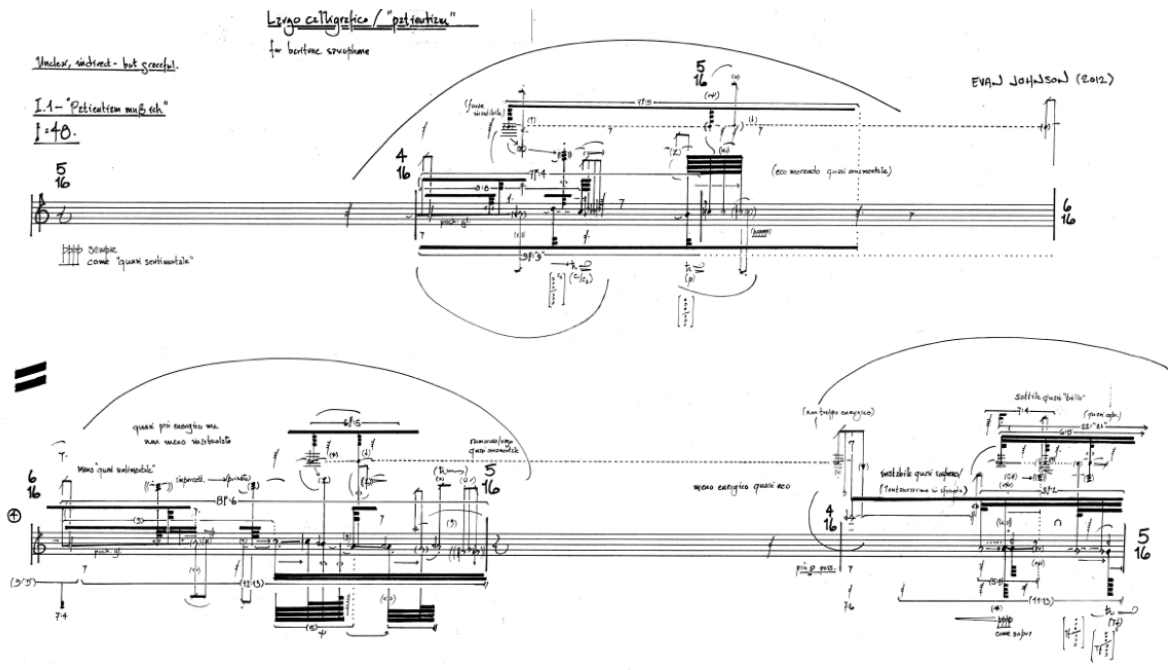
Iets gelijkaardigs omschrijft cellist Arne Deforce (°1962). Tijdens het studie- en uitvoeringsproces van complexe partituren, zo schrijft Deforce, traceert een musicus binnen een partituur bepaalde 'muzikale verbindingen'. Deforce vervolgt:

> "De musicus [...] ontsluit [...] [deze muzikale verbindingen] en verschaft zich een toegang tot de partituur, niet om een totale ontsluiting te bereiken maar om iets te onthullen dat concreet in de muzikale potentie van de partituur besloten ligt." (Deforce, 2012, p. 51)

Ook vandaag nog wordt veel muziek geschreven die schatplichtig is aan de verwezenlijkingen van de New Complexity. De Amerikaanse componist Evan Johnson (°1980) bijvoorbeeld, maakt in zijn muziek gebruik van wat hij noemt 'extreme notational situations'.[20] Daarbij maakt het feit, dat de partituur door de complexiteit van de notatie niet exact realiseerbaar is, en dat wat de luisteraar waarneemt daardoor steeds een *mogelijke interpretatie* is door de uitvoerder op het moment zelf wordt gerealiseerd, integraal deel uit van de intentie van de componist. Evan Johnson stelt:

> "The end product of my work as a composer is not what is heard by the listening audience; it is the score, and the score I produce is more than merely a set of instructions for producing sound. The ideal notation, for me, is not the most 'transparent', the most recuperable by an ideally perceptive audience. I am much more interested in situations where there is an insuperable gap between what the performer sees, experiences, and projects and what the audience receives, because that gap is where the unexpected and spontaneous can occur. My job as a composer is not to narrow that gap as much as I can, let alone to eliminate it, but to shape it in productive and (for the performer) thought-provoking ways.", (Rutherford-Johnson, 2010)

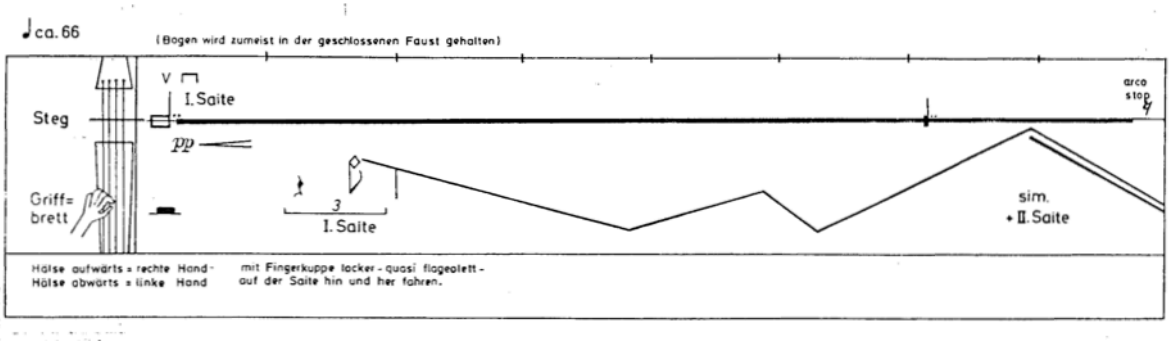
[20] Zie de website van Evan Johnson: http://www.evanjohnson.info/biography/ (laatst bezocht op 08/06/16).



Afbeelding 53: Openingsmaten van *Largo calligrafico/'patientiam'* voor baritonsaxofoon (2012) van Evan Johnson.

6.3. Actienotatie – Differentiedenken

Op een bepaalde manier zijn er gelijkenissen tussen New Complexity partituren zoals die van Evan Johnson, en partituren waarvan de notatie in de eerste plaats de acties voorschrijft die de musicus dient uit te voeren. Het bekendste voorbeeld van dit laatste type partituren is waarschijnlijk *Pression* (1969/2010) van Helmut Lachenmann (°1935). In de partituur van *Pression* maakt Lachenmann gebruik van een *"[…] grafische representatie van de acties die moeten worden ondernomen op het instrument om het beoogde klankeffect te bereiken"*, aldus componist Paul Craenen. *"[Vanuit] sonoor opzicht kan je hier spreken van een actienotatie in plaats van een resultaatnotatie."* (Craenen, 2011, p. 82)



Afbeelding 54: Aanvangsmaat van *Pression* (versie 1969), van Helmut Lachenmann. © Breitkopf & Härtel

In zekere zin kan ook de notatie van Evan Johnson als een vorm van actienotatie worden beschouwd. Het is immers de complexiteit van de grafische notatie die bij de uitvoerder muzikale bewegingen, gestes, klanken en acties 'provoceert', en op die manier met de luisteraar communiceert. De uitvoerder 'interpreteert' de notatie daarbij. Wat betreft het partituurfragment van Johnson hierboven, zullen bepaalde aspecten van de realisatie waarschijnlijk relatief dicht bij het geschrevene liggen – de voorgeschreven toonhoogtes bijvoorbeeld –, andere aspecten, zoals de ritmiek, zullen waarschijnlijk grotere afwijkingen ten opzichte van de schriftuur vertonen.

Op zich is er natuurlijk in elke partituur in zekere mate sprake van een actienotatie. Ook een partituur van bijvoorbeeld Robert Schumann of Alban Berg schrijft in zekere zin acties voor die de musicus dient uit te voeren. Toch zijn er belangrijke verschillen tussen 'traditionele' notatie (als er al zoiets bestaat) en New Complexity notatie. Doorheen de muziekgeschiedenis zien we dat componisten steeds gedetailleerder zijn gaan uitschrijven wat de uitvoerder kan of moet spelen. Daar waar de notatie in een barok concerto of een klaviersonate van Mozart hoofdzakelijk focust op de parameters toonhoogte en toonduur, en bijvoorbeeld weinig tot geen dynamische aanwijzingen voorschrijft, is een vroeg twintigste-eeuwse partituur veel gedetailleerder, zowel wat betreft dynamische aanwijzingen als wat betreft bepaalde specifieke speeltechnieken. De *sul ponticello* aanduidingen in de *Trois pièces pour quatuor à cordes* (1914) van Igor Stravinsky (1882-1971) of in de *Sonate* voor cello en piano (1915) van Claude Debussy (1862-1918) zijn daar voorbeelden van. Doorheen de negentiende en twintigste eeuw werd de uitvoerder bij wijze van spreken steeds sterker gebonden aan de details die in de partituur werden voorgeschreven. De New Complexity trekt dit door tot in het extreme. De perfecte, ideale versie van een New Complexity partituur bestaat daardoor enkel op papier. Elke interpretatie is daarbij steeds slechts een 'afspiegeling' van deze 'ideale vorm'.

Daar waar in de barok het klinkende resultaat centraal staat, en de partituur als een 'onvolmaakte' afspiegeling van dit sonore resultaat kan worden beschouwd – veel elementen die bijvoorbeeld als 'muzikaal evident' werden beschouwd, werden immers niet genoteerd –, draait de New Complexity dit volledig om. De 'ideale versie' is het geschrevene. Het klinkende resultaat is er de 'onvolmaakte afspiegeling' van. Op een bepaalde manier kunnen we dit – zonder de ambitie te hebben hier heel uitgebreid op in te gaan – verbinden met het *differentiedenken* van de Franse

poststructuralistische filosoof Jacques Derrida (1930-2004). Antoon Van Den Braembussche schrijft over dit differentiedenken:

> "In zijn verzet tegen de hegemonie van de gesproken taal, die zo kenmerkend is voor het logocentrisme, heeft [Derrida] [...] reeds in 1968 [...] de notie van 'différance' ontwikkeld. In het Frans is het verschil tussen 'différence' (het gebruikte woord voor 'verschil') en 'différance' (een door Derrida uitgevonden 'woord') in de gesproken taal niet hoorbaar. Hiermee wil Derrida aantonen dat er verschillen zijn, die aan de gesproken taal ontsnappen en enkel in de geschreven taal merkbaar en tastbaar aanwezig zijn. Hieruit blijkt tevens dat het schrift geen mimesis of nabootsing is van de gesproken taal, zoals het logocentrisme het stelt, maar een eigen dichtheid bezit, een eigen materialiteit. De schriftuur is geen transparante vertaling van de stem of de spraak, maar introduceert een eigen supplementair verschil." (Van Den Braembussche, 2012, p. 310-311)

Terwijl in de eerder aangehaalde barokpartituur het klinkende resultaat centraal staat (op een bepaalde manier is dit een vorm van logocentrisme), heeft het *geschrevene* in het geval van een New Complexity partituur een eigen karakter, een eigen waarheid. In het uitvoeringsproces wordt deze waarheid steeds slechts in bepaalde mate benaderd.

Het ironische is daarbij dat, niettegenstaande de New Complexity partituur in een bepaald opzicht als het hoogtepunt kan worden beschouwd van het exact en gedetailleerd noteren van wat de uitvoerder precies dient te realiseren, dit op een bepaalde manier heeft geleid tot een veel grotere vrijheid ten opzichte van de schriftuur. Veel uitgesprokener dan bijvoorbeeld de partituren van Schumann of Berg, kan de New Complexity vanuit sonoor opzicht misschien wel eerder als een actienotatie dan wel als een resultaatnotatie worden beschouwd.

Net zoals bij de eerder besproken dodecafonie en seriële techniek, is ook de New Complexity veel meer een *attitude* dan wel een stijl, techniek of een duidelijke werkwijze. *"It's more a matter of attitude than the programmatic adoption of this or that specific technique or stylistic characteristic."*, zo zegt Brian Ferneyhough. (Boros en Toop, 1995, p. 67) Stilistisch is er binnen de New Complexity inderdaad een zeer grote verscheidenheid waar te nemen. Gaande van de – zoals aangehaald – vaak

hyperexpressieve muziek van Brian Ferneyhough, tot het eerder statische werk van James Dillon of de verstilde muzikale taal van Evan Johnson.

6.4. Automatisch componeren

De New Complexity is maar een van de vele verschillende muzikale 'stromingen', werk- en/of denkwijzen die ontstonden in het kielzog van het serialisme. Ook Stockhausens *Formelkomposition* bijvoorbeeld, of het 'automatisch componeren' kwamen uit dit seriële denken voort.

In het geval van het 'automatisch componeren' is het een computer die op basis van een vooraf bepaald regelsysteem een compositie bij wijze van spreken 'genereert'. Een voorbeeld van deze werkwijze is Serge Verstockts (°1957) twee-kanaals tapecompositie *Interfractions*.[21] Verstockt ontwikkelde dit werk in 1984 tijdens zijn studie bij Godfried Michael Koenig aan het *Instituut voor Sonologie* in Utrecht. Het klankmateriaal van deze 14 minuten durende compositie bestaat hoofdzakelijk uit sinustonen, waarbij sporadisch korte fragmenten concrete klanken opduiken. De macrostructuur van *Interfractions* is algoritmisch opgebouwd aan de hand van het *Karplus-Plucked-String Algoritme*. Verstockt liet dit algoritme door een computer berekenen. Tegelijkertijd stuurden de resultaten van deze berekeningen in *real time* oscillatoren aan, waarbij de grootte van de resulterende getallen bepalend waren voor de toonhoogte van de sinusklanken, en de snelheid waarmee de computer de berekeningen maakte de lengte van de klanken bepaalde. Het *Karplus-Plucked-String Algoritme* vertrekt van een buffer die bestaat uit een groot aantal random gegenereerde getallen waarbij enkel de beneden- en bovengrenswaarde op voorhand zijn vastgelegd. De buffer wordt cyclisch gelezen, waarbij steeds twee getallen willekeurig worden gekozen en vervolgens hun gemiddelde wordt berekend. Dit gemiddelde komt vervolgens terug in de buffer terecht, waarna opnieuw twee getallen worden gekozen, waarvan op hun beurt terug het gemiddelde wordt berekend, enzovoort. Het logische resultaat van dit proces is dat de eerder chaotische structuur van de getallen in de initiële buffer zich langzaam gaan organiseren. Doordat van alle getallen immers steeds gemiddelde waarden worden berekend, komen de

[21] De analyse van Serge Verstockts *Interfractions* werd eerder gepubliceerd in Delaere, Diependaele en Verspeurt, 2010.

verschillende waarden na verloop van tijd ook steeds dichter bij elkaar te liggen. Deze evolutie van chaos naar orde binnen het algoritme vertaalt zich uiteraard in de muzikale macrostructuur van de compositie, waarbij een chaotische, complexe klanktextuur met een relatief grote ambitus langzaam overgaat in een steeds transparanter wordende klankwolk met een kleiner bereik.

De titel van het werk, *Interfractions*, verwijst aldus naar het feit dat de verschillende onderdelen (fractions) van de initiële buffer steeds dichter bij elkaar komen te liggen, waardoor de chaos uit het begin zich naar het einde van de compositie toe langzaam maar zeker ordent.

De algoritmisch gegenereerde sinusklanken werden op twee manieren georganiseerd:

- Als een 'drone', waarbij de resulterende sinusklanken als lange tonen in lagen horizontaal op elkaar worden geplaatst.
- In een ritmische structuur, waarbij de sinustonen als een puls naast elkaar weerklinken.

Naast de algoritmisch gegenereerde laag sinustonen zijn ook fragmenten concrete klanken aanwezig in de compositie. De componist realiseerde deze klanken, net als de sinustonen, eveneens in *real time* door ze zelf in te spelen op klarinet zonder mondstuk. Reeds vanaf het begin zijn die concrete klanken te horen, maar ze zijn pas markant aanwezig rond vanaf de tweede helft van de compositie. De concrete klanken zijn dus geen op voorhand opgenomen elektronisch gemanipuleerde soundfiles die nadien op de laag sinustonen gemonteerd worden, maar werden in een enkele 'take' gelijktijdig met de sinustonen gerealiseerd, gemixt en vastgelegd op klankband.

De volledige compositie is, met andere woorden, het resultaat van een procesgericht, algoritmisch denken. Een 'druk op de knop' genereert een complexe reeks getallen die enkele oscillatoren aansturen waarvan het klinkende resultaat wordt verrijkt met een 'element van buitenaf' in de vorm van *live* intuïtief ingespeelde klarinetklanken.

Zonder de verwezenlijkingen van het vroege serialisme zou Serge Verstockts *Interfractions* volstrekt ondenkbaar zijn. Tegelijk verschilt zijn werkwijze er duidelijk van, daar de compositie in 'real time' werd gegenereerd, en er daarenboven elementen van improvisatie werden aan toegevoegd. Dit is zeer verschillend van de vroege seriële techniek waarbij een elektronische compositie eerst op papier en in

onderdelen werd uitgewerkt, om vervolgens minutieus in de studio te worden gerealiseerd en gemonteerd volgens een volledig op voorhand strikt vastgelegd plan.

Vandaag de dag maken zeer veel componisten gebruik van algoritmes of van computertechnologie die, op basis van een vooraf bepaald regelsysteem, composities of delen ervan genereert. De Duitse componist Johannes Kreidler (°1980) bijvoorbeeld, maakt in zijn compositorische activiteit gebruik van zijn zelf ontwikkelde computersoftware COIT (Calculated Objects In Time). Deze software laat hem toe om bepaalde compositorische processen, zoals de specifieke wijze waarop een bepaalde toonhoogtestructuur binnen een bepaald tijdsinterval evolueert, algoritmisch te bepalen. Op basis van deze automatisch gegenereerde muzikale structuur brengt Kreidler vervolgens intuïtief aanpassingen aan. COIT genereert dus bij wijze van spreken een grondlaag, die vervolgens naar believen en op basis van muzikale intuïtie verder kan worden bewerkt.[22]

7. Neue Einfachkeit

Naast de eerder besproken New Complexity valt ook in de zojuist beschreven denk- en werkwijzen van componisten Serge Verstockt en Johannes Kreidler op dat het seriële denken, of toch belangrijke aspecten ervan, tot vandaag wordt verder gezet. Tegelijk kwam er vanaf de jaren zestig, en zeker in de loop van de jaren zeventig van vorige eeuw duidelijk reactie op het rigoureuze karakter van de seriële techniek. De in Duitsland ontstane Neue Einfachkeit, met Wolfgang Rihm (°1952) als bekendste vertegenwoordiger, is daar een voorbeeld van.

Rihms composities ontstaan volstrekt intuïtief. Rihm werkt zonder systeem en zonder vooraf bepaalde structuur. Musicoloog Yves Knockaert beschrijft hoe voor Rihm de 'reis' die tijdens het creatieproces van elke werk plaatsvindt:

> "[...] in almost complete freedom, without any predefined system or pre-concept, even without any rule or law. Rihm keeps emphasizing the intuitive dimension of his way of composing." (Knockaert, 2004, p. 90)

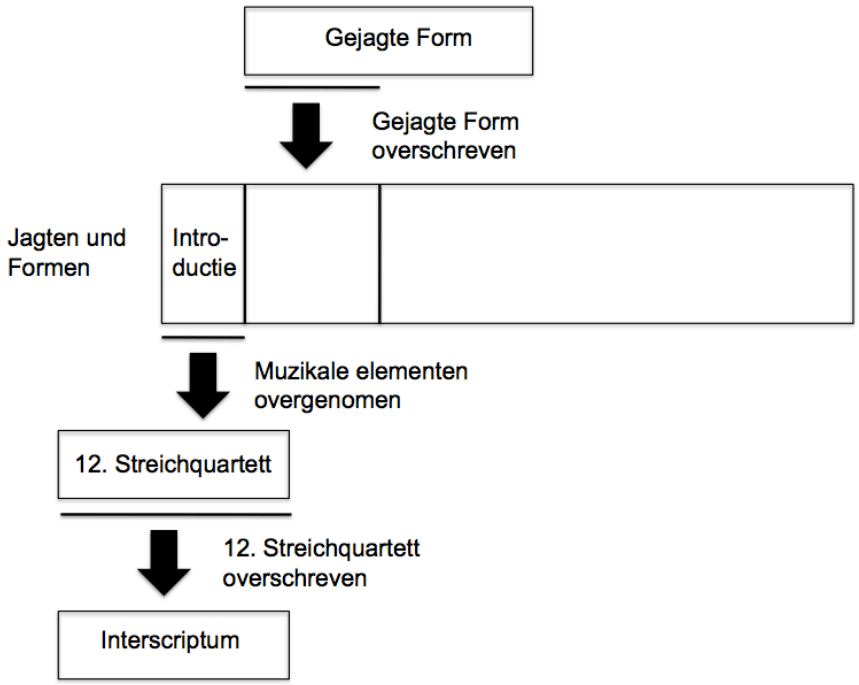
[22] Voor meer duiding, zie: http://www.kreidler-net.de/theorie/coit.htm (laatst bezocht op 08/06/16).

Rihm – een student van Stockhausen – reageert met zijn muziek heel duidelijk op de traditie waar ze uit voort komt. Dit valt reeds sterk op in zijn vroege werken. In *Nachtordnung* voor vijftien strijkers (1976) bijvoorbeeld, maakt Rihm van elk moment, bij tijden zelfs van elke individuele noot een intense, expressieve muzikale gebeurtenis. Extreme dynamische contrasten wisselen elkaar af. Een meer harmonische, trage passage in de lage strijkers wordt bijvoorbeeld gevolgd door een plotse, agressieve hoge cluster in de violen. De vorm van het werk is eerder rapsodisch; zeven fragmenten die zonder onderbreking in elkaar overgaan. We horen geen duidelijk hoorbare reëxpositie, de muziek lijkt eerder een opeenvolging van momenten te zijn.

Stilistisch is de muziek van Rihm zeer divers. Sommige werken zijn uiterst agressief, zoals *Klavierstück 7* (1980) of *Tutuguri VI (Kreuze) Musik nach Artaud* voor zes slagwerkers (1981). In andere composities zoekt hij extreme verstilling op, zoals in *Astralis* voor klein koor, cello en 2 pauken (2001), of het statische *Canzona* voor 4 altviolen (1982). Dit laatste werk schreef Rihm nadat hij een uitvoering van Luigi Nono's strijkkwartet *Fragmente-Stille, An Diotima* (1980) had meegemaakt.

De productie van Rihm is enorm. Tussen 2000 en 2011 schreef hij ongeveer honderd composities. Gaande van miniaturen voor kleine bezetting tot groots opgezette orkestwerken of avondvullende muziektheatercomposities. Rihm werkt steeds aan verschillende werken tegelijkertijd. Het lijkt dan ook logisch dat zijn composities onderling raakpunten vertonen. Ideeën die in een bepaald werk worden gelanceerd, worden overschreven, anders belicht of verder uitgewerkt in andere composities. In zijn ruim vijftig minuten durende *Jagden und Formen* (1995-2001) bijvoorbeeld, keren fragmenten of langere stukken van drie andere composities van Rihm terug: *Verborgene Formen* voor ensemble (1995-1997), *Gedrängte Form* voor ensemble (1995-1998), en *Gejagte Form* voor orkest (1995-1996/2001). Soms keren deze werken in *Jagden und Formen* letterlijk terug. In andere gevallen overschrijft Rihm zijn eigen partituren. In maat zesenzestig van *Jagden und Formen* bijvoorbeeld, verschijnt de openingssectie van *Gejagte Form*. Rihm overschrijft daarbij de reeds bestaande muziek van *Gejagte Form* – geschreven voor twee fluiten, twee klarinetten en de harp – met partijen voor strijkers. De introductiematen van *Jagden und Formen* keren dan weer terug in een alternatieve vorm terug in een andere compositie van Rihm, namelijk in de tweede helft van zijn *12. Streichquartett* (2000-

2001). Vervolgens overschreef hij dit laatste werk op zijn beurt door er een pianopartij aan toe te voegen. Dit resulteerde in *Interscriptum, Duo für Streichquartett und Klavier* (2000-2004). Schematisch zouden we relaties tussen al deze verschillende composities als volgt kunnen voorstellen:



Afbeelding 55: Relaties tussen *Jagden und Formen*, *Gejagte Form*, *12. Streichquartett* en *Interscriptum*.

Rihms oeuvre kan als een groot, complex intertekstueel netwerk worden beschouwd. Daarbij zijn veel van zijn werken op een bepaalde manier met elkaar verbonden. Naast veel verwijzingen naar composities van hemzelf, refereert Rihm door middel van (stijl)citaten ook zeer frequent aan werk van andere componisten of naar historische periodes. In het vierde hoofdstuk van dit essay zal ik dieper ingaan op bepaalde aspecten van Rihms denk- en werkwijze. Het feit dat binnen zijn oeuvre verschillende composities op een zeer specifieke manier met elkaar verbonden zijn is immers belangrijk geweest voor mijn eigen compositorische activiteit.

Het intuïtieve componeren van Wolfgang Rihm kende zeer veel navolging. Rihms student Jörg Widmann (°1973) bijvoorbeeld, of Matthias Pintscher (°1971) werken verder in deze lijn. *"Meine Musik vertraut der Kraft des Poetischen"*, zegt Matthias Pintscher (Pinter, 2004, p.31). Pintscher componeert *klanksculpturen* eerder dan

klankstructuren. Uit een muzikale bezetting leidt Pintscher muzikale figuren af die vervolgens een plaats krijgen in een muziekdramatisch geheel. Pintschers werk wordt gekenmerkt door een uiterst gedetailleerde en verfijnde instrumentatie. Daarbij maakt hij vaak gebruik van ruisende klanken die in veel gevallen grenzen aan het onhoorbare.

Net als zijn leraar Wolfgang Rihm componeert ook Jörg Widmann zeer snel en intuïtief. Niettegenstaande zijn jonge leeftijd en drukke activiteiten als internationaal klarinetsolist en docent klarinet en compositie aan de Hochschule für Musik Freiburg, schreef Widmann reeds een zeer omvangrijk oeuvre bijeen. Tussen 1997 en 2013 schreef hij meer dan zestig werken, waaronder grootschalige orkestcomposities, concertos en avondvullende opera's. Verder in dit hoofdstuk komen we terug op een specifieke compositie van Widmann, zijn *Jagdquartett* uit 2003. In hoofdstuk vier gaan we dan weer dieper in op het feit dat Widmann doorheen zeer hele oeuvre overvloedig refereert aan werk van andere componisten, en dan in het bijzonder aan de figuur van Robert Schumann.

8. Spectralisme – Muziek als proces

8.1. Inleiding

Ongeveer gelijktijdig met de Duitse *Neue Einfachkeit*, ontstond in Frankrijk het spectralisme. De belangrijkste vertegenwoordigers van het spectralisme zijn waarschijnlijk Gérard Grisey (1946-1998), Tristan Murail (°1947) en Hugues Dufourt (°1943). Bepaalde aspecten van het spectrale denken, zoals de zoektocht naar raakvlakken tussen verschillende muzikale parameters, zijn duidelijk een voortzetting en verfijning van het seriële gedachtegoed. Andere aspecten van het spectralisme, zoals het belang van de auditieve perceptie en het hoorbare proces, kunnen daarentegen eerder als een reactie op dit toentertijd in Frankrijk heersende serialisme worden beschouwd.

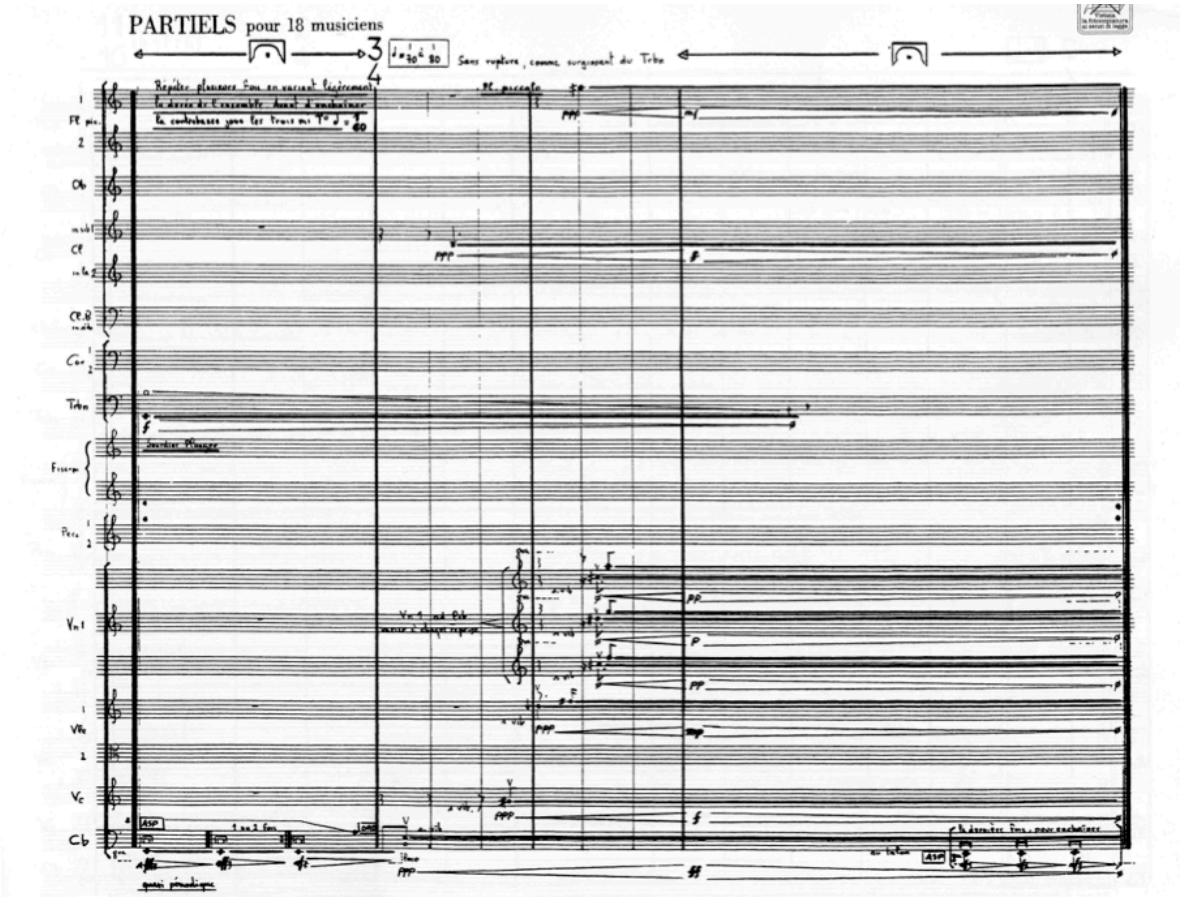
Net als de eerder besproken twaalftoonstechniek, seriële techniek en New Complexity is ook het spectralisme eerder een attitude dan wel een duidelijk afgebakende techniek, werkwijze of methode. *"Comme le soulignait Gérard Grisey, la musique spectrale n'est pas une technique close mais est une attitude."*, schrijft componist en

spectralist Philippe Hurel (°1955). (Hurel, s.d.) Binnen het spectralisme worden we inderdaad geconfronteerd met heel wat verschillende denk- en werkwijzen. Wat de verschillende spectrale componisten echter gemeenschappelijk hebben, is dat ze alle op zoek gaan naar *'l'intérieur du son'*. Of zoals componist Hugues Dufourt schrijft:

> "Le travail de la composition musicale [...] s'exerce donc directement sur les dimensions internes de la sonorité. Il prend appui sur le contrôle global du spectre sonore et consiste à dégager du matériau qui prennent naissance en lui." (geciteerd in Lelong, 2008, p. 9)

8.2. Enkele aspecten van de spectrale werkwijze

Vandaag wordt het spectralisme het sterkst geassocieerd met de idee dat het boventoonspectrum van een toon met behulp van een computer zeer gedetailleerd kan worden geanalyseerd. Belangrijke fysische eigenschappen van deze toon, zoals het precieze aantal boventonen, hun frequentie en hun onderlinge dynamische verhoudingen, kunnen daardoor zeer precies worden vastgesteld. Deze informatie kan vervolgens als basis worden gebruikt voor de harmonische structuur van een compositie. Op die manier 'vervaagt' het verschil tussen de parameters toonhoogte en timbre. Het timbre – waarvan de specificiteit in grote mate wordt bepaald door het aantal boventonen dat mee resoneert, evenals hun onderlinge dynamische verhoudingen – gaat immers bij wijze van spreken 'samenvallen' met de harmonische structuur.

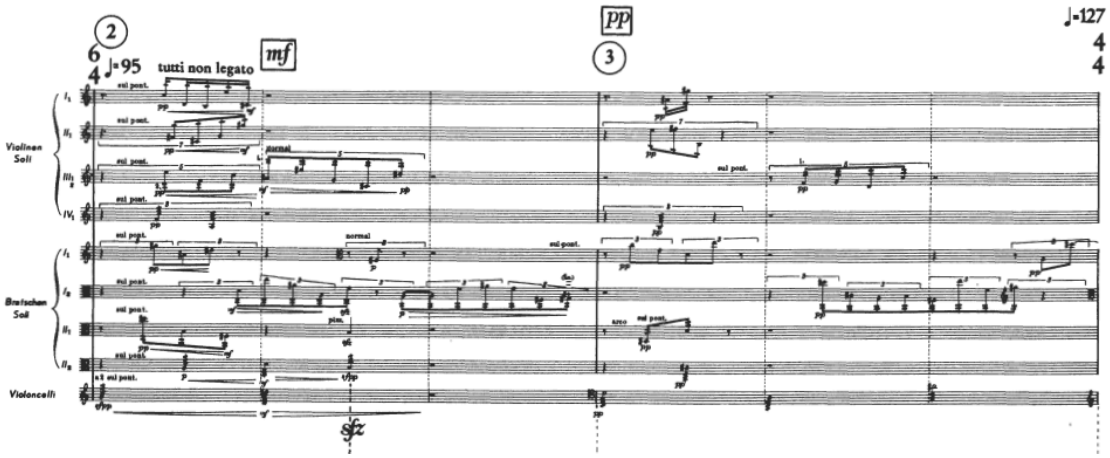
Een voorbeeld van deze aanpak is de openingssectie van *Partiels* (1975) voor 18 musici van Gérard Grisey. In deze compositie wordt het spectrum van de lage E van een trombone – na spectraalanalyse – gesimuleerd door een achttienkoppig ensemble. De verschillende boventonen van deze klank worden door de 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"*, schrijft Guy Lelong. (Lelong, 2010, p. 59)

Afbeelding 56: Aanvangsmaten van Partiels (1975) van Gérard Grisey. © Ricordi

Een gelijkaardige werkwijze vinden we bijvoorbeeld ook terug in *Meditation* voor dubbel blaaskwintet (2005), van de Belgische componiste Annelies Van Parys (°1975). In deze compositie vormde de analyse van het asymmetrische boventoonspectrum van een klok de basis voor de toonhoogteorganisatie van het werk.

In zijn zoektocht naar *'l'intérieur du son'* ging het spectralisme op zoek naar raakvlakken tussen verschillende muzikale parameters. Wat dat betreft zijn er duidelijke overeenkomsten tussen het spectralisme en het eerder besproken serialisme. Zoals besproken onderzocht Karlheinz Stockhausen in zijn orkestcompositie *Gruppen* immers reeds de relatie tussen de toonhoogte- en tijdsorganisatie. (zie p. 84) Verder onderzocht hij in dit werk ook de mogelijke verhouding tussen andere parameters: toonduur en timbre. Een belangrijk bepalend aspect van een toonkleur is het precieze aantal boventonen dat met de grondtoon mee resoneert, evenals de exacte onderlinge dynamische verhoudingen waarmee dit gebeurt. Verder is het zo dat de verschillende boventonen van een harmonisch

spectrum kunnen worden uitgedrukt in proportionele verhoudingen. Zo is de verhouding tussen de grondtoon en de eerste boventoon 1:2, tussen de eerste en de tweede boventoon is dit 2:3 enzovoort. Deze verhoudingen vinden we bijvoorbeeld terug in de frequentie. Wanneer de grondtoon een frequentie heeft van 220 Hz, heeft de eerste boventoon (het octaaf) in theorie een frequentie van 440 Hz (1:2), de tweede boventoon 660 Hz (2:3), enzovoort.

Deze proportionele relatie tussen de verschillende boventonen vinden we in *Gruppen* terug in de ritmische structuren van het werk. In onderstaand partituurfragment bijvoorbeeld, speelt de cello halve noten. Ten opzichte van de halve noten van de cello spelen de altviolen triolen (1:6), achtsten (1:4) en kwarten (1:2). De violen spelen zestienden (1:8), septolen (1:7), kwintolen (1:5) en triolen van kwartnoten (1:3). De have noot van de cello werd dus onderverdeeld in respectievelijk – van boven naar beneden gelezen – 8, 7, 5, 3, 6, 6, 4 en 2.



Afbeelding 57: Fragment uit *Gruppen* (p.3) van Stockhausen. © Universal Edition

Stockhausen onderzocht in *Gruppen* dus niet alleen de relatie tussen toonhoogtes en toonduren (de eerder besproken chromatische temposcala), maar ook tussen de parameters toonduur en timbre. Het spectralisme radicaliseerde en verfijnde deze door Stockhausen geïnitieerde queeste, en wilde onderzoeken hoe *alle klanken uit het sonore veld, "du bruit blanc au son sinusoïdal"* (Lelong, 2010, p. 59), met elkaar konden worden verbonden. Daarbij was de spectrale componist – en dan specifiek Gérard Grisey – erg geïnteresseerd in de drempel, de overgang, de *'seuil'*, tussen verschillende 'vormen' van een bepaald muzikaal object. Wanneer bijvoorbeeld,

wordt een muzikaal object als een 'beat' waargenomen? Wanneer als een ritme? Wanneer als een duur? Een toon? Een ruis? Een timbre? Een harmonie?

Ook zocht de spectrale muziek naar manieren om elektronische processen zoals filtering, reverb of frequentiemodulatie als het ware te *simuleren* in instrumentale muziek. Een voorbeeld daarvan is *Mémoire/Erosion*, voor solohoorn en ensemble (1976) van Tristan Murail. In deze compositie werkte Murail een instrumentale simulatie uit van de analoge elektronische techniek *reinjection loop*. Deze techniek wordt door componist Julian Anderson als volgt beschreven:

> "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 he 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. (Anderson, 1997)

Anderson vervolgt:

> 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 starts 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." (Anderson, 1997)

In *Mémoire/Erosion* horen we vijf opeenvolgende transformatieprocessen. Elk proces volgt daarbij hetzelfde procedé. De solohoorn initieert motieven die worden overgenomen door het ensemble. Na verloop van tijd beginnen deze motieven te muteren en loopt het proces bij wijze van spreken 'uit de hand'. De geordendheid die het begin van elk proces karakteriseert maakt daarbij gradueel plaats voor chaos. Terwijl het begin van elk proces wordt gekenmerkt door een duidelijke, overzichtelijke ritmiek en chromatische intervallen, wordt de slotsectie ervan gekarakteriseerd door meer complexe ritmische figuren, microtonale intervallen, multiphonics, en ruisklanken.

Hieruit wordt duidelijk dat de *directe waarneming* in *Mémoire/Erosion* een zeer belangrijke rol speelt. Dit brengt ons meteen bij een belangrijke kritiek van het spectralisme op het serialisme: het belang van de auditieve perceptie. Terwijl de permutatietechnieken en de variatie- en transformatieprocessen in veel seriële composities op een dusdanige wijze werden georganiseerd dat de relatie tussen muzikale elementen in hun oorspronkelijke vorm en hun getransformeerde vorm in veel gevallen onhoorbaar was, wilde de spectrale muziek deze transformatieprocessen *waarneembaar* maken.[23] De openingssectie van *Modulations* voor drieëndertig instrumenten (1976-1977) van Gérard Grisey illustreert deze denkwijze. *Modulations* vangt uiterst hectisch aan. Zeer snel echter, wordt duidelijk dat het ensemble is opgedeeld in twee groepen: de blazers en een eerste slagwerker enerzijds, het hammondorgel, een tweede slagwerker en de strijkers anderzijds. Beide ensemblegroepen spelen daarbij afwisselend akkoorden. In het begin gebeurt deze afwisseling eerder hectisch en uiterst onvoorspelbaar. Langzaamaan echter, beginnen de beide groepen elkaar met een auditief steeds duidelijkere regelmaat af te wisselen. De metrische onregelmatigheid van het begin van het werk maakt daarbij stelselmatig, over de duur van ongeveer twee minuten, plaats voor hoorbare regelmaat.

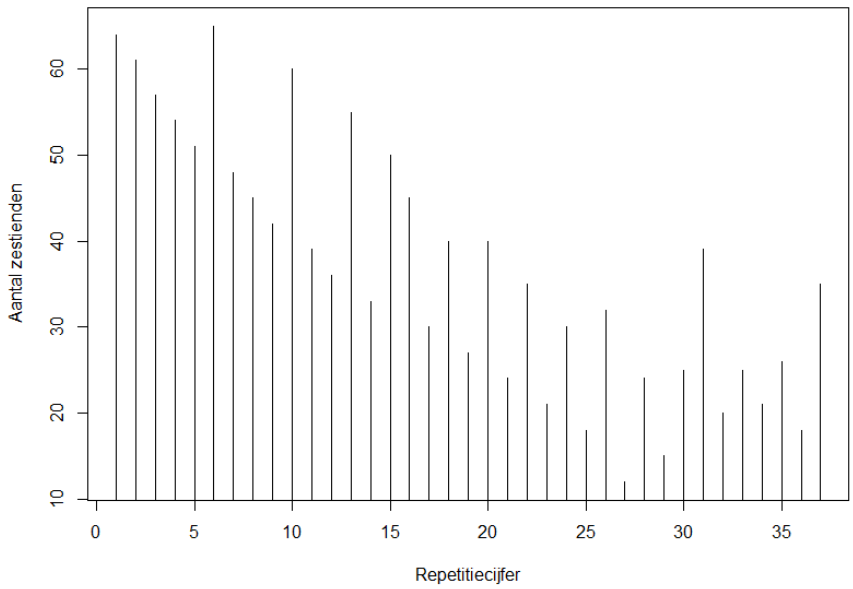
Een ander voorbeeld dat deze denkwijze illustreert is de eerste beweging van Griseys *Vortex Temporum* voor piano en vijf instrumenten (1994-1996). Ook hier spelen hoorbare transformatieprocessen een erg belangrijke rol. We zouden de eerste beweging van *Vortex Temporum* kunnen onderverdelen in 3 secties. De eerste sectie, die loopt van het begin van het werk tot repetitiecijfer 38, wordt gedomineerd door constant doorlopende snelle arpeggio's van de fluit, de klarinet en de piano. De tweede sectie, van repetitiecijfer 38 tot 68, wordt gekenmerkt door trage gebroken akkoorden bij de strijkers. In de derde sectie tenslotte, die loopt van repetitiecijfer 68 tot het einde van de eerste beweging, speelt de piano een virtuoze cadenza.

De drie secties hebben een zeer gelijkaardig verloop in die zin dat de graad van complexiteit binnen het verloop van elke sectie telkens stelselmatig toeneemt. We merken dit goed wanneer we bijvoorbeeld de lengte bestuderen van de verschillende

[23] Het is belangrijk om te vermelden dat deze kritiek op het serialisme vooral van toepassing is op bepaalde vroege seriële werken. We zullen in het tweede deel van het tweede hoofdstuk van dit essay immers voorbeelden zien van seriële composities die gebruik maken van auditief zeer duidelijk waarneembare muzikale processen.

subsecties in de eerste sectie van de eerste beweging van *Vortex Temporum*. Op onderstaand diagram is te zien hoe elke subsectie stelselmatig korter wordt. De eerste vijf subsecties hebben een lengte van respectievelijk 64, 61, 57, 54 en 51 zestienden (telkens -3). De zesde subsectie is langer (65 zestienden). Subsecties 7 tot 9 zetten de trend van de eerste vijf subsecties verder, met een lengte van respectievelijk 48, 45 en 42 zestienden (alweer telkens -3). De tiende subsectie vindt, met een lengte van 60 zestienden, aansluiting bij subsectie zes (-5). De daarop volgende subsecties zijn telkens ofwel 3 ofwel 5 zestienden korter. Zoals onderstaand diagram illustreert, onderbreken de langere subsecties de kortere na respectievelijk 5, 3, 2 en 1 eenheden (dit zijn alle getallen uit de rij van Fibonacci).

Vanaf subsectie vijftien echter, loopt het door Grisey geïnitieerde proces bij wijze van spreken uit de hand, en is er stelselmatig minder regelmaat te ontdekken. Langere en kortere secties wisselen elkaar daarbij, zo lijkt het, eerder arbitrair af. Terwijl de evolutie van de lengte van de verschillende subsecties in het begin van *Vortex Temporum* met een zekere regelmatig verloopt, gebeurt dit op het einde van de eerste sectie op een meer chaotische, schijnbaar willekeurige manier.



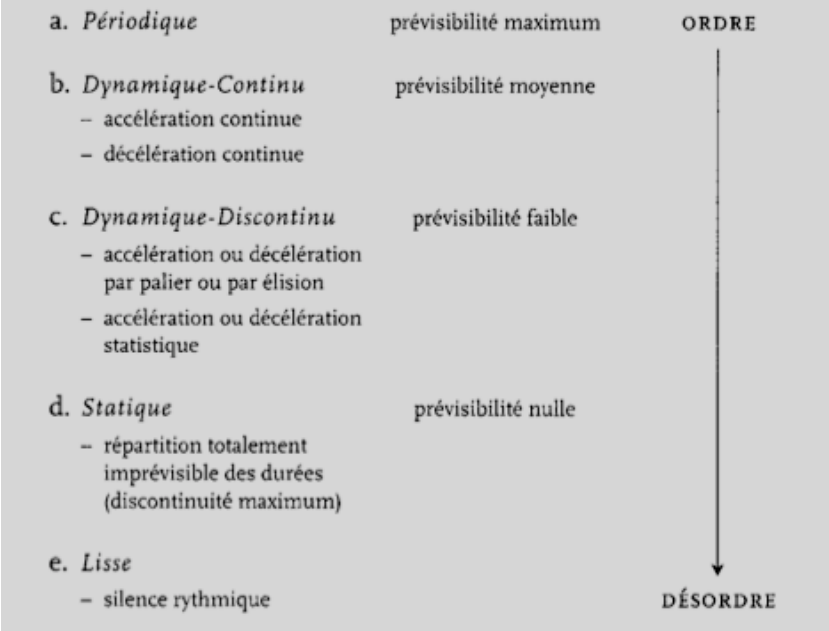
Afbeelding 58: Voorstelling van de lengte van de verschillende subsecties in de eerste sectie van de eerste beweging van *Vortex Temporum*.

Ook in de tweede sectie van de eerste beweging van *Vortex Temporum* is er in zekere zin spraken van een proces dat uit de hand loopt. In deze sectie staan de viool,

altviool en cello centraal. Deze instrumenten spelen gebroken akkoorden. Korte en langere akkoordnoten wisselen elkaar daarbij onregelmatig af. Doorheen het verloop van de tweede sectie wordt de ambitus van deze gebroken akkoorden systematisch groter. Ook de klankkleur van de strijkinstrumenten evolueert daarbij. In het begin van de tweede sectie spelen de drie strijkers uiterst zacht, met metalen sourdines. Deze dempers worden in de loop van de sectie afgezet, en stelselmatig worden de dynamische contrasten groter. Grisey trekt dit door tot in het extreme. Zo spelen de strijkers op het einde van de tweede sectie bepaalde noten met overdruk. Ook de blazers maken een gelijkaardige klankkleurevolutie. In het begin van de tweede sectie spelen ze duidelijke toonhoogtes, op het einde van de sectie spelen ze complexe klanken: multiphonics. Gaandeweg transformeert de tweede sectie van *Vortex Temporum* op die manier van gedempte strijkers die akkoorden spelen met een bescheiden ambitus en weinig dynamische contrasten, naar een complex muzikaal klankenspel gekenmerkt door overdruk, multiphonics, een groot instrumentaal bereik en extreme dynamische verschillen.

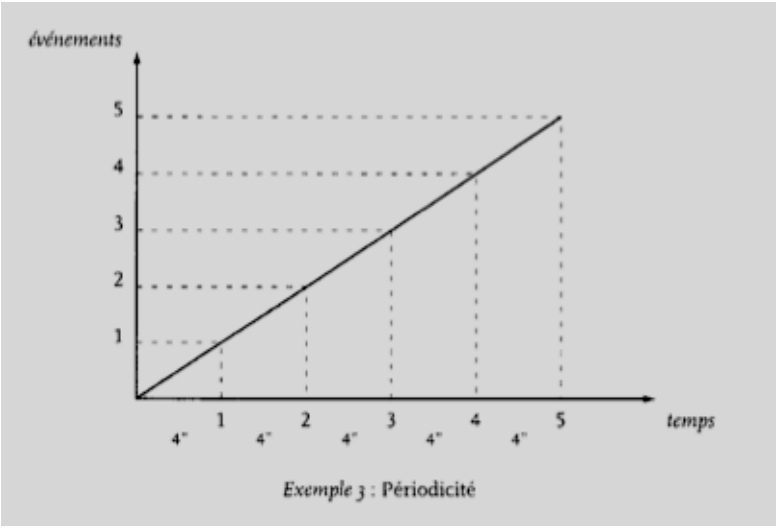
Deze voorbeelden illustreren hoe in het eerste deel van *Vortex Temporum* bepaalde muzikale elementen op een duidelijk hoorbare wijze transformeren van een zekere vorm van *orde* naar *chaos*. In het begin van de eerste sectie worden de subsecties op regelmatige wijze korter, naar het einde van de sectie toe gebeurt dit op een meer chaotische manier. In de tweede sectie maken de 'klassieke' speeltechnieken van de strijkers en blazers doorheen de sectie langzaam plaats voor 'extended techniques', ruis, een grote ambitus en dito dynamische verschillen.

In zijn artikel *Tempus Ex Machina* beschrijft Grisey hoe hij in zijn composities gebruik maakt van een *'échelle de complexité'*. (Grisey, 2008, p. 62) Hierbij creëert hij een continuüm tussen 'orde' (zoals metrische regelmaat of een harmonisch spectrum) en 'chaos' (zoals metrische onregelmatigheid of ruis).



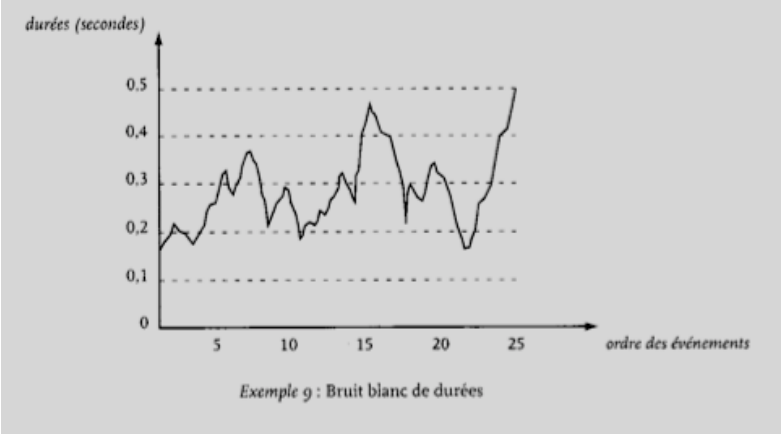
Afbeelding 59: De *'échelle de complexité'* van Gérard Grisey. Figuur overgenomen uit Grisey, 2008.

Wanneer er bijvoorbeeld sprake is van maximale metrische voorspelbaarheid – zoals dit het geval is in heel veel klassieke composities of bijvoorbeeld ook in veel werken van Steve Reich (°1936) – kunnen we spreken van 'metrische orde'. Grafisch kan dit als volgt worden voorgesteld.



Afbeelding 60: Grafische voorstelling van maximale metrische voorspelbaarheid. Figuur overgenomen uit Grisey, 2008.

Wanneer deze metrische voorspelbaarheid daarentegen helemaal ontbreekt, zoals dit bijvoorbeeld het geval is in *Structures 1a* van Boulez, kunnen we spreken van 'metrische ruis'. Dit wordt door Grisey als volgt voorgesteld.



Afbeelding 61: Grafische voorstelling van 'metrische ruis'. Figuur overgenomen uit Grisey, 2008.

In de eerder besproken eerste sectie van de eerste beweging van *Vortex Temporum* verloopt het proces waarbij de subsecties stelselmatig korter worden in het begin op een regelmatige wijze. Langzaam evolueert deze regelmatigheid naar onregelmatigheid. Grisey evolueert op de *'échelle de complexité'* op die manier bijgevolg van orde naar chaos. Ook de aanvangsminuten van Griseys eerder aangehaalde *Modulations*, zijn een goede illustratie van het gebruik van de *'échelle de complexité'*. Wat betreft de metrische perceptie begint dit werk immers op volstrekt onvoorspelbare, chaotische manier. Langzaam, over de duur van twee minuten, transformeert de compositie echter gradueel richting metrische regelmaat.[24]

Zoals we zullen zien is Griseys *'échelle de complexité'* erg belangrijk geweest voor de wijze waarop ik in mijn eigen werk muzikale elementen ben gaan organiseren. We zullen hier in het tweede deel van dit tweede hoofdstuk dan ook uitgebreid op terugkomen.

8.3. Spectralisme versus Process Music

Componist Hugues Dufourt, een van de grondleggers van het spectrale denken, wees erop dat het zeker niet toevallig is dat ongeveer tegelijk met de in Frankrijk ontstane spectrale beweging, in Amerika de Process Music ontstond.[25] Net als het spectralisme wilde de Process Music op zoek naar manieren waarop het muzikale

[24] Zie ook: Sandred, 1994, p. 9-13.

[25] Gesprek met Hugues Dufourt in Metz op 17/07/2009.

transformatieproces hoorbaar kan worden gemaakt. De Amerikaanse componist Steve Reich beschrijft in zijn artikel *'Music as a Gradual Process'* (1968) hoe hij muziek wilde componeren die *letterlijk* procesmatig verloopt. Reich beschrijft hoe hij op zoek wou naar:

> "[...] pieces of music that are, literally, processes. [...] I am interested in perceptible processes. I want to be able to hear the process happening throughout the sounding music. To facilitate closely detailed listening a musical process should happen extremely gradually." (Reich, 2002, p. 34)

De Process Music van Steve Reich en het Franse spectralisme hebben inhoudelijk zeker overeenkomsten wat betreft deze zoektocht naar het waarneembare muzikale proces. Toch zijn er belangrijke verschillen. Terwijl het waarneembare muzikale proces in de besproken werken van bijvoorbeeld Grisey in zekere zin *dramatisch* is – in die zin dat de muziek naar hoogtepunten en conclusies toewerkt – is dit in process music niet of in veel mindere mate het geval. Zowel in composities als *Piano Phase* (1967) voor twee piano's, of *Six Marimbas* (1986), horen we immers klankblokken die doorheen de tijd langzaam en hoorbaar van textuur veranderen. 'En parcours de route' levert dit steeds variërende muzikale patronen op, doch vormelijk zijn deze werken statisch. In latere werken echter, zoals *Three Tales* (1998-2002) voor video, vijf stemmen en ensemble, gaat Reich – zeker in het middendeel van de compositie – veel dramatischer te werk, en integreert hij lange muzikale opbouwen in zijn compositorisch discours.

8.4. Voortzetting van het spectrale gedachtegoed

Veel componisten zijn sterk door het spectralisme beïnvloed geweest. Het werk van de Italiaanse componist Fausto Romitelli (1963-2004) bijvoorbeeld, of dat van Amerikaanse componisten zoals Christopher Trapani (°1980) of Anthony Cheung (°1982), is in veel opzichten schatplichtig aan het spectrale denken. Zo maken deze componisten in hun werk gebruik van langzame, gerichte transformatieprocessen en harmonieën gebaseerd op boventonen.

Ook is er, eerder recent, in Frankrijk recent een nieuwe 'school' voortgekomen uit het spectrale denken. Componisten Frank Bedrossian (°1971), Yann Robin (°1974) en

Raphaël Cendo (°1975) maken in hun werk gebruik van wat ze 'saturatie' noemen. Terwijl complexe klanken, zoals multiphonics, ruis of het strijken met overdruk, bij spectrale componisten zoals Grisey of Romitelli als een eenmalig compositorisch 'effect' werden gezien – ter afsluiting van een muzikale sectie of proces –, beschouwen de 'saturationisten' deze 'extended techniques' als hun muzikaal basismateriaal. Of zoals componist Raphaël Cendo schrijft:

> "Il est à noter que la saturation intervient dans l'oeuvre de Grisey toujours comme conséquence d'un processus. Elle est utilisée de façon conclusive et dramatique, comme un point de tension ou aboutissement, jamais comme un matériau central." (Cendo, 2014, p. 21)

In Cendo's driedelige strijkkwartet *In Vivo* (2011) bijvoorbeeld, onderzoekt de componist de verschillende mogelijkheden van het strijken met overdruk. In andere composities, zoals *Charge* (2009) voor zeven instrumenten en elektronica, laat hij bijvoorbeeld de trompet met een hobomondstuk spelen om zo multiphonics te kunnen produceren.

Het werk van Bedrossian, Robin en Cendo staat in bepaalde opzichten ver van dat van Grisey of Murail. Ik denk daarbij aan het belang van de auditieve waarneming of het gerichte muzikale proces. In de composities van bijvoorbeeld Raphaël Cendo zijn deze elementen slechts in veel mindere mate aanwezig. Toch is het 'saturationisme' ondenkbaar zonder de verwezenlijkingen van het spectralisme. Het spectralisme wilde immers op zoek gaan naar de manier waarop alle klanken uit het 'sonore veld' met elkaar konden worden verbonden. Het 'saturationisme' focuste zich daarna als het ware in een specifiek onderdeel van dit 'champ sonore', namelijk de complexe klanken.

Deel 2. Analyse

In het eerste deel van het tweede hoofdstuk werd op een gerichte manier in beeld gebracht hoe componisten doorheen het verloop van de muziekgeschiedenis met begrippen als muzikale transformatie en vormelijke coherentie zijn omgegaan. Daarbij werd voornamelijk gefocust op die werkwijzen die voor mijn eigen artistieke activiteit belangrijk en voedend bleken te zijn. Belangrijke muzikale ontwikkelingen en componisten, zoals de stochastische composities van een Iannis Xenakis (1922-2001) of de process music van Steve Reich (°1936) werden hierdoor slechts summier of zelfs helemaal niet behandeld.

In het tweede deel van het tweede hoofdstuk zullen we, met deze historische werkwijzen en technieken als leiddraad, dieper ingaan op de onderzoeksvragen die – zoals beschreven op het einde van het eerste hoofdstuk – voortkwamen uit de analyse van de *(...Passages...)-cyclus*. In de werken die na de *(...Passages...)-cyclus* ontstonden wilde ik meerbepaald onderzoeken op welke manier muzikale elementen doorheen een compositie op een hoorbare wijze kunnen transformeren, welke kwaliteiten er daarbij voor zorgen dat muzikale objecten in hun originele en getransformeerde vorm met elkaar kunnen worden verbonden, en in welke mate deze hoorbare transformatie grotere, doch vormelijk en inhoudelijk coherente muzikale structuren kan genereren.

In de analyse die volgt zullen deze vragen centraal staan. In eerste instantie zullen deze vragen worden behandeld aan de hand van de aangehaalde, historische composities. Vervolgens zal ik aantonen hoe de analyse van deze composities mijn eigen artistieke praktijk beïnvloedde, en tot welke compositorische beslissingen dit heeft geleid.

1. Over compositorische coherentie

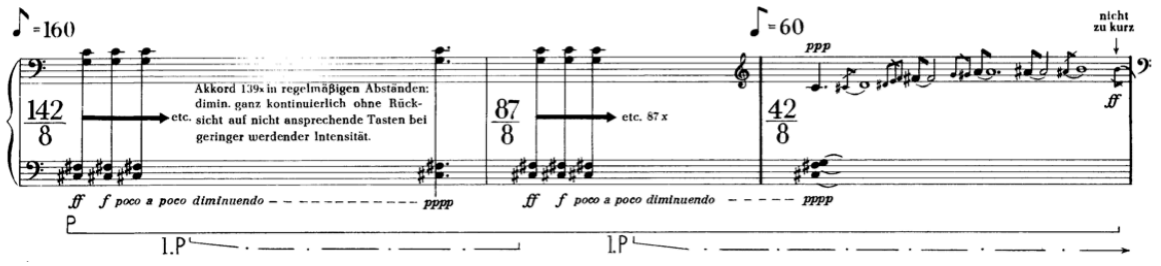
1.1. De tijd als *Freiraum*

In de proloog van dit essay werd componist Claus-Steffen Mahnkopf aangehaald. Hij beschreef hoe sinds het ontstaan van de atonaliteit de tijd een *Freiraum* werd, waarin muzikale samenhang moeilijk te bereiken of waar te nemen is. De beknopte analyse van de manier waarop componisten doorheen het verloop van de muziekgeschiedenis omgegaan zijn met de begrippen muzikale transformatie en muzikale coherentie toonde aan dat de ontwikkeling van muzikaal materiaal in bepaalde twintigste-eeuwse compositorische stromingen inderdaad op een meer abstracte, theoretische manier geschiedde. Dit kan in bepaalde gevallen tot gevolg hebben dat de connecties tussen de verschillende materiaallagen of secties van een werk moeilijker waarneembaar worden, waardoor de compositie als geheel auditief overkomt als een opeenvolging van los van elkaar staande, niet evoluerende momenten, zoals Guy Lelong terecht aanhaalt. Composities als Boulez' *Structures 1a* of bepaalde vroege seriële werken van Karel Goeyvaerts worden mijn inziens gekenmerkt door dit probleem. Zoals beschreven in de proloog is deze problematiek echter eveneens van toepassing op bepaalde recenter ontstane composities, zoals sommige werken van de Duitse componist Hans Thomalla.

Echter, we mogen deze problematiek ten aanzien van het serialisme zeker niet veralgemenen. Er zijn immers eveneens seriële werken geschreven die wel gekenmerkt worden door een gerichte muzikale vorm, of die wel gebruik maken van duidelijk waarneembare, terugkerende elementen. Dit is bijvoorbeeld het geval in Stockhausens *Klavierstück IX* of diens *Gruppen für drei Orchester*. Laat ons, bij wijze van gevalstudie, bepaalde aspecten van deze beide composities beknopt belichten.

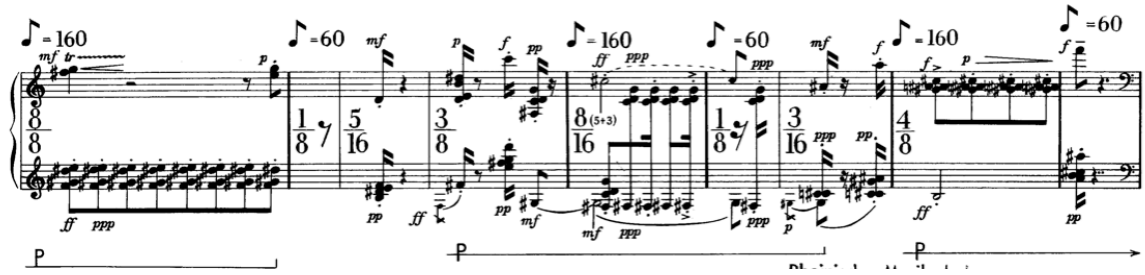
1.2. *Klavierstück IX – Gruppen für drei Orchester*

Een van de opvallendste kenmerken van Stockhausens *Klavierstück IX* (1954/55-1961) is ongetwijfeld dat er een duidelijk herkenbare muzikale cel doorheen het werk letterlijk wordt hernomen. *Klavierstück IX* begint met een iconische openingsmaat, waarin een *fortissimo* akkoord (cis-fis-g-c') 140 keer in regelmatige achtsten wordt

herhaald in een gradueel diminuendo. De tweede maat van de compositie volgt een gelijkaardig patroon. Hetzelfde akkoord (cis-fis-g-c') wordt daarbij 87 keer herhaald.

Afbeelding 62: Eerste drie maten van *Klavierstück IX* van Karlheinz Stockhausen. © Universal Edition

Doorheen de compositie keert deze zich herhalende akkoordformatie frequent terug. Enkele belangrijke eigenschappen worden daarbij steeds behouden. Zo wordt het akkoord consequent herhaald in regelmatige achtsten (aan tempo MM=160 voor een achtste), wordt de specifieke toonhoogteorganisatie van dit akkoord bijna steeds consequent behouden, en weerklinkt het akkoord in telkens hetzelfde octaaf. Na verloop van tijd begint Stockhausen enkele elementen te variëren. Op bepaalde plaatsen verrijkt hij de herhalende akkoorden met voorslagen of syncopefiguren. Naar het einde van het werk toe herhaalt hij ook andere akkoordformaties.

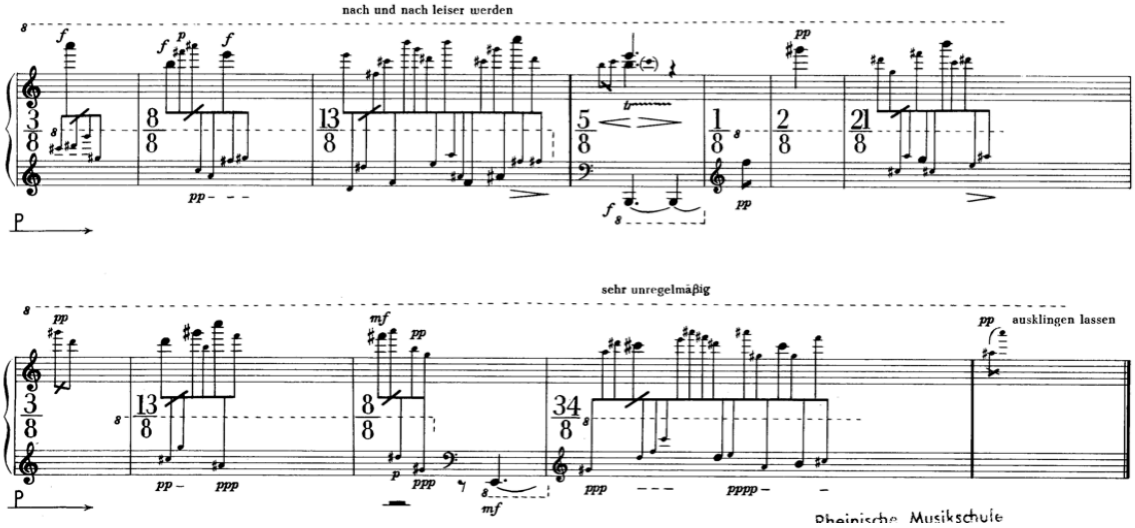
Doordat het herhalende akkoord in het begin van het werk zeer present is – het wordt ruim anderhalve minuut herhaald –, en doordat, zoals beschreven, bij elke herneming van deze akkoordgroep belangrijke eigenschappen worden behouden, refereert elke herhaling van deze akkoordformatie duidelijk hoorbaar aan de openingssectie van de compositie.



Afbeelding 63: Fragment uit *Klavierstück IX* van Karlheinz Stockhausen (p.4). © Universal Edition

Naast het hoorbaar hernemen van dit herhalende akkoord, is er doorheen *Klavierstück IX* ook duidelijk een *lineaire* evolutie. Het werk kan immers gelezen worden als een langzaam proces, waarbij de waarneembaarheid van het tempo

doorheen de compositie geleidelijk evolueert van *volstrekt percipieerbaar* in het begin, naar *volstrekt onpercipieerbaar* aan het einde. Zoals gesteld begint *Klavierstück IX* met de regelmatige herhaling van het akkoord cis-fis-g-c'. Dit herhalende akkoord keert doorheen de compositie regelmatig terug, doch er zijn steeds meer kleine ritmische afwijkingen waar te nemen, zoals de besproken voorslagen en syncopefiguren. In de slotsectie van het werk (de enige sectie van het werk met als tempo MM=120 voor een achtste), ligt de precieze duur van de maten nog vast, maar gunt Stockhausen de uitvoerder enige vrijheid met betrekking tot waar de toonhoogtes binnen de maatstructuren precies gespeeld moeten worden. Op het einde van het werk schrijft Stockhausen zelfs 'zeer onregelmatig' voor. Doorheen de compositie is er bijgevolg een lineair proces waar te nemen. Terwijl de waarneming van het tempo in het begin van de compositie volledig samenvalt met het tempo dat de pianist in gedachten heeft, speelt de pianist aan het einde van het werk tot op zekere hoogte vrij, en is het voorgeschreven tempo weliswaar nog aanwezig – in het hoofd van de pianist –, maar is dit tempo niet meer percipieerbaar. We zouden deze evolutie perfect kunnen voorstellen aan de hand van Gérard Grisey's eerder aangehaalde *'échelle de complexité'*, waarbij de tempoperceptibiliteit doorheen de compositie langzaam evolueert van 'orde' in het begin, naar 'ruis' op het einde van het werk.



Afbeelding 64: Laatste twee systemen uit *Klavierstück IX* van Karlheinz Stockhausen (p.7). © Universal Edition.

Ook Stockhausens *Gruppen für drei Orchester* (1955-1957) komt allesbehalve over als een reeks momenten die elkaar zonder onderling verband opvolgen. In *Gruppen*

is er immers duidelijk een lineair vormelijk verloop waar te nemen. De eerste sectie van het werk wordt gedomineerd door de strijkers, vooral de solo viool is daarbij zeer present. In de middensectie zijn de blazers en het melodisch slagwerk zeer aanwezig en zijn er, naast het opvallend gebruik van de piccoloklarinet, ook solos voor de elektrische gitaar en de piano. Daarna nemen vooral de koperblazers en de membranofonen het muzikale discours over, wat rond twee derde van de compositie leid tot een overtuigende orkestrale climax. Na dit hoogtepunt bouwt de compositie geleidelijk af tot het einde. Daarbij horen we, naast een steeds duidelijkere aanwezigheid van korte stiltes, ook nog korte orkestrale erupties. De specifieke orkestratie van *Gruppen*, in combinatie met het goed waarneembare vormverloop, bezorgt de compositie een duidelijke lineariteit, waardoor het werk als geheel muzikaal coherent overkomt.

De precieze wijze waarop Stockhausen in *Gruppen* de verschillende muzikale bouwstenen uit elkaar afleidt, of hoe deze zich specifiek tot elkaar verhouden, is auditief niet waar te nemen. In tegenstelling tot *Klavierstück IX* horen we doorheen het werk niet echt herkenbare muzikale figuren terugkeren, en ook de eerder aangehaalde relaties tussen de verschillende muzikale parameters die Stockhausen in *Gruppen* uitwerkt – zoals de verhouding tussen de parameters toonhoogte en toonduur, en toonduur en timbre –, zijn eigenlijk enkel theoretisch aanwezig. Toch heeft het werk als geheel, mede door de duidelijke muzikale lineariteit, een sterke muziekdramatische boog.

Op het einde van de bespreking van het serialisme (zie p. 87) haalde ik componist Gérard Grisey aan:

> "Gruppen pour trois orchestres de Stockhausen [...]: les tempi ont une grande importance structurelle. Qui les perçoit?" (Grisey, 2008, p. 60)

Het is correct dat het, zuiver auditief, niet mogelijk is om in *Gruppen* de verschillende tempi, hun onderlinge relaties of hun vormelijk belang te percipiëren. Om deze tempi waar te nemen zouden deze zich immers als een regelmatige puls tegenover elkaar moeten verhouden, wat in *Gruppen* nooit gebeurt.[26] Echter, zoals gesteld in het

[26] In de openingssectie van zijn compositie *Tempus ex Machina* voor zes slagwerkers (1979) maakt Grisey eveneens gebruik van verschillende tempi die tegelijkertijd weerklinken. Echter, aangezien deze tempi in Grisey's compositie vaak als een duidelijke puls klinken, is het feit dat de verschillende

eerste hoofdstuk van dit essay, is de complexe relatie tussen theoretisch gegenereerd muzikaal materiaal en de perceptie ervan een problematiek die we doorheen de hele muziekgeschiedenis zien terugkeren. Zowel in werken van De Machaut, Beethoven als Stockhausen zitten immers muzikale relaties verborgen die de componist op basis van een theoretisch beginsel genereerde, en die daarom niet steeds hoorbaar zijn. In veel van deze gevallen kan het theoretisch vastleggen van vormelijke of inhoudelijke muzikale eigenschappen dan ook beschouwd worden als een middel om muzikaal materiaal – zoals toonhoogtestructuren, ritmische figuren of tempoverhoudingen –, te *selecteren*. Of, om het met de beeldspraak van Brian Ferneyhough te verwoorden, om een bepaald denkpatroon voorop te stellen waar de muzikale 'wilskracht' (Ferneyhough hanteerde de term *volition*) tegen kan reageren. (zie p. 90) De vormelijke perceptie van het werk is daarbij niet steeds van dit vooropgestelde denkpatroon afhankelijk. De *Vijfde Symfonie* van Beethoven komt immers als geheel *ook* muzikaal coherent over wanneer de luisteraar de thematische relaties tussen de verschillende bewegingen van het werk niet kan duiden. En ook De Machauts motetten zijn muzikaal samenhangend zonder dat de luisteraar hoort dat de tenormelodie in de tweede sectie van de compositie een herhaling is van die van de eerste sectie van het werk. Het is dus zeker niet omdat bepaalde relaties tussen muzikale elementen binnen een compositie niet hoorbaar zijn, en enkel door analyse of studie van schetsmateriaal van de componist kunnen worden blootgelegd, dat de compositie als geheel per definitie onsamenhangend of onbegrijpelijk hoeft over te komen.[27] Stockhausens *Gruppen* is daar een overtuigend voorbeeld van.[28]

---

slagwerkers elk in een eigen tempo spelen, evenals de onderlinge metrische verhoudingen tussen deze verschillende tempi, auditief zeer duidelijk waarneembaar.

[27] In het vierde hoofdstuk van zijn boek *De kleine pomo*, beschrijft componist Boudewijn Buckinx op nogal categoriserende wijze hoe voor bepaalde muziek kennis nodig is om deze te begrijpen. (Buckinx, 1994, p. 34) Zo bespreekt Buckinx het *Vioolconcerto* van György Ligeti in termen van structuur, en hoe de werkwijze in dit stuk in relatie staat tot eerdere werken van de componist, die *au fond* voortkomen uit het *"statistische grijs van het theoretisch continuüm van het serialisme"*. Het vioolconcerto *Offertorium* van Sofia Gubaidolina wordt dan weer beschreven als een *"expressief vioolconcert met een sterk belijdend karakter, met verwijzingen naar Bach, van een componiste die het in haar geboorteland, de voormalige Sovjet-Unie, erg lastig had."* Alsof de technische kennis voor het 'begrip' van Ligeti's werk wel nodig is, terwijl het voor Gubaidolina volstaat om op de hoogte te zijn van de politiekpersoonlijke situatie van de componiste? Natuurlijk helpt kennis of analyse om een beter begrip te krijgen van een werk – maar dit geldt evenzeer voor veel poëzie, literatuur, beeldende kunst of andere klassieke muziekwerken zoals Beethovens *Vijfde Symfonie* of Schuberts *Winterreise* – doch zeer veel muziek maakt ook zonder deze kennis een bepaalde 'begrijpbare' indruk. En dat geldt mijns inziens zeker voor het vioolconcerto van Ligeti.

[28] Toch is het een interessante gedachte of het mogelijk zou zijn om, met behulp van een waarschijnlijk zeer complex systeem van ritmische onderverdelingen, alle tempi uit *Gruppen* terug te brengen tot één

Andere seriële composities waarin muzikale elementen hoorbaar worden hernomen, of die gekenmerkt worden door een duidelijk vormverloop, zijn bijvoorbeeld Gottfried Michael Koenigs (°1926) *Zwei Klavierstücke*, of Pierre Boulez' *Improvisation I sur Mallarmé* voor sopraan en ensemble. Doorheen het hele eerste deel van Koenigs *Zwei Klavierstücke* keert een auditief duidelijk identificeerbare voorslaggroep frequent terug, terwijl Boulez in *Improvisation I sur Mallarmé* gebruik maakt van een herkenbaar vormverloop. De vierledige structuur van Mallarmés sonnet lijkt door Boulez immers bijna letterlijk te zijn verklankt in vier duidelijk van elkaar gescheiden compositorische secties. Ook veel postseriële composities worden gekenmerkt door een helder formeel verloop. Zo zagen we reeds het voorbeeld van Serge Verstockt, die in zijn elektronische compositie *Interfractions* gebruik maakt van een lineair, algoritmisch bepaald muzikaal proces. Ook sommige van zijn recentere composities voor ensemble en elektronica, zoals *Towards the inside of a tiny cowbell* (2001), LOW (2002) of *Drie* (2007) worden gekenmerkt door dergelijke lineaire, gerichte muzikale processen. Daarbij maakt Verstockt bijvoorbeeld gebruik van trage, uitgesponnen crescendi, of van de langzame, stelselmatige versnelling van een door de ruimte bewegend klankobject.

Natuurlijk nemen deze voorbeelden niet weg dat er sinds het serialisme ook veel muziek geschreven is waarin er een meer problematische relatie is tussen vorm en inhoud. In de proloog van dit essay vermeldde ik bijvoorbeeld werken van Hans Thomalla, Magnus Lindberg, Hector Parra, Wolfgang Rihm, Steven Daverson of Evan Johnson. En hoewel dit niet het geval is in *Klavierstück IX* of *Gruppen*, hebben ook sommige werken van Stockhausen, zoals *Carré* (1958/1959) of *Mantra* (1970) op een bepaalde manier misschien toch een vorm-inhoud probleem.[29]

Welke elementen zorgen precies voor deze duidelijke of juist problematische vorm-inhoud relatie? En hoe valt te vermijden dat een compositie, om de woorden van Mahnkopf te citeren, uiteenvalt in *"Einzelmomente ohne Verbindung untereinander"*? Het werd me snel duidelijk dat compositorische coherentie – of toch het soort coherentie dat ik in mijn eigen muziek wilde bereiken – ontstaat door een

---

basistempo. Of om de drie orkesten metrisch te synchroniseren en desnoods bepaalde figuren, ten behoeve van een minder complexe partituur, wat vroeger of later te plaatsen ten opzichte van elkaar. Zou het klinkende resultaat zo verschillend zijn?

[29] Maar misschien komt dit doordat ik een dramatische, lineaire compositorische vorm verwacht terwijl het nooit de bedoeling van Stockhausen was om die te realiseren?

complex samengaan van *herhaling* en *lineariteit*. In wat volgt zal ik deze beide begrippen situeren, en zal ik bespreken tot welke conclusies en artistieke beslissingen de studie van deze begrippen heeft geleid.

2. Over herhaling

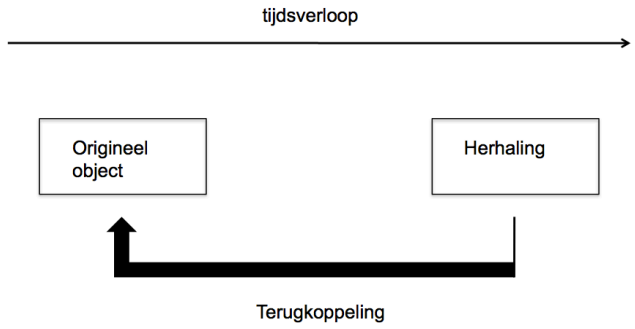
2.1. Inleiding

"Intelligibility in music seems to be impossible without repetition", stelde Arnold Schönberg. (Schönberg, 1967, p. 20) Herhaling is in muziek alomtegenwoordig. Gaande van een terugkerend metrum, de onderverdeling van dit metrum in ritmische waarden, het gebruik van een tonaliteit, modaliteit of een ander samenhangend toonsysteem, het gebruik van terugkerende thema's, een terugkerend timbre, een bepaalde muzikale textuur, een terugkerende instrumentale speeltechniek, enzovoort.[30] Ook compositorische technieken als thematische transformatie of het componeren met twaalftoonsreeksen zijn gebaseerd op herhaling. In het eerste deel van het tweede hoofdstuk haalde ik aan dat thematische transformatie en twaalftoonstechniek in wezen variatietechnieken zijn. (zie respectievelijk p. 73 en 76) Bij thematische transformatie keert een muzikaal element doorheen een werk in steeds wisselende gedaantes terug. In het geval van de dodecafonische techniek wordt van een geordende reeks van twaalf verschillende tonen een beperkt aantal nevenreeksen afgeleid. Dit zijn alle variaties op de basisreeks.

2.2. Terugkoppeling

Wanneer binnen een compositie muzikale elementen al dan niet gevarieerd herhaald worden, is er in zekere zin sprake van *terugkoppeling*. De hernomen muzikale objecten worden immers gelinkt aan eerdere momenten waarin dezelfde objecten voorkomen. Grafisch zouden we deze relatie als volgt kunnen voorstellen:

[30] Voor uitgebreide duiding over de begrippen 'muzikale relatie' en 'muzikale herhaling', zie: Pareyon, 2011, p. 35-40.



Afbeelding 65: : Grafische voorstelling van het principe terugkoppeling.

Er is sprake van terugkoppeling bij onder meer de reëxpositie van een klassieke sonate of symfonie, of bij de herhaling van een bepaalde melodische structuur, zoals de koraalmelodie van de fagotten en trombones aan het begin van de vierde beweging van Brahms' *Eerste Symfonie* (1862-1876), die op het einde van het werk wordt hernomen door het volledige orkest. Ook bij meer abstracte vormen van herhaling is er sprake van terugkoppeling. In het midden Matthias Pintschers ensemblecompositie *choc* (1996) bevindt zich een duo voor basklarinet en contrabasklarinet. Later in het werk keert deze ensembleformatie terug. Het opnieuw weerklinken van deze specifieke combinatie van bas- en contrabasklarinet, refereert meteen aan de eerdere sectie van de compositie waarin deze beide instrumenten soleerden.

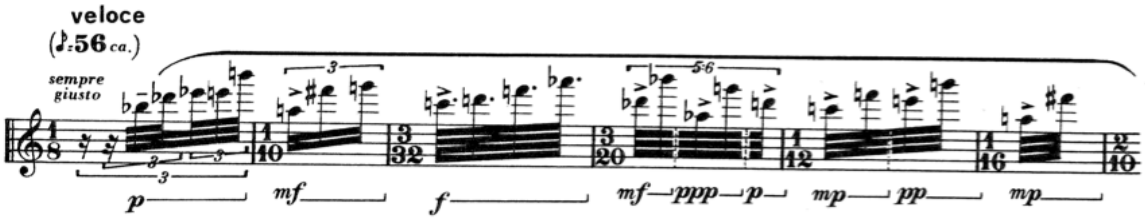
Terugkoppeling is geen muzikale eigenschap die gebonden is aan een bepaalde stijl of periode. Ook in werken als *Klavierstück IX* van Stockhausen of in *Vortex Temporum* van Gérard Grisey is er sprake van terugkoppeling. Doorheen *Klavierstück IX* wordt een herhalende akkoordformatie immers zeer hoorbaar hernomen. Ook in *Vortex Temporum* worden er doorheen het werk duidelijk elementen herhaald. Aan het begin van het derde deel bijvoorbeeld, worden de eerste maten van de eerste beweging bijna letterlijk geciteerd,[31] wat meteen een duidelijke auditieve link creëert tussen het begin van het derde deel en de eerste beweging van de compositie.[32]

[31] Enkel het tempo ligt lager, MM=120 in plaats van MM=130.

[32] De muzikale figuur waarmee *Vortex Temporum* begint – arpeggio's van doorlopende zestienden – is zeer herkenbaar, mede doordat deze de hele eerste sectie van de eerste beweging domineerde. Wanneer deze figuur aan het begin van de derde beweging wordt hernomen, wordt dan ook meteen de link gemaakt met de eerste beweging van het werk.

2.3. Compositorische coherentie

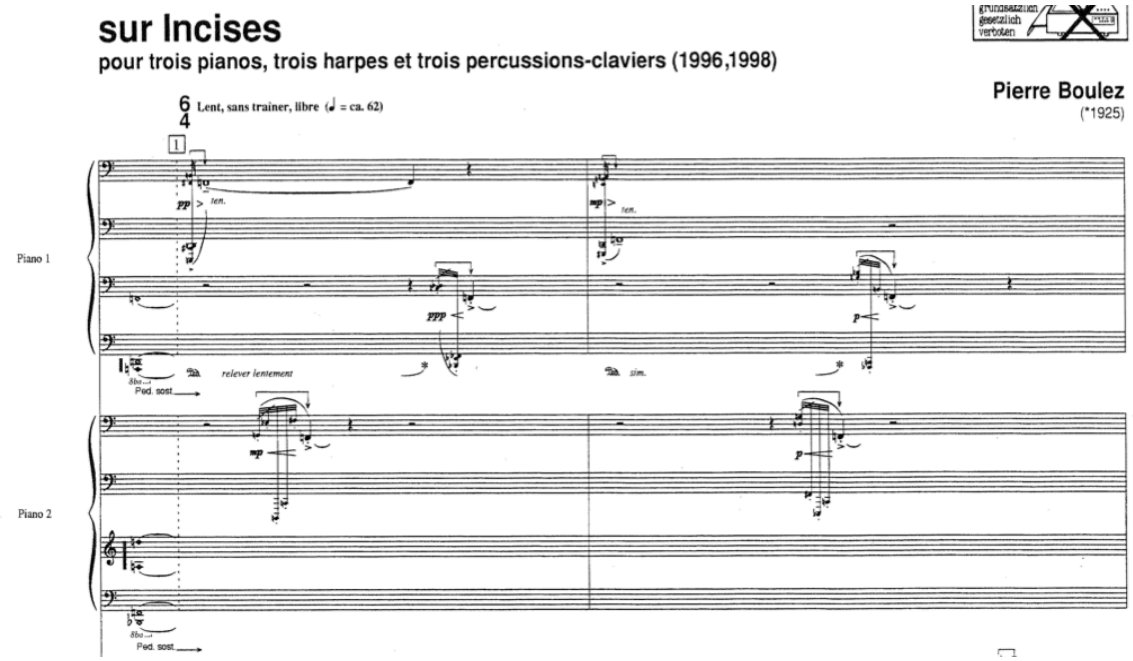
Herhaling kan een middel zijn om binnen een werk compositorische coherentie te genereren. De herhaling van een bepaald muzikaal object creëert immers een relatie tussen verschillende onderdelen van de compositie, waardoor deze met elkaar verbonden worden. Daarbij kunnen zowel eerder algemene elementen worden herhaald – zoals het gebruik van een metrum of een bepaald toonsysteem[33] –, als zeer specifieke, zoals het hernemen van een bepaalde melodie of een karakteristieke instrumentale bezetting. Ook het gevarieerd hernemen van muzikale elementen, zoals bij thematische transformatie, kan deze compositorische samenhang bewerkstellen. In Brahms' eerder beschreven *Intermezzo* Op. 117 Nr. 2 bijvoorbeeld, refereert het tweede thema van dit werk heel duidelijk aan het eerste, wat de samenhang van het werk als geheel nog groter maakt.[34]

In bepaalde gevallen echter, kan de complexiteit van de variatie het onmogelijk maken om een link te maken tussen het originele object en het object in gevarieerde vorm. Geen enkele luisteraar zal waarschijnlijk waarnemen hoe Ferneyhough in de openingssectie van *Lemma-Icon-Epigram* gebruik maakt van een duurreeks die vervolgens verschillende malen gevarieerd wordt herhaald. Evenals waarschijnlijk weinig luisteraars zullen horen dat de eerste twaalf noten van Ferneyhoughs piccolosolo *Superscriptio* samen een twaalftoonsreeks vormen die meteen nadien gevarieerd herhaald wordt (de intervallen worden daarbij omgekeerd en getransponeerd).

Afbeelding 66: M. 1-6 van Brian Ferneyhoughs *Superscriptio* voor piccolo solo. © Edition Peters

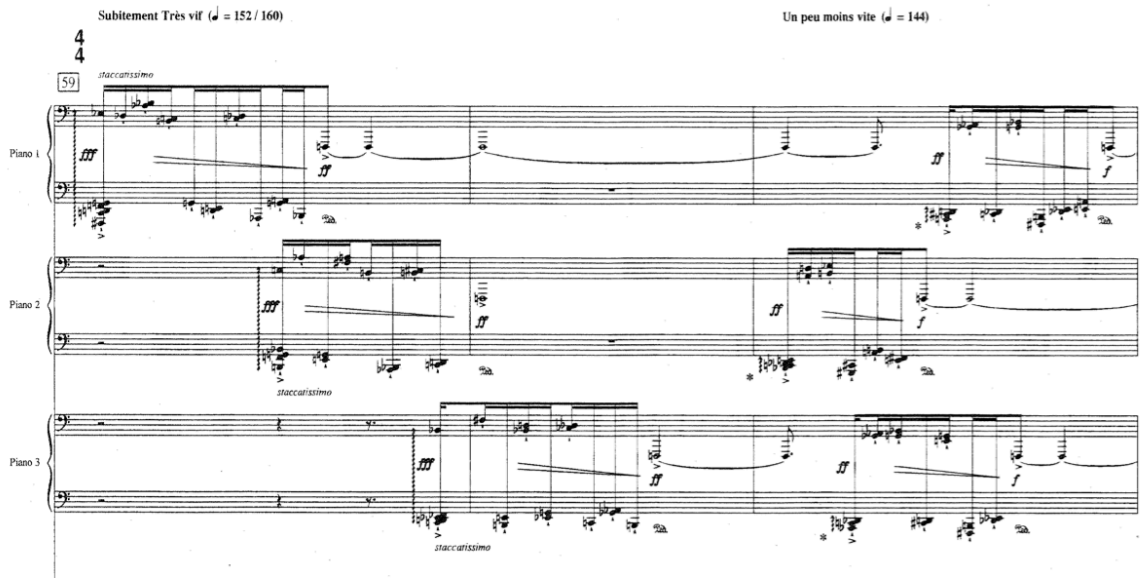
[33] Ook het consequent gebruik van citaten, zoals in de derde beweging van Berio's *Sinfonia* (1968/1969) kan beschouwd worden als een vorm van herhaling.

[34] Los van de vormelijke verwantschap, hebben de sterke tonale verhoudingen tussen beide thema's natuurlijk ook een belangrijk aandeel in de compositorische coherentie van het werk als geheel.

Ik heb betoogd dat het voor de perceptie van een werk niet steeds problematisch hoeft te zijn als bepaalde relaties tussen muzikale objecten niet waarneembaar zijn. In bepaalde gevallen is het theoretisch genereren van muzikale elementen immers een manier om muzikaal materiaal te selecteren. De compositorische samenhang of de perceptie van het werk hoeft daarom niet steeds van de waarneembaarheid van al deze onderlinge relaties afhankelijk te zijn. Het gebeurt echter dat het (gevarieerd) herhalen van muzikale elementen, vanuit het standpunt van de componist, *wel* geschiedt met als objectief dat deze herhaling waargenomen wordt. Zo beschrijft Pierre Boulez in de publieke masterclass *'Une leçon de Pierre Boulez'*[35] hoe hij in zijn *sur Incises*, een compositie voor drie piano's, die harpen en drie slagwerkers (1996-1998), het einde van de eerste grote sectie afsluit door een lage F' obsessief te herhalen. Deze lage F', zo stelt Boulez, verwijst naar de F waarmee de compositie begon.



Afbeelding 67: Openingsmaten van *sur Incises* van Pierre Boulez. © Universal Edition

[35] Zie https://www.youtube.com/watch?v=_9wk2uFHMN4, (laatst bezocht op 08/06/16).

Afbeelding 68: Fragment uit *sur Incises* van Pierre Boulez (p.88). Net als in de openingsmaten domineert de noot F. © Universal Edition

Door deze F te hernemen, zo stelt Boulez, wordt aangeven dat een bepaalde fase van de compositie haar einde heeft bereikt. De noot ligt weliswaar niet in hetzelfde octaaf als in de openingssectie, maar toch is het bijna onmogelijk om niet te horen dat er een element terugkeert: *"Vous ne pouvez pas ne pas l'entendre."* Boulez spreek over een 'Pavlov-effect'. De luisteraar weet daarbij misschien niet wat het precies is, maar hij herkent het wel, waardoor hij de link maakt met het begin van de compositie. Echter, wat herkent de luisteraar? Het herhalen van specifiek de noot F, of het feit dat de muziek na een snelle toccata terug stil valt, en centreert rond een enkele toon, zoals dit ook aan het begin van de compositie het geval was? Zijn het niet, in plaats van specifiek de toonhoogte, voornamelijk bepaalde *vormelijke eigenschappen* die deze herhaling hoorbaar maken?

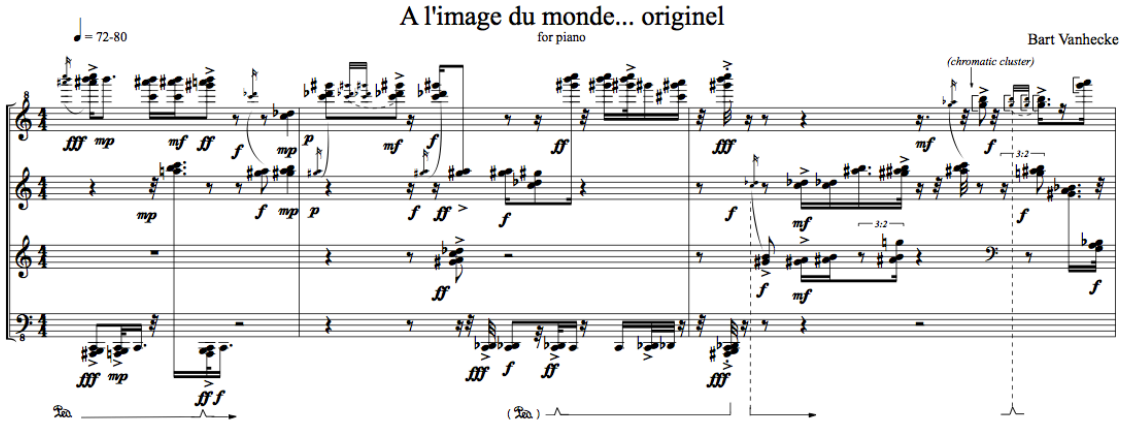
2.4. Specificiteit

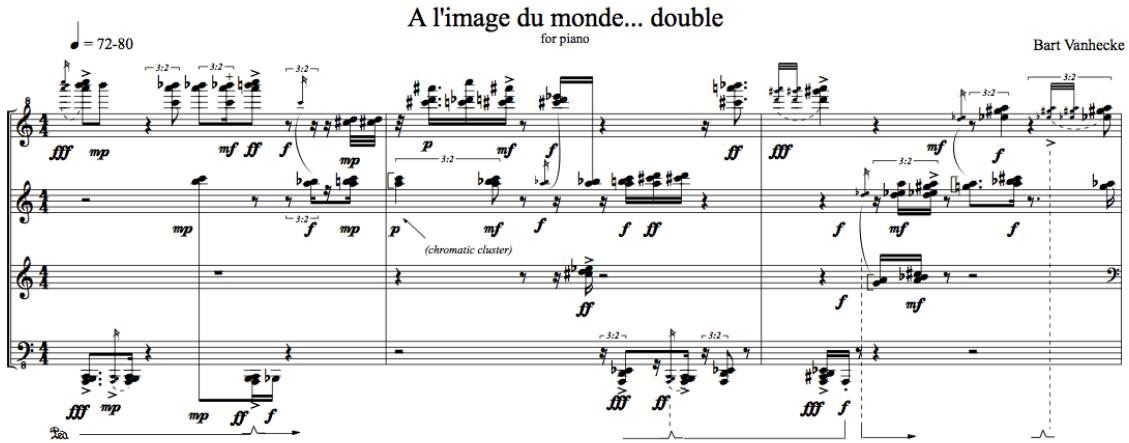
We kunnen deze problematiek verbinden met een experiment van de Belgische componist Bart Vanhecke (°1964). In 2012 componeerde Vanhecke een kort werk voor piano solo: *A l'image du monde… originel*. De toonhoogteorganisatie van dit werk is gebaseerd op een reeks van vierenvijftig tonen. Deze toonhoogtereeks heeft enkele bijzondere eigenschappen. Zo bevat elke cel die wordt gevormd door drie opeenvolgende tonen van de reeks – dus zowel tonen bijvoorbeeld 1-3, 2-4 als 24-26

– minstens 1 kleine secunde (deze kleine secunde kan zich zowel tussen twee opeenvolgende tonen bevinden, als tussen de eerste en de derde toon van de cel), en bevat elke cel gevormd door vier opeenvolgende tonen minstens twee kleine secundes. Daarenboven is de tweede helft van de reeks – de tonen 28-54 – de omkering van de eerste helft. Via seriële principes leidde Vanhecke uit deze toonhoogtereeks ook de ritmisch-harmonische substructuur van het werk van af. De reeks van vierenvijftig tonen kan dus als de nucleus worden beschouwd waar de hele compositie uit voort kwam.

In 2013 schreef Vanhecke de pianosolocompositie *A l'image du monde… double*. Ook dit werk is integraal gebaseerd op een reeks van vierenvijftig tonen. In tegenstelling tot *A l'image du monde… originel*, stelde Vanhecke voor dit tweede pianowerk de reeks niet zelf op, maar liet hij deze door een computer berekenen. De computer hielt daarbij rekening met bepaalde premissen die ook in de reeks van *A l'image du monde… originel* van toepassing waren geweest. Zo moest elke cel van drie opeenvolgende tonen minstens een kleine secunde bevatten, moest elke cel gevormd door vier opeenvolgende tonen minstens twee kleine secundes bevatten, en diende de tweede helft van de reeks de omkering zijn van de eerste. Op basis van een van de vele door de computer gegenereerde mogelijke reeksen componeerde Vanhecke vervolgens *A l'image du monde… double*. De werkwijze voor het bepalen van de ritmisch-harmonische substructuur was daarbij identiek als in *A l'image du monde… originel*.

Wanneer we beide composities met elkaar vergelijken, zien we grote gelijkenissen. Het dramatisch verloop van beide werken is zeer vergelijkbaar, beide werken maken gebruik van dezelfde speeltechnieken, en er zijn grote overeenkomsten in de wijze waarop de muzikale figuren over het register van de piano worden verspreid. Uiteraard verschillen beide composities ook van elkaar. Zo is de ritmische en harmonische structuur van beide werken duidelijk anders – wat een gevolg is van het feit dat beide werken gebaseerd zijn op een verschillende toonhoogtereeks –, en is *A l'image du monde… double* een halve tel langer dan *A l'image du monde… originel*.



Afbeelding 69: M. 1-3 van *A l'image du monde... originel* (2012) van Bart Vanhecke.

Afbeelding 70: M. 1-3 van *A l'image du monde... double* (2013) van Bart Vanhecke.

Op microniveau zijn de verschillen tussen beide composities aanzienlijk. Op macroniveau zijn deze echter veel kleiner. Naast het feit dat beide werken een vergelijkbare structuur en muzikale dramatiek hebben, en gebruik maken van dezelfde speeltechnieken, hebben ze ook eenzelfde dissonantiegraad en zijn de contouren van de muzikale figuren, los van de ritmische of harmonische inhoudelijke verschillen, zeer vergelijkbaar.[36] Dit zorgt er voor dat beide composities, hoewel zeer verschillend, auditief zeer gelijkaardig overkomen. Mocht er – hypothetisch gezien – een assemblage worden gemaakt waarbij een deel van *A l'image du monde... originel* zou worden gevolgd door een deel van *A l'image du monde... double*, zou dit

[36] Beide werken worden gekenmerkt door korte muzikale figuren waarin een beperkt aantal tonen worden omspeeld of herhaald. De ritmische onderverdeling van deze cellen is daarbij consequent asymmetrisch.

waarschijnlijk niet opvallen. Veel belangrijker immers dan de toonhoogteorganisatie of de precieze ritmische structuur, is het algehele muziekdramatische verloop van het werk, de coherente harmonische taal, en de zeer gelijkaardige contouren van de muzikale figuren.

Dit is ook zo in Boulez' *sur Incises*. Dat er na de toccata een link gemaakt wordt met het begin van de compositie, komt in de eerste plaats door de *specificiteit* waarmee dit gebeurt: door het feit dat de volledige toonhoogteorganisatie voor een langere tijd centreert rond één noot, waarbij de drie piano's lange, liggende noten spelen in een laag register. Dat daarbij ook een F wordt herhaald, is waarschijnlijk van minder groot belang.

Deze voorbeelden maken duidelijk dat het om auditief herkenbaar te zijn – binnen harmonische contexten zoals die van Boulez' *sur Incises*, de besproken werken van Bart Vanhecke, en eigenlijk ook mijn eigen muziek[37] –, in veel gevallen doorslaggevender is dat de vorm of de contouren van een figuur wordt hernomen, dan de precieze toonhoogteorganisatie. Dit geldt misschien minder voor objecten die meteen of relatief snel na elkaar worden gehaald – aangezien het geheugen dan vaak wel in staat is de precieze toonhoogte te memoriseren –, maar des te meer voor muzikale figuren die pas na een heel tijd terug weerklinken, zoals in het besproken fragment van Boulez' *sur Incises*.

Natuurlijk zijn er harmonische structuren die we als specifiek kunnen beschouwen. Zeker in tonale muziek, waarin de harmonische spanning tussen akkoorden automatisch een veel duidelijkere verhouding en hiërarchie creëert tussen de harmonieën onderling, kan een vorm van harmonische specificiteit makkelijk worden bereikt. Bepaalde passacaglias zoals Dido's *Lamento* uit Henry Purcells (1659-1695) *Dido and Aeneas* (1688) of de laatste beweging van Johannes Brahms' *Vierde Symfonie* (1884-1885), zijn daar voorbeelden van. Ook zonder de muzikale context, of met een verschillende ritmiek of instrumentatie, zouden deze

[37] Er zijn grote gelijkenissen tussen de harmonische taal van Boulez' *Sur Incises*, Bart Vanheckes besproken pianowerken, en die van mezelf. Alle worden gekarakteriseerd door een atonale, totaalchromatische muzikale taal, en harmonieën gekenmerkt door een halve toonspanning. Een gelijkaardige harmonische taal vinden we terug bij componisten doorheen de hele twintigste en eenentwintigste eeuw, zoals Harrison Birtwistle, Luca Francesconi, Beat Furrer, Bruno Mantovani of Wolfgang Rihm.

akkoordopeenvolgingen immers duidelijk naar respectievelijk Purcells en Brahms' composities refereren.

En ook los van een tonale context kan een harmonische structuur een vorm van specificiteit verwerven. Ik denk hierbij aan het eerste akkoord van de soloviool uit Igor Stravinsky's (1882-1971) *Vioolconcerto* (1931). Dit akkoord is dermate iconisch, dat wanneer de Nederlandse componist Willem Jeths (°1959) dit citeert aan het begin van zijn *Capriccio* voor solo viool (1999), de link met Stravinsky onmiddellijk wordt gemaakt. Zelfs los van de instrumentatie blijft dit akkoord, door de karakteristieke spreiding van kwarten, op een bepaalde manier iets specifieks hebben. Ook gespeeld op een piano of – imaginair – door drie klarinetten, blijft dit akkoord immers zeer herkenbaar.[38]

Ook zijn er voorbeelden van werken waarin het gebruik van tonaliteit *an sich* iets specifieks is. In Jörg Widmanns *Fieberphantasie* voor klarinet, piano en strijkkwartet (1999) bijvoorbeeld, bevinden zich twee korte, tonale fragmenten. Widmanns compositie is echter doorgedreven atonaal, deze twee tonale allusies – beide citaten uit Robert Schumanns *Eerste Vioolsonate* Op. 105 – vallen daardoor onmiddellijk op, en zijn binnen de harmonische context van het volledige werk dan ook zeer specifiek.

In veel composities uit de twintigste en eenentwintigste eeuw is de relatie tussen het originele en herhaalde muzikale object echter moeilijk tot niet hoorbaar omdat er bij de herhaling van dit object geen of onvoldoende rekening werd gehouden met de specificiteit van de originele muzikale figuren. In bepaalde gevallen werd wel de precieze toonhoogteorganisatie overgenomen, maar binnen de harmonische context van veel atonale, chromatische muziek is het zeker niet evident om louter op basis van een toonhoogtestructuur een specifiek muzikaal object te creëren. Wie hoort immers dat in de openingsmaat van Ferneyhoughs pianosolocompositie *Lemma-Icon-Epigram* drie keer een bijna identieke toonhoogtereeks wordt herhaald? Wie hoort dat in Magnus Lindbergs ensemblecompositie *Joy* (1989-1990) een reeks twaalftoonsakkoorden in de loop van het werk meermaals terugkeert? Het 'probleem' van bijvoorbeeld Lindbergs *Joy* is immers dat het volledige werk door twaalftoonsharmonieën wordt gekarakteriseerd. Binnen deze uniforme,

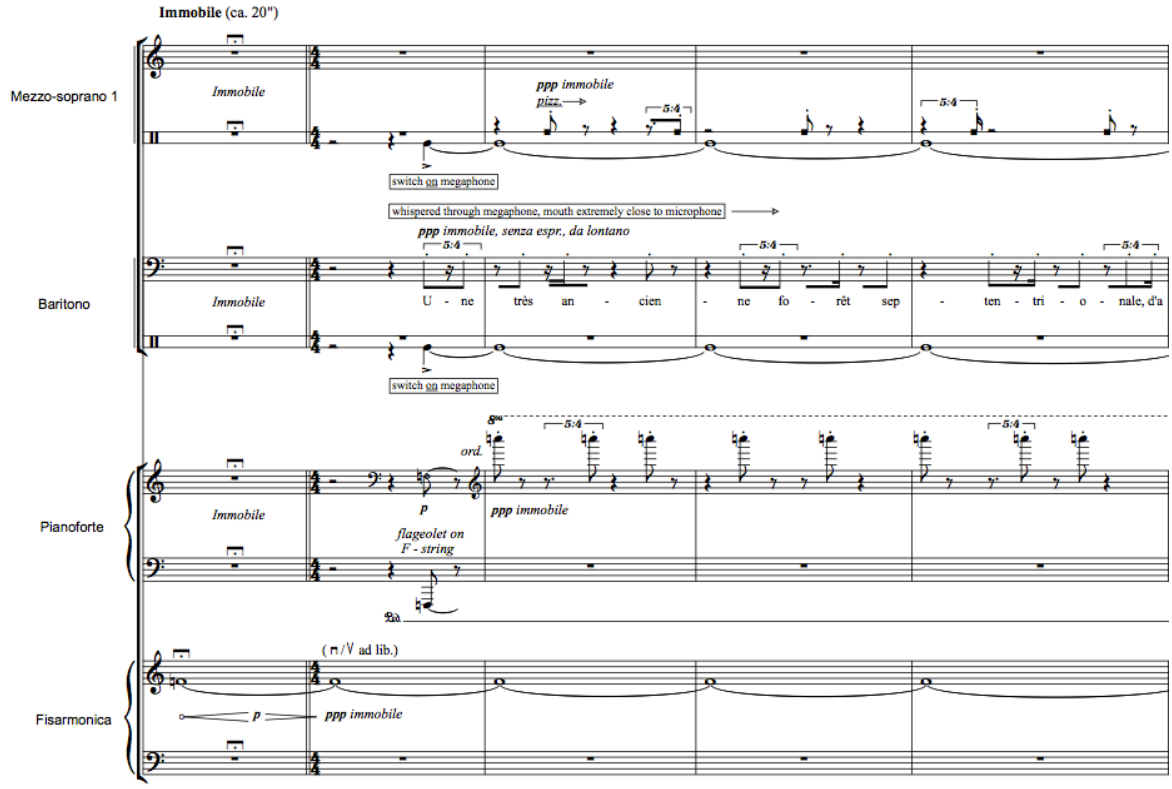
[38] Al dient de positie van het akkoord waarschijnlijk wel min of meer gerespecteerd. In een laag register, gespeeld op bijvoorbeeld een piano, is de herkenbaarheid immers een stuk kleiner of zelfs nihil.

totaalchromatische harmonische taal zal het voor een twaalftoonsakkoordenreeks an sich bijgevolg steeds zeer moeilijk zijn om een vorm van specificiteit te verwerven, omdat deze harmonische reeks volledig opgaat in de globale harmonische textuur van de compositie als geheel. Om herkent te worden als zijnde een herhaling, zou er, zoals betoogd, dus op andere aspecten van deze muzikale objecten moeten worden gefocust.

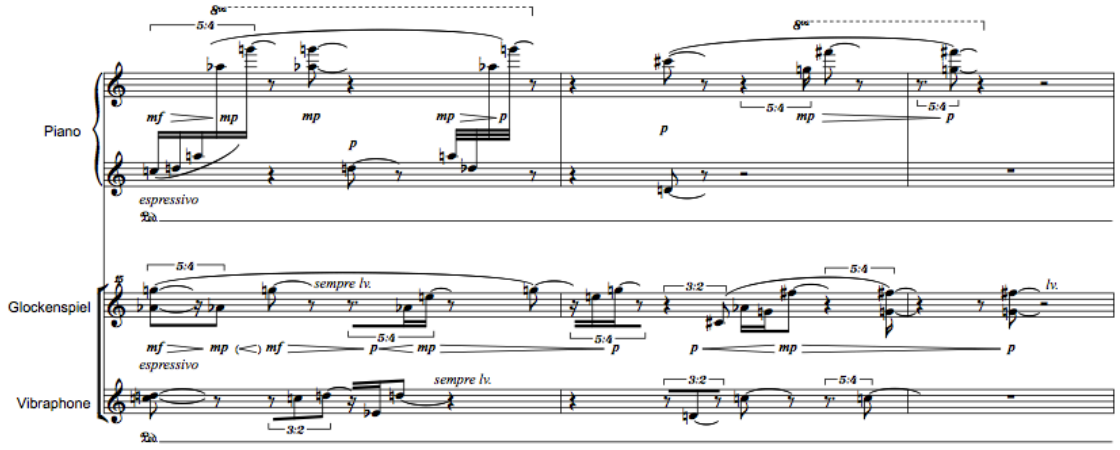
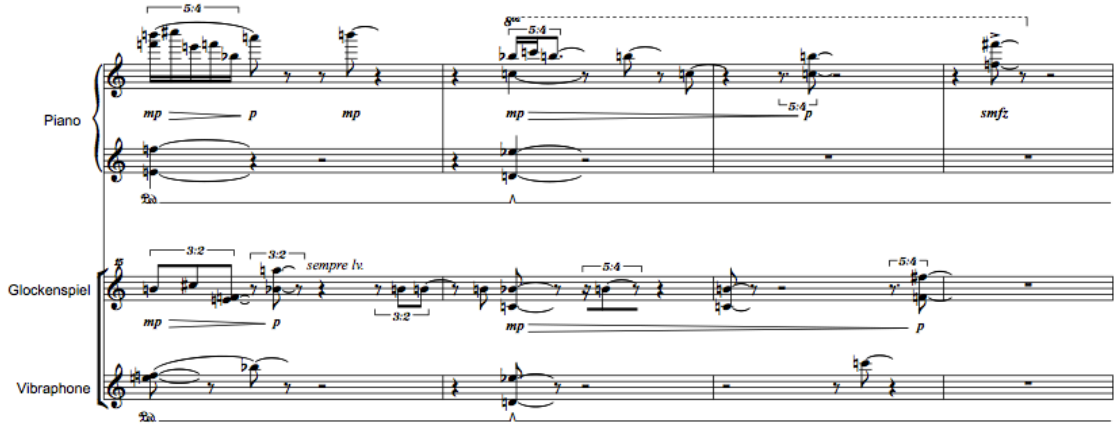
2.5. Herhaling in *Les Aveugles* en *(trois études scénographiques)*

De analyse van de specificiteit van een bepaalde muzikale figuur, en hoe deze figuur vervolgens – door dit specifieke karakter te behouden – op een hoorbare wijze kan worden gevarieerd, is belangrijk geweest voor de ontwikkeling van mijn eigen muzikale taal. Op het einde van het eerste hoofdstuk haalde ik aan dat ik in de *(...Passages...)-cyclus* muzikale objecten veelal letterlijk herhaalde. In *D'un automne étendu* maakte ik wel gebruik van transformatie van muzikale elementen – meerbepaald van een akkoord dat werd afgeleid van de toonhoogteorganisatie van de eerste en laatste beweging van *...Passages...* Echter, hoewel er duidelijk muzikale linken waren tussen *...Passages...* en *D'un automne étendu*, was het niet mogelijk om de precieze relatie tussen beide strijkkwartetten te duiden. Het overgenomen materiaal miste een bepaalde vorming, een Gestalt-heid – een vorm van specificiteit –, waardoor de link tussen beide werken hoorbaar kon worden gemaakt.

In de composities die ontstonden na de *(...Passages...)-cyclus*, focuste ik me op werkwijzen waarbij getransformeerde muzikale elementen op een meer hoorbare manier doorheen een werk konden terugkeren. Daarbij vertrok ik voor elk werk van een beperkt aantal muzikale figuren, ging ik op zoek naar hun specifieke karakter, en behield bij elke herhaling deze specificiteit. Met andere aspecten van deze figuren ging ik op een vrijere manier om. In het begin van de kameropera *Les Aveugles* (2011), bijvoorbeeld, horen we in de piano een onregelmatig ritmisch patroon, gespeeld op de hoogste noot van de piano. Deze noot werd geprepareerd waardoor ze een hoge, toonloze doffe klankkleur krijgt. Het ritmisch patroon keert doorheen de hele compositie terug. Het wordt soms geïmiteerd – bijvoorbeeld door de bariton in het begin van het werk, of door de tweede mezzosopraan later in de compositie –, maar klinkt meestal alleen in de piano. Terwijl de precieze ritmische invulling van dit

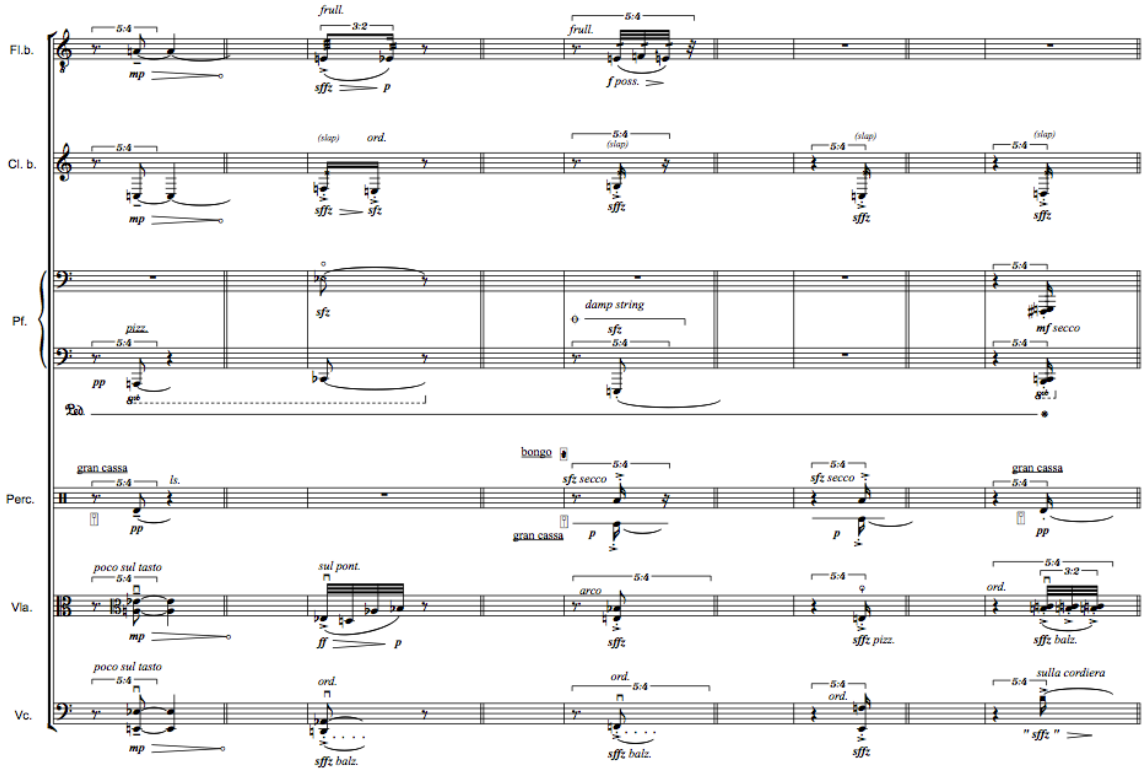
patroon steeds vrij ingevuld werd, bleef het onregelmatige karakter ervan, evenals de specifieke klankkleur, doorheen de hele compositie behouden.[39]

Afbeelding 71: M.1-5 uit *Les Aveugles*.

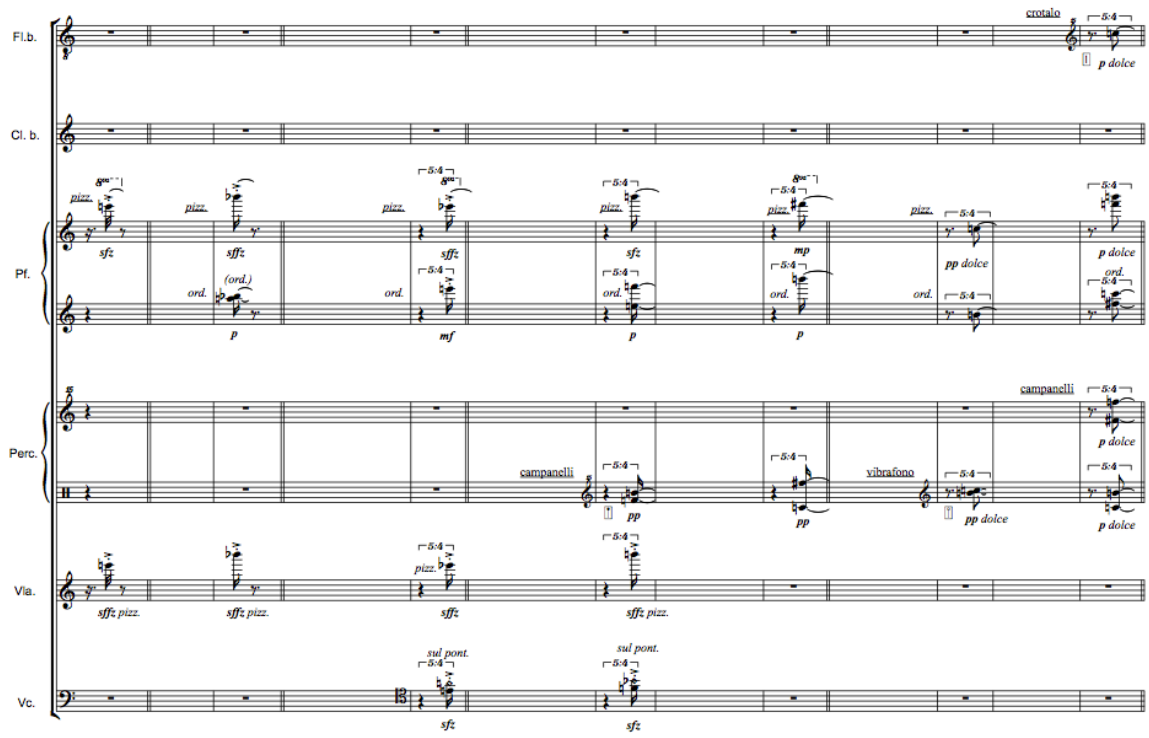
Een andere muzikale figuur die doorheen *Les Aveugles* frequent terugkeert, is een reeks gebroken akkoorden, gespeeld door de piano, vibrafoon en het klokkenspel. Zoals onderstaande afbeeldingen illustreren, is de specifieke toonhoogteorganisatie en het ritmische verloop van deze akkoorden onderling zeer verschillend. Echter, door de identieke instrumentatie, de gelijkaardige contouren van de ritmische patronen, en de vergelijkbare harmonische taal worden deze muzikale figuren auditief duidelijk met elkaar verbonden.

[39] Zoals ik in het vierde hoofdstuk ook zal illustreren, keert dit ritmisch patroon ook terug in verschillende andere composities, zoals *(Paysages – études) I*, *(Paysages – études) V* en *(...nada.)*.

Afbeelding 72: Piano en percussiepartij uit *Les Aveugles*, m. 255-257.

Afbeelding 73: Piano en percussiepartij uit *Les Aveugles*, m. 290-293.

Naast het hoorbaar hernemen van muzikale objecten, wilde ik in de composities die ontstonden na de *(...Passages...)-cyclus* ook onderzoeken hoe muzikale elementen doorheen een werk langzaam konden transformeren, en in welke mate dit transformatieproces hoorbaar kon worden gemaakt. De eerste compositie waarin ik dit onderzocht was *(étude scénographique)* voor mezzosopraan en zes instrumenten (basfluit, basklarinet, piano, slagwerk, altviool en cello). Het werk werd geschreven in 2008 in opdracht van het Spectra Ensemble, en werd door dit ensemble en mezzosopraan Els Mondelaers gecreëerd in oktober 2008 tijdens het Leuvense Transit Festival.

In *(étude scénographique)* maakte ik gebruik van twee akkoordreeksen. In de eerste akkoordreeks spelen alle instrumenten in een laag register. De reeks begint met een *sostenuto*, *mezzopiano* akkoord, dat vervolgens, zoals onderstaande afbeelding

illustreert, langzaam transformeert tot een korte, *fortissimo* percussieve samenklank.

Afbeelding 74: Eerste akkoordreeks gebruikt in *(étude scénographique)*.

In de tweede akkoordreeks spelen alle instrumenten in een hoog register. Deze akkoordreeks begint *fortissimo* met een pizzicato in de altviool en de piano. Deze muzikale figuur transformeert vervolgens tot een zacht, door *sustain* gekenmerkt akkoord, gebracht door de piano, vibrafoon, klokkenspel en crotales.

Afbeelding 75: Tweede akkoordreeks gebruikt in *(étude scénographique)*.

De idee om met transformerende akkoordreeksen te werken was het uitgangspunt van *(étude scénographique)*. De precieze inhoud en de richting van deze akkoordreeksen lagen op voorhand niet vast. Deze kregen pas vorm tijdens het compositieproces. Elk nieuw akkoord koppelde ik daarbij aan een reeds bestaande samenklank. Ik nam bepaalde specifieke eigenschappen van deze reeds bestaande samenklank over, en varieerde andere aspecten. Dit gebeurde op een eerder intuïtieve manier. Zo werd pas tijdens het componeerproces duidelijk dat de tweede akkoordreeks zou eindigen met een samenklank gespeeld door de piano, vibrafoon, klokkenspel en crotales.

Deze vrije werkwijze had als gevolg dat de volgorde waarin de akkoorden in de compositie verschijnen anders is dan in de hierboven afgebeelde akkoordreeksen. Van de tweede akkoordreeks bijvoorbeeld, klinkt het derde akkoord in maat 34, het vierde in maat 76, en het zevende in maat 61. Het lineaire karakter van de transformatieprocessen is dus niet hoorbaar in de compositie. Echter, wanneer dit lineaire karakter wel in de compositie geïntegreerd zou zijn, zou het werk – achteraf beschouwd – waarschijnlijk te voorspelbaar geworden zijn. De muzikale richting van de compositie zou te evident geworden zijn. De akkoorden in het lage register zouden immers duidelijk stelselmatig korter en luider worden, terwijl de hoge samenklanken

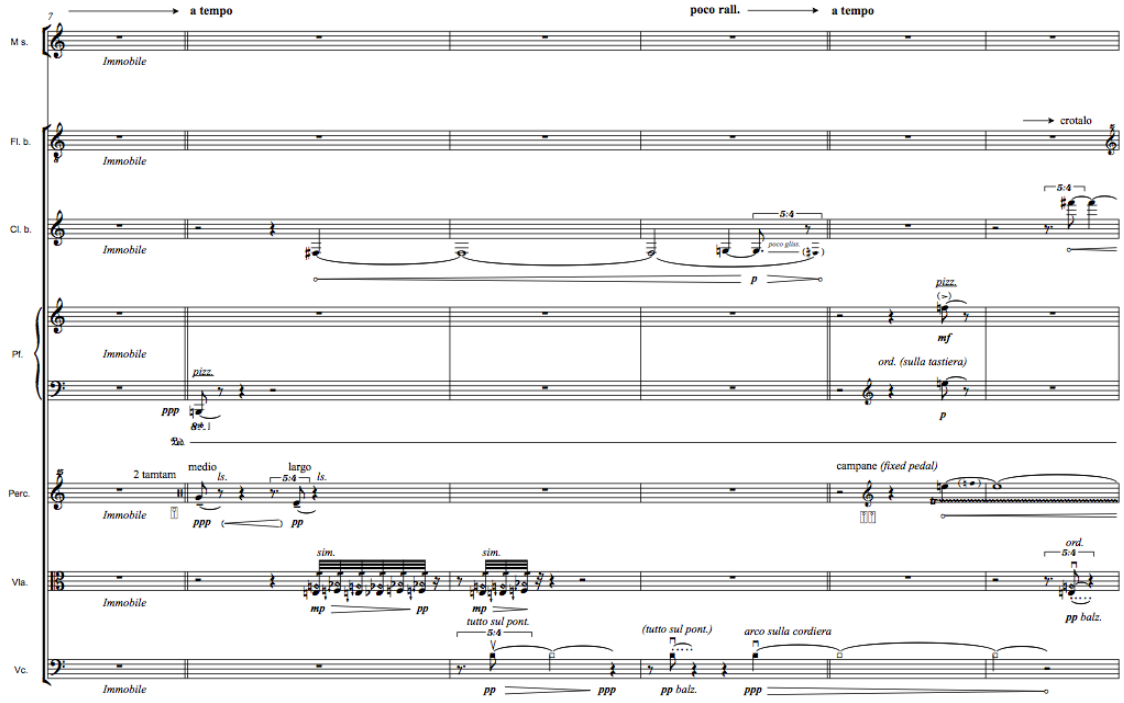
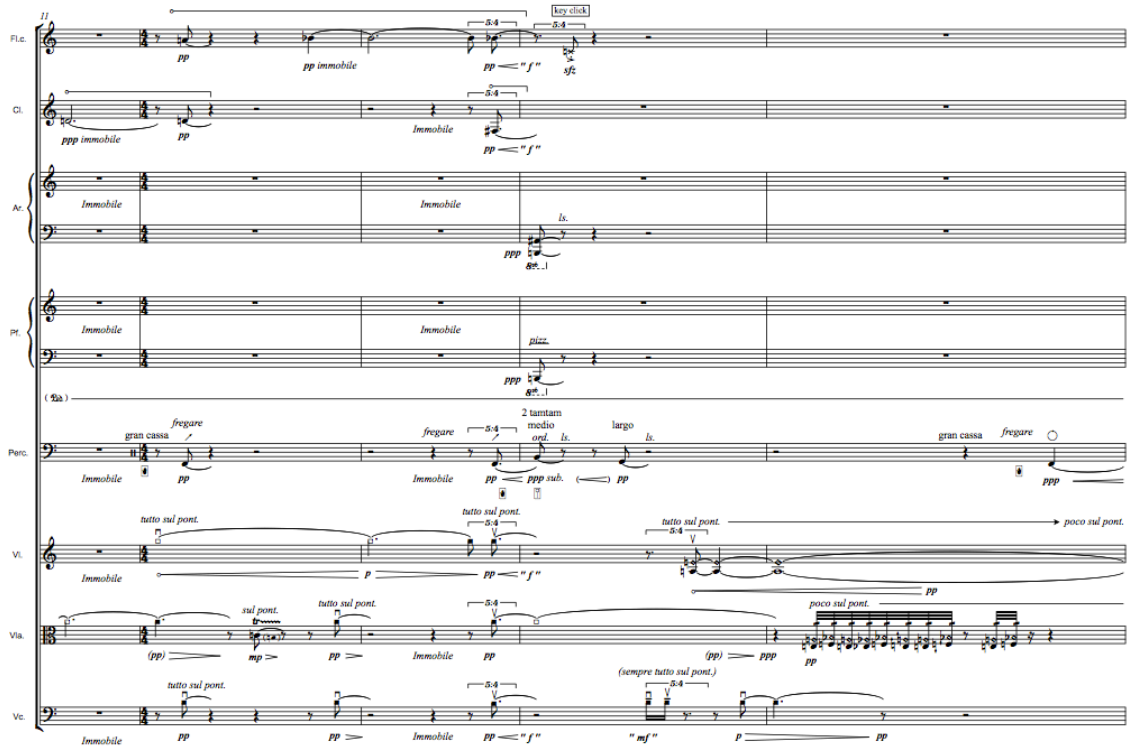
systematisch zachter zouden worden en met telkens meer *sustain* zouden weerklinken.

In *(es)*, een kort werk voor vier stemmen en percussie (2009) dat ik schreef kort na het voltooien van *(étude scénographique)*, zou ik het lineaire karakter van dergelijke transformatieprocessen wel behouden. Echter, in plaats van deze processen op de voorgrond te plaatsen – zoals in de hypothetische situatie waarbij ik in *(étude scénographique)* gebruik zou hebben gemaakt van de lineaire eigenschappen van de akkoordreeksen –, verplaatste ik deze transformatieprocessen meer naar de achtergrond van de compositie. *(es)* kreeg hierdoor een gerichte muzikale vorm – bepaalde aspecten van de compositie transformeren immers op een auditief duidelijk waarneembare wijze –, doch doordat deze transformatieprocessen zich niet op de voorgrond van het muzikale discours bevinden wist het werk een zekere vormelijke voorspelbaarheid te vermijden. Ik kom verder in dit hoofdstuk nog uitgebreider terug op *(es)* en de daarin gehanteerde werkwijze. (zie p. 153)

Simultaan met het ontstaan van *(es)*, werkte ik de eerder vrije werkwijze die ik had gehanteerd in *(étude scénographique)* verder uit in twee andere composities: *(…réduit au silence.)* voor acht instrumenten (2009), en *(…)* voor mezzosopraan en acht instrumenten (2009/2010). Samen met *(étude scénographique)* vormen deze drie werken de cyclus *(trois études scénographiques)* voor mezzosopraan en acht instrumenten (2008/2010).

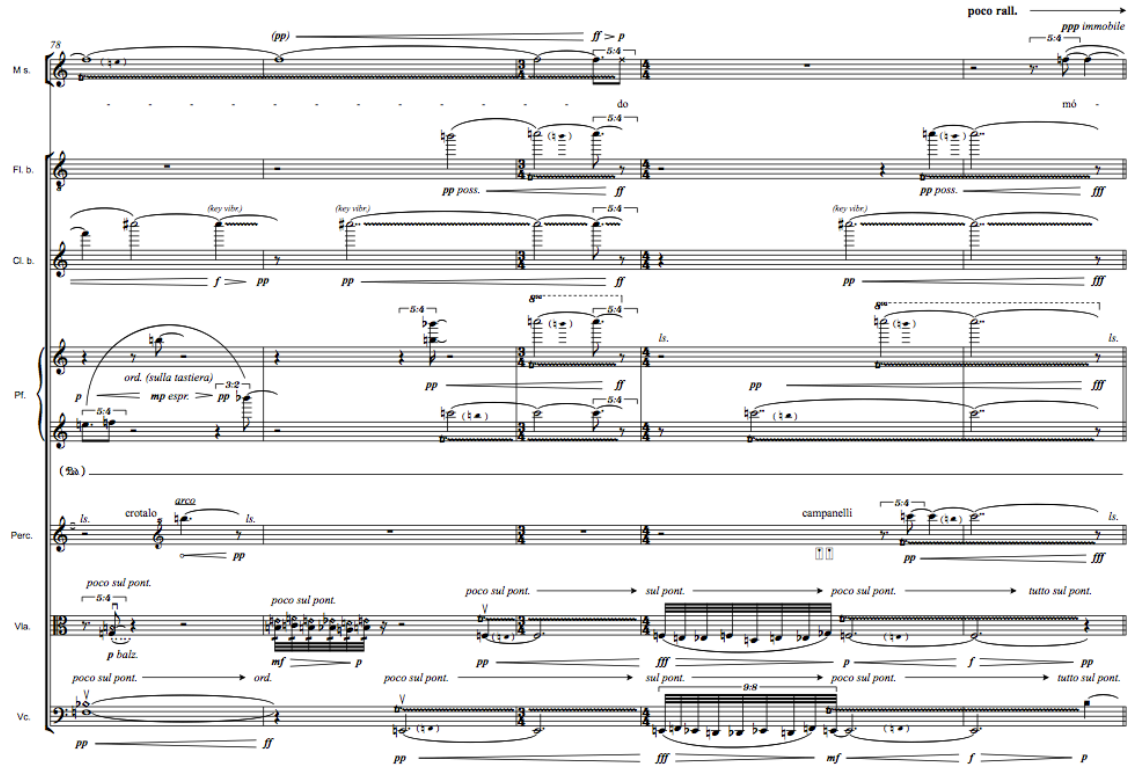
(…réduit au silence.) werd geschreven voor altfluit, klarinet, piano, harp, slagwerk en strijktrio. In *(…)* combineerde ik het instrumentarium van *(étude scénographique)* en *(…réduit au silence.)*, en maakte ik gebruik van altfluit/basfluit, klarinet/basklarinet, piano, harp, slagwerk en strijktrio. *(…réduit au silence.)* werd voor het eerst uitgevoerd door het Nadar Ensemble tijdens het festival Ars Musica in maart 2009. *(…)* werd gecreëerd samen met de andere twee delen van de cyclus in het Concertgebouw Brugge in april 2010. Uitvoerders waren toen opnieuw mezzosopraan Els Mondelaers en het Nadar Ensemble.

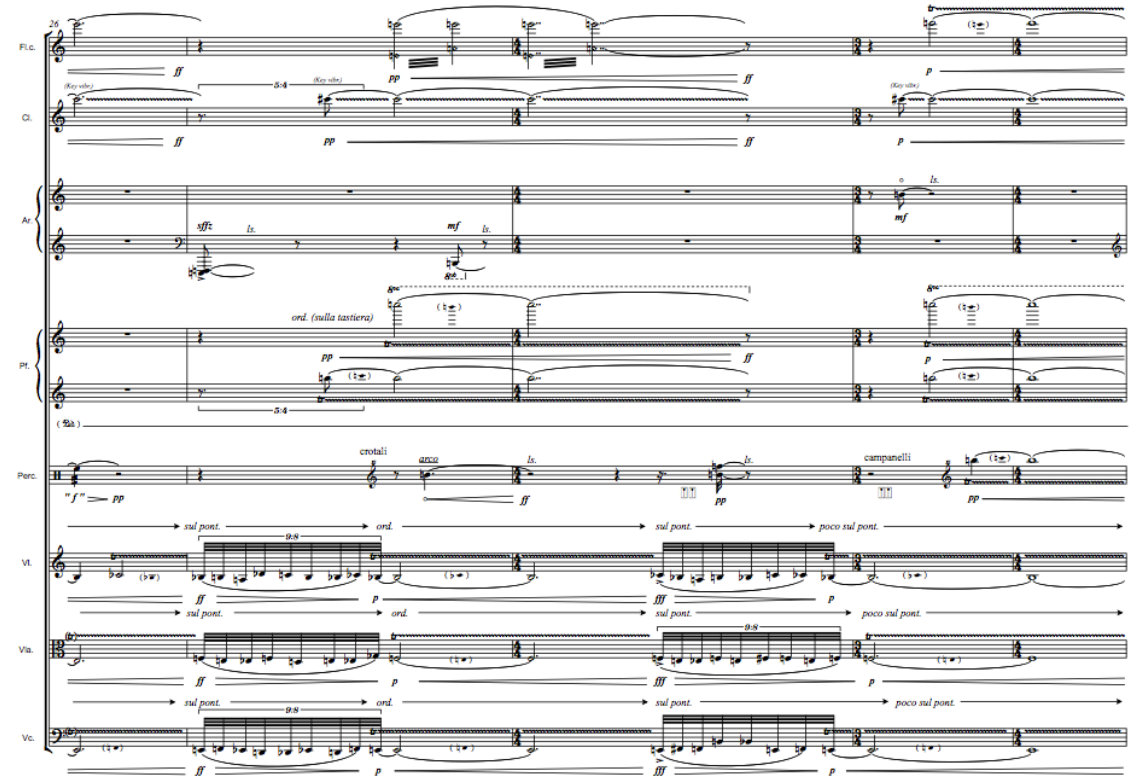
De drie delen van *(trois études scénographiques)* kunnen individueel worden uitgevoerd, alsook als een lange, driedelige compositie. Doorheen de verschillende bewegingen van deze driedelige cyclus worden consequent muzikale figuren hernomen. Zo keren er in *(…réduit au silence.)* elementen terug uit *(étude*

scénographique), en worden er in *(...)* elementen hernomen uit zowel *(...réduit au silence.)* als *(étude scénographique)*. Zoals onderstaande partituurfragmenten illustreren, keren er in de openingssectie van *(...réduit au silence.)* bijvoorbeeld bepaalde muzikale figuren terug die ook het begin van *(étude scénographique)* typeerden, zoals een tremolofiguur van de altviool, het zacht aanslaan van twee tamtams, of de aanwezigheid van de toonhoogte e".

Afbeelding 76: M. 7-12 uit *(étude scénographique)*.

Afbeelding 77: M. 11-15 uit *(…réduit au silence.)*.

Een ander muzikaal element uit *(…réduit au silence.)* dat werd afgeleid van *(étude scénographique)* is een crescendofiguur waarin de blazers, de piano en het slagwerk een lange triller spelen in een hoger register, terwijl de strijkers een triller spelen in een laag register.[40]

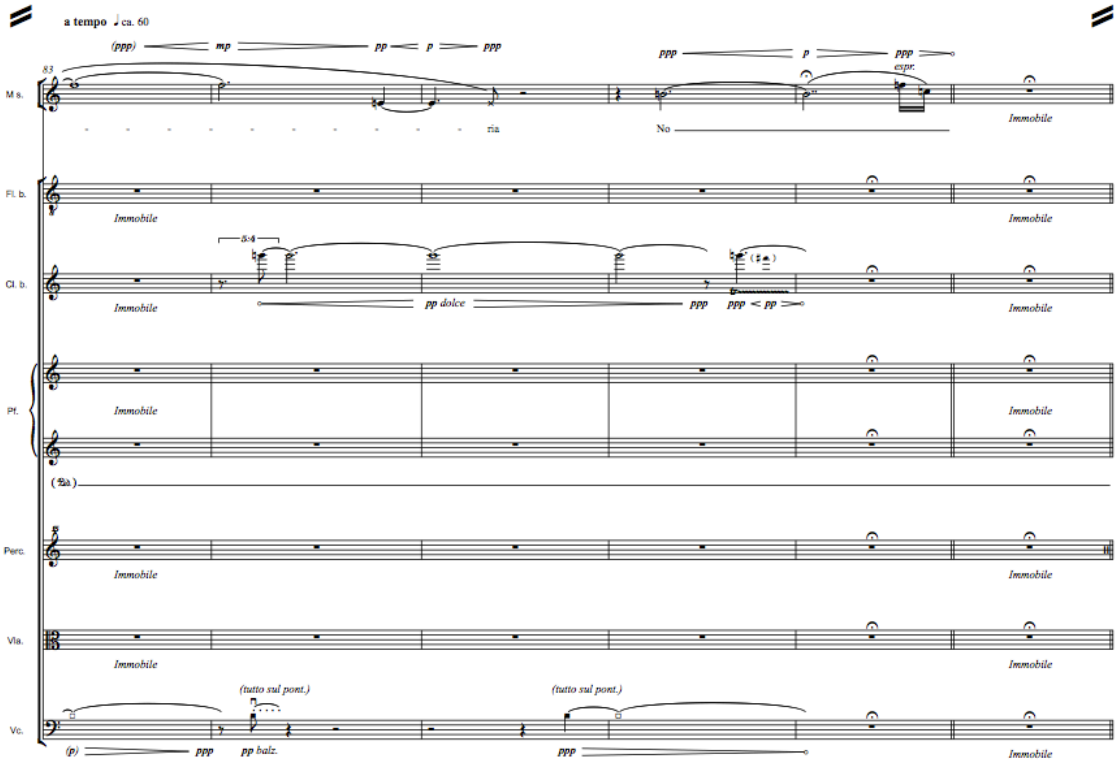
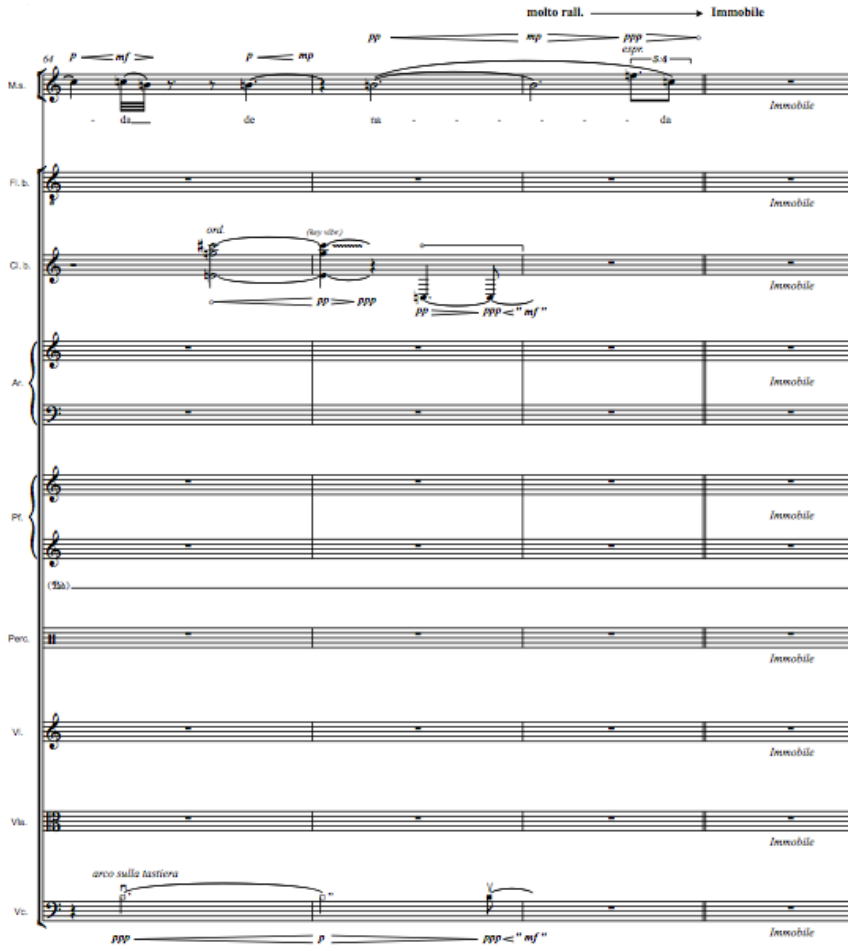
[40] Deze crescendofiguur – zo zal in het vierde hoofdstuk van dit essay duidelijk worden – keert sinds *(étude scénographique)* zeer frequent terug in verschillende van mijn werken. Zo klinkt deze figuur ook in *(…en paysage de nuit…)* voor ensemble met versterkte viola d'amore (2010), *(Paysages – études) IV* voor zeven instrumenten (2011), *Les Aveugles* (2011), *(Incipits)* voor zeven instrumenten (2013), *(…revenir dans l'oubli…)* voor orkest (2013) of *(l'espace d'une page)* voor cimbalom en acht instrumenten (2014).



Afbeelding 78: M. 78-82 uit *(étude scénographique)*.

Afbeelding 79: M. 26-30 uit *(...réduit au silence.)*.

Ook in *(…)* keren muzikale elementen terug, zowel uit *(étude scénographique)* als uit *(…réduit au silence.)*. Zo begint *(…)* met een korte solo van de mezzosopraan. De toonhoogtes die ze zingt – c''-b' – zijn dezelfde als de eerste noten van de zangeres in *(étude scénographique)*. Meteen nadien zijn de e'' en f'' de centrale toonhoogtes – dit zijn de openingstonen van zowel *(étude scénographique)* als *(…réduit au silence.)*.

Ook de kenmerkende tremolofiguur van de altviool uit de eerste twee delen van de cyclus wordt in de openingssectie van *(…)* hernomen, door zowel de viool als de altviool. In maat 13 keert een akkoord uit maat 35 van *(…réduit au silence.)* terug, terwijl de zojuist besproken crescendofiguur, die zowel het eerste als het tweede deel van de cyclus typeerde, wordt hernomen in de maten 26-29.

Wat betreft de instrumentatie begint *(…)* met de bezetting van het tweede deel van de cyclus (de blazers spelen respectievelijk altfluit en klarinet), waarna het werk langzaam evolueert naar de bezetting van *(étude scénographique)*. Zo schakelen beide blazers in maat 34 over op respectievelijk basfluit en basklarinet, en stoppen de harp en de viool met spelen van maat 54 tot 67. Daardoor klinkt in deze maten opnieuw de instrumentale bezetting van *(étude scénographique)*: basfluit, basklarinet, piano, slagwerk, altviool en cello. Aan het einde van deze sectie – dit is tevens het laatste deel van *(…)* waarin de mezzosopraan zingt – wordt de zangeres enkel nog begeleid door de basklarinet en de cello. Dit is zeer gelijkaardig aan de slotmaten van de zanglijn in *(étude scénographique)*. Ook wat betreft de melodische lijn en het gebruikte toonhoogtemateriaal zijn de overeenkomsten tussen beide passages, zoals onderstaande afbeeldingen illustreren, zeer groot.

Afbeelding 80: M. 83-88 uit *(étude scénographique)*.

Afbeelding 81: M. 64-67 uit *(...)*.

In *(...)* keren ook de eerder besproken akkoorden uit *(étude scénographique)* terug. Echter, terwijl deze akkoorden in *(étude scénographique)* alle deel uitmaakten van lineair evoluerende reeksen, had ik niet de ambitie om het lineaire karakter van deze akkoordreeksen in *(...)* te behouden.[41] In *(...)* ging ik dan ook op een relatief vrije manier met deze akkoorden om. Ik vertrok telkens van een bepaalde samenklank uit *(étude scénographique)*, behield er het specifieke karakter van, en varieerde andere aspecten. In maat 44 van *(...)* bijvoorbeeld, klinkt een akkoord gekenmerkt door *sustain*, gespeeld door de piano, harp, vibrafoon en het klokkenspel. Dit is hetzelfde akkoord als in maat 61 van *(étude scénographique)*, met dat verschil dat de crotaal werd weggelaten en de harp werd toegevoegd. In maat 68 van *(...)* spelen alle instrumenten dan weer een *sostenuto* akkoord in een laag register. Echter, in

[41] Zoals besproken was het lineaire karakter van deze akkoordreeksen in *(étude scénographique)* auditief niet waarneembaar. Het leek me dan ook niet opportuun om deze lineariteit in *(...)* verder te behouden.

tegenstelling tot het sonore *sostenuto* akkoord uit *(étude scénographique)*, klinkt het akkoord in maat 68 van *(…)* volstrekt toonloos. De blazers spelen enkel lucht, terwijl de strijkers ruisend op de kam strijken. De intentie van dit akkoord is door de specifieke muzikale gestiek – een langzaam diminuendo op een relatief lange, lage noot – wel zeer gelijkaardig als het eerder besproken *sostenuto* akkoord uit *(étude scénographique)*. Hierdoor worden beide akkoorden toch duidelijk met elkaar verbonden.

In tegenstelling tot de vroege *(…Passages…)-cyclus*, waarin muzikale objecten vaak ofwel letterlijk, ofwel onherkenbaar werden hernomen, maakte ik in *(trois études scénographiques)* en *Les Aveugles* – zoals geïllustreerd – gebruik van geheel andere werkwijzen met betrekking tot het herhalen van muzikale elementen. Ik vertrok daarbij telkens van bepaalde specifieke eigenschappen van deze figuren, zoals de vorm, de contouren, een bepaalde muzikale gestiek of een specifieke instrumentatie. Vervolgens behield ik deze specificiteit, en ging ik vrij om met andere aspecten. Zoals besproken werd vooral de precieze toonhoogteorganisatie daarbij vrij behandeld. De analyse van bepaalde sleutelcomposities had me er immers op gewezen dat het – binnen de harmonische taal die ik hanteer – veelal niet de precieze toonhoogteorganisatie is die van een muzikaal object iets specifieks maakt.

Deze denk- en werkwijze met betrekking tot de herhaling van muzikale objecten is van groot belang geweest voor de verdere ontwikkeling van mijn muzikale taal. Terwijl bepaalde vroege composities, zoals *(…nuit cassée.)*, bijna volledig eenstemmig zijn, gebruik maken van een minimaal aantal intervallen en toonhoogtes, en vormelijk gekenmerkt worden door de opeenvolging van korte muzikale fragmenten, resulteerde de zojuist besproken werkwijze in een veel grotere compositorische en harmonische vrijheid. Dit leidde automatisch tot grotere muzikale structuren omdat ik – in tegenstelling tot de *(…Passages…)-cyclus* – de verschillende aspecten van mijn muzikale taal veel sterker kon variëren en differentiëren. Dezelfde of zeer gelijkaardige muzikale elementen konden immers telkens op verschillende manieren muzikaal worden belicht, in plaats van steeds in dezelfde vorm en met dezelfde toonhoogteorganisatie te worden hernomen, zoals dit in de *(…Passages…)-cyclus* het geval was. Het sostenuto akkoord uit *(étude scénographique)* dat in *(…)* volstrekt toonloos terugkeert is daar een voorbeeld van. Op een bepaalde manier is dit immers

een herhaling van een eerder voorgekomen muzikaal object, tegelijk is het echter iets nieuws.

Het hoorbaar herhalen van muzikale elementen was in *(trois études scénographiques)* en *Les Aveugles* een manier om doorheen deze werken een vorm van compositorische coherentie te creëren. Natuurlijk zijn er in deze werken ook muzikale relaties die veel minder duidelijk, of zelfs helemaal niet waarneembaar zijn. Zo werd bijvoorbeeld de toonhoogtestructuur van de besproken arpeggiofiguur van de piano, vibrafoon en klokkenspel uit *Les Aveugles* integraal afgeleid van de harmonische structuur van de zanglijnen uit de proloog van het werk. Muziekdramatisch klopte dit volledig – zoals ik in het derde hoofdstuk van dit essay zal duiden –, auditief is deze relatie echter veel minder duidelijk waarneembaar.

In de meeste werken die ontstonden na de *(…Passages…)-cyclus* heb ik geprobeerd om een evenwicht te zoeken tussen het creëren van hoorbare muzikale relaties, en elementen die compositorisch of muziekdramatisch weliswaar logisch, maar daarom misschien niet steeds auditief waarneembaar zijn. Deze hoorbare muzikale verbindingen vormen daarbij een soort bovenlaag, die er voor zorgen dat de muzikale dramaturgie van het werk als geheel volgbaar wordt. Onder deze bovenlaag bevindt zich vervolgens een complexer web van vaak moeilijker hoorbare connecties. Deze zijn soms het resultaat van bepaalde selectieprocedures, waarbij muzikaal materiaal zo werd 'gezeefd' – om de terminologie van Brian Ferneyhough te hanteren – dat relaties ontstaan die enkel nog via partituuranalyse vast te stellen zijn. Het zojuist aangehaalde voorbeeld uit *Les Aveugles*, waarbij de een harmonische structuur van de zanglijnen van de proloog terugkeert in de arpeggiofiguur van de piano, vibrafoon en klokkenspel, is hier een voorbeeld van. In andere gevallen lag een soort persoonlijke compositorische *spielerei* aan de basis van deze moeilijker waarneembare muzikale relaties. Doorheen veel van mijn werken maak ik – zoals reeds vermeld – gebruik van intertekstuele referenties. Daarbij keren compositorische technieken, figuren of formele eigenschappen doorheen deze verschillende werken terug. Deze elementen worden daarbij in elk werk anders belicht of op een alternatieve manier verder uitgewerkt. In veel gevallen is de kennis van deze intertekstuele ironie voor het 'begrip' van deze composities niet noodzakelijk, maar kan deze als een extra betekenislaag worden beschouwd, die misschien enkel voor mezelf, en voor mijn persoonlijke zoektocht naar de

verschillende 'gezichten' van bepaalde muzikale objecten, werkelijk van belang is. In het vierde hoofdstuk van dit essay kom ik terug op het belang van deze muzikale intertekstuele relaties, en op de wijze waarop deze zich in mijn werk manifesteren.

Zoals aangetoond is het hoorbaar herhalen van muzikale elementen een manier waarop compositorische onderdelen met elkaar in verband kunnen worden gebracht. Echter, de aanwezigheid van waarneembare muzikale relaties of hoorbare herhaling impliceert zeker niet steeds dat een compositie als geheel boeiend of interessant is. In bepaalde gevallen worden er immers wel elementen hernomen, maar lijkt het auditieve compositorische resultaat toch 'richtingloos door de tijd te meanderen'. Dit is naar mijn gevoel bijvoorbeeld het geval in een compositie als *String Quartet* (1995) van de Israëlische componiste Chaya Czernowin (°1957). In andere gevallen is herhaling té present aanwezig, en bestaat een heel werk, of een bepaalde (langere) sectie ervan, louter uit het – al dan niet gevarieerd – hernemen van eenzelfde compositorisch idee, waardoor deze herhaling na verloop van tijd 'afstompend' te werken.

Naast het gebruik van hoorbare herhaling, is de precieze positie van deze terugkerende muzikale elementen binnen het dramatisch verloop van het werk, evenals de wijze waarop de globale vorm van een compositie doorheen de tijd evolueert, dan ook eveneens van wezenlijk belang met betrekking tot het bekomen van coherente compositorische structuren. In wat volgt zal ik dieper ingaan op dit vormelijke verloop. Daarbij zal ik eerst enkele begrippen duiden en bepaalde compositorische werkwijzen bondig situeren. Daarna zal ik bepaalde artistieke beslissingen waar de studie van deze begrippen toe heeft geleid diepgaander bespreken.

3. Over lineariteit

3.1. Muziek als tijdskunst

Muziek is een tijdskunst. De perceptie van muziek vindt plaats in de tijd. De meeste muziekwerken worden zo gepresenteerd dat er een duidelijk tijdsframe waarneembaar is waarbinnen een compositie zich ontplooit. Dit is zowel het geval bij concertuitvoeringen als bij het afspelen van een muziekwerk op een drager (cd,

mp3speler, youtubevideo, enzovoort). Natuurlijk is er muziek geconcipieerd die in de eerste plaats ondersteunend of sfeercreërend gedacht is (zoals filmmuziek), of waarbij de luisteraar per definitie slechts een momentopname van het werk meemaakt. Dit laatste is bijvoorbeeld het geval bij geluidskunst. De bezoeker bepaalt bij geluidskunst immers meestal zelf de duur van zijn bezoek. Aangezien geluidskunst in veel gevallen voor het bezoek al bezig was, en ook nadien verder gaat, maakt de bezoeker bijgevolg steeds maar een fragment van de volledig duur van het werk mee. (zie ook Maes, 2013, p. 64) [42]

Alhoewel ik me ten volle bewust ben van het feit dat het precieze punt waar een muziekwerk begint en eindigt sinds John Cage (1912-1992) op zijn minst filosofisch bediscussieerbaar is, wil ik me voor het verdere verloop van mijn betoog echter focussen op muziek die zich presenteert binnen een afgelijnd tijdsframe. Daarbij ga ik er van uit dat de luisteraar het volledige, door de componist in de tijd uitgezette muzikale traject meemaakt.

3.2. De compositorische spanningsboog

Wanneer we de veelheid aan muziek die in de loop van de twintigste en eenentwintigste eeuw werd geschreven overzien, zien we dat componisten op heel diverse manieren met de invulling van dit tijdsframe zijn omgegaan. In bepaalde gevallen is het duidelijk de inzet van de componist om over de volledige duur van het compositorische tijdsframe een spanningsboog te creëren. Om dit te bekomen zien we dat componisten onder meer gebruik hebben gemaakt van een bepaalde terugkerende modus, tonaliteit of harmonische taal, terugkerende thema's, motieven of structurele elementen (Debussy: *Strijkkwartet*, Stockhausen: *Klavierstück IX*, Boulez: *sur Incises*, Janssens: *(Incipts)…*), terugkerende instrumentcombinaties (Pintscher, *Choc*), gerichte, lineaire muzikale evoluties (Stockhausen: *Gruppen*, Verstockt: *Interfractions*, Grisey: *Vortex Temporum*), het consequent hanteren van bepaalde speeltechnieken (Cendo, *In Vivo*) etc… Ook over verschillende bewegingen

[42] Ook muziek die niet specifiek zo geconcipieerd werd, kan worden gepresenteerd in omstandigheden die gelijkenissen vertonen met geluidskunst. In februari 2004 maakte ik in Gent bijvoorbeeld een integrale uitvoering mee van Alvin Currans (toentertijd) vier en een half uur durende pianosolocompositie *Inner Cities* (1993-2010). De bezoeker kon de concertzaal betreden en verlaten wanneer hij wou. De meeste delen van Currans pianocyclus hoorde ik bijgevolg integraal, van enkele maakte ik slechts een momentopname mee.

van een compositie heen zien we vaak vormelijke spanningsbogen terugkeren. Een meerdelig werk bestaat daarbij vaak uit inhoudelijk contrasterende delen, waarbij snelle(re) en trage(re) bewegingen elkaar afwisselen. In bepaalde gevallen zijn er, los van de contrasterende muzikale textuur, tussen de verschillende bewegingen onderling weinig duidelijk hoorbare muzikale relaties. In andere gevallen keren doorheen de verschillende delen van een werk muzikale elementen auditief duidelijk hoorbaar terug. Dit is bijvoorbeeld het geval in György Kurtágs strijkkwartet *Officium Breve – In memoriam Andreae Szervánszky* Op. 28 (1988-1989). Deze compositie bestaat uit vijftien korte delen. Het twaalfde deel van de compositie is daarbij een herhaling van het derde deel van het werk, met dat verschil dat de partituur van de derde beweging – die enkel voor de altviool en de cello werd geschreven – in het twaalfde deel wordt overschreven door partijen voor de beide violen. Verder is er in de achtste beweging van het werk een canon te horen die gebaseerd is op het zesde deel van Anton Weberns *II. Cantate* Op. 31. Deze canon wordt duidelijk hoorbaar gevarieerd hernomen in de tiende beweging van de compositie. Het vijfde deel van Kurtágs compositie is dan weer een fantasie op de harmonische structuur er van.

In mijn eigen meerdelige composities, zoals *...Passages...* voor strijkkwartet, *(...nuit cassée.)* voor altviool en vier instrumenten of *(Incipits)* voor zeven instrumenten, heb ik steeds geprobeerd duidelijke muzikale contrasten tussen de verschillende bewegingen onderling te realiseren. Zo horen we in het vijfdelige *(Incipits)* een afwisseling van tragere delen (eerste, derde en vijfde deel) en snellere bewegingen (tweede en vierde beweging). Verder zijn er in het eerste en het vierde deel duidelijk instrumenten of instrumentengroepen die zich solistisch positioneren. Zo bestaat het grootste deel van de eerste beweging uit een trio voor basfluit, basklarinet en contrabas, terwijl het vierde deel een soort miniatuur basklarinetconcerto is. De tweede, derde en vijfde beweging van het werk zijn daarentegen meer 'tutti'-composities, hoewel ook in deze delen bepaalde instrumenten bij momenten een eerder solistische rol hebben – zo heeft de altviool in de tweede sectie van het tweede deel een prominente partij. Tenslotte keren doorheen de vijf delen steeds dezelfde muzikale elementen terug. (zie p. 67 en verder) Zoals aangehaald bevinden deze terugkerende elementen zich soms op de voorgrond van het werk – wat de relaties tussen de verschillende bewegingen auditief duidelijk hoorbaar maakt en de compositorische coherentie van de compositie als geheel versterkt –, op andere momenten gaan deze terugkerende elementen eerder op in de muzikale textuur.

Ook een lange, eendelige compositie kan in bepaalde gevallen beschouwd worden als een opeenvolging van kortere, contrasterende delen. Het veertig minuten durende *Le Sette Chiese* voor groot ensemble (2002) van de Franse componist Bruno Mantovani (°1974) bijvoorbeeld, bestaat uit twee grote delen die van elkaar gescheiden worden door een lange pauze. Beide delen zijn elk op zich ingedeeld in respectievelijk vier en vijf contrasterende muzikale bewegingen die telkens *attacca* in elkaar over gaan. Deze beide grote delen bestaan hierdoor uit een opeenvolging van kleinere onderdelen met elk een eigen muzikaal karakter. Tegelijk zorgt de afwisseling van eerder solistische of kamermuzikale passages met grote orkestrale tutti's en climaxen over het gehele verloop van het werk voor een weliswaar rapsodisch, maar toch overzichtelijk compositorisch vormverloop. Ook mijn kameropera *Les Aveugles* is op een bepaalde manier in een beperkt aantal contrasterende muzikale bewegingen op te delen die telkens *attacca* in elkaar overgaan. Zeker in de eerste helft van het werk horen we duidelijk een opeenvolging van achtereenvolgens een vocale inleiding (m. 1-51), een instrumentale inleiding (m.52-89), een eerder statische vocaalinstrumentale beweging gekenmerkt door voornamelijk lange noten (scène 1, m. 90-167), gevolgd door een meer beweeglijk vocaalinstrumentaal deel gekenmerkt door grote dynamische contrasten en lange, uitgesponnen crescendi (scène 2, m. 168-242). Deze opdeling in duidelijk van elkaar gescheiden muzikale bewegingen, zorgde er voor dat ik uit deze compositie relatief makkelijk een op zichzelf staand werk kon afleiden. Zo fungeerde de tweede scène van *Les Aveugles* als basis voor *(Paysages – études) IV*, een studie naar Maurice Maeterlinck voor zeven instrumenten (2011). Deze compositie ontstond op vraag van het Spectra Ensemble, en werd geschreven voor basfluit, basklarinet, piano, percussie en strijktrio. De partijen van de beide blazers, de piano en de cello werden daarbij letterlijk overgenomen uit *Les Aveugles*.[43] De muziek voor de viool en de altviool werd voor sommige passages gebaseerd op reeds bestaande muzikale partijen uit de kameropera – zoals de accordeonpartij of bepaalde vocale frases –, op andere momenten werden voor deze instrumenten nieuwe muzikale lijnen geschreven, los van de reeds bestaande muziek. In hoofdstuk vier kom ik op deze compositie en haar relatie met *Les Aveugles* terug. (zie p. 308)

[43] Les Aveugles werd geschreven voor zes stemmen (sopraan, twee mezzosopranen, tenor, bartiton en bas) en een instrumentaal ensemble bestaande uit fluit (ook alt- en basfluit), klarinet (ook bas- en contrabasklarinet), piano, percussie, accordeon en cello.

3.3. Vormelijke stasis – conceptuele muziek

Naast procedés waarbij de componist duidelijk een muzikale spanningsboog wil creëren over de volledige duur van een werk, zien we doorheen de twintigste en eenentwintigste eeuw ook werkwijzen waarbij er op een geheel andere manier met de invulling van dit tijdsverloop wordt omgegaan. Bepaalde componisten, zoals de eerder aangehaalde Morton Feldman of Luigi Nono, gingen in hun werk – of in het geval van Nono voornamelijk in zijn latere werk – bijvoorbeeld bewust op zoek naar een soort vormelijke stasis. In plaats van een vormelijk dramatische structuur te creëren met contrasterende secties, een duidelijke muzikale richting, muzikaal materiaal dat doorheen het werk een hoorbare ontwikkeling ondergaat of naar een duidelijk hoogtepunt toe evolueert, horen we in veel composities van bijvoorbeeld Morton Feldman (1926-1987) eerder een opeenvolging van soms los van elkaar staande muzikale cellen of fragmenten. Deze worden doorheen het werk vaak wel herhaald – doorheen Feldmans *The viola in my life N°2* voor altviool en zes instrumenten (1970) worden er bijvoorbeeld duidelijk hoorbaar akkoorden, motieven en klankkleurtexturen hernomen –, echter, over het geheel van het werk heen is er niet echt sprake van muziekdramatische ontwikkeling. Binnen de muzikale structuur van het werk staan deze terugkerende elementen auditief dan ook eerder als "Einzelmomente" naast elkaar. Immers, ook wanneer de muzikale componenten in een andere volgorde zouden staan, of wanneer het werk langer of korter zou zijn, zou de compositie als geheel waarschijnlijk een gelijkaardige indruk achterlaten.

Ook veel werken die Luigi Nono (1924-1990) schreef in de laatste tien jaar van zijn leven worden vaak gekenmerkt door een gelijkaardige statische muzikale structuur. Nono's *Quando Stanno Morendo, Diario Polacco N°2* voor vier vrouwenstemmen, basfluit, cello en live electronics (1982) bijvoorbeeld, wordt gekenmerkt door uiterst traag in de tijd evoluerende klankstructuren. Daarbij klinken voornamelijk lange, al dan niet door elektronica vervormde vocale of instrumentale klanken die zich veelal op de rand van de stilte bevinden – Nono schrijft doorheen de hele, ruim twaalf minuten durende eerste beweging *pppppp* voor. Eenzelfde focus op het gebruik van stilte en traag door de tijd bewegende klankobjecten vinden we in composities als *Fragmente-Stille, An Diotima* voor strijkkwartet (1980), *Prometeo* voor vocale en instrumentale solisten, koor, orkest en live electronics (1981-1984) of *Hay que caminar – soñando* voor twee violen (1989).

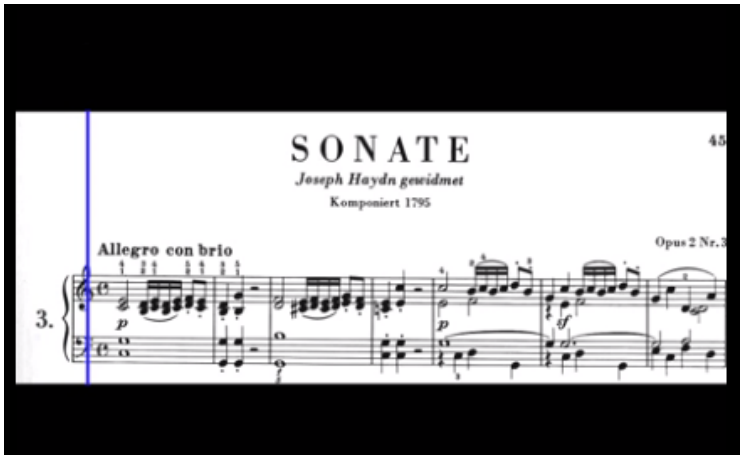
Andere componisten wiens werk, of van wie sommige werken gekenmerkt worden door een vormelijk vaak eerder statische muzikale structuur zijn bijvoorbeeld de Britse componist James Dillon (°1950) of de Belgische componist Thomas Smetryns (°1977). Veel van Smetryns' muziek is daarbij het resultaat van een sterk conceptueel denken. Het is in Smetryns' werk immers meestal de doorgedreven uitwerking van een buitenmuzikaal idee dat aan de basis ligt van het uiteindelijke compositorische resultaat. Voor zijn compositie *Tannhäuser environment* voor twee tuba's (2009) bijvoorbeeld, vertrok Smetryns van partituurfragmenten van Richard Wagners opera *Tannhäuser* (1842-1845). Op deze fragmenten werd vervolgens een portret van Wagner bevestigd. Zoals onderstaande figuur illustreert werden bepaalde noten van het partituurfragment door de donkere kleuren van het portret bedekt, andere bleven zichtbaar. Deze nog zichtbare noten vormden vervolgens het uitgangspunt voor Smetryns compositie.

Afbeelding 82: Afbeelding die als basis fungeerde voor Thomas Smetryns' *Tannhäuser environment*.

Ook in bijvoorbeeld Smetryns' *La création d'un monde* voor vrije bezetting (2005) is duidelijk een conceptueel aspect aanwezig. Voor dit werk vertrok de componist van het openingsdeel van Darius Milhauds (1892-1974) *La création du monde* voor kamerorkest (1923). Smetryns maakte van dit werk een versie in retrograde – de laatste noot van Milhauds compositie werd daarbij de eerste van die van Smetryns en vice versa. Alle noten van Milhauds compositie werden door Smetryns tot op drie notenbalken gereduceerd. Deze partituur werd in verschillende secties

onderverdeeld. Voor elke sectie preciseerde Smetryns hoeveel noten de verschillende uitvoerders minimaal en maximaal mogen spelen. Op basis van dit voorschrift dienen de verschillende uitvoerders vervolgens elk individueel voor elke sectie van het werk een aantal noten te selecteren. Tijdens een uitvoering worden deze verschillende notenreservoirs samengebracht. Het auditieve resultaat van dit werk is zeer verscheiden. Afhankelijk van met hoeveel uitvoerders het werk wordt gebracht kan *La création d'un monde* vol of zelfs orkestraal klinken – met veel musici is de kans groter dat er op elk moment van de compositie iemand of meerdere personen tezelfdertijd aan het spelen zijn. Tegelijk kan het werk ook zeer ingetogen worden gebracht. Smetryns zelf maakte met pianiste Heleen Van Haegenborgh bijvoorbeeld een kamermuzikale versie voor piano en elektrische gitaar met veel ruimte voor klankkleur en rust.

Ook de Duitse componist Johannes Kreidler (°1980) verwierf de laatste jaren bekendheid met zijn meer conceptuele composities. Anders dan bij Smetryns, waarbij het concept eerder een aanleiding is om een muzikaal resultaat te bekomen, staat bij Kreidler meestal de demonstratie van het concept zelf centraal. Zo neemt Kreidler in *Träumerei,* de derde deel van zijn compositie *5 Programmierungen eines MIDI-Keyboards* (2006), de beroemde *Träumerei* uit Robert Schumanns (1810-1856) pianosolocompositie *Kinderszenen* Op. 15 (1838) als uitgangspunt. Kreidler programmeerde een midi-keyboard zodanig dat wanneer Schumanns *Träumerei* op dit keyboard wordt gespeeld, in de eerste helft van de compositie elke noot met de volgende noot wordt verbonden door middel van een glissando. In de tweede helft van het pianosolominiatuur maakt elke noot een neerwaartse glissando meteen nadat ze wordt aangeslagen. Voor een ander conceptueel werk, *Sheet Music* – het vierde deel van zijn *Fünf konzeptuelle Stücke* (2012) – werd het uitgangspunt gevormd door het eerste systeem van Ludwig Van Beethovens *Sonate* Op. 2 N° 3. In een zesennegentig seconden lange video zien we een cursor dit systeem langzaam van links naar rechts 'lezen'. Telkens er op het partituurfragment iets gedrukt staat – dit kan zowel een noot zijn, een solsleutel, de titel van de compositie of de *drie* die het nummer van de Beethovensonate aanduidt – weerklinken sinusklanken. De toonhoogte wordt daarbij bepaald door de positie op het partituurfragment. Wat

onderaan gedrukt staat klinkt laag, wat hoger staat – zoals de titel *Sonate* of het paginanummer *45* uiterst rechts – klinkt hoog.[44]

Afbeelding 83: Still uit Johannes Kreidlers *Sheet Music*.

In dergelijke conceptuele werken is het uiteindelijke vormverloop au fond van ondergeschikt belang. Het is in de eerste plaats de demonstratie van het concept die primeert. Zeker in het geval van *Sheet Music* is het vanaf het begin van de compositie immers reeds heel duidelijk hoe het volledige verdere verloop van het werk zal klinken.

3.4. Vormverloop in mijn eigen composities

In tegenstelling tot de eerder statische compositorische structuren van een Morton Feldman of Luigi Nono, of de meer conceptuele werken van een Thomas Smetryns of Johannes Kreidler, heb ik in mijn eigen composities steeds gezocht naar werkwijzen waarbij over de gehele duur van de compositie een dramatische spanningsboog wordt gecreëerd. Om deze boog te realiseren heb ik doorheen de laatste tien jaar gebruik gemaakt van verschillende technieken. In mijn strijktrio *Gegeven/…(Beweging)…* werd deze vormelijke lijn voornamelijk bekomen door te werken met een duidelijk, lineair vormverloop. De openingssectie van het strijktrio is eerder statisch, een langzame opbouw brengt het werk vervolgens naar een hoogtepunt, waarna de compositie afbouwt naar het einde toe. Dit is een 'werkzaam' en veel gehanteerd

[44] *Sheet Music* kan worden bekeken op de website van de componist: http://www.kreidler-net.de/werke/fuenf-konzeptuelle-stuecke.htm (laatst bezocht op 08/06/16).

muzikaal verloop.[45] Tegelijk echter, resulteerde deze vormelijke ontwikkeling in het geval van *Gegeven/…(Beweging)…* in een – naar mijn gevoel – te eenduidig lineair muzikaal discours. In de werken die volgden op deze compositie wilde ik deze vormelijke logica dan ook doorbreken. In de eerste plaats realiseerde ik dit door te werken met kortere, meer rapsodische compositorische structuren. Ook langere werken die in die periode ontstonden, zoals *…Passages…* voor strijkkwartet of *(…nuit cassée.)* voor altviool en vier instrumenten, bestonden daarbij steevast uit de opeenvolging van contrasterende muzikale aforismen.

De analyse van de *(…Passages…)-cyclus* leerde me echter dat ik, om langere muzikale structuren te kunnen genereren, gebruik zou moeten kunnen maken van een grotere variatie aan muzikale objecten: elementen die enerzijds van elkaar verschillen, maar tegelijk auditief met elkaar kunnen worden verbonden. Dit in tegenstelling tot de *(…Passages…)-cyclus*, waarin muzikale elementen, zoals besproken, ofwel onherkenbaar ofwel onveranderd werden hernomen. In de werken die meteen na de *(…Passages…)-cyclus* ontstonden, zoals *(trois études scénographiques)*, ging ik dan ook op zoek naar de specificiteit van bepaalde muzikale objecten. Doorheen de drie delen van *(trois études scénographiques)* behield ik telkens dit specifieke karakter, terwijl ik met andere parameters van deze objecten relatief vrij om kon gaan. Net als de *(…Passages…)-cyclus* bleven deze composities vormelijk redelijk vrij. Eerder dan een duidelijk uitgezet schema te volgen of naar een bepaalde richting toe te werken speelden deze werken vooral met contrasterende densiteiten, klankkleurschakeringen en het telkens anders belichten van steeds dezelfde muzikale elementen.

Met *(es)* echter, een compositie voor vier stemmen en percussie, ontstond in 2009 een werk waarin bepaalde vormelijke aspecten terug een zekere ordening ondergingen. Het uitgangspunt daarbij was de vraag in welke mate het transformatieconcept dat ik in *(trois études scénographiques)* op enkele muzikale figuren had toegepast, ook kon aanwenden voor bepaalde vormelijke aspecten van de compositie. In welke mate was het mogelijk om formele eigenschappen van een compositie doorheen een werk langzaam te laten transformeren? En in welke mate kon dit transformatieproces daarbij niet op de voorgrond maar eerder op de

[45] Voorbeelden van composities met een gelijkaardig vormverloop zijn bijvoorbeeld Maarten Buyls (°1982) *Caro-kann* voor achtenveertig strijkers (2004), Johannes Maria Stauds (°1974) *Peras* voor piano solo (2004-2005), Annelies Van Parys' (°1975) eerder aangehaalde *Meditation* voor dubbel Blaaskwintet (2005) of de laatste beweging van György Ligeti's (1923-2006) *Hoorntrio* (1982).

achtergrond van het muzikale discours plaatsvinden, waardoor – in tegenstelling tot mijn strijktrio *Gegeven/…(Beweging)…* – een al te duidelijk, lineair evoluerend vormverloop misschien vermeden kon worden?

3.5. *(es)*

(es) ontstond in 2009 in het kader van een workshop in Metz (Acanthes), alwaar het voor het eerst uitgevoerd werd in juli 2009. Uitvoerders waren de Neue Vocalsolisten Stuttgart en slagwerker Eric Chartier.

Voor het componeren van *(es)* diende ik rekening te houden met enkele bijzondere beperkingen. Zo kon ik in de compositie geen gebruik maken van instrumenten als een vibrafoon, marimba of klokkenspel. De enige ter beschikking gestelde idiofonen met een duidelijk tooncentrum waren enkele lage thai gongs. Uit het verdere beschikbare instrumentarium koos ik twee bongo's, twee cimbalen, een tamtam en een grote trom. Ook de vier stemmen waarvoor ik kon schrijven werden gekenmerkt door een zekere asymmetrie. Naast een hoge sopraan waren enkel drie mannenstemmen beschikbaar (tenor, bariton en bas).

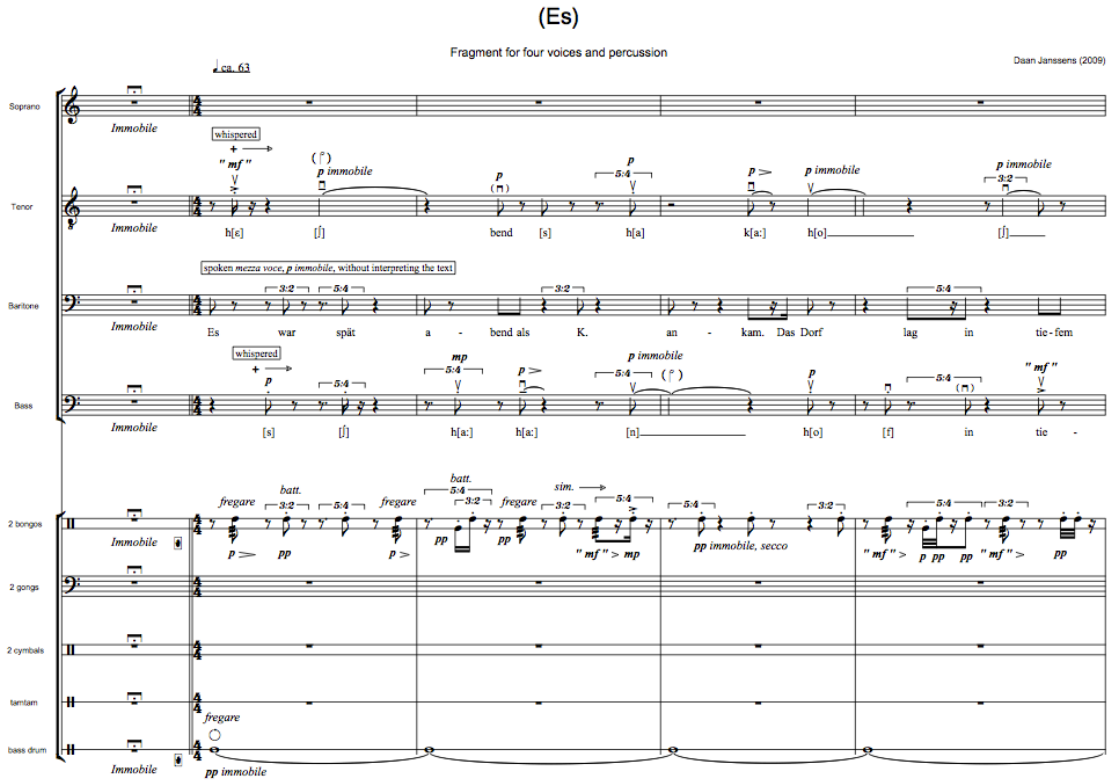
Redelijk snel besloot ik om de opgelegde beperkingen als uitgangspunt te nemen van de muzikale dramaturgie van mijn werk. Ik besloot om de hoge sopraan te koppelen aan de idiofonen (thai gongs, cimbalen en tamtam), en de mannenstemmen aan de membranofonen (bongo's en de grote trom). De idee zou daarbij zijn dat het werk begint met enkel de mannenstemmen, die een voornamelijk ritmisch muzikaal discours brengen dat wordt begeleid door membranofonen. Doorheen het werk zou deze muzikale textuur vervolgens langzaam transformeren naar een eerder melodisch muzikaal betoog, dat wordt gebracht door de hoge sopraan, en begeleid wordt door idiofonen.

Als tekst voor het werk koos ik voor de eerste alinea van Franz Kafka's (1883-1924) enigmatische roman *Das Schloss* (1922).

> Es war spät abend als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schlossberg war nichts zu sehn, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloss an. Lange stand K. auf

der Holzbrücke die von der Landstraße zum Dorf führt und blickte in die scheinbare Leere empor.

Wat me fascineerde aan dit tekstfragment was het beschrijvende karakter. De tekst schets een bepaalde situatie. Elke vorm van actie ontbreekt daarbij.

In de openingssectie van *(es)* spreekt de bariton de eerste drie zinnen van deze tekst op een eerder neutrale wijze. Elke lettergreep staat daarbij op zich. Zoals onderstaand partituurfragment illustreert, is het tekstverloop ritmisch zeer precies uitgeschreven. De tenor en de bas verrijken de baritonpartij met fluiterklanken. In het slagwerk zorgt de grote trom voor een constant 'achtergrondruis' – hetwelk wordt geproduceerd door met de vlakke hand over het vel te wrijven –, terwijl de bongo's de fluisterende partij van de tenor en bas imiteren.

Afbeelding 84: M. 1-5 uit *(es)*.

Langzaam evolueert deze eerder ritmische muzikale textuur naar een meer melodisch discours. De tenor begint als eerste te zingen in maat acht. De bas vervoegt deze in maat twaalf, de bariton in maat vijftien. In maat zeventien zet ook de sopraan in. Dit leidt tot een eerste harmonische passage in m. 20-22. De tamtam wordt hierbij voor het eerst aangeslagen.

In maat vierentwintig wordt de muzikale textuur van het begin van de compositie hernomen. De bas spreek de tekst, de sopraan en de tenor vullen deze aan met fluisterklanken, terwijl de bariton lange noten zingt. Langzaam wordt het muzikale discours complexer. Gesproken, gefluisterde en gezongen klanken wisselen elkaar daarbij onregelmatig af. Dit leidt tot maat eenenveertig, waarin de sopraan de tekst spreekt terwijl de drie mannenstemmen de toonhoogtes d'-es' omspelen met lange noten in crescendo. Deze sectie wordt gevolgd door een hoge, pianissimo cis'" van de sopraan (maat zesenveertig). In maat eenenvijftig volgt een tweede harmonische passage, waarbij opnieuw de tamtam wordt aangeslagen. Deze sectie wordt gevolgd door een meer expressieve, melodische lijn van de sopraan. Daarbij klinken voor het eerst de beide thai gongs. De drie mannenstemmen hernemen ondertussen enkel fragmenten die reminisceren aan het begin van de compositie, waarna het werk met een korte, ruisende klank uitsterft.

Op de voorgrond van de compositie valt vooral de afwisseling tussen spreken, fluisteren en zingen op, en dan hoofdzakelijk de groeiende complexiteit waarmee deze technieken elkaar in de loop van het werk afwisselen. Ook de ritmische partij van de bongo's, die bijna het volledige werk lang de stemmen begeleidt, is zeer opvallend.

Deze muzikale textuur is zoals besproken het resultaat van enkele lineair gedachte muzikale processen. Zo transformeert de compositie langzaam van een meer ritmisch naar een meer melodisch muzikaal discours, van een focus op membranofonen in het begin naar idiofonen op het einde, en van een dominant mannentrio in de openingssectie naar een solistische vrouwenstem aan het slot van het werk. Deze lineaire processen werden in de compositie echter niet radicaal uitgewerkt. Ook redelijk aan het begin van *(es)* zijn er immers al melodische elementen aanwezig, terwijl ook het einde van het werk nog steeds gekenmerkt wordt door meer ritmische aspecten die reminisceren aan de openingssectie, zoals de bongo's of het ritmisch spreken van de mannenstemmen. Eerder dan de demonstratie van een bepaald denkpatroon, fungeerden deze lineaire processen dan ook in de eerste plaats als een uitgangspunt, als een compositorische 'tool', waar ik in de loop van het compositieproces vrij mee om kon gaan. Het niet-demonstratieve karakter van deze processen zorgde er echter zeker mede voor dat deze lineaire evoluties zich nooit op de voorgrond van het muzikale discours positioneerden, waardoor een al te

voorspelbaar vormelijk verloop in de compositie – naar mijn gevoel – vermeden werd.

3.6. Muzikale transformatie

3.6.1. Grisey's *'échelle de complexité'*

De werkwijze die werd gehanteerd in *(es)* was geïnspireerd door Gérard Grisey's *'échelle de complexité'*. Zoals besproken maakte Grisey in zijn composities – of in secties er van – gebruik van transformatieprocessen waarbij een muzikale variabele doorheen het werk langzaam evolueert van een bepaalde vorm van orde naar chaos. (zie p. 107-111) Orde kan daarbij bijvoorbeeld staan voor klanken gekenmerkt door een harmonisch spectrum of metrische regelmaat, chaos voor ruisklanken of metrische onvoorspelbaarheid (metrische ruis).

Grisey's *'échelle de complexité'* kan echter ook op composities van andere componisten worden toegepast. Zo heb ik betoogd dat ook bepaalde aspecten van Stockhausens *Klavierstück IX* kunnen worden beschreven aan de hand van deze *'échelle de complexité'*. In *Klavierstück IX* is er immers een proces waarneembaar waarbij de tempoperceptibiliteit doorheen de compositie langzaam evolueert van volstrekte waarneembaar in het begin (orde), naar volstrekt onwaarneembaar op het einde (chaos). (zie p. 117)

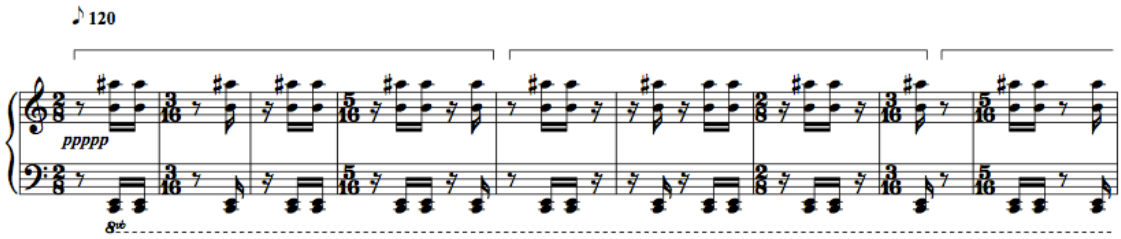
Ook voor bepaalde aspecten van *(es)* fungeerde Grisey's *'échelle de complexité'* als inspiratiebron. Zo evolueert de slagwerkpartij doorheen het werk van een focus op ruisklanken in het begin, naar klanken met een duidelijke toonhoogte op het einde. Ook andere compositorische elementen, zoals de verhouding tussen de meer ritmische structuren in het begin en de eerder melodische muzikale texturen op het einde van het werk maken doorheen de compositie, zoals besproken, een lineaire evolutie.

In bepaalde composities die na *(es)* ontstonden begon ik deze op Grisey geïnspireerde werkwijze verder door te denken. Daarbij vertrok ik telkens van een bepaalde muzikale parameter – of meerdere parameters –, waarna deze doorheen het werk op een lineaire wijze evolueerde naar een tegengestelde of alternatieve vorm. Echter, alvorens dieper in te gaan op hoe deze denkwijze in mijn eigen werk werden

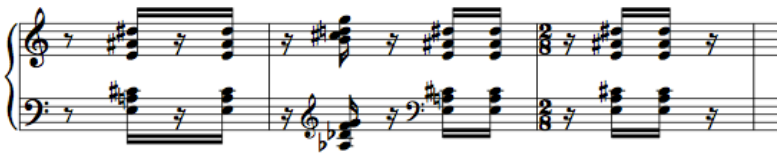
uitgewerkt, wil ik eerst kort bepaalde aspecten bespreken van enkele composities van onder meer Helmut Lachenmann (°1935), Beat Furrer (°1954), Mark Andre (°1964) en Simon Steen-Andersen (°1976). Deze werken worden alle gekenmerkt door langzame, lineaire transformatieprocessen waarbij een bepaald muzikaal element over de volledige duur van het werk heen naar een tegengestelde vorm evolueert. Deze gevalstudies – die voor mijn eigen artistieke werk alle op een bepaalde manier als inspiratiebron fungeerden –, zullen daarbij aantonen dat een zeer grote verscheidenheid aan muzikale parameters het onderwerp van dergelijke transformatieprocessen kan zijn.

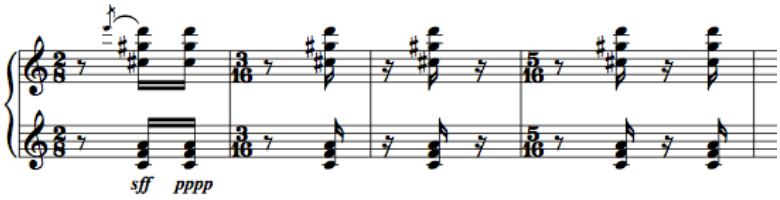
3.6.2. *Presto*

Een eerste compositie die we daarbij kort zullen bestuderen is *Presto* voor fluit en piano van de Zwitsers/Oostenrijkse componist Beat Furrer (°1954). Furrer schreef dit werk in 1997. In een analyse van deze compositie wijst musicoloog Ulrich Mosch er op dat een postseriële denkwijze aan de basis lag van het werk. (Kunkel, 2011, p. 146-168) Voor de toonhoogte- en toonduurorganisatie van zijn compositie vertrok Furrer van onafhankelijk van elkaar georganiseerde, en pas nadien met elkaar gecombineerde klankvoorraden. (Kunkel, 2011, p. 165) Wat betreft de vorm, zo haalt Mosch aan, beroept *Presto* zich op *'Reihung und Gruppierung (...), nicht auf Entwicklung oder entwickelnder Variation'*. (Kunkel, 2011, p. 162)

In Furrers compositie zijn er inderdaad duidelijk opeenvolgende secties waarneembaar. Elk van deze secties wordt daarbij gekenmerkt door het consequente gebruik van bepaalde harmonieën, ritmische structuren of speeltechnieken. Vooral in de pianopartij is dit zeer goed merkbaar. Zo speelt de piano de eerste negentig maten van het werk slechts een enkel akkoord, en dit uiterst zacht.

Afbeelding 85: M. 1-9 uit de pianopartij van *Presto* van Beat Furrer. De haken duiden het zich herhalende ritmische patroon aan.

Daarbij wordt, zoals bovenstaande afbeelding illustreert, steeds eenzelfde ritmische patroon herhaald. Althans in de openingssectie van het werk, na verloop van tijd maakt de pianopartij ook gebruik van andere ritmische patronen. De contouren van deze verschillende ritmische patronen zijn echter alle zeer gelijkaardig: zestiende noten – of groepen zestiende noten –, die afgewisseld worden met rusten ter waarde van een zestiende of een veelvoud er van.

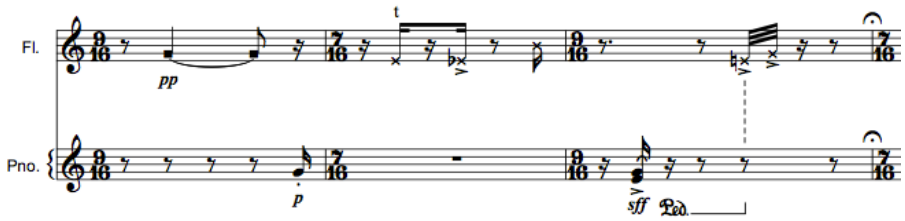
Een eerste duidelijke verandering is te horen na negentig maten, wanneer de harmonische organisatie van de pianopartij voor het eerst wijzigt. Tussen maat 91 en 120 wisselen twee akkoorden, gelegen in een centraal register, elkaar onregelmatig af. Zoals onderstaande afbeelding illustreert blijft de ritmische textuur echter zeer gelijkaardig als in de eerste sectie van het werk. Het ritmische verloop blijft gekenmerkt worden door patronen van zestiende noten(groepen) die worden afgewisseld met zestiende rusten (of veelvouden er van).

Afbeelding 86: M. 95-97 uit de pianopartij van *Presto* van Beat Furrer.

In maat 121 verandert de harmonische organisatie opnieuw. De pianist speelt een nieuw akkoord, hetwelk nog steeds herhaald wordt in ritmische patronen vergelijkbaar met die van eerdere secties. De muzikale textuur blijft uiterst zacht, hoewel er van tijd tot tijd een *sforzando* accent te horen is.

Afbeelding 87: M. 121-124 uit de pianopartij van *Presto* van Beat Furrer.

In maat 151 vindt een volgende duidelijke verandering plaats. In de pianopartij horen we stijgende loopjes in regelmatige achtsten, *leggero* en *sempre pppp*. Deze stijgende loopjes worden steeds korter, en beginnen elkaar op bepaalde momenten ook

gedeeltelijk te overlappen. Naar het einde van de sectie toe versnelt het ritme ook. Furrer begint daarbij gebruik te maken van triolen van achtste noten.

In een volgende sectie (m. 182-211) speelt de piano punctuele ritmische figuren waarin noten en rusten van verschillende duren elkaar onregelmatig afwisselen. Ook de dynamische verschillen worden groter en abrupter. Deze passage gaat over in een herneming van de stijgende loopjes. Ook deze keer worden ze stelselmatig korter, beginnen ze elkaar te overlappen en versnellen ze. Naast triolen van achtsten klinken er op het einde van de sectie ook tweeëndertigsten.

Deze sectie wordt gevolgd door het laatste deel van het werk, waarin er in de pianopartij enkel nog individuele noten of kleine notengroepen te horen zijn die van elkaar gescheiden worden door lange(re) rusten. Ook wordt er in deze laatste sectie gebruik gemaakt van 'extended techniques'. Bepaalde noten worden afgedempt, het pianokader wordt aangeslagen met de knokkels, de onderste snaren worden met de nagel longitudinaal bestreken en de snaren van het middenregister worden in de lengte bespeeld met een glas.

Afbeelding 88: M. 268-270 uit *Presto* van Beat Furrer.

Deze opdeling in compositorische secties die, door de onderling verschillende harmonische, ritmische of klankkleurmatige organisatie auditief duidelijk hoorbaar van elkaar gescheiden kunnen worden, zorgt er voor het werk inderdaad als een opeenvolging van fragmenten overkomt.

Tegelijk echter, zijn er over het hele verloop van de compositie heen duidelijke muzikale processen waarneembaar. Om te beginnen is er in de compositie een lineair vormverloop merkbaar, waarbij de muzikale informatie in de loop van de compositie verdicht en naar een hoogtepunt toe evolueert (maat 211). Na deze climax bouwt het werk terug af naar het einde toe. Daarnaast is er – net als in Stockhausens *Klavierstück IX* – een proces waarneembaar waarbij de tempowaarneembaarheid

doorheen het werk evolueert van volstrekt waarneembaar in het begin, naar volstrekt niet waarneembaar op het einde van de compositie. In het begin van de compositie zorgt de regelmatige afwisseling van achtste noten en rusten immers voor een zeer duidelijke tempoperceptibiliteit. Deze wordt doorheen de compositie stelselmatig kleiner. Zo is het tempo rond maat 180 – op het einde van de eerste sectie met de stijgende loopjes – reeds moeilijker waarneembaar, en verdwijnt deze perceptibiliteit volledig in de meer punctuele passage (rond maat 182), en in de slotsectie van het werk (vanaf maat 212). Zeker in deze laatste passage zorgt de lengte van de rusten tussen de verschillende klankevenementen er voor dat de tempowaarneembaarheid zo goed als verdwijnt.

Een derde lineair proces behelst de evolutie van de klankkleur. In het grootste deel van *Presto* speelt de pianist enkel op de tastatuur. Naar het einde toe wordt dit klankkleurpallet drastisch uitgebreid door de eerder beschreven 'extended techniques'. Ook de fluitpartij maakt doorheen het werk een gelijkaardige evolutie. In de openingssectie van de compositie maakt de schriftuur voor de fluit veelvuldig gebruik van key clicks en loopjes tweeëndertigsten, waarbij *ordinario* spel langzaam overgaat in toonloos spelen. In de middensectie (m. 90-180) maakt de fluit enkel gebruik van *ordinario* spel, terwijl de slotsectie (m. 212 tot het einde) bijna volledig gekenmerkt wordt door toonloze klanken. Ook in de fluitpartij is dus een evolutie hoorbaar waarbij ordinario spel naar het einde van het werk toe plaats maakt voor 'extended techniques'.

Niettegenstaande Beat Furrers *Presto*, zoals Ulrich Mosch beschrijft, wordt gekenmerkt door de opeenvolging van duidelijk van elkaar onderscheidbare compositorische secties, zijn er over het hele verloop van de compositie heen duidelijk lineaire transformatieprocessen waarneembaar. Deze gerichte processen bezorgen de compositie over de verschillende secties heen een duidelijke muzikale dramaturgie en vorm. Vooral de evolutie van het timbre en de gehanteerde speeltechnieken zorgen ervoor dat het werk over het compositorische tijdsframe heen duidelijk evolueert van een ene naar een andere klankwereld.

3.6.3. Klankkleurtransformatie

Dergelijk processen, waarbij de klankkleur en/of de gehanteerde speeltechnieken over het verloop van het werk heen op een gerichte wijze evolueren, zien we doorheen de twintigste en eenentwintigste eeuw frequent terugkeren. Helmut Lachenmanns (°1935) Tweede Strijkkwartet *Reigen Seliger Geister* (1989) bijvoorbeeld, kan – wat betreft de speeltechnieken – geanalyseerd worden als een proces waarbij allerhande speelwijzen die door de strijkstok worden voortgebracht – en dan voornamelijk ruisklanken en klanken die worden geproduceerd door gebruik te maken van slechts zeer weinig boogdruk (Lachenmann spreekt over *flautato*-spel)[46] –, doorheen het werk langzaam plaats maken voor een zeer breed gamma aan pizzicatotechnieken:

> Du point de vue de la technique sonore, l'œuvre se présente comme un champ de catégories qui se complète et se transforme en même temps: il est d'abord déterminé par le jeu *flautato*, dont les composantes acoustiques seront explorées, alors que l'espace ainsi délimité se transforme progressivement en un paysage qui lui est diamétralement opposé, fait de champ de *pizzicatos* articulés de façon extrêmement diversifiée. (Lachenmann, 2009, p. 204)

Lachenmann spreek daarbij duidelijk over een gericht proces, waarbij het *flautato* strijken doorheen het werk langzaam evolueert naar een volstrekt tegengestelde vorm (de pizzicato). Eerder had Lachenmann het tegenovergestelde muzikale proces uitgewerkt in een korte studie voor viool solo, *Toccatina* (1986). Dit werk begint met verschillende pizzicatotechnieken en evolueert doorheen de compositie langzaam naar verschillende vormen van arco-spel. In de openingssectie van *Toccatina* maakt Lachenmann bijvoorbeeld gebruik van linkerhand pizzicato's, pizzicato's achter de kam of pizzicato's waarbij de snaar met de spanschroef van de boog aangetikt wordt. Het einde van het werk daarentegen, wordt gekarakteriseerd door onder meer *legno saltando* technieken, longitudinaal over de snaar strijken, of strijken op de kam, het staartstuk, of verschillende stemsleutels.

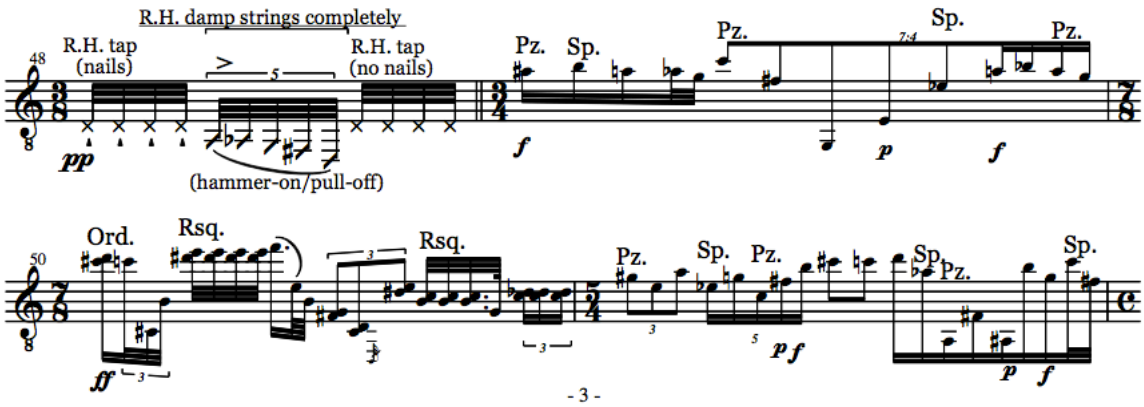
---

[46] Lachenmann ontleent de term *flautato* aan *Varianti* (1957), een compositie van Lachenmanns leraar Luigi Nono. Lachenmann stelt daarbij dat de term in Nono's werk een licht andere betekenis heeft dan in zijn eigen werk. In Lachenmanns werk karakteriseert dit flautatospel immers niet alleen *'un passage de l'archet assez rapide et en même temps sans pression, "soufflé", sur une corde que la main "étouffe" légèrement, mais aussi par le déplacement concomitant de l'archet du chevalet (et avec le talon de l'archet), vers le point d'appui des doigt (avec la pointe de l'archet)'*. (Lachenmann, 2009, p. 205)

Ook bepaalde werken van de Franse componist Mark Andre (°1964) worden gekenmerkt door de langzame transformatie van de klankkleur over het volledige compositorische tijdsframe heen. In zijn compositie *durch*, voor saxofoon, slagwerk en piano (2004/2005), is er bijvoorbeeld een proces waarneembaar waarbij de timbres van de drie instrumenten doorheen het werk langzaam met elkaar versmelten. In het begin van de compositie klinken de drie instrumenten duidelijk als individuele identiteiten. De instrumentale schriftuur is daarbij erg idiomatisch: de saxofoon speelt voornamelijk multiphonics en slap tongues, het slagwerk bespeelt onder meer gongs, Japanse klankschalen en een Japanse frame drum (Uchiwa Daiko), terwijl de pianopartij gekenmerkt wordt door geprepareerde tonen (in de extreme registers van het instrument), en dalende notenloopjes. Naar het einde van het werk toe zoeken de verschillende instrumenten echter steeds meer elkaars klankkleur op. Zo laat de slagwerker verschillende stemvorken resoneren op een pauk. De klankkleur hiervan vertoont sterke gelijkenissen met het pianissimo-spel van de saxofoon. De pianist bespeelt ondertussen de pianosnaren longitudinaal met glas en stukjes rubber, wat resulteert in hoge, etherische klanken die vlekkeloos versmelten met de klank van de stemvorken en de saxofoontonen. Ook de ruisklanken die door de slagwerker worden voortgebracht door met de vlakke hand en vingertoppen over de pauken te wrijven versmelten helemaal met de luchtklanken die de saxofoon produceert, evenals het raspend geluid dat deze laatste verkrijgt door tegen opgehangen aluminiumpapier te blazen.

Ook in Andre's pianosolocompositie *contrapunctus* (1998-1999) is er duidelijk sprake van een klankkleurtransformatie over het verloop van de compositie heen. De compositie begint met *ordinario*-spel, waarbij de uiterste registers van de piano bespeeld worden met ritmisch complexe, *fortissimo* gebaren. In de loop van de compositie wordt de muzikale textuur echter zachter en worden de rusten tussen de verschillende muzikale figuren stelselmatig langer. Naar het einde van de compositie toe worden de onderste twee en bovenste twee noten van de piano geprepareerd, waardoor het aanslaan van deze noten resulteert in een eerder doffe klank. In de slotsectie van het werk worden hoofdzakelijk deze vier geprepareerde noten bespeeld. Net als in *Presto* van Beat Furrer, is er in Mark Andre's *contrapunctus* bijgevolg een proces waarneembaar waarbij de muzikale textuur doorheen het werk evolueert van een focus op *ordinario*-spel in het begin, naar een klankwereld gedomineerd door 'extended techniques' op het einde.

Ook in Simon Steen-Andersens (°1976) virtuoze gitaarsolocompositie *in-side-out-side-in* (2001) is er een gelijkaardig muzikaal proces waarneembaar. De openingssectie van dit werk wordt gedomineerd door de flamencotechniek *rasgueado*. De linker hand speelt hierbij snel, maar tegelijk ritmisch uiterst precies herhalende akkoorden. Verder klinkt in de eerste sectie van dit werk voornamelijk *ordinario*-gitaarspel. Na verloop van tijd integreert Steen-Andersen stelselmatig meer alternatieve speeltechnieken en bijzondere timbres in zijn compositie, zoals harmonieken, *pizzicato's*, *sul ponticello*-spel of *tapping* met de linkerhand terwijl de rechterhand de snaren afdempt.



Afbeelding 89: M. 48-51 uit *in-side-ou-side-in...* van Simon Steen-Andersen.

Naar het einde van het werk toe worden de *ordinario*-klanken steeds zeldzamer. Ze ontbreken zelfs volledig in de laatste zesendertig maten van de compositie. Net als in de besproken werken van Furrer en Andre, is er in Steen-Andersens *in-side-out-side-in* bijgevolg duidelijk een proces waarneembaar waarbij ordinario-spel doorheen de compositie langzaamaan plaats maakt voor een steeds dominantere aanwezigheid van 'extended techniques'.

3.6.4. Muzikale functie

Naast de klankkleur of de gehanteerde speeltechnieken kan ook de functie van een bepaalde muzikant of object doorheen een werk het onderwerp zijn van een transformatieproces. In Simon Steen-Andersens *On And Of And To And Fro* voor sopraansaxofoon (of piccoloklarinet), vibrafoon, contrabas (of cello) en drie megafoonspelers (2008), fungeren de drie megafoons in de eerste sectie van de

compositie louter als 'versterkers' van de drie instrumenten. Bij de contrabas wordt de megafoonmicrofoon daarbij tegen de klankkast gehouden, bij de saxofoon onder (of in) de klankbeker, bij de vibrafoon tenslotte 'volgt' de megafoonspeler de bewegingen van de slagwerker op zijn instrument. Na verloop van tijd beginnen de drie megafoons hun zuiver versterkende rol echter te ontgroeien. Steen-Andersen ontwikkelde allerhande klanken die worden geproduceerd door acties uit te voeren met de megafoon, en dan vooral met de megafoonmicrofoon, zoals het wrijven met de microfoon over karton, of er in blazen. Ook maakt hij gebruik van verschillende feedbackklanken die worden geproduceerd door de microfoon op bepaalde posities van de klankbeker te houden.[47] Terwijl de megafoons het werk beginnen met een zuiver versterkende functie, ontpoppen deze zich doorheen het werk langzaamaan als instrument. De eerste megafoonspeler heeft daarbij in de loop van de compositie zelfs een cadenza.

Ook in *Point Ones* (2012), een werk van de Duitse componist Alexander Schubert (°1979) voor klein ensemble met 'augmented conductor', staat een gedaanteverwisseling van een van de musici centraal. De dirigent heeft in dit werk twee wii-sensoren om zijn polsen bevestigd. Wanneer de arm van de dirigent met een zeker snelheid beweegt en dan plots tot stilstand komt wordt de sensor getriggerd. Deze geeft vervolgens een signaal door naar de computer. De dirigent fungeert in het werk eigenlijk als een soort midi-keyboard, waarbij signalen worden doorgegeven door zowel de linker als de rechter arm. Een max-msp patch koppelt op bepaalde vooraf vastgelegde momenten geluidsfragmenten aan deze signalen. Op andere momenten bepaalt de positie en de beweging van de volledige arm de toonhoogte en vorm van de elektronische klanken. Naast de snelheid van de armbeweging is daarbij ook de precieze horizontale en verticale armpositie van belang. De bewegingen van de dirigent geven de muziek in *Point Ones* dus *letterlijk* gestalte.

In het begin van de compositie valt echter volstrekt niet op dat de dirigent sensoren draagt die de elektronische klanken aansturen. Het is pas na verloop van tijd dat duidelijk wordt dat de bewegingen van de dirigent en de precieze timing en vorm van de elektronische klanken duidelijk geconnecteerd zijn. Bovendien worden de

---

[47] Het precieze megafoontype is daarbij echter zeer belangrijk. Steen-Andersen ontwikkelde alle klanken op een Velleman M25SFM megafoon. Dit megafoontype werd echter een jaar na de creatie van het werk uit productie genomen. Op andere types megafoons – die het Nadar Ensemble gebruikte tijdens repetities van het werk in 2009 – werken deze klanken echter geheel niet.

bewegingen die de dirigent maakt tijdens het verloop van het werk stelselmatig atypischer. Zo moet de dirigent op bepaalde moment een klank bij wijze van spreken van de grond 'oprapen', of maakt hij op andere momenten woeste, schuddende gebaren met de linker of de rechter arm. Dit proces krijgt een hoogtepunt iets na het midden van het werk, wanneer de dirigent zijn eigen cadenza heeft.

Net als in Simon Steen-Andersens *On And Of And To And Fro* is er in *Point Ones* dus sprake van een duidelijke evolutie, waarbij een muzikant doorheen het werk langzaam van functie verandert. De dirigent wordt daarbij in de loop van de compositie een participerend, zelfs solerend muzikant.[48]

3.6.5. Ruimte

Ook de wijze waarop een bepaalde compositie gebruik maakt van de ruimte kan het onderwerp zijn van een transformatieproces. Dit is bijvoorbeeld het geval in *Fama*, 'Hörtheater' in acht scènes voor groot ensemble, acht stemmen en actrice (2004/2005) van Beat Furrer. Tijdens de eerste twee scènes van deze vijftig minuten durende compositie bevinden alle musici zich op het podium. De tweede scène is zuiver instrumentaal. Het is een concerterende beweging waarin de solo viool in dialoog gaat met de rest van het ensemble. Vanaf de derde beweging van het werk verlaten steeds meer muzikanten de bühne en nemen ze plaats rond en achter het publiek. Het publiek ziet echter enkel de musici die zich op het podium bevinden. Het zicht op de muzikanten die de toeschouwers omringen wordt ontnomen door panelen. Tijdens de zesde scène van het werk – een solo voor contrabasfluit en de toneelspeelster – bevinden enkel nog de contrabasfluit en de eerste viool zich op het podium. Alles andere musici, evenals de actrice, zijn op dat moment rond de toeschouwers opgesteld.

Helemaal op het einde van het werk, als achtste deel van de compositie, wordt de tweede scène van *Fama* – de concerterende beweging voor viool en ensemble – herhaald. In tegenstelling tot de tweede beweging – waarbij alle musici zich nog op het podium bevinden – horen we deze muzikale scène op het einde van het werk in

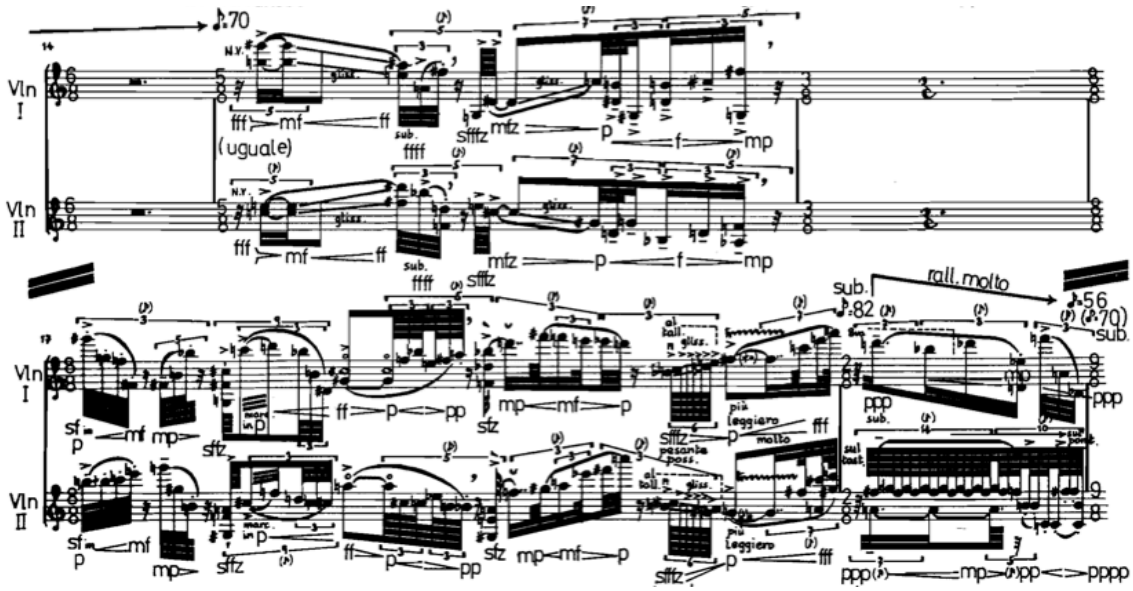
---

[48] Een opname van de eerste uitvoering van *Point Ones* door het Nadar Ensemble met mezelf als 'augmented conductor' kan bekeken worden op: https://www.youtube.com/watch?v=CN-rIIuyNbY (laatst bezocht op 08/06/16).

een gespacialiseerde vorm. Enkel de solistische viool en de basfluit zijn daarbij nog zichtbaar. Het ensemble waar de viool mee in dialoog gaat bevindt zich rond het publiek. De opgestelde panelen zorgen er daarbij voor dat deze musici enkel nog hoorbaar, en niet meer zichtbaar zijn. Furrers *Fama* kan bijgevolg beschreven worden als een lineair proces, waarbij de klankbron die zich in het begin van het werk frontaal bevindt over het compositorische tijdsframe heen langzaam wordt gespacialiseerd. Tegelijk evolueert het werk van een visueel spektakel in het begin, tot quasi zuiver *Hörtheater* aan het einde.

3.6.6. Polyfonie

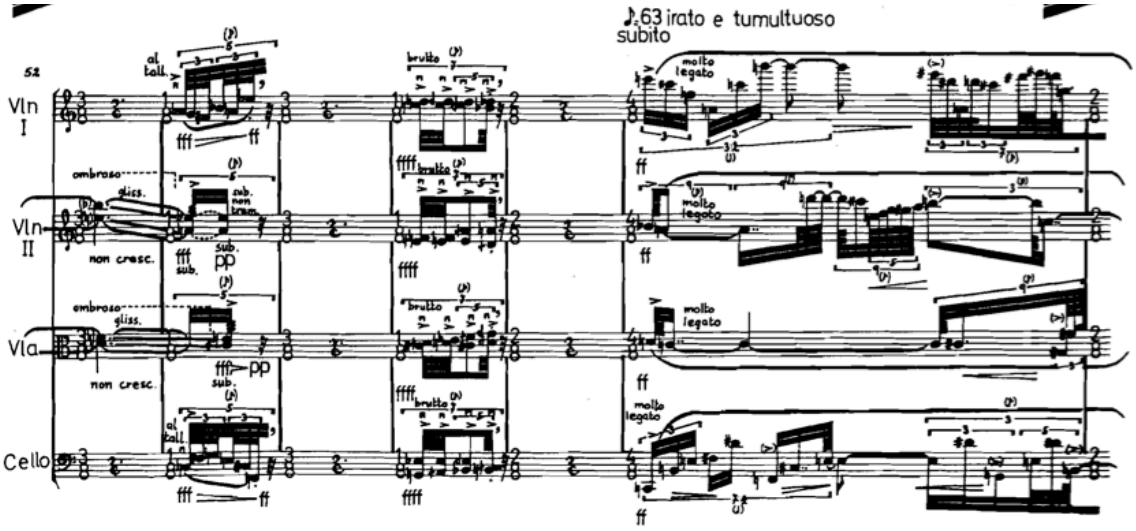
Een andere muzikale parameter die het onderwerp kan zijn van muzikale transformatieprocessen is wat we de 'graad van polyfonie' kunnen noemen. In Brain Ferneyhoughs (°1943) *Second string quartet* (1979-1980) speelt dit element een structurele rol. Ferneyhoughs tweede strijkkwartet begint met een solo van de eerste viool. Na veertien maten voegt de tweede viool zich bij de eerste. Beide strijkers spelen vervolgens veertien maten lang een duo met een bijna steeds identieke ritmische en dynamische organisatie. Enkel op het vlak van de toonhoogte zijn er duidelijk verschillen. Beide instrumentale lijnen elkaar te spiegelen: een dalend interval van de eerste viool correspondeert meestal met een stijgend interval in de tweede viool en omgekeerd.



Afbeelding 90: M. 14-18 uit Brian Ferneyhoughs *Second string quartet*. © Edition Peters

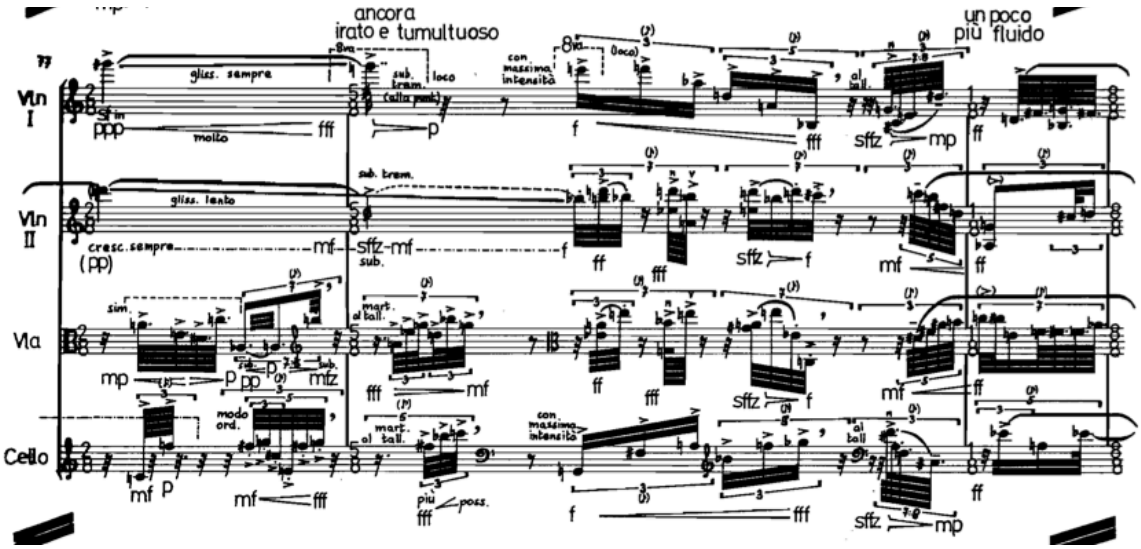
Ook wanneer de altviool en de cello beide violen vervoegen in respectievelijk maat 29 en 42, blijft de muzikale textuur zeer gelijkaardig. De vier strijkers spelen alle zowel ritmisch als dynamisch een zeer gelijkaardige partij. Dit resulteert in wat Ferneyhough zelf omschrijft als *'the suggestion of a 'super instrument'*. (Boros en Toop, 1995, p. 119) Zeker tijdens een live uitvoering – zoals ik er zelf een meemaakte in Darmstadt in juli 2008 – is dit *'super instrument'* heel duidelijk waarneembaar. Naast het klinkende muzikale resultaat zijn immers ook de boogbewegingen van de vier musici dezelfde – wat een gevolg is van de identieke ritmische en dynamische structuur. Dit visuele aspect versterkt de suggestie dat de vier strijkers klinken als één enkel instrument.

Een groot contrast komt er in maat 57, wanneer de vier instrumenten na een collectieve maat rust plots alle een zeer individuele, expressieve *fortissimo* partij spelen. Het ene 'super instrument' klinkt plots als vier individuen. We zouden dit moment kunnen omschrijven als een plotse uitbarsting van polyfonie.



Afbeelding 91: M. 52-57 uit Brian Ferneyhoughs *Second string quartet*. © Edition Peters

Na deze sectie gaat Ferneyhough op zoek naar registers die zich tussen deze extremen bevinden. Op bepaalde momenten klinkt het strijkkwartet daarbij duidelijk als vier individuen, op andere plaatsen horen we drie of slechts twee verschillende stemmen. In onderstaand partituurfragment is bijvoorbeeld te zien hoe in maat 78 de eerste viool en de cello samen een 'instrument' vormen, terwijl de tweede viool en de altviool aan een tweede 'instrument' gestalte geven.



Afbeelding 92: M. 77-79 uit Brian Ferneyhoughs *Second string quartet*. © Edition Peters

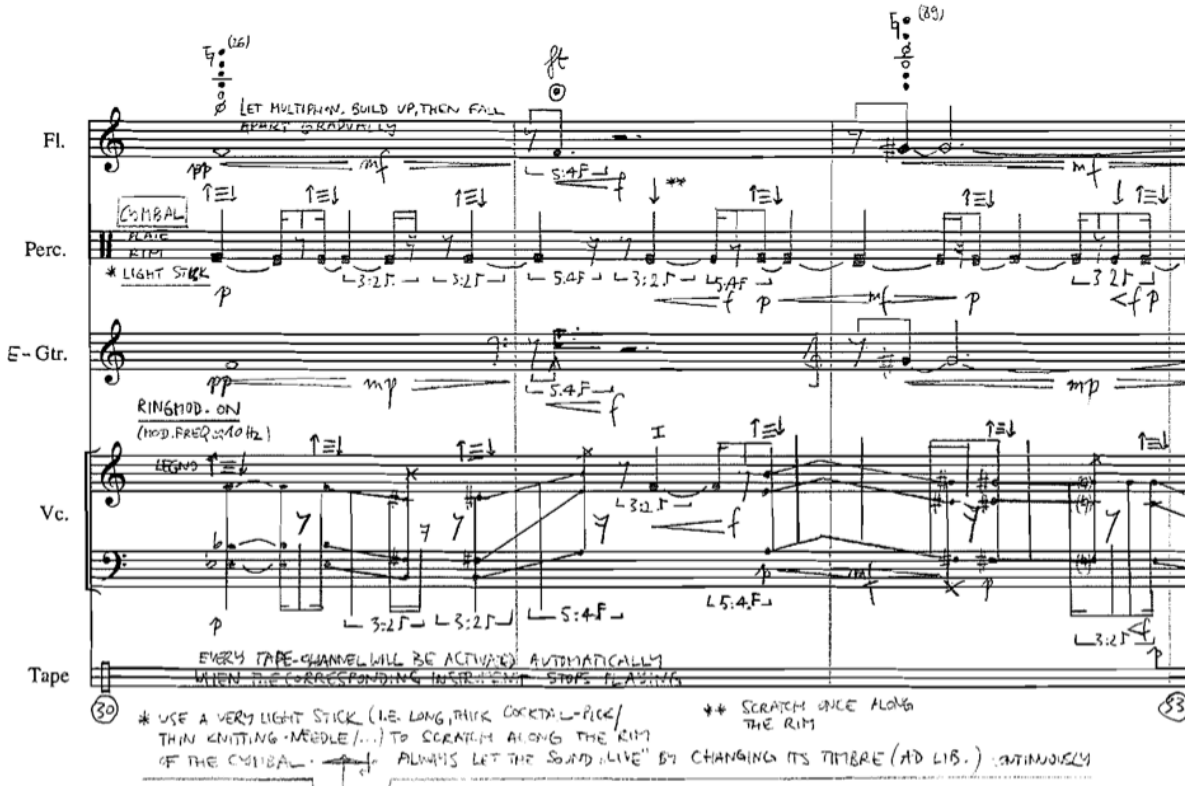
Ferneyhough werkt in zijn *Second string quartet* geen lineair proces uit. De muziek evolueert niet langzaam van een eenstemmige naar een vierstemmige muzikale textuur. Wel kan het continuüm tussen het strijkkwartet als een eenstemmig,

homofoon *'super instrument'*, en de tegengestelde vorm daarvan – de polyfone combinatie van vier individuen – als een van de belangrijke uitgangspunten van de muzikale dramaturgie van de compositie worden gezien.

Een ander voorbeeld van een compositie waarin de evolutie van de 'graad van polyfonie' doorheen het werk als een structureel compositorisch element kan worden beschouwd, is de eerste beweging van *Fremdkörper #1* voor fluit, slagwerk, elektrische gitaar, cello en live electronics (2008) van de Belgische componist Stefan Prins (°1979). In dit werk spelen de vier instrumenten, na een inleiding bestaande uit zuiver elektronische klanken, gedurende 27 maten volstrekt homoritmisch (m. 3-29). De vier instrumenten klinken daarbij als één geheel. Zo zijn de hoge celloharmonieken bij tijden slechts moeilijk te onderscheiden van de piccolotonen.

Deze sectie wordt gevolgd door een passage waarbij de vier instrumenten worden opgedeeld in twee groepen (m. 30-37). De fluit en de elektrische gitaar vormen daarbij een duo, alsook het slagwerk en de cello. Binnen beide duo's spelen de twee instrumenten homofoon. Net zoals in de openingssectie van Ferneyhoughs *Second string quartet* zijn het ritmisch en dynamisch verloop van beide instrumentale partijen, evenals de gestiek van de bewegingen die de beide musici uitvoeren, daarbij identiek. Vooral bij de cello en het slagwerk is het interessant om te zien hoe Prins de beweging van het ene instrument 'vertaalde' in de partij van de andere muzikant. Zo bespeelt de slagwerker een cimbaal met een lichte stok (hij wrijft snel horizontaal heen en weer over de rand van het instrument), terwijl de cello gelijkaardige bewegingen uitvoert door *col legno* longitudinaal over de snaren te bewegen met tremolobewegingen.[49]

[49] Deze denkwijze, waarbij de bewegingen van een bepaald instrument worden 'vertaald' op een ander instrument, vertoont duidelijke connecties met de werkenreeks *Next To Besides Besides* (2005-in progress) van Simon Steen-Andersen. Het uitgangspunt van deze werkenreeks werd gevormd door *Besides Besides* voor cello solo (2004). Dit cellowerk is een aangepaste versie van het slot van *Besides* voor versterkt trio (viool, piccolo en piano), en gedempt strijktrio (2003). De verschillende delen van *Next To Besides Besides* zijn 'choreografische vertalingen' van de cellosolo *Besides Besides* naar andere instrumenten, zoals piccolo, snare drum, gitaar, accordeon… Deze composities kunnen alle afzonderlijk gespeeld worden, maar ook in duo (bijvoorbeeld cello en snare drum, piccolo en accordeon…), of in grotere ensembles. Zeker wanneer verschillende versies van *Next To Besides Besides* samen worden uitgevoerd valt op hoe de klanken die de verschillende 'vertalingen' produceerden auditief misschien niet steeds gerelateerd zijn, maar de bewegingen wel steeds perfect synchroon verlopen. Zie ook http://www.simonsteenandersen.dk/NTBB-family-eng.htm (laatst bezocht op 08/06/16).



Afbeelding 93: M. 30-32 uit *Fremdkörper #1* van Stefan Prins.

Deze passage wordt gevolgd door een sectie waarin de vier instrumenten alle terug homoritmisch spelen (m. 38-42). In tegenstelling tot de eerste sectie van het werk horen we in deze passage op bepaalde momenten ruisklanken die de balans van de samenklank verstoren. Terwijl de instrumenten in de eerste sectie als één geheel klonken, horen we in deze sectie af en toe geluiden die makkelijk individueel te duiden zijn, zoals de slagwerker die een stukje piepschuim aanstrijkt.

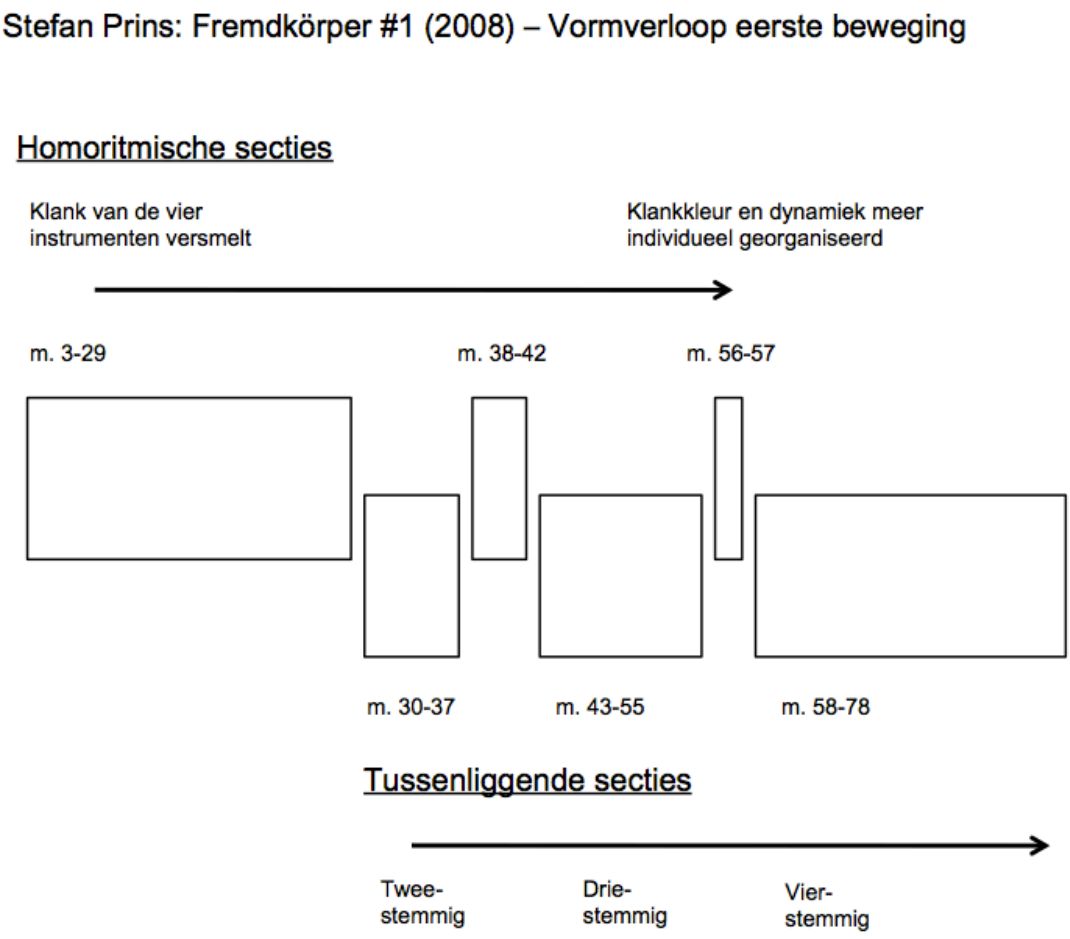
Na deze sectie volgt een nieuwe passage waarin de instrumenten worden opgedeeld in groepen (m. 43-55). De cello en het slagwerk spelen ook in deze sectie homofoon. Ook hier 'vertalen' ze elkaars bewegingen. De fluit en de elektrische gitaar spelen in deze sectie passage elk een eigen muzikale lijn.

Deze sectie wordt gevolgd door een laatste moment waarin de vier instrumenten homoritmisch spelen (m. 56-57). De klankdiversificatie die in de voorgaande homoritmische sectie (m. 38-42) was gestart wordt hier verder gezet. Daarnaast worden ook de dynamische verschillen tussen de vier instrumenten in deze sectie groter. De verschillende instrumenten klinken hierdoor nog duidelijker als individuele stemmen.

In de laatste sectie van het eerste deel van *Fremdkörper #1* tenslotte (m. 58-78), spelen alle instrumenten individuele lijnen, onafhankelijk van elkaar.

Over de hele eerste beweging van *Fremdkörper #1* heen maakt Prins duidelijk gebruik van twee lineaire processen. Een eerste proces is waar te nemen in de homoritmische secties. In de eerste homoritmische sectie (m. 3-29) versmelt de klankkleur van de vier instrumenten. Langzaam echter, wordt de dynamische en klankkleurmatige organisatie van de vier instrumenten doorheen de tweede (m. 38-42) en de derde (m. 56-57) homoritmische sectie stelselmatig meer individueel georganiseerd. Hierdoor zijn steeds duidelijker vier verschillende instrumenten waarneembaar. Een tweede proces vinden we in de tussenliggende secties. De eerste tussenliggende sectie (m. 30-37) wordt gekenmerkt door twee duo's met eenzelfde ritmische, dynamische en gesticulatieve organisatie (fluit-elektrische gitaar en percussie-cello). Deze secties kunnen we als tweestemmig beschouwen. De volgende tussenliggende sectie (m. 43-55) is driestemmig. Er zijn drie entiteiten waarneembaar (fluit, elektrische gitaar en het duo percussie-cello). De laatste sectie (m. 58-78) van de eerste beweging van *Fremdkörper #1* tenslotte, is vierstemmig. Alle instrumenten spelen daarbij een eigen partij. Doorheen de drie tussenliggende secties is dus een proces waarneembaar waarbij de textuur stelselmatig meer polyfoon wordt.

Schematisch zouden we deze beide processen als volgt kunnen voorstellen.



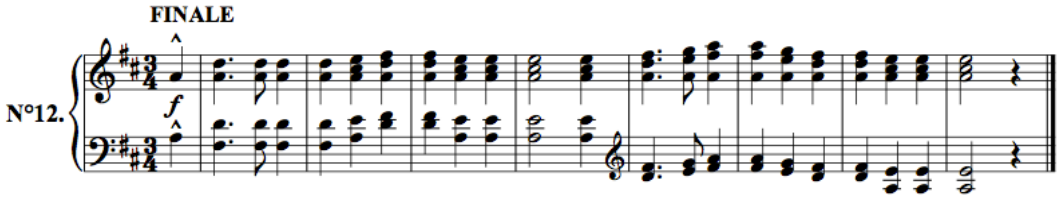
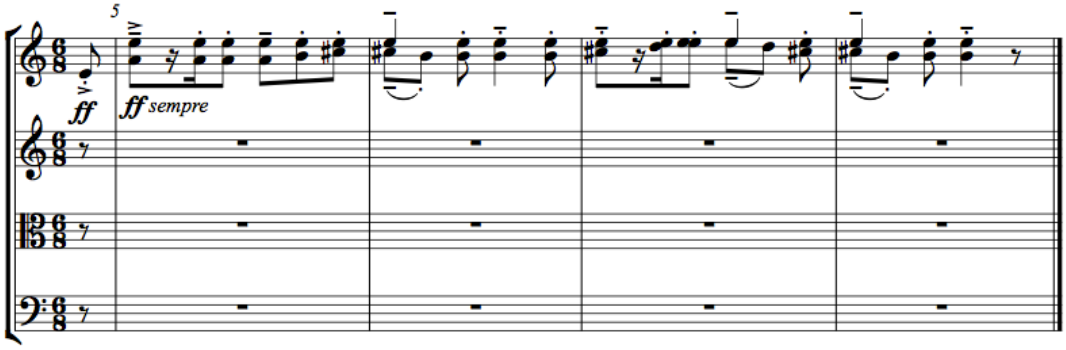
Afbeelding 94: Schematische voorstelling van de transformatieprocessen in de eerste beweging van *Fremdkörper #1* van Stefan Prins.

3.6.7. *Jagdquartett*

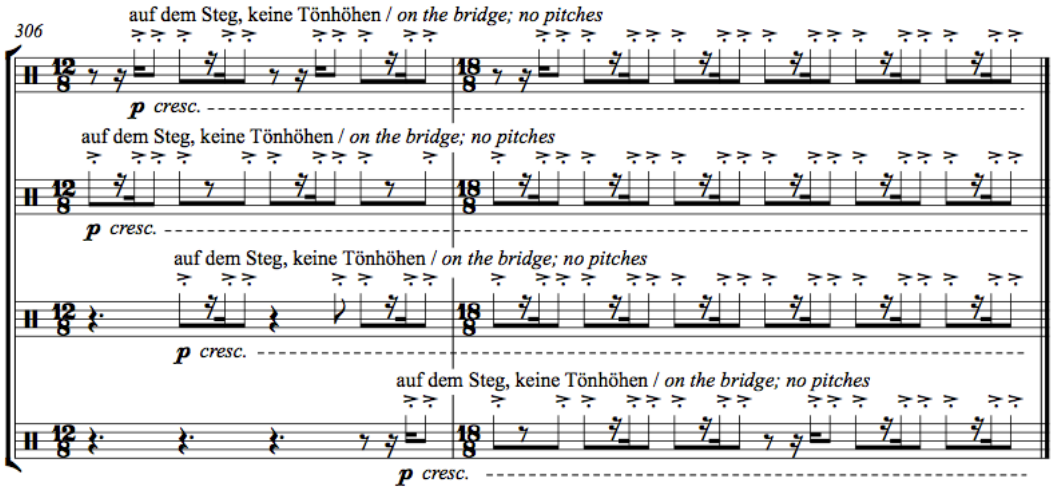
Een laatste voorbeeld van een compositie die gebruik maakt van lineaire transformatieprocessen over het verloop van compositorische tijdsframe heen, is het strijkkwartet *Jagdquartett* (2003) van de Duitse componist Jörg Widmann (°1973). Widmanns *Jagdquartett* is het derde strijkkwartet in een reeks van vijf die ontstonden tussen 1997 en 2005. De eerste vier strijkkwartetten hebben elk een duur van ongeveer dertien minuten, het vijfde strijkkwartet, *Versuch über die Fuge* voor sopraan en strijkkwartet, is met zijn vijfentwintig minuten ongeveer tweemaal zo lang. Deze reeks strijkkwartetten werd duidelijk als een cyclus geconcipieerd. Na het eerste, inleidende strijkkwartet klinkt een trage beweging (tweede strijkkwartet: *Choralquartett*), vervolgens een scherzo (derde strijkkwartet: *Jagdquartett*), een vierde deel en tot slot een lange, vijfde beweging. Deze specifieke opeenvolgingen van

bewegingen, en dan vooral de aanwezigheid van een trage beweging en een scherzo, verwijst duidelijk naar de traditie van het meerdelige strijkkwartet. Widmanns vijf strijkkwartetten zouden samen immers als een groot, bijna tachtig minuten durend meerdelig strijkkwartet kunnen worden beschouwd. Bovendien legt Widmann in zijn derde en vijfde strijkkwartet expliciet verbanden met grote werken uit het verleden. Zo verwijst de titel en de bezetting van Widmanns vijfde strijkkwartet, *Versuch über die Fuge*, voor sopraan en strijkkwartet, naar twee mijlpalen uit het strijkkwartetrepertoire: Beethovens *Große Fuge* op. 133 (1825) en Schönbergs *Tweede strijkkwartet* op. 10 (1908) voor sopraan en strijkkwartet.

Ook het derde strijkkwartet, *Jagdquartett*, bevat dergelijke referenties. Om te beginnen verwijst deze compositie naar twee werken van de klassieke meesters: het *Strijkkwartet in Bes* KV 458 van W.A. Mozart en het *Strijkkwartet in Bes* op. 1 nr. 1 van Joseph Haydn. Niet alleen krijgen deze beide kwartetten frequent de bijnaam 'Jagdquartett'. Ook worden, net als het volledige kwartet van Widmann, de eerste bewegingen van Mozarts en Haydns strijkkwartetten gekenmerkt door het gebruik van een snelle 6/8 maatsoort en enkele specifieke, daaraan gekoppelde ritmische figuren, zoals zes opeenvolgende zestienden of de zogenaamde 'stralende figuur' (gepunteerde achtste, zestiende, achtste).

Daarnaast bevat Widmanns compositie ook een citaat van Robert Schumann. Het thema van het slotdeel van diens pianosolocompositie *Papillons* (waarvan het aanvangsmotief eveneens wordt gekenmerkt door de voornoemde 'stralende figuur'), wordt helemaal aan het begin van Widmanns strijkkwartet geciteerd, en keert doorheen de compositie bijna constant terug.

Afbeelding 95: Aanvangsmaten van de laatste beweging van *Papillons* van Robert Schumann.

Afbeelding 96: M. 5-8 uit Jörg Widmanns *Jagdquartett*.

Dit Schumanncitaat transformeert daarbij langzaam, van een duidelijk A-majeur in het begin van de compositie tot een volledig gemuteerde versie helemaal op het einde van het werk. In de slotmaten van de compositie wordt het aanvangsmotief van het Schumanncitaat immers obsessief herhaald door de vier strijkers, toonhoogteloos gestreken op de kam.



Afbeelding 97: M. 306-307 uit Jörg Widmanns *Jagdquartett*.

Naast verwijzingen naar Haydn, Mozart en Schumann, refereert Widmann in zijn compositie ook duidelijk aan Helmut Lachenmann (°1935). De techniek waarbij een knarsend geluid wordt verkregen door een korte draaibeweging van het haar en het hout van de boog op het achterblad van de viool, roept namelijk onvermijdelijk Lachenmanns muzikale taal op. Lachenmann wist deze techniek in de openingssectie van zijn strijkkwartet *Gran Torso* (1971/1976/1988) immers op zo'n karakteristieke wijze te hanteren, dat wanneer Widmann deze techniek zelfs maar eenmalig in zijn

Jagdquartett integreert, dit ogenblikkelijk de sfeer van Lachenmanns strijkkwartet weet op te roepen.

Naast het toonhoogteloos strijken op de kam en het strijken op het achterblad maakt Widmann in zijn compositie nog gebruik van andere speeltechnieken zoals Bartók-pizzicati, col legno battuto, strijken met overdruk, strijken achter de kam,… Los van dit uitgebreide arsenaal aan instrumentale technieken, integreerde Widmann in zijn *Jagdquartett* ook enkele theatrale elementen. Zo schreeuwen de vier strijkers enkele keren doorheen het werk. Triomfantelijk in het begin, steeds meer opgejaagd naar het einde toe.

Wanneer we Widmanns *Jagdquartett* in detail bekijken, stellen we vast dat deze verschillende verwijzingen en (buiten)muzikale elementen niet zomaar werden samengebracht. Doorheen de compositie ondergaan enkele structurele compositorische elementen immers een duidelijke en gerichte transformatie. We zien dit om te beginnen bij de toonhoogteorganisatie en de specifieke speeltechnieken die worden gehanteerd. We zouden kunnen stellen dat het werk, net als *Presto* van Beat Furrer of *in-side-out-side-in* van Simon Steen-Andersen, evolueert van een duidelijke focus op toonhoogte en conventioneel strijkersspel aan het begin van de compositie, naar een focus op klank en *extended techniques* op het einde. Immers, na vier inleidende maten, waarin de strijkers ritmisch met hun boog door de lucht zwieren, weerklinkt bij de eerste viool het Schumanncitaat in een duidelijk A-majeur. De tweede viool vervoegt de eerste viool in maat 8. Vanaf maat 16 wordt deze tonaliteit weliswaar ontregeld door enkele dissonanten van de altviool en cello, maar tot maat 98 bespelen de vier strijkers hun instrument, op enkele glissandi na, op een traditionele wijze. Vanaf maat 98 echter, verlaat Widmann langzaamaan de conventionele strijkerstechnieken. In maten 98 en 99 maken de vier strijkers een trage crescendo waarbij de boogdruk tot ‘50% overdruk’ wordt opgevoerd. Deze crescendo wordt afgebroken door een Bartók-pizzicato. Vanaf dat moment integreert Widmann stelselmatig meer onconventionele strijkertechnieken in zijn compositie. Zo speelt hij vanaf maat 103 tot het einde van het werk met verschillende gradaties van *sul ponticello*-spel – gaande van *pochissimo* tot *moltissimo sul ponticello*. Verder integreert hij in maat 113 een langzaam kwarttoonvibrato en *col legno battuto* en *saltando*-technieken, nog verder maakt hij gebruik van verschillende gradaties van overdruk, gaande van 50% toon en 50% overdruk, tot een knarsende 100% overdruk

(maat 123 en verder, en maat 153 en verder). Precies in het midden van de compositie (toch wat betreft het aantal maten: in maat 159 van de in totaal 318), weerklinkt dan het eerder aangehaalde Lachenmann-effect in beide violen. Ook in de tweede helft van de compositie blijft Widmann het kleurenpallet uitbreiden. Naast alle reeds vermelde technieken introduceert hij longitudinaal strijken over de snaar (maat 193), strijken half met het haar, half met het hout van de boog (maat 197)…

In de laatste sectie van de compositie (maat 270 tot het einde) overheersen twee technieken: het spelen met overdruk en het *saltando battuto*. In de slotmaten (maat 306-318) spelen de vier strijkers zoals aangehaald het kopmotief van Schumanns *Papillons*, toonhoogteloos gestreken op de kam. Helemaal op het einde nemen de twee violen en de altviool hun instrument zelfs tussen de benen en bestrijken ze de snaren longitudinaal, met woeste gebaren. De tonaliteit die het begin van het *Jagdquartett* kenmerkte, maakte doorheen de compositie plaats voor ruisende klanken. Het klassieke strijkersspel van de eerste sectie van het werk transformeerde tot een door *extended techniques* overheerste klankenwereld.

Naast de toonhoogteorganisatie en de gehanteerde speeltechnieken zijn er nog andere elementen die doorheen de compositie een gerichte transformatie ondergaan. Zo merken we dit ook in de theatrale elementen die Widmann, zoals aangehaald, in zijn compositie integreerde. In de openingsmaten zwieren de vier strijkers samen met hun bogen door de lucht. Ook even verder in het werk, in maat 52, blijft de sfeer vrolijk met enkele triomfantelijke schreeuwen van de vier strijkers. Doorheen het werk echter, wisselt het perspectief langzaam, en ontstaat de situatie waarbij de drie hoge strijkers ‘tegen de cello samenzweren en hem de schuld toewijzen’, om het met Widmanns eigen woorden te zeggen. (Widmann, 2005) Langzaam drijven de hoge strijkers de cellist in het nauw, wat uiteindelijk resulteert in een ‘existentiële schreeuw’ van de cellist, waarna een extreem harde Bartók-pizzicato (Widmann schrijft *sfffffffz* voor) het werk afsluit.

Een laatste element dat doorheen het werk getransformeerd wordt is het voorgeschreven tempo. Op één maat *senza misura* na (maat 193), is het tempo van de eerste 255 maten van de compositie immers onveranderlijk: gepunteerde kwart circa 132. Vanaf maat 255 speelt Widmann met langzame *ritardandi* en *accelerandi*, tot een uitgesponnen ritardando in de slotmaten van de compositie het werk volledig stil laat vallen.

Het is zeer duidelijk dat Widmann in zijn *Jagdquartett* een globale transformatie voor ogen had, waarbij een 'klassiek strijkkwartet' – gekenmerkt door een stabiel tempo en conventionele speeltechnieken – doorheen het werk langzaam transformeert tot een volledig ander strijkkwartettype: een kwartet gekenmerkt door een grote verscheidenheid aan speeltechnieken en klankkleuren, en een grillig tempo. Het lijkt alsof Widmann zijn kwartet laat starten in de achttiende eeuw, om vervolgens langzaamaan alle verworvenheden van de twintigste-eeuwse strijkkwartettradities toe te voegen.

3.7. Over muzikale transformatie in mijn eigen werk

Deze verschillende voorbeelden toonden aan dat een veelheid aan muzikale elementen het onderwerp kan zijn van transformatieprocessen over de duur van het compositorische tijdsframe heen: de tempoperceptibiliteit, de klankkleur, de gehanteerde speeltechnieken, de functie van een bepaalde muzikant of object, de ruimte, de graad van polyfonie…

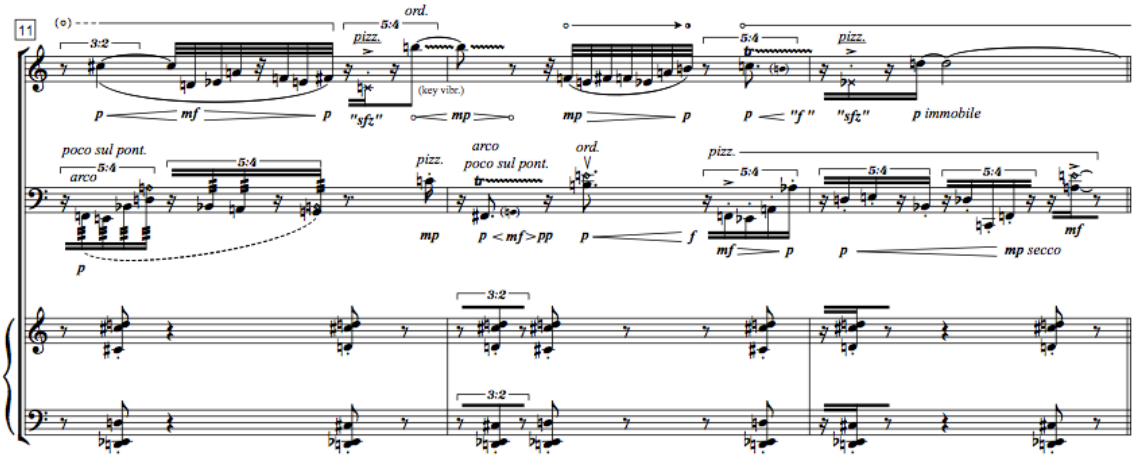
In de besproken composities worden deze verschillende transformatieprocessen bijna nooit op de voorgrond van het muzikale discours 'gedemonstreerd'. In *Presto* van Furrer bijvoorbeeld, is het niet zo dat het proces, waarbij de klankkleur doorheen het werk evolueert van *ordinario*-spel in het begin naar een focus op 'extended techniques' aan het einde, op een mathematisch precieze manier verloopt. In de meeste van de besproken werken creëren de gehanteerde muzikale processen in de eerste plaats een muzikale dramaturgie: een formeel verloop dat het compositorische tijdsframe van een bepaalde vorm van lineariteit voorziet, waardoor over dit tijdsverloop heen een compositorische spanningsboog wordt gecreëerd. De precieze wijze waarop het muzikale tijdsframe vervolgens verder wordt ingevuld ligt daarbij allerminst vast. Voor heel veel aspecten van het werk kan de componist nog steeds met een zekere vrijheid inhoudelijke beslissingen nemen.

Deze vooraf vastgelegd muzikale processen moeten dan ook in de eerste plaats beschouwd worden als een 'framework', een 'kader',– om de terminologie van Brian Ferneyhough te hanteren (zie p. 90) –, dat er voor zorgt dat een componist 'betekenisvol kan werken' binnen de schijnbaar oneindige hoeveelheid vormelijke en inhoudelijke compositorische mogelijkheden. Immers, een bepaalde muzikale

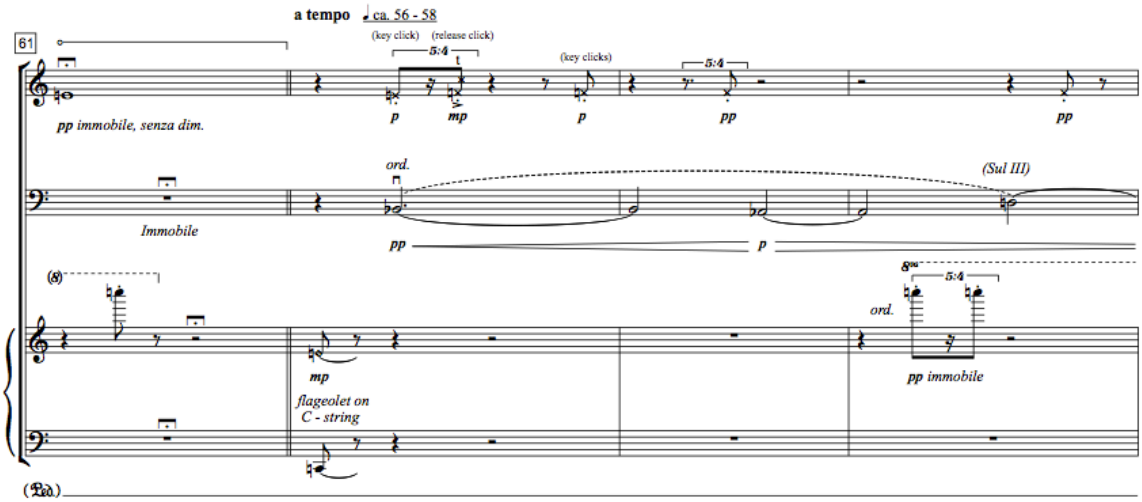
dramaturgie genereert niet alleen compositorische ideeën, ze kan ook helpen om bepaalde keuzemogelijkheden binnen het werk te sturen of juist uit te sluiten.

Ook in mijn eigen composities vinden we deze denk- en werkwijze terug. Zoals eerder aangehaald, begon ik in enkele werken die ontstonden na mijn vocale compositie *(es)* gebruik te maken van transformatieprocessen waarbij een bepaalde muzikale parameter – of meerdere parameters –, doorheen een compositie op een lineaire wijze evolueert naar een tegengestelde of alternatieve vorm. Ook in deze werken fungeerden deze transformatieprocessen in de eerste plaats als middel om een bepaalde muzikale dramaturgie vorm te geven: deze processen stuurden inhoudelijke beslissingen daarbij, of sloten bepaalde compositorische mogelijkheden juist uit.

In *(Paysages – études) V* voor fluit, cello en piano (2011) bijvoorbeeld, vormde de relatie tussen de drie instrumenten het uitgangspunt van de muzikale dramaturgie. In deze compositie wilde ik een proces creëren waarbij de kamermuzikale triobezetting – waarbinnen de muzikanten als 'gelijken' worden behandeld – over het muzikale tijdsframe heen evolueert tot een meer hiërarchisch georganiseerde muzikale structuur. Daarbij zou een van de instrumenten naar het einde van het werk toe een meer solistische partij krijgen, terwijl de andere twee instrumenten een eerder 'begeleidende' rol toebedeeld zouden krijgen.

(Paysages – études) V is opgedeeld in twee auditief duidelijk van elkaar te onderscheiden secties. Het eerste deel (m. 1-57) is uitgesproken polyfoon. De muzikale textuur klinkt vol en geagiteerd, en wordt gekenmerkt door grote dynamische contrasten. De verschillende klankevenementen volgen elkaar daarbij zeer snel op. Op bepaalde momenten lijken de verschillende instrumentale lijnen volstrekt los van elkaar te lopen. Op andere momenten zijn er duidelijk hoorbaar connecties tussen de drie instrumenten, en imiteren ze elkaar – zoals de cello die in maat 12 de b" van de fluit overneemt –, of plaatsen ze samen bepaalde accenten (zoals de cello en de piano in maat 30 en 37).

Afbeelding 98: M. 11-13 uit *(Paysages – études) V.*

In de tweede sectie van het werk (m. 58-94) evolueert deze kamermuzikale formatie naar een textuur waarin de cello zich meer solistisch positioneert. De fluit en de piano nemen daarbij een meer 'begeleidende' rol op zich. De tweede sectie van de compositie wordt gekarakteriseerd door lange rusten, tonen die uiterst langzaam *in-* en *out faden*, en een duidelijke focus op langzame klankkleurdifferentiaties. In tegenstelling tot de meer polyfone eerste sectie – waarin de verschillende stemmen bijna steeds tegelijk te horen zijn –, wordt het tweede deel gekenmerkt door een eerder monofone muzikale textuur. Gedurende langere passages is er daarbij slechts één instrument tegelijk te horen.



Afbeelding 99: M. 61-64 uit *(Paysages – études) V.*

Het procesmatig denken fungeerde in *(Paysages – études) V* in de eerste plaats als aanleiding om de muzikale dramaturgie van het werk vorm te geven: een tweeledige structuur waarbij de eerste sectie gekenmerkt wordt door een volle, polyfone textuur en de tweede door een meer solistische, monofone muzikale taal. Dit vooropgestelde proces was duidelijk slechts een uitgangspunt. De cello zou zich immers nog veel duidelijker individueel hebben kunnen manifesteren, en ook de fluit en piano spelen naar het einde van het werk toe meer solistische secties, zoals de piano in maat 77-79 of de fluit in het laatste systeem. Net zoals in *(es)* liet ik me in *(Paysages – études) V* dan ook in de eerste plaats leiden door beslissingen die me uit muzikaal of compositorisch oogpunt interessant leken, en ging ik, waar ik dat nodig achtte, op een eerder vrije manier met de vooraf uitgezette muzikale processen om.

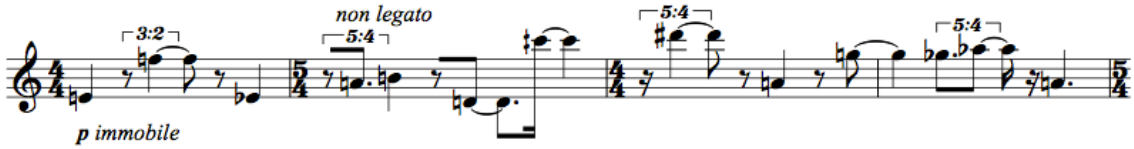
Doorheen *(Paysages – études) V* evolueert de muzikale textuur van meerstemmig in het begin naar eerder monofoon op het einde. Het omgekeerde proces stond centraal in *Canto*, een korte compositie voor blaaskwintet die ik schreef in het voorjaar van 2014. Het werk begint met een uiterst trage melodie in de klarinet. De hoorn beantwoord deze melodie met echotonen, *con sordino*. Na vijftien maten mengt ook de fagot zich in deze textuur. De eerste 41 maten van *Canto* zijn uiterst statisch: de klarinet, hoorn en fagot spelen een zeer langzaam evoluerende harmonische textuur die nooit luider wordt dan *mezzoforte*. Pas in maat 42 vallen de fluit en hobo in. Langzaam wordt de muzikale textuur drukker. Bepaalde instrumenten clusteren zich daarbij. Zo omspelen de hobo en de klarinet in de maten 52-61 dezelfde toonhoogtes, terwijl de hoorn en de fagot als contrapunt eenzelfde ritmisch patroon spelen. Dit leidt tot een hoogtepunt in maat 69 waarna langzaam terug de sfeer van de openingssectie wordt opgezocht. De lange noten die de openingssectie typeerden worden hernomen, en worden bijgekleurd door klarinetmultiphonics en ruisklanken van de fluit. De compositie eindigt met een vijfstemmige homoritmische sectie, waarin de instrumenten een akkoord drie keer herhalen.

De eenstemmige melodie van het begin maakt doorheen het werk langzaam plaats voor een meerstemmig muzikaal discours. De klankkleur evolueert daarbij van *ordinario* in het begin naar een duidelijke aanwezigheid van 'extended techniques' op het einde van het werk.

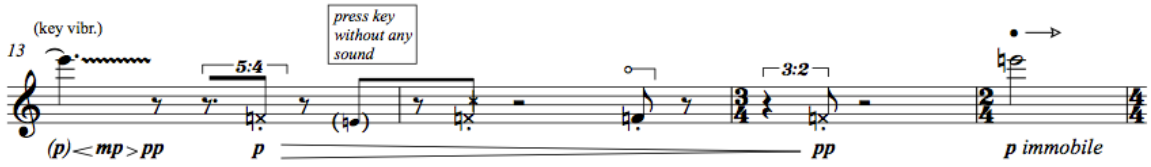
De idee om deze transformatieprocessen als uitgangspunt te nemen voor de muzikale dramaturgie van het werk lag – in tegenstelling tot *(es)* of *(Paysages – études) V* –

niet van bij het begin van het compositieproces vast. In de proloog van dit essay haalde ik reeds kort aan dat ik, toen ik aan het kwintet begon te werken, initieel een vierdelige structuur voor ogen had. Tijdens het uitwerken van de eerste beweging – een kort, traag deel voor klarinet en hoorn – werd me echter duidelijk dat het muzikale materiaal meer tijd nodig zou hebben om zich te ontwikkelen. Toen pas maakte ik de beslissing om, verder bouwend op het reeds uitgewerkte materiaal, in het werk gebruik te maken van de besproken transformatieprocessen over het verloop van het volledige compositorische tijdsframe heen.

Een geheel ander soort transformatiedenken paste ik toe in mijn solocomposities *(face à moi) I* voor piccolosolo (2010-2011) en *(face à moi) III* voor piano solo (2012-2013).[50] Het uitgangspunt voor deze beide werken was eenvoudig: bepaalde muzikale elementen (speeltechnieken, ritmische figuren, harmonische structuren…) staan in het begin van de compositie naast elkaar, en worden over het muzikale tijdsframe van de compositie heen langzaam met elkaar gecombineerd.

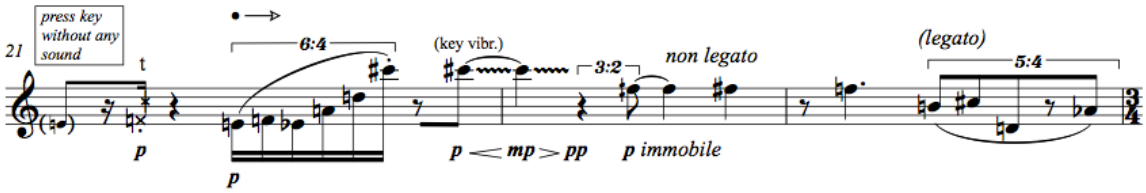
In *(face à moi) I* voor piccolo solo (2010-2011) maakte ik daarbij gebruik van vier verschillende instrumentale figuren. Een eerste figuur bestaat uit tonen die elkaar schijnbaar willekeurig en bewegingsloos *(immobile)* opvolgen. Elke noot lijkt daarbij op zich te staan.

Afbeelding 100: M. 1-4 uit *(face à moi) I*.

In maat 13 volgt de tweede instrumentale geste: een toon gekenmerkt door een kleurtriller *(key vibrato)*. Deze noot maakt een kleine, expressieve crescendo en diminuendo. In de maten die daarop volgen klinkt de derde muzikale figuur: een lage piccolotoon (een f') die meermaals wordt herhaald. Daarbij zijn telkens andere speeltechnieken te horen: luchttonen, key clicks en 'release clicks' (dit laatste is een percussief effecten dat wordt geproduceerd door van de voorgeschreven vingerzetting een bepaalde vinger of klep met een zekere snelheid los te laten).

[50] In 2010 schreef ik ook *(face à moi) II* voor viool solo. Voorlopig heb ik dit werk echter teruggetrokken, ik plan het te reviseren.

Afbeelding 101: M. 13-16 uit *(face à moi) I.*

Tussen maat 16 en 21 wisselen de eerste drie figuren elkaar af: *immobile*-tonen worden afgewisseld met de kleurtriller, een luchtklank en een enkele 'release click'.

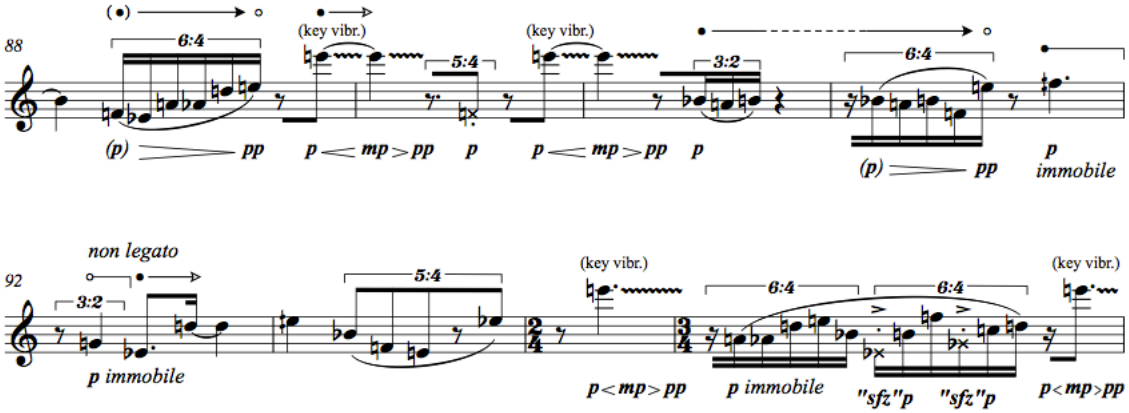
In maat 21 volgt een vierde en laatste figuur: een snel loopje zestiende noten.



Afbeelding 102: M. 21-23 uit *(face à moi) I.*

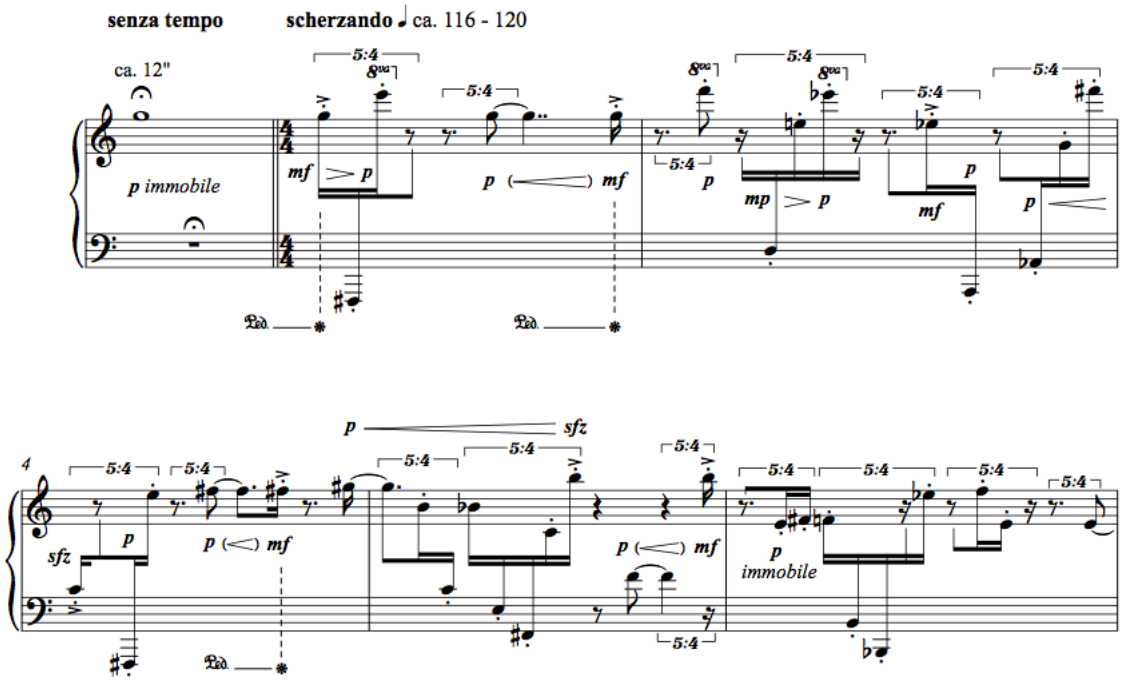
Doorheen het verdere verloop van de compositie wisselen de verschillende elementen elkaar steeds sneller af: een of twee *immobile*-tonen worden gevolgd door een kleurtriller of een key click, waarna een loopje zestienden volgt, terug een korte *immobile*-passage enzovoort.

Daarnaast beginnen de vier elementen doorheen de compositie op een stelselmatig complexere manier met elkaar te versmelten. In de *immobile* secties worden luchtklanken of *key clicks* geïntegreerd. Notenloopjes zestienden eindigen in een langere toon met *key vibrato*, maken langzame overgangen van klank naar lucht blazen, of maken gebruik van *key clicks* en andere percussieve effecten.

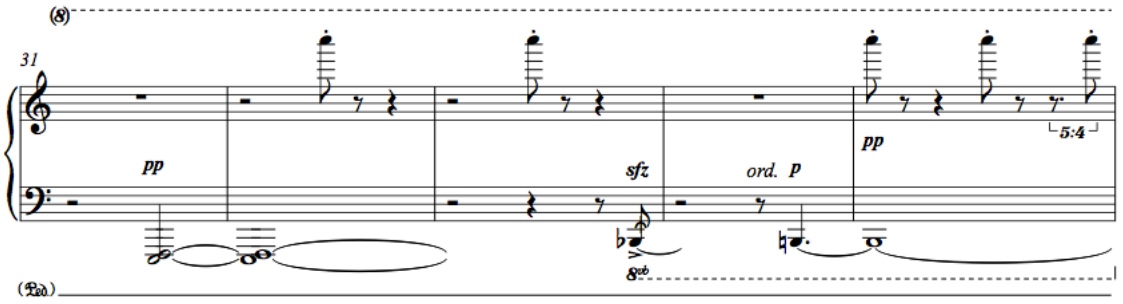


Afbeelding 103: M. 88-95 uit *(face à moi) I*.

Los van de groeiende complexiteit, waarbij de verschillende elementen en speeltechnieken elkaar op een steeds schizofrenere manier beginnen af te wisselen, is *(face à moi) I* vormelijk op te delen in drie secties. In een eerste sectie (m. 1-58) worden de elementen voorgesteld en langzaam met elkaar gecombineerd. Een tweede, tussenliggende sectie wordt voornamelijk gekenmerkt door lange noten (m. 59-71), waarna een derde sectie volgt (m. 72-100), waarin de meer gejaagde sfeer van de eerste helft van de compositie verder gezet. Doorheen de derde sectie blijft de complexiteit gestaag groeien, waarna de compositie met enkele droge key clicks afsluit.

Een gelijkaardige werkwijze paste ik toe in *(face à moi) III* voor piano solo (2012-2013). Het uitgangspunt van deze compositie werd gevormd door vier *pianotypes*. De eerste 26 maten van het werk worden getypeerd door een hoofdzakelijk eenstemmige punctuele taal waarin notenarabesken centraal staan.

Afbeelding 104: M. 1-6 uit *(face à moi) III*.

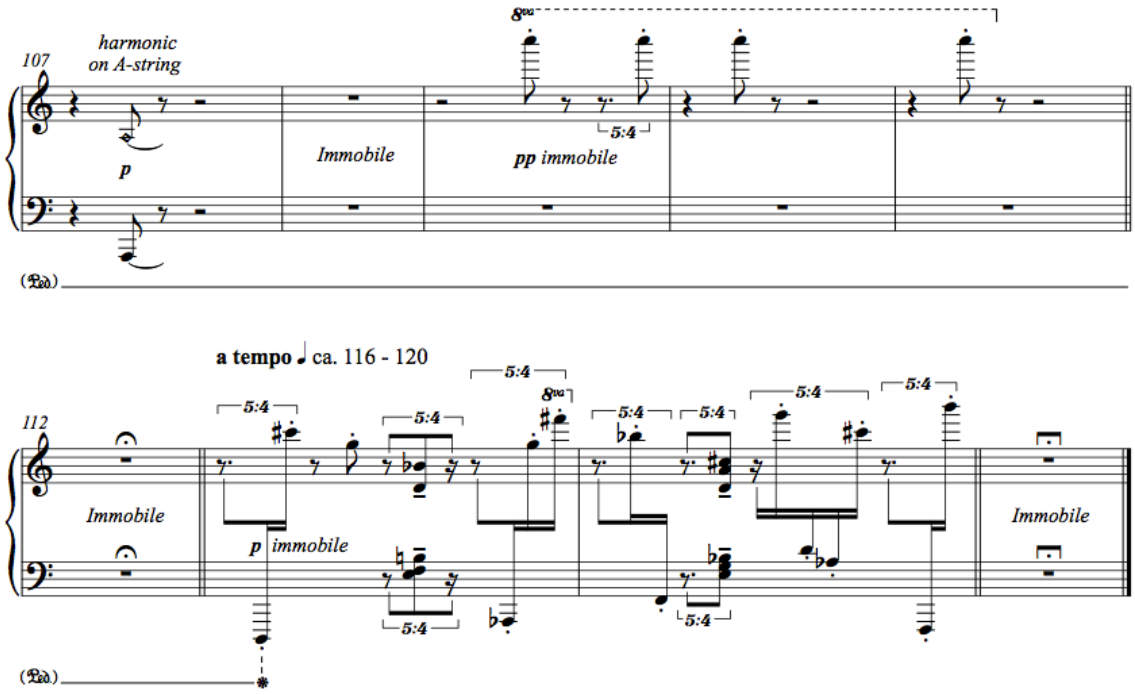
In maat 27 klinkt een tweede pianotype, de geprepareerde piano. De hoogste c”””” van de piano werd geprepareerd waardoor het aanslaan van deze toon resulteert in een dof getik. In maat 33 klinkt een derde pianotype, de ‘extended’ piano. De pianist dempt handmatig een lage toon af, zeer dicht bij de brug, waardoor de klankkleur van deze toon donkerder wordt, doch nog steeds met zeer veel resonantie weerklinkt.[51]



Afbeelding 105: M. 31-35 uit *(face à moi) III*.

[51] Zowel het vooraf prepareren van de hoogte pianonoot als het ‘live’ afdempen kunnen als ‘extended techniques’ worden beschouwd. Toch beschouw ik beide technieken als verschillende ‘types’, omdat het ‘live’ afdempen een andere pianistieke gesticulatie impliceert dan het ‘gewoon’ bespelen van een noot die voordien werd geprepareerd, ook al liggen beide technieken auditief zeer dicht bij elkaar.

In maat 48 wordt het eerste pianotype hernomen. Op een enkel aanslaan van de hoogste c"""" van de piano in maat 58 klinken tot en met maat 63 enkel punctuele notenarabesken. In maat 64 wordt een vierde pianotype geïntroduceerd: de *jazzpiano*. Vanaf maat 64 klinken tussen de notenarabesken door van tijd tot tijd akkoordjes die reminisceren aan jazzharmonie. Deze jazzakkoorjes worden steeds prominenter, en worden steeds sneller afgewisseld met de notenarabesken. Ook de hoogste, geprepareerde pianonoot klinkt daarbij van tijd tot tijd. De textuur wordt complexer en mondt uit in sectie die wordt gedomineerd door het tweede en derde pianotype. Het ritmisch getik van de hoogste pianonoot wordt afgewisseld met een lage, afgedempte pianotoon en twee harmonieken. Na deze korte, eerder statische sectie eindigt het werk met twee speelse maten waarin notenarabesken en twee jazzakkoordjes elkaar afwisselen.



Afbeelding 106: M. 107-115 uit *(face à moi) III*.

Net als in *(face à moi) I* is er in *(face à moi) III* een proces waarneembaar waarbij verschillende speeltechnieken en klankkleuren elkaar op een gestaag complexer wordende manier afwisselen. Tussen beide composities is er echter een duidelijk verschil. Terwijl de verschillende technieken in *(face à moi) I* veel meer met elkaar versmelten, worden de verschillende pianotypes in *(face à moi) III* eerder gejuxtaposeerd. De verschillende technieken worden doorheen het werk niet met

elkaar gecombineerd. Ik integreerde in het werk bijvoorbeeld geen notenarabesken bestaande uit gedempte tonen, of prepareerde in de loop van de compositie niet stelselmatig meer snaren van het instrument. Net als in *(es)*, *(Paysages – études) V* of *Canto* genereerde het procesmatig denken in beide *(face à moi)*-composities in de eerste plaats een muzikale dramaturgie, waar ik vervolgens, afhankelijk van de noden van elk individueel werk, zowel vormelijk als inhoudelijk vrij mee om kon gaan.

Hoofdstuk 3: *Les Aveugles*

In de tweede helft van het tweede hoofdstuk van dit essay werd aangetoond hoe in bepaalde composities die ontstonden na het voltooien van de *(…Passages…)-cyclus* op verschillende manieren werd omgegaan met het invullen van het muzikale tijdsframe. In bepaalde werken, zoals de *(trois études scénographiques)*, onderzocht ik voornamelijk de compositorische implicaties van het werken met de herhaling van muzikale objecten. In andere werken, zoals *(es), (Paysages – études) V*, *Canto*, of beide *(face à moi)*-composities ging mijn aandacht meer naar de compositorische mogelijkheden van het gebruik van lineaire transformatieprocessen over het verloop van de compositie heen.

In mijn kameropera *Les Aveugles* (2011) wilde ik beide werkwijzen, herhaling en lineariteit, met elkaar verenigen. In dit werk wilde ik op zoek gaan naar hoe muzikale elementen of langere secties hoorbaar als een herhaling van een eerdere muzikale gebeurtenissen konden worden waargenomen, terwijl er tegelijk over de duur van de hele compositie – ongeveer vijftig minuten – lineaire transformatieprocessen plaatsvinden. In het derde hoofdstuk van dit essay zal ik dieper ingaan op deze kameropera; de achtergrond, het ontstaansproces, de invloed van bepaalde aspecten van het vandaag de dag erg diverse muziektheatrale landschap, evenals de genomen inhoudelijke en compositorische beslissingen. De vraag in welke mate het gebruik van herhaling en lineariteit daarbij tot een vormelijk consistente compositie met een duidelijke dramatische spanningsboog kan leiden, zal daarbij centraal staan.

1. Maurice Maeterlinck: *Les Aveugles*

Maurice Maeterlinck werd geboren in Gent in 1862. Hij overleed in Nice in 1949. Op het einde van de negentiende eeuw maakte hij als dichter en toneelschrijver furore in Parijs. In zijn tijd werd hij beschouwd als een van de meest toonaangevende eigentijdse auteurs voor theater. In 1911 ontving Maeterlinck de Nobelprijs voor literatuur. Tot nu toe is hij de enige Belgische schrijver die deze eer te beurt viel.

Toch associeer ik Maeterlinck vandaag in de eerste plaats met muziek, veeleer dan met theater of poëzie. Met Schönbergs *Pelléas und Mélisande* Op. 4 (1902-1903) en *Herzgewächse* Op. 20 (1911) voor sopraan, celesta, harmonium en harp, met Serge Verstockts *Feuillage du coeur* voor sopraan en ensemble (1995) – een zetting van hetzelfde gedicht als *Herzgewächse* van Schönberg, maar dan in de oorspronkelijke Franse versie – en natuurlijk met Debussy's opera *Pelléas et Mélisande* (1893-1898). Terwijl deze muziekwerken ook vandaag nog zeer regelmatig worden uitgevoerd, worden Maeterlincks toneelstukken nog slechts zelden gespeeld.

Het Gentse productiehuis LOD – waar ik sinds 2008 een van de huiscomponisten van ben – vroeg me in 2009 of ik geïnteresseerd was om iets te doen met Maurice Maeterlinck, en dit in het kader van het 'Maeterlinck seizoen' 2011-2012. In 2011 was het honderd jaar geleden dat Maeterlinck de Nobelprijs ontving, in 2012 was het honderdvijftig jaar geleden dat hij geboren werd. Het idee om een kameropera te schrijven gebaseerd op een bestaand toneelstuk van Maeterlinck groeide toen ik enkele kortere toneelstukken van hem begon te lezen, meerbepaald zijn eenakters *L'Intruse* (1890), *Les Aveugles* (1890) en *Intérieur* (1894). Vooral *Les Aveugles* kon me bijzonder boeien.

Het verhaal is eenvoudig: midden in een bos zit een groep van twaalf blinden – zes mannen en zes vrouwen – te wachten op de terugkeer van hun begeleider, een oude priester. De blinden denken dat de priester is gaan wandelen en hen zo meteen terug zal vergezellen, waarna ze kunnen terugkeren naar hun verblijfplaats. Ze weten echter niet dat hun begeleider zich nog steeds onder hen bevindt, en gestorven is zonder dat iemand het heeft gemerkt. De groep wacht bijgevolg op de terugkeer van iemand die nooit terug zal komen. Pas helemaal op het einde van het toneelstuk ontdekken ze dat de priester dood tussen hen in ligt. Kort daarna eindigt het werk, zonder dat er eigenlijk echt iets is gebeurd.

Les Aveugles is een existentieel drama over wachten, en over het noodlot van de dood – en dat zestig jaar voor Samuel Beckett (1906-1989) een gelijkaardige thematiek uitwerkte in zijn beroemde *En attendant Godot* (1953). In het verhaal van Maeterlinck weten de blinden niet precies waar ze zijn, of het dag of nacht is, hoe lang ze al aan het wachten zijn, of de geluiden die ze horen afkomstig zijn van de natuur of van een ander fenomeen. Het hele toneelstuk is bijzonder statisch. Pas helemaal op het einde, wanneer de blinden de dode priester ontdekken, is er enige vorm van actie.

Het grootste deel van het stuk brengen de blinden echter werkeloos en zittend door, terwijl ze conversaties voeren om de tijd en de stilte te doden. Ze spreken over hun situatie, over de priester die oud aan het worden is, of over een van de vrouwelijke blinden die – zo zegt men – een heel mooi jong meisje zou zijn.

Een aantal aspecten van *Les Aveugles* vond ik zeer interessant. Om te beginnen is er het feit dat je als toeschouwer meer weet dan de personages op scène. Helemaal aan het begin van de tekst schetst Maeterlinck het scènebeeld: een zeer oud bos onder een sterrenhemel. In het midden zit een oude man met zwarte mantel die doods voor zich uit staart. In tegenstelling tot de blinden op scène weet je als toeschouwer van bij de aanvang van het stuk dat het nacht is, dat de priester dood is, en dat de blinden tevergeefs zijn terugkomst aan het afwachten zijn. Doorheen het hele stuk wordt een vorm van *suspense* gecreëerd doordat je als toeschouwer letterlijk 'wacht' tot dat de blinden de ware aard van hun situatie ontdekken.

Op een bepaalde manier kan deze dramaturgie doen denken aan Stanley Kubricks film *The Shining* (1980). Deze film begint met een iconische scène waarin een wagen de bergen in rijdt, waarna Jack Torrance – het hoofdpersonage gespeeld door acteur Jack Nicholson – gebrieft wordt over wat hij tijdens de wintermaanden zal moeten doen als huisbewaarder van het *Overlook Hotel*. De hotelmanager vertelt daarbij dat een van de vorige huisbewaarders tijdens de wintermaanden krankzinnig geworden is, en zijn vrouw en twee dochters vermoord heeft met een bijl. Vanaf de eerste minuten van de film weet je als toeschouwer dat de stoppen van Jack tijdens zijn verblijf in het ondergesneeuwde hotel helemaal zullen doorslaan. Doorheen de eerste helft van de film weet Kubrick de spanning op een geweldige manier op te bouwen tot het moment dat Jack effectief zijn familie met een bijl achterna gaat. Een andere film waarin gespeeld wordt met een gelijkaardig procedé is Lars Von Triers *Melancholia* (2011). Op het einde van de proloog van de film ziet de toeschouwer hoe de aarde verpletterd wordt een gigantische blauwe planeet. Wanneer in de tweede helft van de film een blauwe planeet, Melancholia, in de buurt van de baan van de aarde komt, weet je als toeschouwer dat deze onvermijdelijk met de aarde in een verwoestende, allesvernietigende botsing zal komen. De suspense van de tweede helft van *Melancholia* bestaat er in dat Von Trier op een prachtige, heel trage manier naar deze onvermijdelijke Apocalyps toewerkt. Ook hier weet je als toeschouwer meer dan de personages in de film.

Maeterlincks *Les Aveugles* wordt gekenmerkt door een gelijkaardige dramatische spanning. Veel meer dan dat personages doorheen het verhaal een psychologische ontwikkeling doormaken, staat het wachten van de blinden centraal. De aandacht gaat hierbij helemaal naar de stijgende suspense. De blinden luisteren naar de hen omringende natuur, ze nemen geluiden waar die ze niet kunnen plaatsen, en wachten met een steeds sterker aanwezige 'Unheimlichkeit' de terugkomst van hun begeleider af. Het muzikaal verklanken van dit wachten en de stijgende onrust leek me een bijzonder interessante uitdaging.

Een tweede aspect dat me boeide in het verhaal van Maeterlinck, is dat er voor een groot deel van het stuk niet echt duidelijk personages zijn. De dialogen kunnen door eender wie, en met eender wie, worden gevoerd. Zeker in de eerste helft van het werk is het voornamelijk een groep die spreekt.[1] Pas later in de tekst wordt de dialoog specifieker. Bijvoorbeeld wanneer bij een van de karakters een groeiende ongerustheid waar te nemen is, of wanneer de mannen spreken met het jonge meisje, dat – zo wordt gezegd – heel mooi zou zijn. *"On dit que vous êtes belle, comme une femme qui vient de très loin."*, zegt een oude blinde. Waarop het meisje antwoordt: *"Je ne me suis jamais vue."* Terwijl de zangers in het begin van *Les Aveugles* eerder anoniem opgaan in een groep, worden ze op dergelijke momenten werkelijk individuen, en zou – volgens de operatraditie – het jonge meisje gezongen kunnen worden door een hoge, lichte sopraan, terwijl de rol van de oude man gebracht wordt door een basstem. Deze langzame transformatie, waarbij de zangers doorheen het werk langzaam evolueren van een uniforme groep in het begin, naar zes individuen met elk een verschillende persoonlijkheid meer naar het einde toe, leek me evenzeer een boeiend gegeven. Ze zou dan ook het uitgangspunt worden van de vormelijke ontwikkeling van de compositie.

Een gevolg van dit denken was dat doorheen de compositie op zeer verschillende manieren om kon worden gegaan met de tekst en de wijze waarop deze door de zangers wordt gebracht. Om de groep te evoceren in de eerste helft van het werk kon ik de stemmen op bepaalde plaatsen met elkaar laten versmelten, waardoor de mannen- en de vrouwenstemmen niet van elkaar te onderscheiden zijn. Ook kon ik woorden verdelen over verschillende zanglijnen, of kon ik elke stem een andere tekst laten zingen. Verder kon ik een zanger een bepaald tekstfragment laten zingen of

[1] Paul Gorceix spreekt over *"(...) personnages sans identité"*. (Gorceix, 2006, p. 69)

spreken, terwijl andere zangers woorden, lettergrepen of syllaben ervan meespreken of -zingen, of deze inkleuren met ruisklanken. Dit in tegenstelling tot de tweede helft van het stuk, waarin ik gebruik kon maken van meer 'traditionele', opera-achtige texturen, waarbij de verschillende zangers zich meer als een personage manifesteren, elk in hun eigen register zingen en met elkaar in dialoog treden.

Ik vond het zeer interessant om in een voorstelling dergelijke verschillende niveaus van tekstbehandeling te kunnen aanwenden, omdat op deze manier diverse facetten konden worden belicht van hoe vandaag in muziektheater met tekst, tekstzetting en dramatische ontwikkeling kan worden omgegaan. Wanneer we bestuderen hoe opera doorheen de twintigste eeuw is geëvolueerd, zien we immers dat componisten – zeker vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw – meer dan ooit vragen stellen bij zaken als verhaal, personages, psychologische ontwikkeling en zelfs het zingen van tekst en dialogen in het algemeen. Alvorens dieper in te gaan op het creatieproces van *Les Aveugles* en de verschillende keuzes die daarbij gemaakt zijn, is het dan ook erg interessant om even stil te staan bij bepaalde recentere ontwikkelingen binnen dit muziektheatrale landschap.

2. Over opera, muziektheater en het muziektheatrale vandaag

2.1. Doorzetten van 'traditionele' vormen

Het volstaat om slechts enkele opera's of muziektheaterwerken met elkaar te vergelijken om de diversiteit binnen het hedendaagse muziektheatrale veld te kunnen vaststellen. Aan de ene kant hebben we opera's en muziektheaterstukken die een relatief traditionele opbouw hebben. Een voorbeeld daarvan is *Penthesilea* (2011-2013), een opera van de Franse componist Pascal Dusapin (1955). *Penthesilea* ging in première in de Brusselse Muntschouwburg in maart 2015. Deze opera is gebaseerd op het gelijknamige toneelstuk van de Duitse schrijver Heinrich von Kleist (1777-1811) uit 1808. In heel veel opzichten is *Penthesilea* een traditionele opera waarin duidelijk afgelijnde karakters met elkaar in dialoog gaan, waarbij de psychologie van deze karakters doorheen het werk evolueert en waarin het verhaal zich op een lineaire

manier ontwikkelt.[2] Andere voorbeelden van recentere opera's die gebruik maken van een gelijkaardige, eerder in de traditie ingebedde, dramaturgische ontwikkeling zijn *Wintermärchen* (1999), *Julie* (2005) of *Au Monde* (2014) van de Belgische componist Phillipe Boesmans (°1936), *The Tempest* (2003) van Thomas Adès (°1971), *Written on skin* (2012) van George Benjamin (°1960) of *The House Taken Over* (2013) van de Portugese componist Vasco Mendonça (°1977). Dit zijn alle opera's met een duidelijk verhaal, een volgbare, lineaire dramatische ontwikkeling en afgelijnde karakters.[3]

2.2. Samenbrengen van verschillende teksten

Een geheel ander concept van muziektheatrale dramaturgie vinden we in de opera's van bijvoorbeeld Beat Furrer (°1954) of José María Sánchez-Verdú (°1968). Zo valt bij Furrers *Begehren* (2001), *Fama* (2004/2005) en *Wüstenbuch* (2009), of bij Sánchez-Verdú's *Gramma* (2004/2005) meteen op dat deze opera's geen eenduidige verhaalstructuur hebben, maar gebruik maken van een veelheid aan tekstsoorten en –bronnen. Sánchez-Verdú maakt in *Gramma* gebruik van teksten van onder meer Homerus, Aurelius Augustinus, Dante Alighieri, alsook fragmenten uit de Bijbel. Beat Furrer wendt in *Fama* dan weer teksten aan van Lucretius, Carlo Emilio Gadda en Arthur Schnitzler, terwijl *Begehren* tekstfragmenten bevat van Cesare Pavese, Günter Eich, Ovidius en Vergilius.[4] Eerder dan dat deze opera's een duidelijk gestructureerd verhaal vertellen, of dat bepaalde personages of hun ontwikkeling centraal staan, gaan deze werken over een bepaalde thematiek. Binnen deze thematiek worden vervolgens verschillende tekstfragmenten samengebracht. Veel meer dan door de dramatische ontwikkeling van de tekst of de karakters wordt de dramaturgische

[2] In zijn artikel *Over muziektheater als esthetische categorie – of ook weer niet* beschrijft musicoloog Maarten Beirens dat er vandaag – ook in Vlaanderen – veel componisten zijn die nog steeds met succes en kwaliteit werken binnen de krijtlijnen van de operaconventies. *"Zaken als zangers die bepaalde personages uitbeelden, een verhaal met een dramatische handeling en psychologische ontwikkeling van de personages tonen (…)"* maken daarbij deel uit van dergelijke conventies binnen de opera. (Beirens, 2015, p. 32).

[3] Hoewel bepaalde elementen van de libretti van bijvoorbeeld *Written on skin* of *Au Monde* afwijken van deze meer traditionele vertelstructuren. Zo doen in *Written on skin* enkele personages mee ('Angels') die in de eerste plaats commentaar leveren op wat er op scène gebeurt, of spreken de verschillende karakters op bepaalde momenten over zichzelf in derde persoon. Zo zingt het personage 'The boy' op een bepaald moment: *"The boy takes from his satchel an illuminated page."* Op dergelijk momenten beschrijven de karakters hun eigen handelingen, waardoor het perspectief de hele tijd verschuift.

[4] Voor een beschrijving van de verschillende tekstbronnen in de muziektheatercomposities van Beat Furrer, zie Cloot, 2011, (in: Jungheinrich, 2011, p. 9).

spanningsboog in deze werken in de eerste plaats dan ook gecreëerd door het muzikale discours. Eerder in dit essay beschreef ik reeds hoe Beat Furrer in *Fama* gebruik maakt van een transformatieproces waarbij de instrumenten in de loop van de compositie langzaam in de ruimte worden verspreid. (zie p. 165) Op het einde van het werk zitten enkel nog de viool en de contrabasfluit op het podium. De andere instrumenten bevinden zich rond het publiek. Dit proces creëert een duidelijke muzikale dramaturgie over het verloop van het hele werk heen. Een gelijkaardige, lang uitgesponnen muzikale transformatie werkte Furrer uit in *Begehren*. Deze muziektheatercompositie heeft twee 'hoofdpersonages', 'Hij' en 'Zij'. Het mannelijke hoofdpersonage – een rol voor een spreekstem – probeert doorheen het stuk steeds meer te 'zingen', wat culmineert in de negende scène van het werk: 'Atemstudie'. 'Zij' daarentegen – een rol voor een sopraan – zingt in het begin van de compositie, maar begint doorheen het werk steeds frequenter te spreken, wat tot een hoogtepunt komt in de slotscène van het werk. Deze twee elkaar kruisende lineaire processen vormen het vertrekpunt van waaruit Furrer de muzikale dramaturgie van zijn compositie ontwikkelde. (Cloot, 2011, p. 13)

2.3. Samenbrengen van afzonderlijke composities

Wanneer we de structuur van Furrers *Begehren*, *Fama*, *Wüstenbuch* en Sánchez-Verdú's *Gramma* bekijken, zien we dat deze werken zijn samengesteld uit verschillende bewegingen die in bepaalde gevallen ook afzonderlijk uit te voeren zijn. Zo is de derde scène van Sánchez-Verdú's *Gramma* – een compositie voor spreekstem en strijkkwartet – ook concertant, met of zonder spreekstem uit te voeren onder de titel *Arquitecturas de la memoria* (2004). De vierde scène van het werk kan dan weer gespeeld kan worden als *Jardines de Adonis*, voor sopraan en ensemble (2004). De derde scène uit Furrer's *Fama* kan afzonderlijk worden gebracht als compositie voor spreekstem en groot ensemble: *Recitativo* (2004). De partij van de twee basklarinetten van de vijfde scène van *Fama* kan gespeeld worden als *Apoklisis* (2004), terwijl de zesde scène van het werk, een duo voor stem en contrabasfluit, uitgevoerd kan worden als *Fama VI* (2004). Uit Furrers *Wüstenbuch* kunnen de eerste twee scènes afzonderlijk gebracht worden in een versie voor spreekstem en orkest met als titel *Apon* (2009). De slotscène van *Begehren* – gecomponeerd voor

groot ensemble, vocaal ensemble en sopraan – bestaat dan weer ook in een versie voor sopraan en zes instrumenten onder de naam *Aria* (1999).

Op zich gebeurt het regelmatig dat fragmenten uit muziektheatercomposities, zoals aria's, ouvertures of orkestrale tussenspelen, op concertpodia worden uitgevoerd. Ook gebeurt het dat een componist een soort suite maakt gebaseerd op een groter muziektheaterwerk. Dit is bijvoorbeeld het geval in Alban Bergs *Lulu Suite* voor sopraan en orkest (1934) of Matthias Pintschers *Musik aus Thomas Chatterton* voor bariton en orkest (1998). Deze laatste compositie is een soort collage waarin de componist fragmenten, monologen en orkestrale tussenspelen uit zijn opera *Thomas Chatterton* (1994-1998) samenbracht in een eendelige, ruim twintig minuten durende compositie. Toch lijken de afzonderlijk uit te voeren delen uit de besproken opera's van Furrer en Sánchez-Verdú op een bepaalde manier reeds op voorhand als op zich staande entiteiten te zijn geconcipieerd. Dat lijkt althans veel meer het geval te zijn dan bijvoorbeeld bij *Isoldes Liebestod* of *Siegfrieds Trauermarsch*, om twee operafragmenten te noemen die zeer frequent op concertpodia worden gebracht. Om te beginnen maken de verschillende bewegingen binnen de besproken composities van Furrer en Sánchez-Verdú gebruik van teksten van diverse auteurs. Bovendien is de bezetting vaak anders van deel tot deel. Dit is het duidelijkst in *Gramma* van Sánchez-Verdú, waarbij het derde deel geschreven is voor strijkkwartet en spreekstem, en het vierde voor sopraan en groot ensemble. Binnen de compositie maken deze verschillende delen weliswaar deel uit van een grotere dramatische lijn of concept – ik legde eerder reeds uit hoe Furrer deze boog weet te realiseren in *Fama* en *Begehren* –, maar binnen dit globaal vormelijk concept manifesteren de afzonderlijke bewegingen zich alle als afgesloten entiteiten, met elk een eigen, op zich staande muzikale dramaturgie. Het feit dat bepaalde van deze afzonderlijke bewegingen, zoals *Arquitecturas de la memoria* of *Jardines de Adonis*, in première gingen vóór de volledige muziektheaterproductie voor het eerst uitgevoerd werd, versterkt deze opvatting.

2.4. 'Geënsceneerde compositie'

Furrer en Sánchez-Verdú zijn componisten met een uitgesproken persoonlijke, rijke muzikale taal. Bovendien maken ze gebruik van een breed pallet aan muzikale

texturen. Terwijl de eerder aangehaalde composities van Dusapin, Boesmans, Adès en Benjamin zich hoofdzakelijk bedienen van 'klassieke' zangwijzen, zien we dat Furrer en Sánchez-Verdú gebruik maken van een grote diversiteit aan stemtechnieken. Hierdoor kunnen de zangers met een grote verscheidenheid aan registers de tekst verklanken, gaande van gezongen, gesproken of gefluisterd tot zelfs het 'zuiver muzikaal' inzetten van de stem, door bijvoorbeeld gebruik te maken van vocale ruisklanken.[5]

De vraag die men zich echter kan stellen bij composities als *Fama* of *Gramma*, is of deze echt als *muziektheater* gepercipieerd worden. Immers, toen ik Furrers *Fama* live meemaakte kwam het werk me in de eerste plaats eerder over als een 'geënsceneerde compositie'. Het muzikale betoog leek sterk te primeren op het tekstueel-inhoudelijke discours. Inhoudelijk kwam het werk over als een opeenvolging van 'beschouwingen' rond een bepaald thema, eerder dan als een samengaan van muziek, tekst en dramaturgie. Zoals besproken was het dan ook in de eerste plaats de muziek die de compositie haar dramatische spanningsboog bezorgde. Een gelijkaardig gevoel had ik toen ik Sánchez-Verdú's *Gramma* bestudeerde.

Conceptueel bouwen deze opera's van Furrer en Sánchez-Verdú voort op verschillende belangrijke muziektheaterwerken uit de twintigste eeuw. Zo vinden we de idee van een grote compositie die bestaat uit afzonderlijk uit te voeren subcomposities ook terug in Karlheinz Stockhausens operacyclus *Licht* (1977-2003). Ik denk daarbij aan het *Helikopter Streichquartett* (1993) – een onderdeel uit *Mittwoch aus Licht* (1992-1998) –, of *Luzifers Traum (Klavierstück XIII)* voor basstem en piano (1981), een onderdeel uit *Samstag aus Licht* (1981-1983). Ook composities als *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1990-1996) van Helmut Lachenmann of *Prometeo* (1981-1984) van Luigi Nono hadden duidelijk een invloed op het muziektheatrale denken van componisten als Furrer en Sánchez-Verdú. Nono gaf *Prometeo* de ondertitel 'Luistertragedie' mee: '*tragedia dell'ascolto*'.[6] Het werk is geschreven voor twee spreekstemmen, vocale en instrumentale solisten, koor, orkest en live electronics. De zangers, solisten en het orkest zitten in groepen verspreid rond het publiek. De beweging van het geluid door de ruimte, evenals het luisteren naar

[5] Zo laat Furrer de zangers in *Begehren* langzame, gefluisterde neerwaartse glissandi maken. Deze zijn klankmatig bijna niet te onderscheiden van het geluid dat de slagwerkers produceren door met een houten lat langzaam over de zijkant van een tafel te wrijven.

[6] Ook Furrer omschrijft *Fama* als 'Hörtheater'.

traag evoluerende klankobjecten of plotse dynamische contrasten, staat bij de beleving van *Prometeo* centraal. Daarbij is er nauwelijks sprake van een inhoudelijke dramatische ontwikkeling. Er zijn geen karakters, er is geen podium, en er is eigenlijk ook niet echt een duidelijk verhaal. Net als *Fama* kan ook *Prometeo* als een opeenvolging van 'beschouwingen' rond een bepaalde thematiek worden gezien: de schepping van de wereld, de plaats van de mensheid binnen deze wereld en de zoektocht naar een utopische samenleving. Nono maakte daarbij gebruik van teksten van onder meer Aeschylos, Walter Benjamin en Rainer Maria Rilke.

Ook Helmut Lachenmann bracht in *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* teksten van verschillende auteurs samen. Naast de tekst van het gelijknamige sprookje van Hans Christian Andersen (1805-1875) maakte Lachenmann gebruik van tekstfragmenten van Gudrun Ensslin en Leonardo Da Vinci. Een deel uit *Das Mädchen* bestaat ook als afzonderlijke compositie voor twee spreekstemmen en ensemble: *...Zwei Gefühle... Musik mit Leonardo* (1992).[7] Lachenmann geeft *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* de ondertitel 'Musik mit Bildern' mee. Ook in dit werk zijn er niet echt personages, hoewel de muziek min of meer de dramaturgische lijn van het sprookje van Andersen volgt. Net als *Fama*, *Gramma* of *Prometeo* kan ook *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* op een bepaalde manier als een geënsceneerde compositie worden beschouwd, of toch zeker een mengvorm tussen een concertant en een scenisch werk.[8] Daniel Kötter schrijft:

> "Lachenmanns 'Musik mit Bildern' changiert zwischen Opernhaus und Konzertsaal, zwischen Inszenierung und bildender Visualisierung, zwischen auditivem und audiovisuellem Kunstwerk, zwischen Märchenoper und postdramatischem Musiktheater, zwischen theatralem Ereignis und struktureller Wahrnemungsanordnung." (Kötter, 2005, p. 37)

---

[7] Hoewel geconcipieerd voor twee spreekstemmen, wordt de compositie ook vaak met maar één spreekstem uitgevoerd. Deze neemt dan beide partijen voor haar rekening.

[8] De idee dat de opera's van Furrer, Nono en Lachenmann in de eerste plaats door het muzikale verhaal worden gedragen onderschrijft ook componist Peter Ablinger (°1959) in zijn ietwat polemische essay *Art and Culture*: *"Music-theater of the last 25 years, insofar as it appears to me discussion-worthy, was only possible at the price of the theater. Hence: Nono/Lachenmann/Furrer, they have all made the share of the "music" absolute in order to save the "theater" – but actually, the move was unnecessary and concertante performances lost nothing more, for the music itself had taken over direction and action, and librettos and directors themselves were often present only as sources of irritation. Only Nono, he who saw clearly, immediately understood the concertante performance as theater, and in the consequent renunciation of the medium of visual performance (...)"* (Ablinger, 2003).

De eerste helft van de compositie, die gekenmerkt wordt door vocale ruisklanken, staat heel ver af van een klankwereld die we traditioneel gezien met opera associëren. In de tweede helft transformeert deze muzikale textuur langzaam tot een muzikale taal waarin herkenbare tekstfragmenten en zelfs meer klassieke zangwijzen ergens een plaats krijgen. Daniel Kötter schrijft:

> "Was als pure Negation beginnt, konvergiert, ja konvertiert nach und nach zur Oper, zu einer Oper allerdings, die mit der Reproduktion traditioneller Klischees nichts mehr gemein hat, sondern seine eigenen Standards sich erschafft. Auch hier gilt: "Komponieren heißt: ein Instrument bauen." (Kötter, 2005, p. 47)

In die zin is Lachenmanns compositie naast een opera misschien vooral een 'metaopera'. Elementen die we op een bepaalde manier met opera associëren hebben hun plaats in het werk. Ze worden er in aangeraakt, als waren het echo's van een 'oude', 'gekende' vorm van muzikale dramatiek. Doch deze echo's fungeren in de eerste plaats als middel om een nieuwe, hybride vorm van muziektheater te bekomen.

2.5. Over vocale schriftuur

De besproken werken van Dusapin, Furrer, Sánchez-Verdú, Lachenmann en Nono toonden aan dat de manier waarop elementen als muziek, tekst, dramaturgie en scenografie zich binnen een muziektheatercompositie ten opzichte van elkaar (kunnen) verhouden in de loop van de twintigste en eenentwintigste eeuw op zeer uiteenlopende wijzen is geëvolueerd. Enerzijds worden er vandaag nog steeds eerder 'traditionele' opera's geschreven met een duidelijke structuur en tekst-muziek relatie, een dramatische, gerichte ontwikkeling en afgelijnde personages. Anderzijds ontstaan er hybride kunstwerken die zich op de grens van het muziektheatrale en het concertante bevinden.

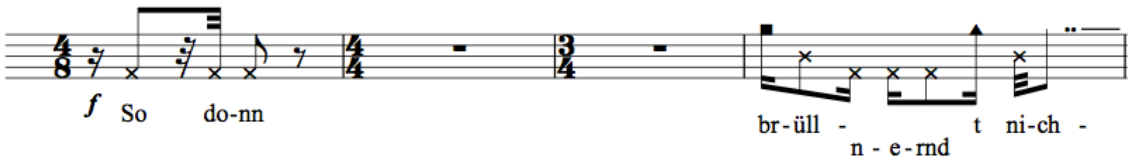
Ook de schriftuur voor de menselijke stem en de manier waarop componisten omgingen met zaken als tekstzetting en tekstuele begrijpbaarheid, maakten doorheen de twintigste eeuw een duidelijke evolutie. In een interview van Danielle Cohen-Levinas met de Franse componist Philippe Manoury (°1952), beschrijft de componist hoe elementen als muzikale karaktertekening of de begrijpbaarheid van de tekst tot

het einde van de negentiende eeuw min of meer als vaste kenmerken van vocale schriftuur werden beschouwd. In de loop van de twintigste eeuw, en zeker vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw, werden deze elementen langzaamaan 'aan de kant geschoven'. (Cohen-Levinas, 1999, p. 306) In tegenstelling tot negentiende-eeuwse componisten als Verdi, Wagner of Puccini, die hun muzikale lijnen en schriftuur veelal bepaalden aan de hand van de dramatische evolutie van de tekst, komt de vocale schriftuur van bijvoorbeeld Webern, Boulez of Ferneyhough zeer vaak voort uit louter muzikale of theoretisch gegenereerde premissen. Brian Ferneyhough bijvoorbeeld, beschrijft hoe hij in het achtste deel van zijn *Etudes Trancendentales* voor fluit, hobo, sopraan, klavecimbel en cello (1982-1985) wel rekening hield met de betekenis en interne structuur van de tekst die hij gebruikte, maar opzettelijk eerst de vocale lijnen componeerde vooraleer hij het tekstmateriaal aan deze muzikale elementen toewees. Bovendien gebruikte hij twee teksten door elkaar, teneinde clichématige tekstinterpretaties te vermijden:

> "Song 8 (...) contains two independent texts which are cut through one another, not according to criteria of semantic coherence but rather at the prompting of the predetermined musical form. In order to avoid a clichéd text interpretation, I deliberately composed the vocal lines prior to adding the textual underlay (although naturally taking precise account of text's significance and internal structure)." (Ferneyhough, 1986, in Boros en Toop, 1995, p. 136).

Ook de wijze waarop Beat Furrer in bepaalde van zijn composities omgaat met tekst ligt in deze lijn. Muzikaal zijn er bijvoorbeeld grote gelijkenissen tussen composities als *Aria* voor sopraan en zes instrumenten (1999) en de openingsbeweging van *Fama* (geschreven voor acht vocale solisten en groot ensemble). Beide composities maken gebruik van zeer gelijkaardige muzikale figuren, texturen en ritmische progressies. De tekst is in beide composities echter zeer verschillend. Het is duidelijk dat Furrer deze beide werken vanuit gelijkaardige muzikale basisideeën concipieerde, om daar vervolgens twee keer een verschillende tekstuele laag aan toe te voegen.

Muziektheaterwerken als *Prometeo*, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* of de besproken opera's van Furrer en Sánchez-Verdú vertrekken duidelijk vanuit een

overwegend muzikale dramaturgie.[9] Tussen de tekst en de muziek bestaat er daarbij een eerder afstandelijke relatie. Werkwijzen waarbij de muziek de expressie of de achterliggende emotie van de tekst uitvergroot, zoals bij traditionele opera zeer vaak gebeurt, worden daarbij veelal vermeden.[10] In bepaalde gevallen fungeert de tekst zelf 'bijna louter' als muzikaal object. Dit is bijvoorbeeld het geval in Lachenmanns *...Zwei Gefühle... Musik mit Leonardo*. In dit werk deconstrueert Lachenmann een tekst van Leonardo Da Vinci tot lettergrepen en syllaben. Hij plaatst woorden of fragmenten ervan tussen andere woorden, of isoleert bepaalde medeklinkers om zo hun muzikale karakter te benadrukken. Het onderstaande muziekfragment illustreert hoe Lachenmann een deel van het derde woord van de tekst ("brüllt") plaatst tussen de eerste en de tweede lettergreep van het tweede woord ("donnernd"). Daarnaast plaatst hij tussen de eerste en de tweede lettergreep van "donnernd" een lange pauze, en isoleert hij de "br" en "t" van het woord "brüllt", evenals de "ch" van het woord "nicht". Het begin van de tekst van *...Zwei Gefühle...*, *"So donnerend brüllt nicht..."*, wordt daarbij als volgt gebracht:

Afbeelding 107: M.4-7 van de partij van de eerste spreekstem uit *...Zwei Gefühle...* van Helmut Lachenmann.

Naast dergelijke gevallen, waarin de componist de tekst bij wijze van spreken 'vermuzikaliseert', zien we dat componisten in de loop van de twintigste eeuw – en dat voornamelijk de tweede helft van de twintigste eeuw – steeds frequenter gebruik zijn beginnen maken van 'extended vocal techniques', zoals ademgeluiden, lachen, kreunen... Iconische werken in dit genre zijn onder meer *Aventures* voor drie

[9] Lachenmanns opera is misschien een twijfelgeval. Hoewel de muziek centraal staat – zeker in het eerste deel van het werk – kan de tekst van het sprookje van Andersen als leidraad voor deze muzikale dramaturgie worden beschouwd. Dergelijke overkoepelende tekstuele leidraden zijn er niet bij composities als *Prometeo*, *Fama* of *Gramma*.

[10] Opera die op een bepaalde manier in de traditie geworteld is – zoals de aangehaalde composities van Dusapin, Boesmans en Adès – blijft voor veel hedendaagse componisten problematisch. Veel componisten hebben in de loop van de twintigste eeuw hun problemen geuit ten aanzien van opera in het algemeen. Hoewel hij die uitspraak later genuanceerd heeft, stelde Pierre Boulez in 1967 bijvoorbeeld dat 'operahuizen zouden moeten worden opgeblazen'. Ook de Belgische componist Godfried-Willem Raes fulmineert op zijn publieke 'galboot' zeer regelmatig tegen wat hij de 'middelen verslindende opera' noemt. (zie: http://logosfoundation.org/godfried_galboot.html (laatst bezocht op 09/06/16.)

stemmen en zeven instrumenten (1962) van György Ligeti (1923-2006) of *temA* voor stem, fluit en cello (1968) van Helmut Lachenmann. Net als *Prometeo* of *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* bevinden ook deze composities zich op de grens van het concertante en het theatrale. Lachenmanns *temA* is een soort abstract concertant muziektheater, waarbij elke link tussen tekst en muzikale dramaturgie of het narratieve echter vermeden wordt. Niettegenstaande de partituur geen regieaanwijzingen bevat, en het werk niet in de eerste plaats voor het theater werd geconcipieerd, zou *temA*, net als *Aventures* zonder probleem binnen een muziektheatrale context kunnen worden gebracht.

2.6. Hybride vormen

Hoewel *Fama*, *Prometeo* of *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* als muziektheatercomposities werden ontworpen, is de grens tussen het concertante en het muziektheatrale in deze werken niet steeds heel duidelijk. Dit hybride karakter zien we echter terugkeren in veel andere muziekwerken. De laatste jaren is er zelfs een duidelijke trend waar te nemen waarbij ook in zogenaamde 'concertante' werken 'muziektheatrale' elementen worden geïntegreerd. Daarbij is het niet alleen zo dat dergelijke composities een muziektheatraal karakter hebben – zoals het zojuist aangehaalde *temA* van Lachenmann of *Aventures* van Ligeti –, maar worden er muziektheatrale elementen als videoprojecties of specifieke aanwijzingen voor belichting in de compositie zelf geïntegreerd. Voorbeelden van dergelijke werken zijn onder meer *Generation Kill* voor vier instrumenten, vier muzikanten met gamecontrollers, live electronics en live-video (2012) van Stefan Prins (°1979) of *Exit to enter* voor zes instrumenten, live-video en audiotrack (2013) van de Duitse componist Michael Beil (°1963).

In Stefan Prins' *Generation Kill* zitten vier muzikanten (cello, viool, elektrische gitaar en percussie) elk achter een doorschijnend scherm. Ze beschikken over een lamp die ze aan en uit kunnen zetten. Enkel wanneer deze lamp aanstaat zijn de muzikanten door hun respectievelijke scherm zichtbaar. De momenten waarop deze lamp moet worden aan- en uitgezet is voor elke muzikant nauwkeurig in de partituur vastgelegd. Voor elk scherm zit een muzikant met een playstation gamecontroller die is aangesloten op een computerprogramma. Door voorgeschreven bewegingen met de

controller uit te voeren kunnen videofragmenten op het scherm worden geprojecteerd, gaande van vooraf opgenomen beelden van improvisaties van de muzikant die achter het scherm zit, tot live opgenomen beelden van de verschillende musici alsook op het internet gevonden beeldmateriaal van gevechtsdrones. Deze videofragmenten kunnen aan verschillende snelheden worden afgespeeld. Ook kunnen ze achterstevoren worden afgespeeld, kan enkel het geluid weerklinken, kan enkel het beeld worden geprojecteerd, of kan het beeld worden gesatureerd. Tenslotte zijn er ook webcams gericht op zowel de instrumenten als de gamecontroller bespelers. Ook deze webcams kunnen in de loop van de compositie worden getriggerd. *Generation Kill* speelt met illusies tussen wat live gespeeld wordt en wat vooraf is opgenomen, tussen wat visueel en auditief waargenomen wordt, tussen wat echt is en wat virtueel. Hoewel de partituur van *Generation Kill* zowel voor de instrumentale als gamecontroller partijen momenten van improvisatie bevat, ligt het verloop van *Generation Kill* zeer gedetailleerd vast. Het visuele aspect is daarbij volstrekt evenwaardig aan het auditieve. Ook in het geval van *Generation Kill* kunnen we dus spreken van een 'geënsceneerde compositie'. De enscenering is zelfs behoorlijk dwingend. Ze is dermate vergroeid met de dramaturgie van de compositie dat het werk – los van minimale variaties – eigenlijk maar in één bepaalde 'gecomponeerde' enscenering kan worden gebracht.[11]

Een gelijkaardige 'dwingende' enscenering vinden we ook terug in *Exit to enter* van Michael Beil. Ook deze compositie maakt gebruik van een zeer strikte podiumopstelling. Rechts zit een ensemble van zes musici: fluit, klarinet, viool, cello, percussie en slagwerk. Links ervan staan twee krukjes waarvan het zitvlak kan ronddraaien. Gedurende het hele verloop van de compositie nemen de verschillende muzikanten aan de hand van een rigide tijdsschema afwisselend plaats op een van de stoelen, en voeren ze strak getimede acties uit. Alle acties op de stoelen worden gefilmd en geprojecteerd op vier schermen links van de stoelen. *Exit to enter* bestaat uit een constant spel tussen het visuele en het auditieve. Acties die zonder geluid op de stoelen worden opgenomen keren even later voorzien van een soundtrack terug op een van de schermen. Bewegingen uitgevoerd aan een bepaald tempo keren dubbel zo snel of juist veel langzamer terug, enzovoort. Met veel gevoel voor humor en sfeer bouwt Beil op naar een lange, uitgesponnen sectie waarin een langzaam melodisch

[11] Een video-opname van een uitvoering van de compositie kan bekeken worden op de webpagina van de componist: http://www.stefanprins.be. (laatst bezocht op 09/06/16)

fragment uit Messiaens *Turangalîla Symphonie* (1946-1948) wordt geciteerd. Net als *Generation Kill* is *Exit to enter* een 'geënsceneerde compositie'. De zeer strak uit te voeren choreografische regieaanwijzingen en zelfs de kledij die de muzikanten dragen, zijn in het werk immers minstens even belangrijk als de instrumentale partijen.[12]

Afbeelding 108: Still uit de videocaptatie van de eerste uitvoering van Michael Beils *Exit to enter*, door het Nadar Ensemble.

Composities als *Generation Kill* of *Exit to enter* zijn net als *Prometeo* en *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* hybride muzikale vormen. Echter, terwijl de regie of de scenografie van de composities van Lachenmann en Nono geïnterpreteerd kan worden, en op zeer verschillende wijzen kan worden gerealiseerd, liggen bij *Generation Kill* of *Exit to enter* heel wat scenografische facetten min of meer vast, zoals de podiumopstelling, het gebruik van licht of – in het geval van *Exit to enter* – zelfs de kledij van de musici. De scenografie is in deze composities dan ook voor een groot stuk onderdeel van het 'instrument' dat Prins en Beil voor hun composities bouwden, om de beeldspraak van Helmut Lachenmann te gebruiken. Natuurlijk is het integreren van scenografie in een compositie op zich zeker niets nieuw. Eerder incorporeerden componisten als Mauricio Kagel (1931-2008) of Karlheinz Stockhausen al scenografische of choreografische elementen in hun werk. Voorbeelden daarvan zijn Kagels *Pas de cinq* voor vijf performers (1965) of Stockhausens *Kleine Harlekin* voor klarinet en choreografie (1975). Vandaag is er bij een jongere generatie componisten echter duidelijk een vernieuwde aandacht voor dit

[12] Een video-opname van een uitvoering van de compositie kan bekeken worden op de webpagina van de componist: http://www.michael-beil.com. (laatst bezocht op 09/06/16)

combineren van verschillende belevingslagen of kunstvormen binnen een werk. Naast Stefan Prins en Michael Beil zien we dit bijvoorbeeld ook in het werk van Simon Steen-Andersen, Johannes Kreidler (°1980), Brigitta Muntendorf (°1982), Alexander Schubert (°1979) of de Poolse componiste Jagoda Szmytka (°1982).

Simon Steen-Andersen bijvoorbeeld, schreef met *Black Box Music* voor performer, versterkte kist, ensemble en live-video (2012) een soort 'concerto' voor versterkte zwarte doos. In deze doos voert een performer met z'n handen allerhande acties uit, gaande van een heel arsenaal aan stemvorken laten trillen tot elastiekjes spannen en die met een handventilator bespelen. Alle acties in de doos worden gefilmd en op een groot scherm achter de performer geprojecteerd. Een vijftienkoppig ensemble dat rond het publiek is opgesteld gaat vervolgens met de geprojecteerde acties in dialoog.

Afbeelding 109: Een uitvoering van *Black Box Music* van Simon Steen-Andersen.

Ook Johannes Kreidler onderzoekt doorheen zijn oeuvre verschillende manieren waarop klank en beeld kunnen samengaan. Zo maakt hij in zijn compositie *Der Weg der Verzweiflung (Hegel) ist der chromatische* voor negen instrumenten, audio- en videoprojectie (2011/2012) gebruik van vooraf gemaakte video-opnames van musici die in het ensemble meespelen. Op die manier kan Kreidler – virtueel – gebruik maken van om het even welke ensemblegrootte. "*25 Posaunen, 108 Klaviere, kein Problem. Wenn ich 30 Gitarren brauche, nehme ich sie mir: Ich nehme sie auf, als Audio und Video.*" (Kreidler, 2012). Een gelijkaardige aanpak, waarbij de live uitvoerder in dialoog gaat met video-opnames van zichzelf, werkte Kreidler uit in zijn *Studie für Klavier, Audio- und Videozuspielung* (2011).

3. *Les Aveugles* als muziektheatrale compositie

3.1. Inleiding

Vandaag worden we geconfronteerd met een veelheid aan stromingen en richtingen binnen het muziektheatrale veld, gaande van vormelijk en dramaturgisch eerder traditionele opera's tot hybride muziektheaterwerken en meer 'concertant' geconcipieerde composities waarin verschillende kunstvormen en perceptielagen samenkomen. Vanaf het begin van het ontstaansproces van *Les Aveugles* stelde ik me de vraag waar mijn compositie zich binnen deze veelheid aan verschijningsvormen zou positioneren. Zoals duidelijk zal worden heb ik mijn compositie niet 'ingeschreven' in een bepaalde stroming. *Les Aveugles* is geen traditionele opera geworden, alhoewel er langere momenten in het werk zijn die dicht bij een meer traditionele operadramaturgie aanleunen. Ook is het geen hybride muziektheatercompositie geworden waarbij de dramatische kracht in de eerste plaats uit de muziek voortkomt, hoewel bepaalde scènes zeer 'concertant' of instrumentaal gedacht zijn. In bepaalde momenten voeren de zangers zelf instrumentale handelingen uit door crotales te bespelen.

In wat volgt zal ik achtereenvolgens analyseren welke keuzes ik heb gemaakt met betrekking tot de tekst, het vormverloop en de muzikale dramaturgie. Daarna ga ik in op hoe de compositie zich via deze keuzes inschrijft, of juist niet, in bepaalde muziektheatrale strekkingen die eerder aan bod kwamen.

3.2. Tekst

3.2.1. Eén tekst

De realisatie van *Les Aveugles* ontstond in nauwe samenwerking met de Luikse plastisch kunstenaar Patrick Corillon (°1959). In de loop van 2010 hadden Corillon en ikzelf regelmatig gezamenlijke werksessies. Doorheen deze sessies kreeg het concept van de voorstelling geleidelijk vorm. We besloten samen het libretto te schrijven (december 2010 tot januari 2011), waarna ik de partituur volledig zou uitwerken (januari tot december 2011). Daarna zou Corillon de scenografie en de regie van de voorstelling realiseren (januari tot maart 2012). *Les Aveugles* ging in première in Le Manège in Mons op 20 maart 2012 in het kader van het Festival Via

2012. Uitvoerders waren het vocaal ensemble Vocaallab en Ensemble Musiques Nouvelles onder de leiding van Filip Rathé.

Vanaf het begin van het werkproces besloten we om voor het libretto uitsluitend gebruik te maken van de originele Franse tekst van het toneelstuk van Maeterlinck. We zouden noch werken met een vertaling, noch teksten van andere auteurs toevoegen. Dit in tegenstelling tot bijvoorbeeld Beat Furrer, die in 1989 met *Die Blinden* ook al een opera geschreven had gebaseerd op Maeterlincks *Les Aveugles*. Voor deze compositie vertrok Furrer echter van een Duitse vertaling van het toneelstuk. Bovendien integreerde hij tekstfragmenten van Plato, Hölderlin en Rimbaud in zijn compositie. Furrer verklaarde de keuze om met verschillende tekstlagen te werken als:

> "(...) a musical necessity to find various relations of words to music. The Maeterlinck level is homogeneous, calling for homogeneous musical expression; that language is not fractured *per se*. I could have placed a person in the foreground, but that makes no sense in view of the anonymous society of Maeterlinck's figures – which is why it seemed reasonable to use texts which were very different from one another." (Furrer, sd., geciteerd in Scheib, 1991).

Furrer verwijst hiermee naar wat Paul Gorceix in zijn essay *Dramaturgie de la mort chez Maurice Maeterlinck* omschrijft als "*(...) personnages sans identité*". (Gorceix, 2006, p. 69) De karakters in Maeterlincks toneelstuk maken inderdaad alle deel uit van een homogene groep. Niettegenstaande de tekst doorheen het stuk telkens door 'afgelijnde' individuen wordt uitgesproken – zoals 'de oudste blinde vrouw', 'de derde blindgeborene', etc. –, zou de samenhang in het grootste deel van het werk probleemloos overeind blijven wanneer andere personages deze zinnen zouden uitspreken. In dat opzicht is de tekst van Maeterlinck inderdaad zeer homogeen.

Patrick Corillon en ik maakten echter de keuze om enkel met de originele tekst van Maeterlinck te werken omdat precies deze homogeniteit een van de krachten van het toneelstuk is, temeer daar *Les Aveugles* korte momenten bevat waarin *wel* duidelijke, individuele karakters worden gecreëerd. Eerder gaf ik reeds het voorbeeld van de mannen die op een bepaald moment onderling spreken over een van de vrouwen. Zij zou een mooi jong meisje zijn. Op dergelijke momenten treden uit de homogene groep duidelijk individuen naar voor. Dit scherpe contrast tussen het collectieve en

het individuele zou hoogstwaarschijnlijk aan kracht inboeten wanneer andere tekstlagen – en daaruit voortkomend, andere muzikale texturen – aan het verhaal van Maeterlinck zouden worden toegevoegd. Bovendien zou ook het vooropgestelde concept verloren gaan waarbij de toeschouwer van bij het begin van de voorstelling samen met de blinden 'wacht' tot het moment dat ze hun gestorven begeleider ontdekken. Deze spanningsboog zou door het gebruik van andere tekstlagen immers doorbroken worden.

3.2.2. Realisatie van het libretto

Voor de realisatie van het libretto baseerden Patrick Corillon en ik ons bijgevolg uitsluitend op de tekst van Maeterlinck. We analyseerden welke tekstfragmenten behouden konden worden, en welke we zouden moeten weglaten. Inhoudelijk moesten daarbij enkele duidelijke keuzes worden gemaakt. Aangezien het tempo van gezongen woorden veel trager is dan gesproken tekst, en er daarenboven in de voorstelling ruimte moest zijn voor stilte en bewegingsloosheid, was het zeer belangrijk dat de tekst van Maeterlinck tot haar absolute essentie zou worden beperkt. Bepaalde motieven, personages of gebeurtenissen zouden daarbij onvermijdelijk moeten worden geschrapt. Zo is er in de originele tekst sprake van een vrouwelijke blinde die 'gek' zou zijn – 'l'aveugle folle' – en bovendien een kind zou hebben. Deze beide personages besloten we in onze versie niet te houden. Ook een motief als het bidden, of de hond die op het einde van het toneelstuk opkomt, werden we in onze bewerking weggelaten.

Als illustratie van de werkwijze die we hanteerden geef ik hieronder het begin van de oorspronkelijke tekst van Maeterlinck weer. De onderstreepte tekstfragmenten werden in het uiteindelijke libretto behouden.

> PREMIER AVEUGLE-NÉ
> *<u>Il ne revient pas encore?</u>*
> DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ
> *Vous m'avez éveillé!*
> TROISIÈME AVEUGLE-NÉ
> *Je dormais aussi.*
> PREMIER AVEUGLE-NÉ

II ne revient pas encore?

DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ

Je n'entends rien venir.

TROISIÈME AVEUGLE-NÉ

II est temps de rentrer à l'hospice.

PREMIER AVEUGLE-NÉ

II faudrait savoir où nous sommes.

DEUXIEME AVEUGLE-NÉ

II fait froid depuis son départ.

LE PLUS VIEIL AVEUGLE

Quelqu'un sait-il où nous sommes?

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE

Nous avons marché très longtemps; nous devons être très loin de l'hospice.

PREMIER AVEUGLE-NÉ

Ah! les femmes sont en face de nous?

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE

Nous sommes assises en face de vous.

PREMIER AVEUGLE-NÉ

Attendez, je viens près de vous. (Il se lève et tâtonne.) *Où êtes-vous? Parlez! que j'entende où vous êtes!*

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE

Ici; nous sommes assises sur des pierres.

PREMIER AVEUGLE-NÉ

II s'avance et se heurte contre le tronc d'arbre et les quartiers de roc. Il y a quelque chose entre nous...

DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ

II vaut mieux rester à sa place!

TROISIÈME AVEUGLE-NÉ

Où êtes-vous assises? Voulez-vous venir près de nous?

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE

Nous n'osons pas nous lever!

TROISIÈME AVEUGLE-NÉ

Pourquoi nous a-t-il séparés?

PREMIER AVEUGLE-NÉ

J'entends prier du côté des femmes.

DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ

Oui ; ce sont les trois vieilles qui prient.

PREMIER AVEUGLE-NÉ

Ce n'est pas le moment de prier!

DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ

Vous prierez tout à l'heure, au dortoir!

Les trois vieilles continuent leurs prières.

TROISIÈME AVEUGLE-NÉ

Je voudrais savoir à côté de qui je suis assis!

DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ

Je crois que je suis près de vous.

Ils tâtonnent autour d'eux.

TROISIÈME AVEUGLE-NÉ

Nous ne pouvons pas nous toucher!

PREMIER AVEUGLE-NÉ

Cependant, nous ne sommes pas loin l'un de l'autre.

Celui qui n'entend pas est à côté de nous!

DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ

Je n'entends pas tout le monde; nous étions six tout à l'heure.

LE SIXÈME AVEUGLE

Je suis ici; sans savoir où je suis.

PREMIER AVEUGLE-NÉ

Je commence à me rendre compte. Interrogeons aussi les femmes; il faut savoir à quoi s'en tenir. J'entends toujours prier les trois vieilles; est-ce qu'elles sont ensemble?

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE

Elles sont assises à côté de moi, sur un rocher.

PREMIER AVEUGLE-NÉ

Je suis assis sur des feuilles mortes!

TROISIÈME AVEUGLE-NÉ

Et la belle aveugle, où est-elle?

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE

Elle est près de celles qui prient.

DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ

Où est la folle et son enfant?

LA JEUNE AVEUGLE

II dort; ne l'éveillez pas!

PREMIER AVEUGLE-NÉ

Oh ! comme vous êtes loin de nous ! Je vous croyais en face de moi!

TROISIÈME AVEUGLE-NÉ

Nous savons, à peu près, tout ce qu'il faut savoir; causons un peu, en attendant le retour du prêtre.

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE

II nous a dit de l'attendre en silence.

TROISIÈME AVEUGLE-NÉ

Nous ne sommes pas dans une église.

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE

Vous ne savez pas où nous sommes.

TROISIÈME AVEUGLE-NÉ

J'ai peur quand je ne parle pas.

DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ

Savez-vous où est allé le prêtre?

TROISIÈME AVEUGLE-NÉ

II me semble qu'il nous abandonne trop longtemps.

De tekst die we op deze manier samenstelden, resulteerde in een libretto dat ongeveer een vierde zo lang was als het oorspronkelijke toneelstuk van Maeterlinck. In dit libretto lieten we vervolgens alle personageaanduidingen weg. Hierdoor werd één doorlopende tekst bekomen. Het open, ongedefinieerde karakter van een dergelijke doorlopende tekst paste zeer goed bij het concept dat Corillon en ikzelf vooropgesteld hadden. Het idee dat alle zinnen eigenlijk door om het even welk personage uitgesproken kunnen worden komt er immers duidelijk in naar voor. Het hierboven weergegeven oorspronkelijke fragment uit *Les Aveugles* werd daardoor gereduceerd tot slechts twaalf regels.

II ne revient pas encore?
II faudrait savoir où nous sommes.
Quelqu'un sait-il où nous sommes?

II vaut mieux rester à sa place!
Pourquoi nous a-t-il séparés?
Je voudrais savoir à côté de qui je suis assis!
Nous ne pouvons pas nous toucher!
Je suis ici; sans savoir où je suis.
Je suis assis sur des feuilles mortes!
II nous a dit de l'attendre en silence.
J'ai peur quand je ne parle pas.
II me semble qu'il nous abandonne trop longtemps.

Als componist vond ik een dergelijke open tekstvorm bijzonder interessant. Ik kon immers met relatief grote vrijheid beslissen welke zangers welke zinnen of tekstfragmenten zouden brengen. Zeker in de eerste helft van het werk – waarin er niet echt sprake is van duidelijke personages – had dit als gevolg dat ik het verhaal voor een stuk kon opbouwen vanuit een muzikale dramaturgie. Op andere plaatsen kon ik – los van Maeterlincks oorspronkelijke karakters – *zelf* personages creëren. Bepaalde terugkerende zinnen of tekstsferen kon ik bijvoorbeeld telkens aan eenzelfde zanger toebedelen, waardoor deze in de loop van de compositie een steeds duidelijker individueel profiel zou kunnen verwerven. Verder in dit essay kom ik terug op de wijze waarop de tekst zich in de verschillende secties van de compositie verhoudt ten opzichte van het muzikale discours.

3.2.3. Opdeling in scènes – toevoegen van de proloog

Tijdens het samenstellen van het libretto deelden Patrick Corillon en ik de tekst op in acht scènes. Hierbij lieten we ons voor sommige scènes leiden door bepaalde inhoudelijke elementen. Bepaalde tekstfragmenten hadden bijvoorbeeld een heel duidelijke inhoudelijke verwantschap. In het bovenstaande tekststuk bijvoorbeeld – scène 1 – spreken de blinden hun ongerustheid uit over hun situatie. Ze vragen zich af waar ze zijn, waarom de priester de mannen van de vrouwen scheidde, en waarom hij zo lang wegblijft. In de scène die erop volgt spreken de blinden over hun begeleider: over het feit dat hij oud wordt, dat hij zelf niet meer goed ziet, en dat hij moe was van het wandelen.

Naast inhoudelijke samenhang werden bepaalde andere scènes afgebakend aan de hand van regieaanwijzingen die Maeterlinck in zijn tekst had opgenomen. Op een bepaald moment beschrijft Maeterlinck bijvoorbeeld hoe in de verte het kabbelen van de zee tegen de kliffen hoorbaar is *("Murmure d'une mer voisine et très calme contre les falaises.")*. Verder in de tekst schrijft hij dat een groep nachtvogels plots opvliegt in de bladeren *("Un vol d'oiseaux nocturnes s'abat subitement dans les feuillages.")*. Deze aanwijzingen leggen de dialoog van de personages op scène op een bepaalde manier stil. Hierdoor wordt tussen deze twee momenten een zekere scenische eenheid gecreëerd.

Maeterlincks tekst is doorlopend, en maakt geen gebruik van scèneopdelingen. Patrick Corillon en ik besloten zelf om de tekst op te delen in kleinere stukken. Zowel voor Corillon als voor mij diende deze opdeling in de eerste plaats om een bepaalde structuur in de tekst aan te brengen. Voor mij hielp dit om de grotere muzikale boog op te delen in kleinere segmenten. Zeker in de eerste helft van de compositie had dit als resultaat dat de verschillende scènes muzikaal op zich staan. Zoals we zullen zien hebben de eerste scènes elk een duidelijke muzikale coherentie. Verder naar het einde van de compositie toe lopen de verschillende scènes dan weer meer in elkaar over. De laatste drie scènes zijn zelfs volledig met elkaar verweven. Ook Corillon gebruikte de opdeling in scènes om bepaalde scenografische keuzes te maken. Aan de verschillende scènes koppelde hij beelden of acties waardoor de grote boog van het werk ook wat betreft de regie en scenografie in kleinere, meer overzichtelijke segmenten werd onderverdeeld.

Naast de opdeling in scènes besloten Corillon en ik ook om een deel van Maeterlincks inleidende tekst (de *'didascalie'*) in het libretto op te nemen. Deze tekst beschrijft het scènebeeld van het toneelstuk. Aangezien het niet in het visuele concept van Corillon paste om in het begin van de voorstelling de blinden op scène te plaatsen tussen hun gestorven begeleider – de dode priester zou in de voorstelling pas helemaal op het einde heel even subtiel zichtbaar zijn –, kozen we ervoor om de tekst die dit scènebeeld beschrijft te integreren in het begin van de opera. Het is namelijk van wezenlijk belang dat de beginsituatie van het toneelstuk duidelijk is. Het werk draait immers volledig rond de spanning die vanuit dit vertrekpunt wordt gecreëerd. Als een soort vocale proloog begint de voorstelling met deze inleidende tekst. De proloog

wordt gevolgd door een instrumentale inleiding, waarna de acht scènes van het toneelstuk volgen. In totaal bestaat de opera dus uit tien delen.[13]

3.2.4. Zes zangers

Maeterlincks *Les Aveugles* werd reeds verschillende keren tot een opera bewerkt. Ik haalde hierboven de versie aan van Beat Furrer uit 1989. Andere adaptaties zijn van de hand van Walter Zimmermann (°1949) – *Die Blinden* (1984) –, van de Russisch-Amerikaanse componiste Lera Auerbach (°1973) – *The Blind* (2001) –, en van de Franse componist Xavier Dayer (°1972) – *Les Aveugles* (2006). De versies van Zimmermann, Auerbach en Dayer zijn alle geschreven voor twaalf zangers: zes vrouwen- en zes mannenstemmen. Zimmermann componeerde zijn opera voor twaalf zangers en negen instrumenten, Dayer voor twaalf zangers en vijf instrumenten en Auerbach voor twaalf zangers *a capella*. De versie van Furrer is geschreven voor elf zangers (vijf vrouwen- en zes mannenstemmen), een gemengd koor van zestien stemmen en een ensemble van vijftien muzikanten. Elf zangers lijkt op het eerste zicht een vreemde keuze. Toch komt deze bezetting logisch voort uit de tekst van Maeterlinck, aangezien een van de twaalf blinden in het toneelstuk – de 'aveugle folle' – een stomme rol is.

De keuze van Maeterlinck om te werken met twaalf blinden wiens begeleider levenloos tussen hen in zit, is binnen de context van het einde van de negentiende eeuw uiteraard geen toeval. Elke lezer of toeschouwer maakt uiteraard meteen de associatie met christus, twaalf volgelingen en een Nietzscheaanse 'God is dood' thematiek. Op een bepaalde manier leek het ons dan ook belangrijk om het aantal personages op scène – twaalf plus één – in onze adaptatie te behouden. Uiteindelijk maakten we de keuze om te werken met zes zangers – een sopraan, twee mezzosopranen, tenor, bariton en bas –, en zes instrumenten – fluit (ook alt- en basfluit), klarinet (ook bas- en contrabasklarinet), piano, accordeon, slagwerk en cello. Zowel de zangers als de instrumenten zouden zich tijdens de hele voorstelling op het podium bevinden. Aangezien er ook een dirigent zou zijn, zouden we op die

[13] Het volledige libretto van *Les Aveugles* is te vinden in bijlage.

manier eenzelfde aantal zangers en musici op het podium hebben als er personages in het toneelstuk van Maeterlinck zijn.[14]

Niettegenstaande de muzikanten net als de zangers de hele voorstelling op het podium zouden zitten, zou de rol van de muzikanten nooit het louter instrumentale karakter overschrijden. In tegenstelling tot de zangers zouden de muzikanten geen theatrale acties uitvoeren.[15] Ze zouden niet bewegen op het podium en er zouden geen tekstfragmenten in hun partij worden verwerkt. Dergelijke 'gecomponeerde' vormen van theatraliteit, opgenomen in de partituur, zouden een mogelijke enscenering immers te veel kunnen sturen. Uiteraard hebben Corillon en ikzelf tijdens het gezamenlijk creatieproces bepaalde keuzes gemaakt die de regie, de scenografie en ook de partituur sowieso minstens gedeeltelijk een bepaalde richting geven. Denken we aan de keuze om te werken met maar zes zangers en geen twaalf, aan het schrappen van bepaalde motieven uit de tekst van Maeterlinck, en aan de integratie van de inleidende tekst van het toneelstuk in het libretto. Toch is de partituur abstract genoeg gebleven om ook op een geheel andere manier dan diegene van Corillon te kunnen worden gerealiseerd. De zes instrumenten zouden probleemloos in een orkestbak kunnen zitten, of de voorstelling zou zich bijvoorbeeld ook integraal in het schemerdonker kunnen afspelen.[16]

3.3. Vorm

3.3.1. Herhaling en lineariteit

Op het einde van het tweede hoofdstuk van dit essay beschreef ik hoe ik in *Les Aveugles* op zoek wilde gaan naar de mogelijkheid om twee elementen te verenigen die de laatste jaren een sleutelrol hebben gespeeld in mijn zoektocht naar compositorische coherentie: de hoorbare herhaling van muzikale elementen en het

[14] Ter volledigheid: in het toneelstuk van Maeterlinck is er ook sprake van het kind van de 'aveugle folle'. Dit kind is echter zo goed als het hele toneelstuk quasi 'vergroeid' met zijn moeder, vandaar dat Corillon en ik de 'aveugle folle' en het kind als één karakter beschouwden.

[15] Hoewel het bespelen van een instrument op zich uiteraard al een theatrale actie inhoudt.

[16] In elk geval wilden Corillon en ik voorkomen dat de partituur van één bepaalde enscenering afhankelijk zou zijn. Het nadeel van de aanpak in een compositie als het eerder vernoemde *Exit to enter* van Michael Beil is misschien juist dat het scenografische en theatrale aspect van het werk steeds louter een *realisatie* is van een vooraf vastgelegde, in de partituur gecomponeerde regie. *Exit to enter* kan niet 'geïnterpreteerd' worden. De compositie *op zich* is een 'totaalspektakel' waarin alle facetten – muziek, scenografie, licht, beeld… – zeer gedetailleerd bepaald zijn.

werken met lineaire transformatieprocessen. Terwijl in composities als *(trois études scénographiques)* of *(Paysages – études) IV* telkens een van deze twee elementen centraal stond, wilde ik deze beide concepten in *Les Aveugles* samenbrengen. Daarbij wilde ik bekomen dat doorheen de compositie muzikale elementen, motieven of langere muzikale secties zouden kunnen worden waargenomen als een hoorbare herhaling van eerdere muzikale gebeurtenissen. Tegelijkertijd zouden er over de duur van het hele werk, ongeveer vijftig minuten, bepaalde lineaire transformatieprocessen plaatsvinden. Enerzijds, zo zal ik aantonen, is de compositie opgevat als een grote drieledige structuur. In een soort expositie volgen drie contrasterende muzikale texturen elkaar daarbij op. Vervolgens worden deze in een kort B-deel omspeeld, waarna ze ten slotte in een reëxpositie alle hoorbaar worden hernomen – weliswaar in een andere volgorde dan in de expositie. Anderzijds, lopen over deze drieledige structuur heen bepaalde lineaire transformatieprocessen. Alvorens in te gaan op de grote drieledige vorm, zullen we eerst deze overkoepelende procesmatige structuren van naderbij bekijken.

3.3.2. Lineaire processen

Les Aveugles leende zich bijzonder goed voor het werken met lineaire processen die zich over de hele duur van het werk heen ontwikkelen. Eerder haalde ik aan dat juist het feit dat dergelijke processen inherent deel uitmaken van de dramaturgie van *Les Aveugles* zelfs een van de beslissende factoren was om specifiek met dit toneelstuk van Maeterlinck aan de slag te gaan. (zie p. 13)

Het uitgangspunt voor de overkoepelende processen in de compositie bestond erin dat alle karakters aan het begin van het werk deel uitmaken van één uniforme groep. Doorheen de compositie transformeren deze karakters vervolgens tot individuen met elk een eigen persoonlijkheid: een oudere man, een jong meisje, een ‘angstige’ vrouw, enzovoort. Deze evolutie van groep naar individu werkte ik letterlijk uit in de muzikale textuur van de partituur. Zo worden de eerste scène (m. 90-167) en de tweede scène (m. 168-242) gekenmerkt door een eerder groepsmatige vocale schriftuur. In deze scènes zingen de zes zangers bijna steeds samen. Er zijn slechts twee momenten waarin solo gezongen wordt: op het einde van de eerste scène (een korte solo van de tweede mezzosopraan), en in de tweede helft van de tweede scène

(een langere baritonsolo). Voor de overige momenten klinken de zangers in de eerste scène als één collectieve stem. Deze collectiviteit wordt versterkt doordat de mannelijke en de vrouwelijke zangers doorheen grote delen van de scène in elkaars stemregister zingen. De vrouwen zingen relatief laag terwijl de mannen een eerder hoog register opzoeken. In m. 134-139 zingen de bariton en de bas in falset, samen met de tenor. Daarbij is het auditief niet helemaal percipieerbaar of dit mannentrio ook vrouwenstemmen bevat. Deze ambiguïteit versterkt de idee dat alle zangers in feite één stem vertegenwoordigen.[17] Ook de wijze waarop de tekst in de eerste scène wordt gebruikt, creëert een gevoel van collectiviteit. Zo verdeelde ik op bepaalde plaatsen de woorden van een enkele zin over de verschillende stemmen. In m. 106-115 bijvoorbeeld, zingen alle zes zangers dezelfde, lange, liggende noten (e'-f'-fis'). Daarbij zingen ze afwisselend woorden uit de zin *"Quelqu'un sait-il où nous sommes?"*. Het is in deze passage zeer moeilijk om de verschillende stemmen van elkaar te onderscheiden. Door gebruik te maken van dezelfde toonhoogtes en tekst klinken de zes zangers als een homogene groep en komen ze bijna letterlijk over als één personage.

Ook de tweede scène wordt gekenmerkt door een groepsmatige schriftuur. Toch is er – in vergelijking met de eerste scène – een grotere diversiteit. De tweede scène kan opgedeeld worden in twee secties: het eerste deel (m. 168-216) heeft een volle muzikale textuur waarin alle stemmen en instrumenten ononderbroken hoorbaar zijn. Daarna volgt een meer statisch, trager deel (m. 217-242), enkel geschreven voor de bariton en instrumentaal ensemble. Net als de eerste scène bevat ook de tweede scène momenten waarin de zes stemmen harmonisch zeer dicht bij elkaar liggen. Dit is bijvoorbeeld het geval in m. 181-191. Op de meeste plaatsen is de ambitus van de vocale harmonieën in de tweede scène echter duidelijk groter dan in de eerste scène. Bovendien staat de partij van de basstem doorheen het hele eerste deel van de tweede scène los van die van de andere zangers. Terwijl de andere zangers hoofdzakelijk gezongen lijnen hebben met veel onderlinge muzikale connecties, heeft de basstem een individuele, eerder vrije, gesproken partij.

In vergelijking met de eerste scène, zijn er in de tweede scène duidelijk al meer momenten van individualiteit. Vanaf de derde scène (m. 243-337) groeit het aantal

[17] Dit effect werd versterkt door de enscenering van Corillon, daar de zangers op dat moment achter panelen verborgen waren.

individuele momenten gestaag verder. De tekst van Maeterlinck fungeerde daarbij vaak als uitgangspunt voor bepaalde beslissingen. Zo begint de derde scène met de zin:

> "J'entends quelque chose qui n'est pas loin de nous. Nous ne sommes jamais venus jusqu'ici ; il était inutile de nous mener si loin." (m. 262-274)

Inhoudelijk bevat dit tekstfragment een zekere ongerustheid. Ook verder in het werk komen tekststukken terug waarin een van de blinden met een zekere ongerustheid spreekt. Ik besloot dergelijke tekstfragmenten voornamelijk aan de eerste mezzosopraan toe te wijzen. Hierdoor zou deze doorheen de compositie een soort 'beangstigde' persoonlijkheid worden. Zo spreekt de eerste mezzosopraan in de vijfde scène:

> "Quel-qu'un sait-il par où nous sommes venus? Il nous l'a expliqué en marchant. Je n'y ai pas fait attention. Quelqu'un l'a-t'il écouté? Il faut l'écouter à l'avenir." (m. 467-477)

In scène zeven zingt ze zelfs een soort apocalyptisch tekststuk:

> "Je croix que ce n'est pas le pas d'un homme! Qu'est-ce que c'est? Viens ici, viens ici! Il me semble qu'il va faire clair; je croix que le soleil se lève, je croix qu'il va faire froid. Suivez moi!" (m. 649-663)

Het muzikale discours ondersteunt deze karaktertekening steeds. Zeker in de apocalyptische solo in de zevende scène resulteerde dit in een van de meer intense momenten van de partituur.

Ook de tweede mezzosopraan evolueert doorheen de compositie van groepslid naar individu. Doorheen de hele voorstelling heeft de tweede mezzosopraan een eerder bescheiden, zelfs onopvallende rol. Tot in de vijfde scène. De hele tweede helft van de vijfde scène heeft ze een minutenlange "fluistersolo", waarin ze meer 'filosofische' en poëtische beschouwingen over hun situatie aanhaalt:

> "Nous n'avons jamais vu la maison où nous vivons; nous avons beau tâter les murs et les fenêtres; nous ne savons pas où nous vivons! On dit que c'est un vieux château très sombre et très misérable, on n'y voit jamais de lumière, si ce n'est dans la tour où il se trouve. II ne faut pas de lumière à ceux qui ne voient pas. Quand je garde le troupeau, aux environs de l'hospice, les brebis rentrent

d'elles-mêmes, en apercevant, le soir, cette lumière de la tour... Elles ne m'ont jamais égaré. Je sens une odeur de fleurs autour de nous... Je ne sens que l'odeur de la terre! II y a des fleurs, il y a des fleurs autour de nous! Je ne sens que l'odeur de la terre! J'ai senti des fleurs dans le vent... Je ne sens que l'odeur de la terre! Oh! comme la terre est froide! J'entends le bruit de vos cheveux. Ce sont les fleurs... J'entends le bruit des vagues à mes pieds. Je crois que c'est le vent dans les feuilles mortes. D'où vient le vent? II vient du côté de la mer. Où voulez-vous aller? N'importe où ! N'importe où!" (m. 529-597)

De 'persoonlijkheid' van de beide mezzosopranen creëerde ik zelf, doordat bepaalde specifieke tekstsferen en -thematieken consequent aan hen werden toegekend. Op andere plaatsen was het de tekst die dergelijk personages genereerde. Dit is duidelijk het geval in onderstaand, eerder aangehaald tekststuk uit de vijfde scène:

Pourquoi êtes-vous venue ici?
A qui demandez-vous cela?
On dit que vous êtes belle comme une femme qui vient de très loin!
Je ne me suis jamais vue. (m. 503-525)

In dit fragment spreken de mannen met het jonge meisje. Het is daarbij duidelijk dat de mannen onderling eerder al over het meisje gesproken hebben. In het uiteindelijke muzikale resultaat componeerde ik de zanglijnen van het jonge meisje – volgens de traditie van de opera – uiteraard voor de sopraan. Een jongere en oudere blinde – respectievelijk de tenor en de bas – gaan met haar in dialoog.

In tegenstelling tot de eerste twee scènes van de opera, waarin het groepsdenken centraal staat, zijn er tijdens de dialoog met het jonge meisje of tijdens de solomomenten van beide mezzosopranen duidelijk individuele persoonlijkheden aan het woord. De meer abstracte, muziektheatrale textuur van de eerste twee scènes maakt op dergelijke momenten plaats voor een meer opera-achtige dramaturgie. Het beeld dat de operatraditie doorheen de eeuwen creëerde van een jong meisje (een sopraan), een waanzinnige vrouw (een mezzosopraan) of een oudere man (een bas), wordt daarbij heel even opgerakeld.[18] Door gebruik te maken van dergelijke

[18] Natuurlijk fungeerde Helmut Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* hier in zekere zin als voorbeeldcompositie. Net als Lachenmanns werk bevat ook *Les Aveugles* op dergelijke momenten immers korte fragmenten die als echo kunnen worden beschouwd van een historische, gekende vorm van muzikale dramatiek. *Les Aveugles* heeft uiteraard veel meer raakpunten met een traditionele operadramaturgie dan Lachenmanns compositie. Zo komt de dramaturgie van *Les*

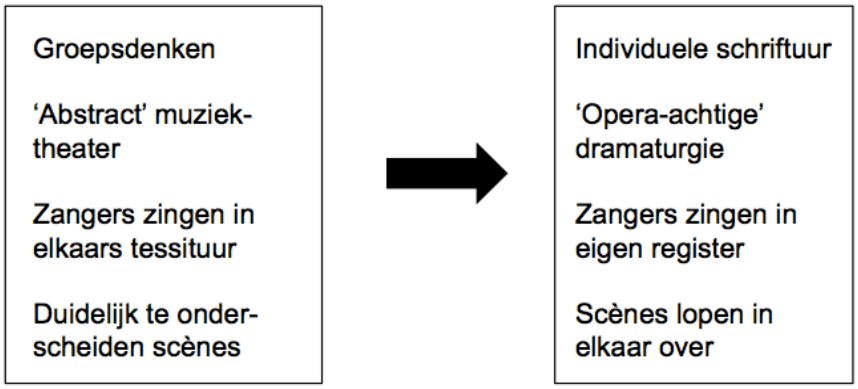
historische referenties, kan het procesmatig denken, waarbij een groep doorheen de compositie langzaam uiteenvalt in individuen, gekoppeld worden aan een evolutie waarbij een meer abstracte muziektheatrale compositie doorheen het werk langzaam transformeert tot een meer 'opera-achtig' werk. Natuurlijk heb ik dit proces (van groep naar individu; van 'abstract muziektheater' naar opera) niet lineair doorgevoerd. Ook na de tweede scène en zelfs op het einde van de compositie zijn er immers nog momenten waarin de blinden zich als een groep manifesteren. Voorbeelden zijn het einde van scène vier (m. 431-445), of aan de slotmaten van scène zeven (m. 664-679). Eveneens was er in de eerste twee scènes ook al ruimte voor individualiteit (denk aan de eerder aangehaalde solo van de tweede mezzosopraan op het einde van de eerste scène). Net als in mijn andere composities die gebruik maakten van procesmatige evoluties over de hele compositie heen, zoals *(es)*, *Canto* of *(Paysages – études) V*, beschouwde ik het procesmatig denken in *Les Aveugles* dan ook in de eerste plaats als een leiddraad waarrond de dramaturgie van de compositie kan worden geconstrueerd. De suggestie van een dergelijk procesmatig denken is zowel voor de luisteraar als voor mezelf immers veel interessanter dan de demonstratie ervan.

Behalve in de 'letterlijke' lezing van dit proces – de blinden zingen in het begin van de compositie immers *letterlijk* als een groep, waarna ze zich langzaamaan als solist beginnen te profileren –, uitte dit procesmatig denken zich ook in bepaalde andere facetten van de compositie. Zo maakt ook de tessituur van de zangers doorheen het werk een gelijkaardige evolutie. Eerder haalde ik aan dat de zangers in de eerste scène op bepaalde momenten letterlijk in elkaars register zingen. De vrouwen zingen daarbij eerder laag, de mannen eerder hoog. In de loop van de compositie evolueren de verschillende stemmen echter elk naar hun eigen, 'natuurlijke' stemhoogte. Deze evolutie kent haar hoogtepunt op het einde van de zesde scène, in m. 637-640. In deze maten zingen enkel de sopraan en de bas. Daarbij zoeken beide zangers de uitersten van hun stemregister op. De sopraan zingt lange, hoge noten rond de *c'''*, terwijl de bas een melodische figuur zingt die eindigt met een lage D.

Aveugles heel duidelijk in de eerste plaats voort uit de tekst, en is er doorheen de hele compositie een veel duidelijkere, meer afstandelijke verhouding tussen de zangers en de instrumenten (zie supra). In tegenstelling tot *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* worden zangers en instrumenten in *Les Aveugles* niet echt vermengd tot een meer hybride muzikale textuur. Veel meer dan in Lachenmanns werk is het in *Les Aveugles* zo dat de zangers in de regel de actie dragen terwijl de instrumenten een meer 'begeleidende' rol hebben.

Ook de wijze waarop de verschillende scènes muzikaal van elkaar te onderscheiden zijn, maakt doorheen de compositie een duidelijk evolutie. De eerste drie scènes staan muzikaal gezien eerder op zich. De eerste scène is relatief statisch en wordt gekenmerkt door lange, liggende noten. Scène twee is veel beweeglijker en vormt een duidelijk contrast met scène een. Ook de overgang naar scène drie is duidelijk hoorbaar. In de inleiding van de derde scène spelen de piano, vibrafoon en klokkenspel een tot dan nog niet gehoord, maar erg herkenbaar muzikaal motief: de eerder aangehaalde reeks gebroken akkoorden in de piano, de vibrafoon en het klokkenspel. (zie p. 131) Doorheen de hele derde scène keren deze akkoorden en instrumenten terug. Hun specifieke harmonische en instrumentale kleur bezorgt deze scène een duidelijke muzikale eenheid. Hierdoor wordt ook deze scène min of meer als een op zich staand geheel waargenomen. Vanaf scène vier lopen de verschillende scènes echter steeds meer in elkaar over. Er zijn weliswaar nog verschillen in textuur waarneembaar. Zo is de vierde scène eerder beweeglijk terwijl de vijfde scène, zeker tijdens de 'fluistersolo' van de tweede mezzosopraan, uiterst statisch is. Echter, de vierde en de vijfde scène hebben veel minder dan de eerste drie scènes een duidelijke, afgebakende muzikale of vormelijke eigenheid. Het is dan ook veel moeilijker om deze scènes als individuele eenheden waar te nemen. De zesde, zevende en achtste scène gaan zelfs zonder merkbare overgangen in elkaar over.

Samengevat kunnen we stellen dat de muzikale textuur van *Les Aveugles* doorheen het werk evolueert van een groepsdenken naar een meer individuele schriftuur, van eerder 'abstract muziektheater' naar een meer 'opera-achtige' dramaturgie, van een schriftuur waarbij de verschillende zangers elkaars tessituur opzoeken naar een schrijfstijl waarin elke stem in haar eigen register zingt, en van duidelijk van elkaar te onderscheiden scènes naar een meer doorgecomponeerde muzikale textuur.



Afbeelding 110: Overzicht transformatieprocessen in *Les Aveugles*.

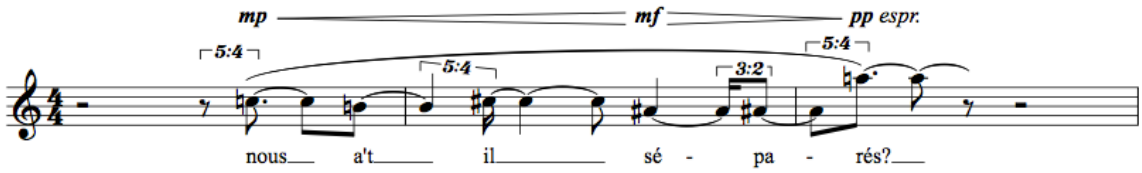
Nogmaals, deze processen werden niet radicaal doorgevoerd. Ze fungeerden alle in de eerste plaats als leiddraad om de structuur van de compositie aan op te hangen. Wanneer ik in deze vooropgestelde structuur aanpassingen maakte, ging ik dan ook meestal af op mijn gevoel. Zo koos ik bewust voor een solomelodie van de tweede mezzosopraan op het einde van de eerste scène omdat ik wist dat de tweede mezzosopraan in de vijfde scène een lange solo zou hebben. Door deze melodische lijn juist aan haar te geven kon de tweede mezzosopraan haar lange 'fluistersolo' bij wijze van spreken al aankondigen. Bovendien vond ik het uit muzikaal oogpunt mooi om de eerste scène af te sluiten met een eerder zachte, solistische passage. Het contrast met de volle, drukkere tweede scène zou daardoor immers enkel sterker zijn.

3.3.3. Grote vorm weerspiegeld in kleinere elementen

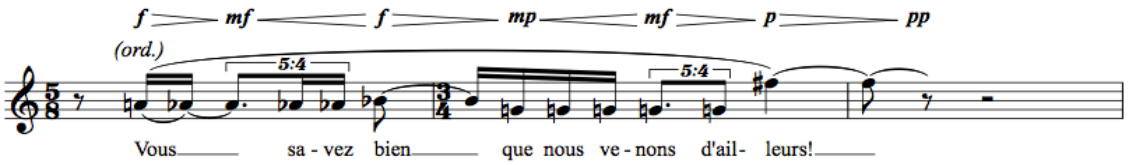
Naast de keuze om te werken met bepaalde transformatieprocessen over de duur van de compositie heen, genereerde het globale dramaturgische verloop van de tekst van Maeterlinck ook nog enkele andere muzikale beslissingen. Zo koos ik ervoor om de grote vorm van het toneelstuk van Maeterlinck te weerspiegelen in bepaalde kleinere compositorische onderdelen. De compositorische vorm van Arnold Schönbergs *Nacht*, het eerder besproken achtste deel uit *Pierrot Lunaire*, fungeerde hiervoor als (omgekeerd) voorbeeld. (zie p. 77) Zoals gesteld komen in *Nacht* heel wat compositorische aspecten voort uit een motief van drie noten: het globale vormverloop, evenals het tempoverloop en het verloop van de tessituur van de instrumenten en de vocale partij. Voor *Les Aveugles* paste ik het omgekeerde denkproces toe. Ik vertrok van het dramatisch verloop van het toneelstuk van

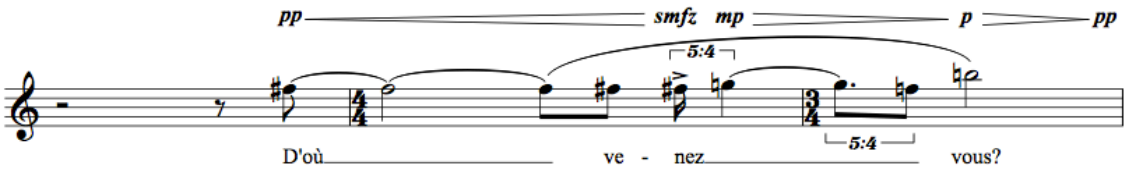
Maeterlinck en baseerde vervolgens de vorm van bepaalde kleinere compositorische elementen op dit overkoepelende, globale vormverloop. Over het geheel gezien is *Les Aveugles* een statisch werk. Doorheen het toneelstuk bouwt Maeterlinck langzaam de spanning op doordat de toeschouwer samen met de blinden wacht tot deze de ware aard van hun situatie ontdekken. Aan het einde, wanneer de blinden tot de vaststelling komen dat hun levensloze begeleider zich nog steeds onder hen bevindt, is er een plotse intensiteitverdichting. Kort daarna eindigt het toneelstuk, even abrupt als het begonnen is. Grafisch zouden we dit verloop als volgt kunnen voorstellen:

Afbeelding 111: Grafische voorstelling van de dramatische evolutie van Maurice Maeterlincks *Les Aveugles*.

Deze grote dramatische evolutie van het toneelstuk van Maeterlinck lag aan de basis van bepaalde melodische figuren in de compositie op microniveau. Daarbij diende de vorm van bovenstaande afbeelding letterlijk als inspiratie voor de contouren van de melodische lijnen. Vaak draaide een bepaalde melodische figuur daarbij eerst enkele tellen of maten rond een bepaalde noot om tot slot te eindigen met een groter, stijgend interval. Zo zingt de tenor in m. 114-116 deze melodische lijn:

Afbeelding 112: Tenorpartij uit m. 114-116 van *Les Aveugles*.

In m. 493-495 en m. 495-497 zingen respectievelijk de eerste mezzosopraan en de sopraan volgende melodische fragmenten:



Afbeelding 113: Partij van de eerste mezzosopraan uit m. 493-495 van *Les Aveugles*.

Afbeelding 114: Sopraanpartij uit m. 495-497 van *Les Aveugles*.

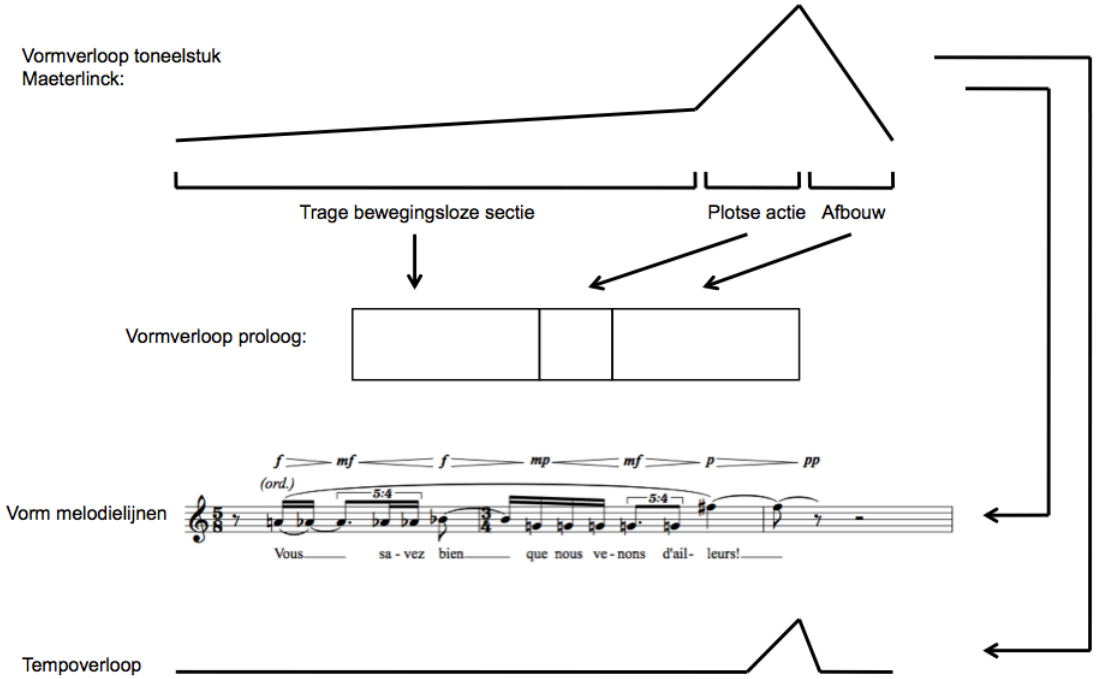
Andere melodische lijnen die gekenmerkt worden door gelijkaardige contouren zijn onder meer te vinden bij de mezzosopraan in m. 148-151 en m. 152-156, bij de bariton in m. 306-309, of bij de tenor m. 403-405. Het is daarbij steeds zo dat er eerst enkele tellen of maten rond een enkele noot of een klein interval gezongen wordt, om te eindigen met een groter, stijgend interval.

Ook de manier waarop het tempo doorheen de compositie evolueert vertoont sterke gelijkenissen met de dramatische evolutie van Maeterlincks toneelstuk. Doorheen de volledige compositie is het tempo licht schommelend tussen ongeveer 52 BPM en 66 BPM. Helemaal op het einde is er een plotse versnelling. In maat 665 wordt er een versneld van 66 BPM naar 72 BPM. Iets verder, in maat 677 wordt er versnelt naar 80 BPM. Nog verder, in maat 685, wordt er zelfs versneld tot 92 BPM. Meteen daarna wordt er vertraagd, en even later, in maat 688, bevinden we ons terug in de buurt van het 'basistempo' van de compositie: 56-60 BPM. Ook deze tempo-evolutie werd duidelijk gemodelleerd naar de dramatische ontwikkeling van Maeterlincks toneelstuk.

Een laatste element dat gebaseerd is op de dramatische ontwikkeling van het toneelstuk, is de vormevolutie van de vocale proloog. De proloog is 51 maten lang. We zouden deze kunnen onderverdelen in drie secties. De eerste sectie is traag en bewegingsloos (m. 1-22). De bariton en de eerste mezzosopraan staan in deze sectie centraal. Zij fluisteren de eerste zinnen van Maeterlincks inleidende tekst door een megafoon, wat resulteert in een ietwat rasperige klank. De andere zangers voegen aan deze textuur subtiele ruisklanken toe, of strijken crotales aan. In de maten 23-26

(sectie 2) wordt het muzikale discours plots intenser en ritmischer. Alle zangers zijn nu 'evenwaardig' betrokken in het muzikale verhaal. Dit leidt enkele maten later tot de derde sectie van de proloog (m. 27-51). In deze sectie staat het vocale aspect centraal. De zangers brengen een harmonische progressie, die uitdunt tot enkel de sopraan overblijft. Terwijl de sopraan tot het einde van de proloog lange noten blijft zingen, keren de andere zangers stap voor stap terug naar de textuur van het begin van de proloog. Niettegenstaande de proporties verschillend zijn – het derde deel van de proloog is zelfs iets langer dan de eerste sectie –, vertoont de vormelijke evolutie van de proloog grote gelijkenissen met het dramatisch verloop van Maeterlincks toneelstuk: (1) een trage, bewegingsloze sectie die (2) wordt gevolgd door een plotse intensiteitverdichting, (3) waarna het discours afbouwt tot het einde.

Op onderstaande figuur is te zien hoe het vormverloop van de proloog, de vorm van de melodielijnen en het tempoverloop van de volledige compositie werden afgeleid van het globale vormverloop van Maeterlincks toneelstuk.



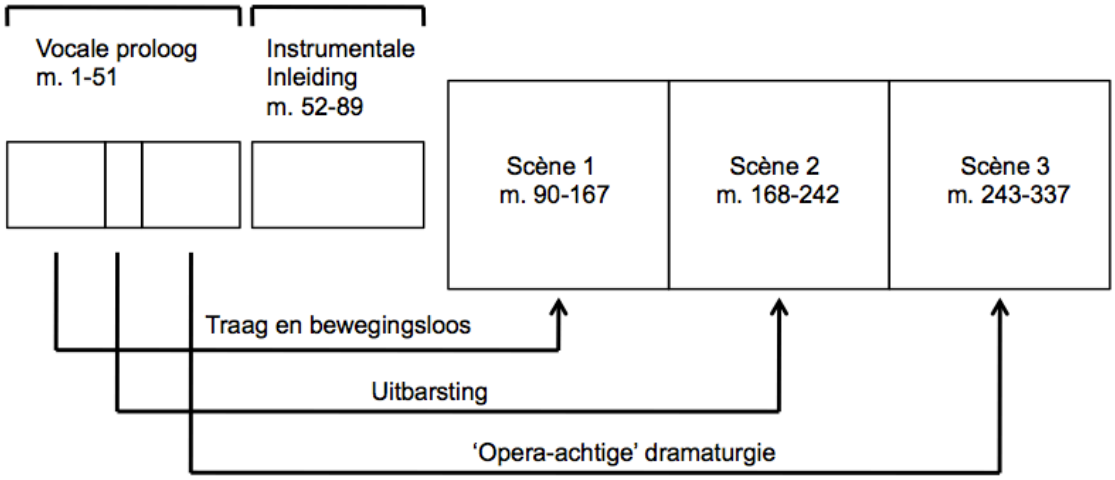
Afbeelding 115: Schematische voorstelling van de relaties tussen het globale vormverloop van Maeterlincks toneelstuk en het vormverloop van de proloog, de vorm van de melodielijnen en het tempoverloop van de compositie.

3.3.4. Relatie tussen proloog en scènes een tot drie

Het vormverloop van de proloog, de vorm van een groot aantal melodielijnen en het tempoverloop van de volledige compositie werden alle gemodelleerd naar de globale dramatische ontwikkeling van Maeterlincks toneelstuk. Deze denkwijze werd zelfs nog verder doorgetrokken. Het globale vormverloop van de eerste drie scènes (als geheel) werd immers gemodelleerd naar het vormverloop van de proloog. Ook deze grotere sectie (de scènes een tot drie) vertoont dus gelijkenissen met de dramatische evolutie van het toneelstuk.

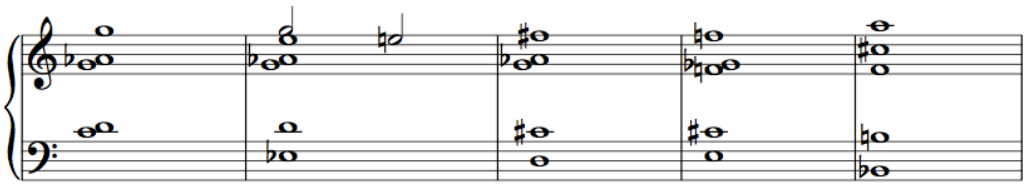
De proloog van de compositie bestaat uit drie secties: een eerder statisch eerste deel (m. 1-22), een kort, meer beweeglijk tweede luik (m. 23-26), en een derde deel waarin het vocale aspect centraal staat (m.27-51). Bepaalde aspecten van deze drie secties zien we terugkeren in de eerste drie scènes van de compositie. De eerste scène van de opera, bijvoorbeeld, is net als de eerste sectie van de proloog eerder traag en bewegingsloos. De tweede scène van de opera wordt dan weer gekenmerkt door een plotse uitbarsting van energie, net als de tweede sectie van de proloog. De derde scène van de opera tenslotte, is net als de derde sectie van de proloog voornamelijk vocaal georiënteerd. Aan het begin van de derde scène horen we immers voor het eerst een ‘waanzinssolo’ van de eerste mezzosopraan. Zoals ik eerder aanhaalde is dit een van de eerste momenten in de compositie waarin de ‘opera-achtige’ dramaturgie naar de oppervlakte komt.

Schematisch zouden we de relaties tussen de drie secties van de vocale proloog en de eerste drie scènes van de compositie als volgt kunnen voorstellen:

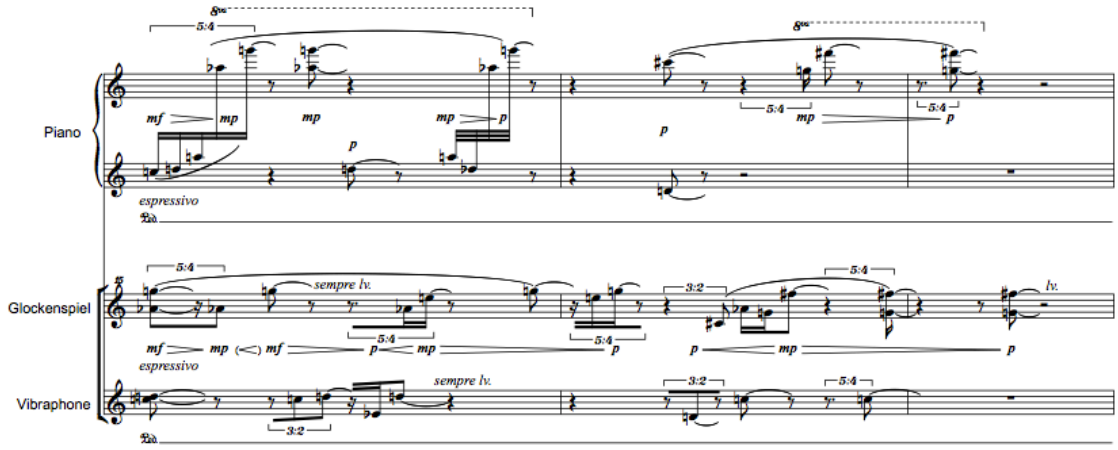


Afbeelding 116: Schematische voorstelling van de relaties tussen de drie secties van de vocale proloog en de drie eerste scènes van Les Aveugles.

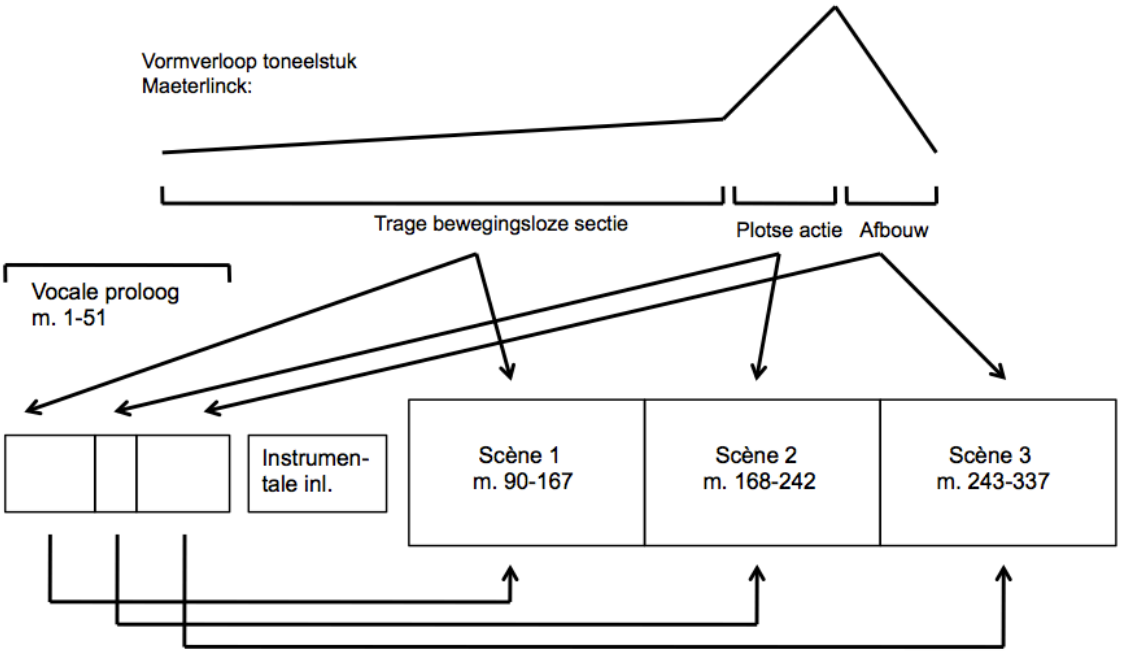
Naast vormelijke gelijkenissen zijn er ook inhoudelijke gelijkenissen tussen de drie secties van de proloog en de eerste drie scènes. Zo zetten de tenor en de sopraan in de eerste sectie van de proloog in maat 17 het interval e'-f' in. Dit interval keert in de eerste scène van de compositie terug in de eerder besproken sectie waarin de zes zangers in hetzelfde register zingen (m. 106-115). Deze sectie begint met het interval e'-f'.

Ook tussen de derde scène van de compositie en de proloog zijn er inhoudelijke overeenkomsten. Zo werd de harmonie van de eerder besproken gebroken akkoorden van de piano, de vibrafoon en het klokkenspel aan het begin van de derde scène afgeleid van de harmonische progressie van de zangers in de derde sectie van de proloog. In de proloog brengen de zangers tussen maat 27 en 35 deze akkoordopeenvolging:

Afbeelding 117: Reductie van de harmonische progressie van de zangers m. 27-35.

Deze harmonische progressie fungeerde als basis voor de harmonie van de piano, de vibrafoon en het klokkenspel aan het begin van de derde scène (m. 255-257). De eerste drie akkoorden van bovenstaand harmonisch schema werden daarbij letterlijk

overgenomen. In bepaalde harmonieën werden wel noten toegevoegd, zoals de a" in de eerste maat bij de piano, en ook met de precieze octaafligging werd eerder vrij omgegaan.

Afbeelding 118: Piano en percussiepartij uit *Les Aveugles*, m.255-257

Kortom, het vormverloop van de proloog werd gemodelleerd naar de dramatische ontwikkeling van het toneelstuk van Maeterlinck. De vormelijke evolutie van de eerste drie scènes van de compositie werd op haar beurt gebaseerd op bepaalde vormelijke en inhoudelijke eigenschappen van de proloog. Net als de proloog vertoont dus ook de muziekdramatische boog van de eerste drie scènes gelijkenissen met de dramaturgie van Maeterlincks toneelstuk: (1) een lange, eerder statische sectie (2) wordt gevolgd door een plotse intensiteitverdichting (3) waarna de compositie afbouwt tot het einde.



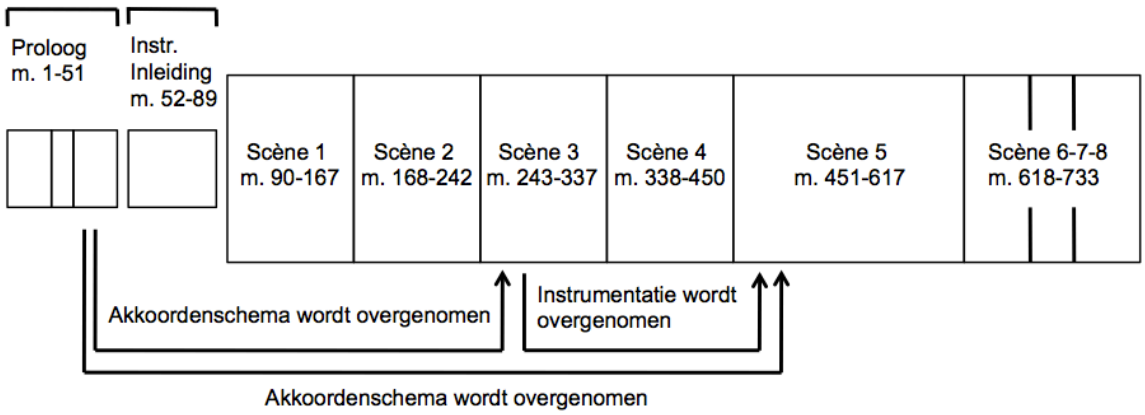
Afbeelding 119: Grafische voorstelling van de relaties tussen de dramaturgie van Maeterlincks toneelstuk en de vorm van de proloog en de eerste drie scènes van de opera.

Net zoals dit in de proloog het geval was, werden ook bij de eerste drie scènes van de opera de lengteverhoudingen van het dramatisch verloop van het toneelstuk van Maeterlinck niet angstvallig gerespecteerd. Terwijl de eerste, bewegingsloze sectie in het toneelstuk ruimschoots het grootste deel van het werk uitmaakt, en veel langer duurt dan de tweede en de derde sectie samen, hebben de eerste drie scènes in de opera alle ongeveer dezelfde lengte. Deze zeer verschillende temporele verhoudingen zorgen er dan ook voor dat de vormelijke en inhoudelijke gelijkenissen tussen de dramaturgie van het toneelstuk, de proloog en de eerste drie scènes van de opera eerder op een theoretisch niveau aanwezig zijn. De kans is immers klein dat deze relaties tijdens een beluistering ook daadwerkelijk zouden opvallen.

3.3.5. Reëxpositie: scènes vijf tot acht

De verschillende muzikale karakters van de eerste drie scènes worden alle, als een soort reëxpositie, hernomen in de tweede helft van de compositie, van scène vijf tot acht. Hun precieze volgorde wordt daarbij wel niet gerespecteerd. Zo vertoont de eerste helft van scène vijf sterke gelijkenissen met de derde scène van de opera. Net als in scène drie staat ook in de eerste helft van de vijfde scène een meer vocale,

'opera-achtige' dramaturgie centraal. We bespraken bijvoorbeeld reeds de 'opera-achtige' dialoog tussen de tenor, de bas en de sopraan (m. 503-525): deze maakt deel uit van de eerste helft van scène vijf. Ook de eerder aangehaalde harmonische progressie, die voor het eerst klonk in de derde sectie van de proloog en zuiver instrumentaal werd hernomen door de piano, vibrafoon en het klokkenspel aan het begin van de derde scène, keert in scène vijf terug (m. 480 tot 487). De toonhoogteorganisatie van de harmonieën uit de proloog worden letterlijk geciteerd, en worden als het ware overschreven door de gebroken akkoorden van de piano, de vibrafoon en het klokkenspel die de derde scène zo sterk typeerden. In scène vijf worden op die manier de muzikale texturen van de derde sectie van de proloog en van de derde scène als het ware gesuperponeerd. Onderstaande afbeelding illustreert deze relaties.

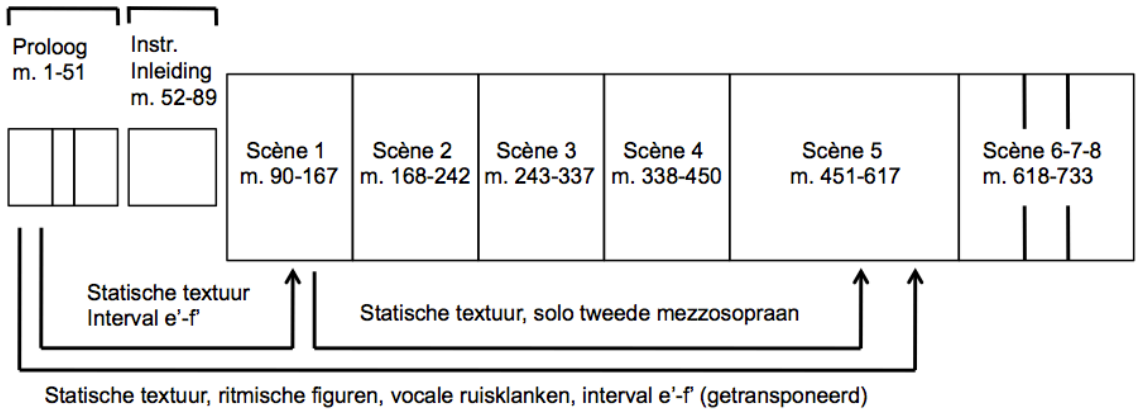


Afbeelding 120: Grafische voorstelling van de relaties tussen de derde sectie van de proloog, en de derde en de vijfde scène van de opera.

Terwijl de eerste helft van scène vijf elementen uit de derde scène herneemt, bouwt de tweede helft van de vijfde scène verder op scène een. De tweede helft van de vijfde scène kunnen we situeren vanaf maat 529, aan het begin van de fluistersolo van de tweede mezzosopraan. Net als de eerste scène van de opera is de tweede helft van scène vijf bijzonder statisch. Het muzikale discours wordt gekenmerkt door het gebruik van trage harmonische evoluties en lange, zachte tonen. Zoals aangehaald werd ook de lange solo van de tweede mezzosopraan in de tweede helft van vijfde scène al in zekere zin aangekondigd op het einde van scène een. Ook daar had de tweede mezzosopraan immers een kort solistisch moment. Naast elementen uit de eerste scène worden in de tweede helft van scène vijf ook muzikale elementen uit de

eerste sectie van de vocale proloog hernomen. Dit is niet onlogisch, daar de eerste scène op zich op juist deze eerste sectie van de proloog geënt is. Zo vertonen de ritmische figuren van de tweede mezzosopraan aan het begin van de fluistersolo zeer grote gelijkenissen met die van de bariton aan het begin van de proloog. Enkele maten later worden ook de vocale ruisklanken hernomen die de eerste sectie van de proloog typeerden. Ook keert daarbij het eerder aangehaalde vocale interval e'-f' terug. Dit interval klonk voor het eerst in maat 17 van de proloog en werd hernomen in de eerste scène. In scène vijf keert dit interval terug, gezongen door de bas en de eerste mezzosopraan (m. 539), zij het een kwart lager getransponeerd (b-c'). Niet lang na het begin van de tweede helft van scène vijf dunt de vocale textuur uit. Vanaf maat 547 tot het einde van de scène (m. 617) blijven enkel de tweede mezzosopraan en de instrumenten over.

De relaties tussen de eerste sectie van de proloog, de eerste scène en de tweede helft van de vijfde scène kunnen als volgt worden voorgesteld:



Afbeelding 121: Grafische voorstelling van de relaties tussen de eerste sectie van de proloog, en de eerste en de vijfde scène van de opera.

Terwijl de eerste helft van scène vijf geënt werd op scène drie, en de tweede helft werd gemodelleerd naar de eerste scène, vertonen de laatste drie scènes van de opera – scènes zes, zeven en acht – duidelijke gelijkenissen met scène twee. We bespraken al dat de drie laatste scènes van de opera zonder onderbreking in elkaar overgaan. De voornaamste overeenkomst tussen deze scènes en de tweede scène is te vinden in de instrumentale schriftuur. Net als scène twee worden ook scènes zes tot acht getypeerd door een zeer beweeglijke, volle muzikale textuur. Bepaalde figuren uit scène twee worden daarbij duidelijk hernomen, zoals de lange crescendo's van de zangers, de

houtblazers, de piano en het metalen slagwerk. De openingsgeste van scène twee (m. 168) keert zelfs bijna letterlijk terug aan het begin van scène zeven (m. 647).

Uiteraard zijn er ook duidelijke verschillen tussen scène twee en de laatste drie scènes. Zo is de vocale schriftuur van scènes zes, zeven en acht duidelijk een stuk individueler gedacht dan die van scène twee. Dit is een logisch gevolg van het muzikale proces waarbij een meer groepsmatig gedachte vocale schriftuur aan het begin van de compositie doorheen het werk langzaam evolueert naar een meer individuele schrijfstijl op het einde. Zoals we al eerder nuanceerden, zijn er in de laatste drie scènes echter ook momenten waarin de zes zangers duidelijk als een groep klinken. Dit is bijvoorbeeld het geval op het einde van de zevende scène (m. 664-679). Deze momenten zijn echter eerder zeldzaam.

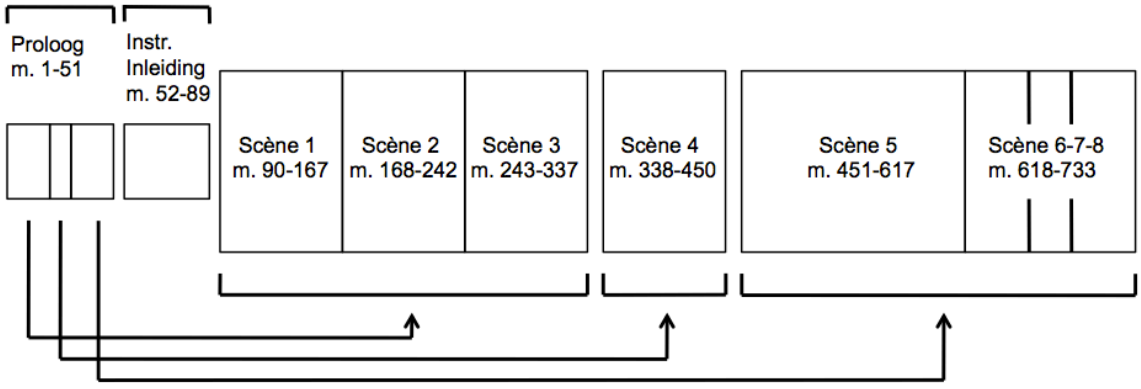
Helemaal aan het einde van het werk, in de coda (m. 711 tot 733), verlaten we de drukkere muzikale textuur en keren we terug naar de sfeer en bewegingsloosheid van de eerste scène van de opera. In maat 711 zetten de zes zangers een akkoord in dat eerder was voorgekomen in scène één (het akkoord fis-b-c'-f'-c''-e'', terug te vinden in scène één, m. 97). Van maat 711 tot 720 brengen de zangers dit akkoord in een stijgende crescendo. Deze harmonische structuur wordt op het einde van maat 720 plots afgebroken, waarop de zes zangers de noten e' en f' inzetten. Van maat 721 tot het einde klinkt bij de zangers enkel deze tweeklank. De opera eindigt dus zoals hij begonnen is, met zes zangers die in elkaars register zingen en volledig versmelten tot een enkele stem.

3.3.6. Globaal vormverloop

Wanneer we de vorm van de volledige opera overzien, merken we heel wat zaken op. Om te beginnen kan de globale dramaturgie van het toneelstuk van Maeterlinck als het vertrekpunt worden gezien voor het volledige vormelijke verloop van de opera. In Maeterlincks toneelstuk wordt (1) een lange, bewegingsloze sectie gevolgd door (2) een plots moment van actie, (3) waarna het werk afbouwt tot het einde. Ik toonde aan dat deze drie delen terug te vinden zijn in de drie secties van de proloog. Ook de proloog wordt immers gekenmerkt door (1) een eerder bewegingsloze muzikale sectie, dewelke onderbroken wordt door (2) een intensiteitverdichting, (3) waarna een meer vocaal gerichte sectie de proloog afsluit. Deze drie secties van de proloog, zo

toonde ik aan, vormden de basis voor het vormverloop van de eerste drie scènes van de opera. Zo is de eerste scène eerder bewegingsloos, wordt de tweede scène gekenmerkt door een veel drukkere muzikale textuur, en wordt de derde scène gekarakteriseerd door een meer vocaal georiënteerde muzikale schriftuur. In scènes vijf tot acht worden bepaalde structurele eigenschappen van de eerste drie scènes hernomen.

De vierde scène van de opera bevindt zich tussen deze twee blokken in. Scène vier kan als een soort B-deel worden beschouwd, tussen de expositie (scènes één tot drie) en de reëxpositie (scènes vijf tot acht) van de compositie in. De acht scènes samen kunnen bijgevolg als een grote drieledige ABA' vorm worden gelezen: A: scènes een tot drie, B: scène vier, A': scènes vijf tot acht. Merk op dat deze grote, drieledige vorm gelijkenissen vertoont met het vormverloop van de proloog. De proloog bestaat immers uit drie secties, waarvan de tweede sectie een heel stuk korter is dan de eerste en de derde sectie. Onderstaande afbeelding toont aan dat deze verhouding redelijk exact terug te vinden is wanneer de eerste drie scènes van de opera als een eerste sectie worden beschouwd, de vierde scène als een tweede sectie, en de vijfde tot de achtste scène als een derde sectie worden gezien.



Afbeelding 122: Grafische voorstelling van de verhouding tussen enerzijds de drie secties van de proloog en anderzijds de ABA' vorm die te vinden is in de acht scènes van de opera.

De vocale proloog, zo zouden we kunnen stellen, kan zowel vormelijk als inhoudelijk als een samenvatting van de compositie worden beschouwd. Alle vormelijke eigenschappen, evenals de belangrijkste muzikale bouwstenen waar de hele compositie rond werd geconstrueerd vinden we in deze proloog immers terug. In die zin is er een duidelijke verwantschap tussen de constructie van *Les Aveugles* en de

eerder besproken eerste beweging van het *Streichtrio* Opus 20 van Anton Webern. Ook in dit werk, dat me al heel lang fascineert, worden alle vormelijke en inhoudelijke eigenschappen van de compositie samengevat in de inleidende maten. Net als in Weberns strijktrio kan de inleiding van *Les Aveugles* dan ook als de nucleus worden beschouwd waar het volledige werk vervolgens uit voortkomt.

3.3.7. Herhaling en lineariteit (bis)

Op het einde van het tweede hoofdstuk van dit essay haalde ik aan dat ik in *Les Aveugles* twee elementen wilde verenigen die de laatste jaren een sleutelrol hebben gespeeld in mijn zoektocht naar compositorische coherentie: het werken met hoorbare herhaling en de integratie van lineaire transformatieprocessen. Zoals duidelijk geworden is werden deze elementen doorheen de hele compositie op een complexe manier met elkaar verweven. Het element herhaling is daarbij op verschillende niveaus terug te vinden in het muzikale discours. Om te beginnen in de grote drieledige ABA'-vorm. In de expositie (A) volgen drie duidelijk onderscheidbare muzikale texturen elkaar op. Deze worden in een kort B-deel omspeeld, waarna ze in een reëxpositie (A') alle worden hernomen. Bij hun herhaling wordt de specificiteit van de verschillende elementen steeds behouden. Telkens, bijvoorbeeld, wanneer de gebroken akkoorden in de piano, vibrafoon en het klokkenspel terugkeren, worden deze door hun karakteristieke kleur en vorm immers met elkaar verbonden.[19] Ook andere elementen keren doorheen de compositie op zeer herkenbare wijze terug, zoals het ritmisch spreken van de bariton aan het begin van de compositie, het ritmisch patroon van de hoogste c'''' van de piano, of de uitgestrekte, trage crescendo's van de zangers die worden begeleid door lange trillers in de blazers, de piano en het metalen slagwerk. Naast specifieke motieven of instrumentencombinaties worden ook bepaalde muzikale texturen heel herkenbaar hernomen. Zo begint de opera met een lange solonoot in de accordeon (f'). In maat 362 van scène vier in maat 32 keert deze noot terug – weliswaar een kwart lager getransponeerd (c').[20] De link met het begin van de compositie is echter

[19] Naast hun specifieke instrumentatie, is de vrije ritmiek van deze akkoorden, evenals het feit dat ze telkens over verschillende maten heen een traag diminuendo maken, minstens even belangrijk met betrekking tot hun herkenbaarheid.

[20] Merk de gelijkenis op tussen het besproken interval e'-f' uit maat 17 van de proloog dat een kwart lager werd hernomen in de tweede helft van scène vijf b-c').

overduidelijk. *"Vous ne pouvez pas ne pas l'entendre."*, zou Boulez stellen. (zie p. 125) Ook wanneer de muzikale textuur van het begin van de proloog in de tweede helft van scène vijf hernomen wordt, gebeurt dit op zeer hoorbare wijze. De noten en ritmes zijn weliswaar verschillend, maar die eigenschappen die de proloog zijn specifieke eigenheid geven maakten worden bij de herhaling steeds behouden: de ritmische figuren van de bariton, de lange noten, de aanwezigheid van vocale ruisklanken, de aangestreken crotales… Dat precies deze elementen hernomen worden zorgt ervoor dat de link tussen de proloog en de tweede helft van scène vijf zeer duidelijk hoorbaar wordt gemaakt.

Zoals aangetoond werden bovenop deze drieledige vorm vervolgens verschillende transformatieprocessen geplaatst. Het begin van de compositie wordt gekenmerkt door een meer groepsmatige schriftuur, waarbij de zangers vaak elkaars tessituur opzoeken, en waarin de verschillende scènes van de compositie muzikaal duidelijk van elkaar te onderscheiden zijn. Naar het einde van het werk toe, zo toonde ik aan, is de muzikale textuur veel individueler gedacht, zingen de zangers in hun eigen stemregister en lopen de verschillende scènes zonder onderbreking in elkaar over. Deze transformatieprocessen kunnen verbonden worden met het feit dat *Les Aveugles* begint als eerder 'abstract' muziektheater waarin geen personages aanwezig zijn. Doorheen de compositie transformeert het werk vervolgens langzaam tot opera. Er zijn dialogen, er zijn duidelijke afgelijnde personages en de muziek versterkt de emotie van de tekst. In het eerste deel van dit derde hoofdstuk werd al gesteld dat we deze laatste elementen in de eerste plaats associëren met een eerder traditionele operadramaturgie: de zangers beelden immers bepaalde personages uit, het verhaal heeft een dramatische handeling en doorheen het werk wordt de psychologische ontwikkeling van de personages getoond. (zie p. 192) De elementen die de eerste scènes kenmerkten – de opeenvolging van muzikaal meer op zichzelf staande scènes en het ontbreken van duidelijke personages – associëren we daarentegen eerder met meer hybride muziektheatervormen.

Ik heb benadrukt dat dit procesmatig denken in de compositie nooit radicaal werd doorgedacht. Alle vormelijke beslissingen – zowel met betrekking tot herhaling als tot het lineaire denken – genereerden in de eerste plaats een 'framework', een kader, dat op een bepaalde manier een situatie creëerde waarbinnen vervolgens 'zinvol' kan worden gewerkt, om de terminologie van Brian Ferneyhough te citeren. (zie p. 90)

Het creëren van een dergelijk 'kader' was zeer belangrijk om überhaupt met het libretto aan de slag te kunnen gaan. De tekst van Maeterlinck is immers zeer open, zeker in het eerste deel – de facto gebeurt er eigenlijk niet echt iets. Het feit dat Corillon en ik bovendien alle personageaanduidingen weggelaten hebben, en ik voor mijn compositie dus moest vertrekken van één doorlopende tekst, maakte de noodzaak om aan deze tekst een externe dramaturgie toe te voegen enkel prangender. Vandaar het idee om het dramatisch verloop van Maeterlincks toneelstuk op een abstracte manier in zo veel verschillende facetten van de compositie tot uiting te laten komen: in de drieledigheid van de proloog, in de vormelijke relaties tussen de proloog en de eerste drie scènes van de compositie, tussen de proloog en de grote ABA' vorm van de compositie, en natuurlijk ook in de transformerende processen – ook dit procesmatig denken is, zoals aangetoond, immers gebaseerd op het dramatisch verloop van het toneelstuk van Maeterlinck. Zelfs het drienotenmotief e'-fis'-f', dat doorheen de hele compositie in allerlei gedaanten en transposities terugkeert, is op een bepaalde manier terug te brengen tot de initiële drieledigheid van Maeterlincks toneelstuk.[21] Al deze vormelijke processen en structureringen dienden echter in de eerste plaats als vormelijke leidraad, waar het verloop van de muzikale constructie van het werk vervolgens aan kon worden opgehangen. Merk op dat op voorhand niets vastgelegd was wat betreft de precieze duur van de verschillende secties, de interne toonhoogteorganisatie, het gebruik van ritmische figuren, motieven, instrumentatie, enzovoort. De vooraf bepaalde constructie liet me immers voldoende vrijheid om heel veel beslissingen zelf te kunnen nemen. Tegelijk echter, bepaalde deze vormstructuur welke elementen in welke scène zouden moeten worden hernomen, of in welke richting ze zouden kunnen evolueren of transformeren. De vooraf vastgelegde structuur was dus sturend zonder dwingend te zijn, richting gevend zonder allesbepalend te zijn. Tegelijk zorgde deze vorm van werken dat aan de compositie zonder probleem een grotere muzikale boog kon gegeven worden.

Zoals duidelijk geworden is, keren doorheen *Les Aveugles* veel elementen op een zeer hoorbare wijze terug. Uiteraard bevat de partituur ook elementen die refereren aan andere elementen zonder dat deze relaties voor de luisteraar echt waarneembaar zijn. Zo lijkt de kans me eerder klein dat iemand zal horen dat de toonhoogteorganisatie

[21] Dit drienotenmotief manifesteert zich voor het eerst in de eerder aangehaalde sectie waarin de zes zangers elkaars register opzoeken (m. 107-115). Nadien keert dit motief de hele tijd terug, bij de eerste mezzosopraan bijvoorbeeld in maat 263-264, bij de bariton maat 306-308, aan het begin van scène vier bij de bas, tenor en tweede mezzosopraan maat 338-341, enzovoort.

van de akkoordprogressie van de piano, de vibrafoon en het klokkenspel aan het begin van scène drie bijna letterlijk overgenomen werd van de harmonie van de zangers in de derde sectie van de proloog.[22] De kans lijkt me zelf nog kleiner dat iemand de link zal leggen met de maten 51 tot 54 van mijn eerder besproken compositie *(es)* voor vier stemmen en slagwerk. Nochtans werd de besproken harmonische progressie van de zangers in de proloog van *Les Aveugles* grotendeels gebaseerd op deze akkoorden uit *(es)*. Dergelijke linken, tussen de proloog en de derde scène, of tussen de proloog en *(es)*, zijn natuurlijk op een bepaalde manier een vorm van 'spielerei'. Soms is het als componist gewoon een uitdaging om bepaalde zaken intern te doen 'kloppen'. In andere gevallen worden elementen met elkaar verbonden op basis van muzikale associaties die waarschijnlijk enkel voor de componist echt van belang zijn. Zo is het bijvoorbeeld geen toeval dat de zangers, wanneer ze in de eerste scène alle als een enkele stem klinken, juist de noten f' en e' zingen (de eerder beschreven sectie van maat 107 tot 115). Dit zijn immers de eerste noten van György Ligeti's compositie *Lux Aeterna* (1966) voor zestien stemmen. Conceptueel klopte het voor mij heel erg om de situatie van de blinden te verbinden met deze compositie van Ligeti. De sfeer en de religieuze thematiek van Ligeti's werk – de tekst *Lux Aeterna* maakt immers deel uit van het klassieke requiem – 'klopte' voor mij heel erg met het toneelstuk van Maeterlinck. Echter, in welke mate zijn deze muzikale referenties, deze intertekstuele verwijzingen, voor de luisteraar echt relevant? Zijn het niet gewoon elementen die het mij als componist 'makkelijker' maken om bepaalde inhoudelijke beslissingen te nemen? In welke mate moet de luisteraar überhaupt over deze kennis beschikken om het werk echt te begrijpen? En in welke mate zou de perceptie van de luisteraar veranderen wanneer deze zou weten dat *Les Aveugles* muzikaal materiaal overnam van *(es)* en op een bepaalde manier verwijst naar Ligeti's *Lux Aeterna*? In het volgende hoofdstuk kom ik uitgebreider terug op deze problematiek.

Terwijl eerdere werken, zoals *(trois études scénographiques)* of *(Paysages – études) V*, gekenmerkt werden door een muzikaal coherente maar eerder korte muzikale boog, zorgde de vooraf gestructureerde afwisseling van contrasterende muzikale

[22] Ik heb het dan specifiek over de toonhoogterelatie tussen de proloog en scène drie. Wanneer de instrumentencombinatie piano, vibrafoon en klokkenspel terugkeert in scène vijf is dit auditief zeker te verbinden met scène drie. Echter, het is de *instrumentencombinatie* die dit muzikaal element tot iets specifiek maakt, niet de toonhoogteorganisatie. Vandaar dat de link tussen de proloog en scène drie waarschijnlijk veel moeilijker waar te nemen is.

texturen en structuren bijna vanzelf voor deze grotere en overkoepelende muzikale boog. In bepaalde werken die na het voltooien van *Les Aveugles* zouden ontstaan, zoals mijn orkestcomposities *(…revenir dans l'oubli…)* (2013) of *(…dans son presque silence…)* (2014), zou een gelijkaardig structureel denken eveneens leiden tot beduidend grotere muzikale structuren. Ook in deze werken zou de afwisseling en de herneming van muzikaal contrasterende texturen dit vormelijk verloop kenmerken.

3.4. *Les Aveugles* als muziektheatrale compositie

Eerder in dit essay beschreef ik hoe de grenzen tussen het concertante en het muziektheatrale reeds geruime tijd aan het vervagen zijn. Vandaag de dag worden we geconfronteerd met een veelheid aan muziektheatrale expressievormen. Er worden vandaag nog steeds, vormelijk en dramaturgisch gezien, eerder traditionele opera's geschreven, naast hybride muziektheaterwerken of meer 'concertant' geconcipieerde composities waarin verschillende kunstvormen en/of perceptielagen samenkomen. Dergelijke ontwikkelingen zijn niet alleen merkbaar bij muziek en muziektheater. Gelijkaardige grensvervagingen zijn te zien binnen alle domeinen van de (podium)kunsten. Zo bevindt een voorstelling als *Vortex Temporum* (2013) van Anne Teresa De Keersmaeker (°1960) zich op de grens tussen het concertante en choreografische, of balanceert een voorstelling als *De macht der theaterlijke dwaasheden* (1983) van Jan Fabre (°1958) op de grens tussen theatervoorstelling, dansvoorstelling en zelfs muziektheatervoorstelling.

Het is nooit mijn bedoeling geweest om *Les Aveugles* in een bepaald 'type' muziektheatrale expressie 'in te schrijven'. Zoals gesteld is *Les Aveugles* geen traditionele opera, hoewel de compositie gedurende het verloop van het werk heel duidelijk gelijkenissen begint te vertonen met een meer traditionele operadramaturgie. Ook is het geen hybride compositie geworden op de grens van het concertante en het theatrale, zoals *Prometeo*, *Fama* of *Gramma*, hoewel de compositie duidelijk momenten bevat die aan een dergelijke dramaturgie doen denken. Ik denk daarbij aan het meer abstracte karakter van de proloog of aan de eerste scène van de compositie. Ook het feit dat de zangers doorheen de hele partituur met hun stemtype beschreven worden (sopraan, tenor, etc.), en hen nooit

(bepaalde) namen worden toegekend, kan heel duidelijk als een meer 'concertant' gedacht aspect van de compositie beschouwd worden.

In het creatieproces van *Les Aveugles*, was het heel belangrijk voor mezelf om een open werk te maken: een compositie die kan worden geïnterpreteerd. Een werk dat niet van een bepaalde vooraf bepaalde scenografie of interpretatie afhankelijk is. Op basis van de initiële keuzes die Corillon en ik maakten met betrekking tot de tekst of het aantal zangers en instrumenten dat we zouden gebruiken, kwamen we tot een bepaalde lezing van Maeterlincks toneelstuk. Ik voegde daar met mijn partituur een extra, muzikale interpretatie aan toe, waarna Corillon een podiumbeeld en regie ontwikkelde, en Eric Soyer een lichtontwerp toevoegde. Evengoed hadden het muzikale, het scenografische, de regie en het lichtspel echter anders kunnen zijn.[23] De verschillende facetten van de productie hebben dan ook alle iets niet-exclusief. En dit niet-exclusieve is voor mij belangrijk, omdat de compositie en de realisatie ervan op die manier 'vrij' is: ze is niet afhankelijk van een enkele podiumopstelling, choreografie, visueel beeld of belichting, en kan bijgevolg geïnterpreteerd worden.

In de composities die zouden ontstaan na het voltooien van *Les Aveugles*, wilde ik dieper ingaan op de vraag in welke mate een bepaalde compositie steeds maar één bepaalde, mogelijke realisatie is van een muzikaal idee. Hetzelfde muzikale materiaal zou immers ook op geheel andere wijzen verder kunnen worden uitgewerkt; eenzelfde muzikale passage zou helemaal anders kunnen klinken, afhankelijk van de precieze positie binnen een compositie; eenzelfde tekst zou, afhankelijk van de bezetting of de muzikale dramaturgie, dan weer tot geheel andere muzikale resultaten kunnen leiden. Op een bepaalde manier knoopte ik met deze vragen terug aan bij mijn vroege *(...Passages...)-cyclus*. Een van de zaken die in deze cyclus immers centraal stond, was de vraag welke compositorische mogelijkheden zouden ontstaan wanneer dezelfde muzikale elementen doorheen meerdere composities zouden worden hernomen, en daarbij telkens op een verschillende wijze verder zouden worden uitgewerkt. Echter, terwijl de *(...Passages...)-cyclus* als een gesloten eenheid werd geconcipieerd, waarbinnen verschillende composities aan elkaar refereren, wilde ik deze denkwijze in de werken die na *Les Aveugles* zouden ontstaan radicaal doortrekken, los van een bepaald afgelijnd en 'beperkend' cyclisch denken.

[23] Zie alleen al de enorme esthetische en inhoudelijke verschillen tussen mijn compositie en andere toonzettingen van Maeterlincks toneelstuk: *Die Blinden* van Beat Furrer en van Walter Zimmermann, *The Blind* van Lera Auerbach, en *Les Aveugles* van Xavier Dayer.

Welke compositorische mogelijkheden zouden immers ontstaan wanneer *al* mijn werken deel zouden uitmaken van een groot, intertekstueel, rizhomatisch netwerk van verwijzingen en referenties? In welke mate zou de perceptie van deze composities daarbij worden beïnvloed? Welke invloed zouden deze verwijzingen daarbij hebben op het 'verhaal' dat een bepaalde compositie vertelt? En welke rol spelen de referenties naar andere, reeds bestaande composities daarbij? Zoals de verwijzingen naar György Ligeti in *Les Aveugles*, of György Kurtág in *(...nuit cassée.)*? In welke mate wordt het begrip van een bepaald werk beïnvloedt wanneer een luisteraar kennis heeft van deze externe muzikale referenties? Of creëert elke luisteraar sowieso muzikale referenties, los van de intenties van de componist? In het vierde hoofdstuk van dit essay gaan we dieper in op deze vragen. In eerste instantie zullen we de problematiek van het muzikaal refereren analyseren aan de hand van drie gevalstudies. Daarna gaan we dieper in op hoe deze problematiek mijn eigen compositorische activiteit wist te beïnvloeden.

Hoofdstuk 4: Verwijzende muziek

In het vierde hoofdstuk van dit essay gaan we dieper in op het gegeven dat muziekwerken refereren aan andere muziekwerken. In bepaalde gevallen, zo zal ik aantonen, integreert een componist bewust verwijzingen naar andere werken in zijn composities. In andere gevallen gebeurt muzikaal refereren op een eerder onbewuste manier, en is het voornamelijk de recipient die tijdens het luisteren bepaalde muzikale connecties maakt. In eerste instantie zullen we enkele aspecten van dit muzikaal refereren illustreren aan de hand van drie gevalstudies. Daarna zullen we deze werkwijzen analyseren en ingaan op de precieze compositorische en muziekfilosofische bedoelingen van dit muzikaal verwijzen. In een derde luik van dit hoofdstuk gaan we ten slotte dieper in op hoe deze problematiek mijn eigen denken en artistieke praktijk wist te beïnvloeden.

1. Inleiding: muziek refereert

Muziekwerken refereren aan andere muziekwerken. Eerder in dit essay illustreerde ik reeds hoe Wolfgang Rihm in *Jagden und Formen* (1995-2001) muzikaal materiaal overneemt uit zijn ensemblecompositie *Gejagte Form* (1995-1996/2001). (zie p. 100) De openingssectie van *Jagden und Formen* keert dan weer terug in zijn *12. Streichquartett* (2000-2001), terwijl deze laatste compositie met een pianopartij overschreven werd in *Interscriptum, Duo für Streichquartett und Klavier* (2000-2004). Doordat binnen het oeuvre van Rihm muzikale elementen, langere secties of zelfs hele composities hernomen of overschreven worden, verwijzen deze werken op een bepaalde manier naar elkaar. Ook in mijn eigen werken vinden we gelijkaardige compositorische referenties terug. De vier delen van de *(...Passages...)-cyclus* nemen alle muzikaal materiaal van elkaar over. Deze elementen worden daarbij vaak letterlijk en zeer herkenbaar hernomen, waardoor ze makkelijk met elkaar kunnen worden geassocieerd. Daarnaast gaf ik het voorbeeld van een crescendofiguur die voor het eerst verschijnt in *(étude scénographique)* (2008). (zie p. 137) Deze figuur keert sinds dit werk zeer frequent terug in verschillende van mijn composities. Niet alleen weerklinkt ze in *(...réduit au silence.)* (2009) en *(...)* (2009/2010) – de twee

andere delen van *(trois études scénographiques)* –, ze komt ook voor in *(…en paysage de nuit…)* voor ensemble met versterkte viola d'amore (2010), *(Paysages – études) IV* voor zeven instrumenten (2011), *Les Aveugles* (2011), *(Incipits)* voor zeven instrumenten (2013), *(…revenir dans l'oubli…)* voor orkest (2013) of *(l'espace d'une page)* voor cimbalom en acht instrumenten (2014). Doordat dergelijke, zeer herkenbare muzikale elementen in al deze composities terugkeren, verwijzen deze werken onderling uiteraard op een bepaalde manier naar elkaar.

Naast verwijzingen binnen het oeuvre van een bepaalde componist, zien we ook dat componisten in hun werk aan composities van andere componisten refereren. Zo haalde ik reeds aan hoe Jörg Widmann in zijn *Jagdquartett* (2003) verwijst naar Schumann, Mozart, Haydn, en Helmut Lachenmann. (zie p. 172 en verder) De titel en bezetting van Widmanns vijfde strijkkwartet, *Versuch über die Fuge*, voor sopraan en strijkkwartet, refereren dan weer aan respectievelijk Beethovens *Große Fuge* op. 133 (1825) en Schönbergs *Tweede strijkkwartet* op. 10 (1908). De trage, bewegingsloze muzikale textuur van Wolfgang Rihms *Canzona* voor 4 altviolen (1982) doet dan weer heel duidelijk denken aan Luigi Nono's strijkkwartet *Fragmente-Stille, An Diotima* (1980).

Naast dergelijke werkwijzen, waarbij titels, (letterlijke) muzikale citaten of een specifieke muzikale textuur expliciet naar het werk van andere componisten verwijzen, kunnen referenties ook op een veel minder direct waarneembare wijze in een werk worden geïntegreerd. Zo gaf ik eerder het voorbeeld van mijn miniatuur altvioolconcerto *(…nuit cassée.)* (2006/2007). In deze compositie refereert de pianopartij van het derde deel evenals het einde van het werk subtiel aan *Hommage à R. Sch.* (1990) van György Kurtág. Deze compositie van Kurtág verwijst op zijn beurt dan weer naar *Das Lied von der Erde* van Gustav Mahler. Een ander voorbeeld van dergelijke meer subtiele muzikale referenties vinden we in de eerste scène van *Les Aveugles*. Zoals aangehaald werd de toonhoogteorganisatie van de maten 107 tot 115 van deze compositie geënt op de twee eerste noten van *Lux Aeterna* (1966) van György Ligeti.

Componisten verwijzen naar werk van andere componisten om velerlei redenen. In sommige gevallen is het een eerbetoon, of refereert de componist aan een bepaalde historische figuur omdat hij zich met deze componist verwant voelt. Dit is bijvoorbeeld het geval bij Jörg Widmann (°1973), die zich erg verbonden voelt met

Robert Schumann en in zijn werk dan ook vaak expliciet aan deze Duitse romantische componist refereert. (Seeber, 2004, p. 7) In andere gevallen verwijst een componist naar bepaalde werken om zijn eigen oeuvre historisch te kaderen. Aan het begin van hoofdstuk twee zagen we reeds hoe Anton Webern in zijn essaybundel *Der Weg zur Neuen Musik* aan bepaalde composities van Bach en Beethoven refereert. Daarbij was het duidelijk dat Webern in de eerste plaats juist deze werken aanhaalde, omdat op die manier de twaalftoonsmuziek als het logische gevolg van deze historisch belangwekkende composities kon worden beschouwd. In nog andere gevallen neemt een componist gewoon muzikale elementen over van een andere componist om materiaal te genereren voor zijn eigen compositie.

In wat volgt zullen we aan de hand van drie gevalstudies bepaalde typerende werkwijzen bespreken met betrekking tot dit muzikaal refereren. Doorheen deze gevalstudies zal duidelijk worden dat de wijze waarop componisten in hun werk muzikale en extramuzikale referenties opnemen onderling zeer verschillend is, en dat deze verwijzingen met erg verschillende bedoelingen in de composities werden geïntegreerd. Vervolgens zullen we de achterliggende (muziekfilosofische) gedachtegang van deze werkwijzen kaderen, waarna we dieper in zullen gaan op hoe deze denk- en werkwijzen mijn eigen artistieke praktijk hebben beïnvloed.

2. Drie gevalstudies

2.1. Claus-Steffen Mahnkopf: *Hommage à György Kurtág*

Een eerste compositie die we nader zullen bekijken is *Hommage à György Kurtág* voor solo gitaar en kamerorkest van de Duitse componist Claus-Steffen Mahnkopf (°1962). Het werk is geschreven in 2000/2001, en vormt een onderdeel van een groter geheel, de *Kurtág Zyklus*. De componist noemt deze cyclus zelf een 'poly-work': een verzameling van verschillende composities die alle met elkaar gerelateerd zijn. De verschillende composities staan daarbij elk op zich, maar zijn tegelijk onderdeel van een centrale, overkoepelende compositie. In deze centrale compositie worden de verschillende andere composities zowel met elkaar als met nieuw muzikaal materiaal geconfronteerd.[1] Als dusdanig, wordt elk 'poly-work' dus steeds

[1] Voor meer duiding over het concept 'poly-work', zie: Hoban, 2004.

gekenmerkt door een complex netwerk van muzikale relaties. De verschillende onderdelen van het 'poly-work' refereren daarbij aan elkaar, en worden met elkaar gecombineerd in een centrale compositie.

In het geval van de *Kurtág Zyklus* wordt dit centrale werk belichaamd door *Hommage à György Kurtág*. In deze compositie worden acht andere, kortere composities volledig of grotendeels geïntegreerd: *Kurtág-Duo* voor twee gitaren, *Todesmusik I* en *Todesmusik II* voor 4 koperblazers, cimbalom en slagwerk, *Hommage à Mark Andre* voor cimbalom solo, en *Kurtág Cantus I-IV*, vier solocomposities, respectievelijk voor klarinet, viool, piccolo en hoorn.

Zoals gezegd worden deze kortere composities zowel met elkaar als met nieuw muzikaal materiaal gecombineerd in *Hommage à György Kurtág*. De openingssectie van de compositie illustreert deze werkwijze goed: de compositie vangt aan met de eerste maten van *Todesmusik I*, om vervolgens verder te gaan met het eerste deel van *Kurtág-Duo*, waarna opnieuw een fragment van *Todesmusik I* opduikt. Hierbij moet opgemerkt worden dat deze kortere composities ten opzichte van het overkoepelende *Hommage à György Kurtág* op een niet-hiërarchische wijze ontstonden. Het is dus niet zo dat eerst deze kortere werken geschreven werden, en vervolgens werden samengesteld tot *Hommage à György Kurtág*, of omgekeerd. Zowel de kortere werken als de centrale compositie werden min of meer gelijktijdig geconcipieerd en uitgewerkt.

Los van de verwijzingen naar andere delen in het 'poly-work', zijn er in Mahnkopfs *Hommage à György Kurtág* nog heel wat andere (muzikale) referenties aanwezig. Om te beginnen verwijst de titel van het werk uiteraard naar de figuur van György Kurtág (°1926). Verder refereert de compositie op diverse wijzen aan een specifiek werk van deze Hongaarse componist: *Grabstein für Stephan* (1989). Mahnkopf zelf haalt dit ook aan op de eerste bladzijde van zijn partituur: *Hommage à György Kurtág* kan gezien worden als zijn antwoord op Kurtágs *Grabstein für Stephan*. Deze compositie inspireerde Mahnkopf dan ook op verschillende niveaus. Ten eerste leidde de componist de instrumentale bezetting van *Hommage à György Kurtág* af van de bezetting van *Grabstein für Stephan*, zonder ze letterlijk te repliceren. Beide composities maken gebruik van een solo gitaar en een kamerorkest bestaande uit enkele solistische houtblazers, een grotere groep kopers, harmonium, cimbalom, celesta, harp en zeven lage strijkers (3 altviolen, 3 cellos en een contrabas). Mahnkopf

voegde aan de oorspronkelijke bezetting van Kurtág enkele instrumenten toe (zoals een viool, piccolo en piccolohobo), en liet bepaalde andere weg (zoals de buffetpiano of de basklarinet). Naast de instrumentale bezetting leidde Mahnkopf ook diverse muzikale figuren af uit *Grabstein für Stephan*. Zo inspireerden de drie korte, bruuske orkestrale tuttipassages uit *Grabstein für Stephan* Mahnkopf tot het schrijven van enkele plotse fortissimo koperuitbarstingen, zijn de microtonale arpeggiofiguren van de gitaar, harp en celesta geïnspireerd op de trage gitaararpeggio's die doorheen het volledige *Grabstein für Stephan* terugkeren, en werd de keuze voor (piccolo)hobo, klarinet en hoorn als subsolist[2] ingegeven door de lyrische fragmenten die deze instrumenten spelen op het einde van Kurtág's compositie. (Coulembier, 2013, p. 218)

Naast deze zeer duidelijke referenties integreerde Mahnkopf in zijn *Hommage à György Kurtág* ook enkele minder manifeste verwijzingen naar de Hongaarse componist. Zo werd de keuze voor de maatcijfers in het eerste deel van het *Kurtág-Duo* (achtereenvolgens 7/16, 25/16, 15/16, 5/16 en 9/16) afgeleid van de naam 'Gyoergy Kurtag'. De *g* genereerde daarbij als zevende letter van het alfabet de 7/16, de *y* als vijfentwintigste letter de 25/16, de *o* als vijftiende letter de 15/16, enzovoort.[3] Dit gebruik van de letters van de naam György Kurtág verwijst niet alleen naar de Hongaarse componist zelf, maar kan ook als een referentie aan een compositie van Luigi Nono (1924-1990) gezien worden. Nono voltooide in 1986 immers zijn *Omaggio à György Kurtág*, een compositie voor altstem, fluit, klarinet, bastuba en live electronics. Ook Nono maakte hier gebruik van de letters en klanken van de naam 'György Kurtág', die fungeerden als tekst voor de alt.

Voorts integreerde Mahnkopf in zijn *Hommage à György Kurtág* ook verwijzingen naar enkele van zijn eigen composities. Zo zijn de partijen van de subsolisten volledig gebaseerd op muzikaal materiaal van *Solitude-Sérénade* voor piccolohobo en ensemble uit 1997, een compositie die dan weer afgeleid werd van een ander eigen werk: *Solitude-Nocturne* uit 1992/1993. Daarnaast werden bepaalde harmonische

---

[2] De piccolo, piccolohobo, klarinet, hoorn en viool hebben in *Hommage à György Kurtág* een belangrijke, bij momenten solistische rol, en kunnen daardoor – naast de gitaar – als subsolisten van de compositie worden beschouwd.

[3] Zie Coulembier, 2012, p. 88-103. Merk hierbij op dat de *r* de achttiende letter van het alfabet is. Mahnkopf verdeelde deze 18/16 echter in twee 9/16 + 9/16. Hierbij verschijnt de eerste helft van deze 18/16 in de laatste maat van het eerste deel van het *Kurtág-Duo*, terwijl de tweede helft verschijnt in de eerste maat van het tweede deel.

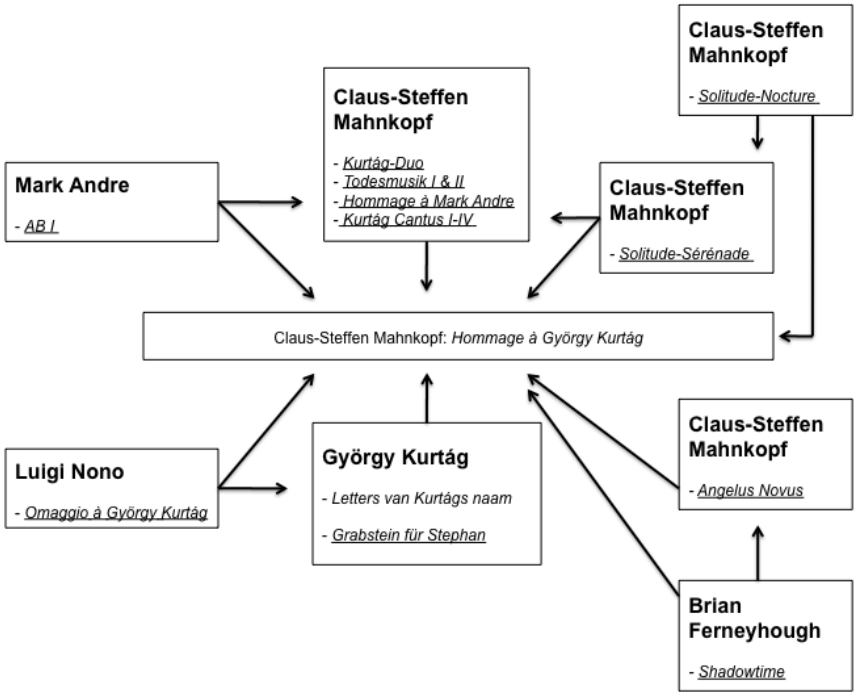
structuren van *Hommage à György Kurtág* afgeleid van akkoorden uit *Angelus Novus*, een muziektheatercompositie die hij schreef tussen 1997 en 2000 en baseerde op het werk van cultuurfilosoof Walter Benjamin (1892-1940).

Los van de verwijzingen naar Kurtág, Nono en naar zijn eigen composities, integreerde Mahnkopf in *Hommage à György Kurtág* nog enkele andere referenties. De meest opvallende is ongetwijfeld de verwijzing naar de Franse componist Mark Andre (°1964). Zoals reeds aangehaald, werden in *Hommage à György Kurtág* fragmenten geïntegreerd van de compositie *Hommage à Mark Andre* voor cimbalom solo. Volgens Mahnkopfs eigen analyse werden bepaalde toonhoogtestructuren van *Hommage à Mark Andre* – en bijgevolg ook van *Hommage à György Kurtág* – afgeleid van een compositie van Mark Andre zelf: *AB I* voor contrabasklarinet, cello, cimbalom, piano en twee slagwerkers uit 1996. (Mahnkopf, 2008)

Tenslotte kan ook het feit dat Mahnkopf gebruik maakt van enkele harmonische structuren uit *Angelus Novus* als een (impliciete) intertekstuele verwijzing worden gezien. Het is immers opvallend dat ook Brian Ferneyhough (°1943) rond het jaar 2000 een muziektheaterwerk over het leven en werk van Walter Benjamin schreef: *Shadowtime* (1999-2004). Deze gedeelde interesse in het werk van Benjamin is waarschijnlijk geen toeval. Mahnkopf studeerde bij Ferneyhough, en doorheen het hele oeuvre van Mahnkopf weerklinken echo's van deze Britse componist. De meest opvallende is waarschijnlijk de notatie: net als Ferneyhough, hanteert Mahnkopf, vooral wat betreft de ritmiek, een bijzonder complexe schriftuur waarvan de realisatie de grenzen van het vatbare en het mogelijke aftast, en deze ook vaak overschrijdt.[4]

Het is duidelijk dat Mahnkopfs *Hommage à György Kurtág* een veelheid aan verwijzingen bevat, zowel naar zijn eigen werk, als naar werk van andere componisten. Sommige daarvan zijn expliciet (zoals de referenties naar Kurtág of Mark Andre), andere eerder impliciet (zoals de verwijzingen naar Luigi Nono of Brian Ferneyhough). We zouden deze verwijzingen schematisch als volgt kunnen voorstellen.

[4] Net als Ferneyhough maakt Mahnkopf in zijn werk gebruik van zeer complexe ritmische onderverdelingen en een hoge graad van polyfonie. Voor meer duiding hierover, zie Mahnkopfs essay over de relatie tussen de notatie en de uitvoering: Mahnkopf, 2003.



Afbeelding 123: Overzicht intertekstuele verwijzingen binnen Claus-Steffen Mahnkopfs *Hommage à György Kurtág*.

De complexe muzikale taal van Mahnkopfs *Hommage à György Kurtág* zorgt er echter voor dat veel van deze referenties, zonder duiding van de componist zelf, niet of toch zeer moeilijk te percipiëren zijn. De link met Kurtág wordt duidelijk gecommuniceerd door de titel en de specifieke muzikale bezetting van het werk. De link met Mark Andre's *AB I* daarentegen, of het feit dat Mahnkopf bepaalde harmonische structuren heeft afgeleid van zijn compositie *Angelus Novus*, zou zuiver op het gehoor of zelfs op basis van een partituuranalyse slechts zeer moeilijk of zelfs helemaal niet vast te stellen zijn. Het lijkt dan ook alsof veel van deze referenties voor Mahnkopf, eerder dan dat ze voor de luisteraar kunnen worden gepercipieerd, in de eerste plaats op een theoretisch niveau belangrijk zijn.

Het is uiteraard echter niet toevallig dat Mahnkopf juist naar deze werken en componisten verwijst. Deze specifieke referenties genereren immers een denkkader waarbinnen Mahnkopf zichzelf positioneert. Dit zowel ten opzichte van zijn leeftijdsgenoten als ten opzichte van vorige generaties. Reeds in verschillende essays beschreef Mahnkopf immers het belang en de plaats van deze werken en componisten in zijn muzikale denken en entourage. Zo behoort Mark Andre samen

met componisten als Chaya Czernowin (°1957), Pierluigi Billone (°1960) en Richard Barrett (°1959) volgens Mahnkopf tot een muzikale stroming die hijzelf omschrijft als 'Tweede Moderniteit'. Mahnkopf beschrijft deze Tweede Moderniteit in verschillende van zijn teksten vanuit een duidelijk historisch perspectief: de Tweede Moderniteit volgt volgens hem op het postmodernisme, en zet zich er tegelijk inhoudelijk duidelijk van af. (Mahnkopf, 2006, p. 140-149) Brian Ferneyhough, zo schrijft Mahnkopf, kan als 'eerste muzikale deconstructivist van de nieuwe muziek' en als 'vaderfiguur' van deze Tweede Moderniteit beschouwd worden, terwijl Luigi Nono een belangrijke vertegenwoordiger van de 'Eerste Moderniteit' is. (Mahnkopf, 2006, p. 141) György Kurtág, tenslotte, staat voor *"die Erinnerung an die letztlich zerstörte Kultur der Großen Musik und mit dieser des Humanismus"*. (Mahnkopf, s.d.)

Door precies naar deze specifieke componisten uit het verleden en het heden te verwijzen, positioneert Mahnkopf zichzelf zeer duidelijk binnen het verloop van de Westerse muziekgeschiedenis, of althans binnen zijn visie daarop. Deze bewuste historische situering wordt door Mahnkopf ook beschreven in zijn *Kritische Theorie der Musik*. In dit boek trekt de componist een directe lijn van Beethoven, via Wagner, Schönberg, Boulez en Nono, tot Brian Ferneyhough, een componist die hij, zoals aangehaald, als zijn 'muzikale vader' beschouwt. (Mahnkopf, 2006, p. 97) We kunnen daarom gerust stellen dat *Hommage à György Kurtág* veel meer is dan een eerbetoon aan een specifieke componist. De verschillende expliciete en impliciete referenties genereren immers een muzikaal denkkader waarbinnen Mahnkopf zowel zijn oeuvre als zijn esthetisch denken in historisch perspectief positioneert en definieert. Mahnkopf verwijst daarbij niet alleen naar werken en componisten die een belangrijke plaats innemen in 'zijn' muziekgeschiedenis. Hij ambieert door deze specifieke referenties ook heel duidelijk om zelf van deze geschiedenis deel uit te maken. Verschillende verwijzingen kunnen daarbij als een middel worden gezien ter realisatie van deze ambitie.

2.2. Jörg Widmann: *Jagdquartett*

Een tweede componist wiens werk we als gevalstudie van naderbij zullen bekijken is de Duitse componist en klarinettist Jörg Widmann (°1973). In het tweede hoofdstuk van dit essay hebben we Widmann reeds aangehaald. Widmanns werken worden over

de hele wereld uitgevoerd. In nauwelijks vijftien jaar tijd schreef hij een indrukwekkend oeuvre bij elkaar, gaande van solo- en kamermuziekcomposities tot werken voor orkest en avondvullende opera's.

Jörg Widmann verwijst in zijn oeuvre frequent en vaak op zeer expliciete wijze naar muziek uit het verleden, en dan vooral naar Duitse muziek uit de negentiende eeuw. Voorbeelden daarvan zijn de *Elf Humoresken* (2007) en *Intermezzi* (2010) voor piano solo, of het *Oktett* voor klarinet, hoorn, fagot en strijkkwintet uit 2004. De titel en de bezetting van deze composities verwijzen respectievelijk naar Robert Schumanns *Humoreske* op. 20 voor piano solo, Brahms' *Intermezzi* voor piano solo (op. 116 tot op. 119), en Schuberts *Oktett* uit 1824. Naast verwijzingen naar titels of instrumentale bezettingen expliciteert Widmann historische referenties vaak door het gebruik van citaten. Zo citeert hij op het einde van zijn *Fieberphantasie* (1999) voor klarinet, strijkkwartet en piano het begin van Schumanns *vioolsonate in a-mineur* op. 105, of ligt een citaat uit Schumanns *Papillons* op. 2 voor piano solo aan de basis van zijn *Jagdquartett* uit 2003. Zoals besproken in hoofdstuk twee bevat Widmanns *Jagdquartett* naast de verwijzing naar Robert Schumann nog enkele andere historische referenties. De titel van het werk en de maatsoort waarin het werd geschreven refereren duidelijk aan Mozart en Haydn. Het knarsend geluid dat verkregen wordt door een korte draaibeweging van het haar en het hout van de boog op het achterblad van de viool roept dan weer meteen de muzikale taal van Helmut Lachenmann op. Ook werd opgemerkt dat bepaalde compositorische elementen van Widmanns *Jagdquartett* doorheen de compositie langzaam een transformatie ondergaan. Een eerder 'klassiek strijkkwartet' – gekenmerkt door een stabiel tempo en conventionele speeltechnieken – transformeert daarbij langzaam tot een volledig ander type strijkkwartet: een kwartet gekenmerkt door een grote verscheidenheid aan speeltechnieken en klankkleuren, en een grillig tempo. Het leek daarbij alsof Widmann zijn compositie laat starten in de achttiende eeuw, om vervolgens een voor een alle verworvenheden van de twintigste-eeuwse strijkkwartettradities toe te voegen. (zie p. 177)

Jörg Widmann refereert met zijn *Jagdquartett* zeer bewust aan een rijk muzikaal verleden. Het lijkt alsof hij alle beschikbare stijlen, instrumentale technieken of compositorische verworvenheden uit een ver of minder ver verleden als een voorraadkast beschouwt waar hij op schier eindeloze wijze uit kan putten. Illustraties

daarvan zijn de vele expliciete stilistische verwijzingen, zowel naar Schumann, Mozart en Haydn, maar ook naar recentere componisten als Helmut Lachenmann.

Wanneer we de manier waarop Widmann citaten of andere muzikale elementen in zijn compositie integreert, vergelijken met de wijze waarop Mahnkopf dat deed in diens *Hommage à György Kurtág*, is het voornaamste verschil dat Mahnkopf alle elementen samen kneedt tot één, duidelijk afgelijnde, coherente en consequente muzikale taal. Widmanns werk daarentegen, wordt gekenmerkt door een veel grotere stilistische diversiteit. Widmann gaat veel explicieter met muzikale referenties om dan Mahnkopf. Hij verbergt zijn referenties niet in de muzikale textuur. Terwijl Mahnkopf voor zijn *Hommage à György Kurtág* bepaalde muzikale figuren op een eerder abstracte wijze afleidde uit Kurtágs *Grabstein für Stephan*, of bepaalde toonhoogtestructuren van Mark Andre op onherkenbaar wijze in zijn werk integreerde, citeert Widmann letterlijk, en neemt hij letterlijk muzikale figuren, melodieën, technieken of stijlen over. Alles lijkt voor Widmann immers beschikbaar. Alles lijkt te kunnen worden gebruikt en met elkaar gecombineerd te worden. Uiteraard belichaamt Widmanns volledige oeuvre door deze muzikale vrijheid niet steeds een duidelijk afgelijnd muzikaal idioom. Wanneer we enkele werken bekijken die Widmann ongeveer gelijktijdig met het *Jagdquartett* schreef, zien we dat een compositie als het *Oktett* (2004) flirt met de tonaliteit, terwijl er met resonantie-effecten en 'inside piano' technieken wordt geëxperimenteerd in de *Hallstudie* voor piano solo (2003).

In eerste instantie lijkt het alsof Widmann uit de hele muziekgeschiedenis maar die ingrediënten uit te kiezen heeft waaraan hij wil refereren. Toch maakt Widmann – en daar vinden Widmann en Mahnkopf elkaar – zeer bewuste en duidelijke keuzes wanneer hij naar een bepaald werk of een bepaalde componist verwijst. Widmann refereert immers vaak zeer uitgesproken aan 'zijn' Germaanse traditie, en dan vooral aan een selecte schare componisten uit de negentiende eeuw. Robert Schumann lijkt daarbij zijn voornaamste bron van inspiratie te zijn. Naast het *Jagdquartett* en de reeds aangehaalde *Elf Humoresken* (2007) en *Fieberphantasie* (1999) is bijvoorbeeld ook het celloconcerto *Dunkle Saiten* (1999/2000) geïnspireerd op een compositie van Robert Schumann, meerbepaald zijn beroemde celloconcerto op. 129 uit 1850.

Doorheen zijn hele oeuvre verwijst Widmann naar 'zijn' Germaanse traditie. Hij ambieert dan ook heel duidelijk dat zijn muziek van deze traditie deel gaat uitmaken.

Widmann lijkt ook in zijn opzet te slagen. Opvallend is immers dat veel van zijn composities zowel in concertprogramma's als op cd gecombineerd worden met werken uit het klassieke negentiende-eeuwse repertoire.[5] Ook heeft een aanzienlijk deel van de uitvoeringen van Widmanns muziek plaats in 'klassieke' concertprogrammeringen, en niet, zoals dat bijvoorbeeld bij Claus-Steffen Mahnkopf het geval is, hoofdzakelijk op gespecialiseerde festivals voor nieuwe muziek. Ook het feit dat solisten die niet meteen met nieuwe muziek geassocieerd worden reeds werken van hem gecreëerd hebben, zoals pianisten Yefim Bronfman of András Schiff, kan als een bevestiging van deze trend worden gezien.

De manier waarop Mahnkopf en Widmann verwijzen naar muziek uit het verleden mag dan al heel verschillend zijn, in de grond doen ze dit duidelijk met een gelijkaardig motief: om aansluiting te vinden bij dat segment van het muzikale landschap waarbinnen ze zich willen profileren. Mahnkopf zoekt aansluiting bij de 'Tweede Moderniteit', Widmann bij de Duitse negentiende-eeuwse muzikale traditie. Al zijn er uiteraard steeds raakpunten. Zo was het juist klarinettist Jörg Widmann, die in 2006 in Berlijn de wereldpremière speelde van Claus-Steffen Mahnkopfs *Kurtág-Cantus I* voor klarinet solo.

2.3. Johannes Kreidler: *Musik mit Musik*

Als laatste gevalstudie zullen we dieper ingaan op enkele aspecten van het werk van de jonge Duitse componist Johannes Kreidler (°1980). Ook deze componist maakt in zijn werk zeer vaak gebruik van reeds bestaande muziek. Sterker nog, het integreren van bestaande muziek is een onlosmakelijk onderdeel geworden van de muzikale taal die Kreidler de laatste jaren ontwikkeld heeft.

Kreidler maakte in 2008 furore met zijn elektronische compositie *product placements*. In deze compositie, die nauwelijks 33 seconden lang is, verwerkte Kreidler 70200 verschillende muzikale samples. Kreidler koppelde aan deze compositie een performance. De regelgeving van de auteursrechtenorganisatie GEMA ('Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische

[5] Zo verscheen op het label WERGO een cd waarop Widmanns pianosolocomposities *Toccata für Klavier* en *Fleurs du mal* worden gecombineerd met werken van Schumann (meerbepaald *Nachtstücke* op. 23 en *Gesänge der Frühe* op. 133), of wordt op een cd van het label AVI-MUSIC Widmanns *Oktett* gecombineerd met het *Oktett* van Franz Schubert.

Vervielfältigungsrechte') stelt immers dat wanneer een bij deze organisatie aangesloten componist gebruik maakt van 'vreemd materiaal' – zoals een citaat van een andere componist of een volkswijsje – hij dit, ongeacht de lengte van dit fragment, moet aangeven bij de GEMA door middel van een daartoe bestemd formulier. Op 12 september 2008 deponeerde Kreidler 70200 formulieren bij de GEMA, één voor elke sample die hij gebruikt had. Met *product placements*, en de daaraan gekoppelde performance, wilde Kreidler de toekomst van het auteursrecht, evenals de verhouding tussen het creatieve gebruik van ontleend muzikaal materiaal en de daaraan gekoppelde financiële vergoeding, in vraag stellen. Wat is de waarde immers van het auteursrecht in een digitaal tijdperk waarin alles online beschikbaar is?, zo stelt de componist.[6]

De esthetiek die Kreidler de laatste jaren ontwikkeld heeft is volledig gebaseerd op het hergebruiken van bestaand muzikaal materiaal. Hij omschrijft deze werkwijze zelf als 'Musik mit Musik'. (Kreidler, 2007) Kreidler stelt dat we immers reeds over een enorme hoeveelheid bestaande muziek beschikken. Al deze muziek is bovendien – in legale of illegale vorm – beschikbaar op het internet. Een enorme hoeveelheid muziek kan in gecomprimeerde vorm op een computer of een externe harde schijf worden opgeslagen. Dit geldt zowel voor opnames – die als mp3 slechts zeer weinig digitaal geheugen innemen –, als voor partituren – boekenkasten vol partituren kunnen als pdf-bestand worden opgeslagen op een enkele computer. De overheersende aanwezigheid van deze enorme hoeveelheid bestaande muziek was voor Kreidler de aanleiding tot het stellen van enkele belangrijke compositorische en muziekfilosofische vragen.

Waarom zou een componist bijvoorbeeld een instrumentaal ruisveld componeren, als Helmut Lachenmann al talrijke dergelijke ruisvelden geschreven heeft? Kan men überhaupt nog voor piano componeren zonder naar het enorme repertoire aan bestaande pianomuziek te verwijzen? "*Komponieren heißt, ein Instrument klauen*", schrijft Kreidler.[7] Voor Kreidler staat componeren per definitie gelijk aan kopiëren. *"Wer für Geige schreibt, schreibt ab. Jede Komposition ist eine Weiterkomposition,*

---

[6] Duiding en videomateriaal van deze performance kan bekeken worden op de webpagina van Johannes Kreidler: http://kreidler-net.de/productplacements-e.html (laatst bezocht op 09/06/16).

[7] 'Componeren betekent een instrument stelen.' Kreidler verwijst hiermee naar de beroemde uitspraak van Helmut Lachenmann: *'Komponieren heißt, ein Instrument bauen'*. Voor meer duiding over Kreidlers standpunt, zie: http://www.kulturtechno.de/?p=2894 (laatst bezocht op 09/06/16).

selbst ein Beethoven stand noch auf den Schultern älteren Giganten." (Kreidler, Lehman en Mahnkopf, 2010, p. 64) Elke componist bouwt verder op de verwezenlijkingen van vorige generaties, en is door deze voorgangers beïnvloed. Vandaag bevinden we ons volgens Kreidler in een situatie waarbij de zoektocht naar nieuwe klanken of klankcombinaties stilaan zijn einde nadert. In veel nieuwe muziek, aldus Kreidler, horen we clichés of al te duidelijke verwijzingen naar een bepaald muzikaal idioom of een bepaalde componist, gaande van Lachenmanneske ruisveldjes, fragmentstructuren à la Nono of Ferneyhough-achtige figuren. *"Besser als jede unfreiwillige Anleihe ist dann das freiwillige Zitat"*, concludeert Johannes Kreidler. (Kreidler, Lehman en Mahnkopf, 2010, p. 64) En dus schrijft hij sinds enige jaren 'Musik mit Musik', muziek waarin hij bewust gebruikt maakt van (soms bijna uitsluitend) reeds bestaand muzikaal materiaal.

Het is echter niet zo dat Kreidler in zijn werk allerhande citaten van elke mogelijke beschikbare muziek op willekeurige wijze met elkaar combineert. Kreidler wil immers al te duidelijke muzikale referenties vermijden. Daarenboven maakt hij graag gebruik van muziek waarmee hij in het dagelijkse leven constant, en vaak ongewild mee wordt geconfronteerd. Dit bracht Kreidler ertoe om anonieme, goedkope popmuziek in zijn composities te verwerken. Deze muziek is immers herkenbaar zonder specifiek te zijn – Kreidler vermijdt bewust al te herkenbare *hits* –, en bovendien kan deze muziek met behulp van een computer gemakkelijk elektronisch worden gemanipuleerd. (Kreidler, 2009) Voorbeelden van composities waarin hij intensief gebruik maakt van dergelijke, al dan niet bewerkte, popmuzieksamples zijn onder meer *in hyper intervals* (2008), *Kantate, No future now: 1. Hard / Lichtenstein / 2.: gekürzt / 3. Ehe und Arie / 4. selbst / ganzer Film / Kreidler (ePlayer) / Club / Dr. Meissner / 5. Barock, Choral / Singspiel.* (2008) of *Living in a Box* (2010). Naast popmuzieksamples maakt Kreidler in deze werken ook gebruik van omgevingsgeluiden en van elektronisch gegenereerde klanken zoals sinustonen. Deze samples en elektronische klanken worden in het compositorische eindresultaat vervolgens gecombineerd met akoestische instrumenten.

Hoewel Kreidler in zijn werk gebruik maakt van grote hoeveelheden reeds bestaande muziek, refereert hij – in tegenstelling tot Jörg Widmann – slechts zelden expliciet aan specifieke composities uit de Westerse muziekgeschiedenis. Een uitzondering hierop vormt *5 Programmierungen eines MIDI-Keyboards* uit 2006. In deze

compositie vertrekt hij van bekende pianosolocomposities van onder meer Schumann en Bach. Zo neemt hij in *Träumerei,* de derde van de *5 Programmierungen*, de beroemde *Träumerei* uit Schumanns pianosolocompositie *Kinderszenen* als uitgangspunt. Kreidler programmeerde een midi-keyboard zodanig dat wanneer Schumanns *Träumerei* op dit keyboard wordt gespeeld, in de eerste helft van de compositie elke noot met de volgende noot wordt verbonden door middel van een glissando. In de tweede helft van het pianosolominiatuur maakt elke noot een neerwaartse glissando meteen nadat ze wordt aangeslagen. De werkwijze die Johannes Kreidler in zijn *5 Programmierungen eines MIDI-Keyboards* hanteert is zeer typerend voor zijn denken. Het belangrijkste aspect van de compositie is niet meteen de specifieke oorsprong van het muzikale materiaal, maar veel meer het achterliggende concept en wat er met het ontleende materiaal wordt gedaan. Kreidlers *5 Programmierungen eines MIDI-Keyboards* vertrekken van de idee dat een midi-keyboard als een hedendaagse piano kan worden beschouwd. Met behulp van een computer kan dit keyboard zo worden geprogrammeerd dat klassieke klavierwerken transformeren tot volstrekt nieuwe composities. Uiteraard is het belangrijk dat de gekozen fragmenten uit de pianoliteratuur een zekere bekendheid hebben, zo niet vervalt de opzet van de compositie, want dan wordt juist onhoorbaar dat deze 'bekende' klavierwerken transformeren tot iets volledig anders.

Het ironische aan Kreidlers oeuvre is dat hoewel hij bijna steeds gebruik maakt van bestaand muzikaal materiaal, en net bewust citeert om te vermijden dat zijn muziek onbewust naar bestaande werken of componisten zou verwijzen, zowel zijn compositorische realisaties als het achterliggende esthetische gedachtegoed een grote persoonlijkheid uitstralen. De specifieke wijze waarop Kreidler popmuzieksamples en andere muziekfragmenten in combinatie met instrumentale klanken boetseert tot een compositorisch geheel is immers vrijwel uniek binnen het muzikale landschap. Kreidler werd zelfs al geconfronteerd met de imitatie van zijn werkwijze door andere jonge componisten.[8] Ook dit is in zekere zin ironisch. Om te vermijden dat zijn muziek onbewust naar bestaande compositorische procedés zou verwijzen, integreerde Kreidler bestaande muziek in zijn werk. Dit resulteerde echter in een persoonlijke muzikale taal, die vervolgens zelf het onderwerp werd van imitatie.

[8] Gesprek met Johannes Kreidler in Gent, juni 2012.

Johannes Kreidler staat als componist bekend voor zijn originele, vaak politiek geladen concepten – het eerder aangehaalde *product placements* is daar een mooi voorbeeld van. Ook gaat hij in zijn werk op zoek naar manieren om verschillende media met elkaar te combineren. Zo maakt hij in enkele recentere composities, zoals *Studie für Klavier, Audio- und Videozuspielung* (2011*), Der "Weg der Verzweiflung" (Hegel) ist der chromatische.* (2011/2012) of *Die "sich sammelnde Erfahrung" (Benn): der Ton* (2012), naast elektronica bijvoorbeeld ook gebruik van videoprojecties. Daarnaast post hij regelmatig korte audiovisuele composities of studies op het internet. Deze worden vaak op groot succes onthaald. Zo werd Kreidlers *charts music* (2009), een compositie gebaseerd op beursgrafieken die, te midden van de bankencrisis, vaak in vrije val waren, een ware hit op het internet. Het filmpje werd ondertussen meer dan een half miljoen keer bekeken.

De esthetiek van Johannes Kreidler getuigt van een zeer sterk historisch bewustzijn. Elke componist staat volgens Kreidler op de schouders van zijn voorgangers en bouwt verder op hun verwezenlijkingen. Tezelfdertijd ziet Kreidler dat de zoektocht naar nieuwe klanken of klankcombinaties vandaag de dag stilaan zijn einde nadert. Elk muzikaal element begint hierdoor naar een ander, reeds bestaand muzikaal element te verwijzen. Dit had als gevolg dat Kreidler een persoonlijke muzikale taal ontwikkelde waarin hij bewust reeds bestaand muzikaal materiaal als uitgangspunt neemt. Op dit punt zien we een belangrijk verschil tussen de werkwijze van Jörg Widmann en die van Johannes Kreidler. Beide componisten citeren letterlijk en vaak op zeer herkenbare wijze muzikaal materiaal van andere componisten. Zoals vermeld, wordt Widmanns oeuvre echter gekenmerkt door een grote esthetische verscheidenheid. Dit is duidelijk niet het geval bij Johannes Kreidler. Kreidler refereert, maar weet deze vele verwijzing om te vormen tot een coherente, herkenbare en persoonlijke muzikale taal. Veel meer dan een opeenvolging van verwijzingen en citaten, worden de vele referenties in Kreidlers werk omgevormd tot een geheel, tot een *Gestalt*.

Wanneer we de denk- en werkwijze van Claus-Steffen Mahnkopf en Johannes Kreidler met elkaar vergelijken merken we, ongeacht hun sterk verschillende muzikaal-esthetische opvattingen,[9] op muziekfilosofisch vlak toch enige sterke

[9] In 2010 publiceerde Claus-Steffen Mahnkopf zijn essay *Neue Technikgläubigkeit, Computer und Musik*, waarin hij zich kritisch opstelde ten opzichte van enkele muzikale en esthetische concepten van

overeenkomsten. Beide componisten zijn immers erg geïnspireerd door een bepaalde muzikale en filosofische vooruitgangsgedachte. Mahnkopf en Kreidler willen in de eerste plaats vernieuwende muzikale paden creëren. Bij deze muzikale vernieuwingsdrang speelt de druk van het verleden een belangrijke rol. Het is immers de analyse van het verleden die zowel Mahnkopf als Kreidler ertoe noopt om bepaalde scherpe muziekesthetische beslissingen te maken. Het verloop van de muziekgeschiedenis wordt hierbij duidelijk als een 'onomkeerbaar proces' beschouwd, om met Theodor W. Adorno te spreken. (Adorno, 1992, p. 40) De verwezenlijkingen van het verleden sturen Mahnkopf en Kreidler in het nemen van beslissingen van wat er vandaag kan, en wat niet kan. De wijze waarop Mahnkopf en Kreidler deze druk van het verleden in hun werk muzikaal tot uiting brengen, is zoals vermeld echter zeer verschillend. Mahnkopf bouwt in de eerste plaats immers bewust verder op een duidelijk afgeleide muzikale traditie. Hij beschouwt zijn werk als het 'logische gevolg' van de verwezenlijkingen van componisten als Schönberg, Boulez en Ferneyhough. Kreidlers denken over muziek en kunst in het algemeen, is – zeker de laatste jaren – vooral beïnvloed door een veel bredere waaier aan kunstenaars. Vooral conceptuele kunstenaars die in de jaren '60 furore maakten, zoals de Amerikaan Sol LeWitt (1928-2007), zijn voor Kreidler momenteel een belangrijke bron van inspiratie.[10]

Johannes Kreidler en filosoof Harry Lehmann. Kreidler reageerde op dit essay met een antwoord (*Digital Naives oder Digital Natives*), een essay waarop Mahnkopf op zijn beurt een antwoord formuleerde. Deze verschillende essays werden alle samengebracht in het boek *Musik, Digitalisierung, Eine Kontroverse* (2010).

[10] Tijdens een lezing die Johannes Kreidler gaf op 14/04/2013 aan de Amerikaanse universiteit Harvard, gaat Kreidler dieper in op dit muzikaal conceptualisme. Zie *Sentences on Musical Concept-Art*, beschikbaar op http://www.youtube.com/watch?v=cUIzq52kuP4 (laatst bezocht op 09/06/16).

3. Analyse

3.1. *Chambre d'échos*

Componisten refereren in muziekwerken aan andere muziekwerken. Misschien is dit vandaag meer dan ooit tevoren het geval. Of misschien lijkt het alleen maar zo te zijn. Muzikale informatie was immers nooit voordien zo beschikbaar als vandaag. Johannes Kreidler maakt de juiste analyse wanneer hij stelt dat we vandaag geconfronteerd worden met een onvoorstelbare hoeveelheid ons omringende muziek. Op het internet bevinden zich waanzinnige hoeveelheden legaal en illegaal te verkrijgen geluidsopnames en partituren. Veel opnames die vroeger enkel op cd beschikbaar waren kunnen nu vaak integraal beluisterd worden op youtube, of kunnen gratis geconsulteerd worden via webapplicaties als spotify. Componisten zetten zelf ook opnames van hun werk online. Vaak kort na de wereldpremière is de opname van een nieuwe compositie al te beluisteren en/of te bekijken op de webpagina van de componist, of op webdiensten als youtube, vimeo of soundcloud. Sociale media als facebook maken de verspreiding van dergelijke opnames binnen het netwerk van de componist bovendien makkelijker dan ooit. Ook partituren zijn overvloedig aanwezig. Terwijl Pierre Boulez in de jaren '40 en '50 van vorige eeuw een partituur van Webern met de hand overschreef om zelf een kopie van het werk in zijn bezit te hebben, zijn vandaag heel wat partituren gratis binnen te halen of te consulteren op het internet. Op youtube staan honderden filmpjes waarin opnames van hedendaagse composities vergezeld worden van de partituur.[11] Ook grote muziekuitgeverijen als Universal Edition, Boosey & Hawkes, Chester Music of Edition Peters plaatsen nu partituren van hedendaagse werken gratis consulteerbaar op hun webpagina. Zowat alle partituren van componisten als Brian Ferneyhough (°1943), Rebecca Saunders (°1967), Thomas Adès (°1971) of George Benjamin (°1960) kunnen op die manier worden bestudeerd. Meer dan ooit voordien is muziek vandaag de dag beschikbaar. Een computer met internetverbinding is voldoende om muziek van over de hele wereld in de huiskamer binnen te brengen.

Deze vaststelling leidde bij Johannes Kreidler tot enkele drastische conclusies: *"Wer für Geige schreibt, schreibt ab.",* of *"Besser als jede unfreiwillige Anleihe ist dann das freiwillige Zitat"*. Het is inderdaad zo dat bepaalde klanken of notatiewijzen

[11] Het youtubekanaal *Score Follower* is in dergelijke filmpjes gespecialiseerd.

meteen aan bepaalde iconische werken of componisten refereren. Waarschijnlijk is het vandaag niet meer mogelijk om met een houten 'Reibstock' langs een marimbastaaf kan wrijven of met de schroef van de boog een vioolsnaar aan te tikken zonder naar de klankwereld van Helmut Lachenmann te verwijzen.[12] Net zoals bepaalde complexe ritmische structuren in combinatie met zeer kleine notenwaarden vermoedelijk meteen het partituurbeeld van Brian Ferneyhough zal oproepen. Kreidlers ideeën gaan echter verder dan dat. Elke noot voor viool verwijst naar andere, reeds bestaande vioolnoten. Elke klank verwijst naar een andere klank. Vandaag de dag luisteren we nooit 'alleen' naar een bepaald werk van een componist. We plaatsen dit werk steeds binnen een bepaald oeuvre, tijdsperiode en (muziek)historische context. Deze elementen resoneren tijdens de beluistering onvermijdbaar mee. Wanneer we tijdens een concert Pierre Boulez' *Pli selon pli* (1957-1962) meemaken, horen we niet alleen de compositie van Boulez. We horen tegelijk de invloed van componisten als Anton Webern, Olivier Messiaen of Claude Debussy. Ook vergelijken we het werk met composities die Boulez later zou schrijven, zoals *Répons* (1981-1985) of *sur Incises* (1996/1998/2006), en vergelijken we de uitvoering onvermijdelijk met de referentieopname die van het werk werd gemaakt onder leiding van Boulez zelf.

Roland Barthes (1915-1980) introduceerde met betrekking tot deze problematiek het beeld van de *'chambre d'échos'*: een denkbeeldige echokamer waarin elke tekst continu resoneert met andere teksten. (Barthes, 1980, p. 78). Volgens deze visie spreken voorgaande teksten in elke nieuwe tekst mee. Elke nieuwe tekst bouwt verder op bestaande teksten, verwijst er naar, en neemt er elementen van over. Bij elke lezing van deze nieuwe tekst 'leest' de lezer deze voorgaande teksten mee. De Frans-Bulgaarse linguïste en psychoanalytica Julia Kristeva (°1941) werd in deze context reeds een onnoemelijk aantal keer geciteerd wanneer ze in 1969 stelde dat: *"(…) tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte."* (Kristeva, 1969, p. 146) Johannes Kreidler is in zijn werk en achterliggende ideeën duidelijk door deze concepten beïnvloed. Het bedenken van nieuwe klanken en klankencombinaties nadert volgens Kreidler stilaan

[12] Lachenmann maakte gebruik van deze technieken in bepaalde iconische composities. De reibstocken spelen een belangrijke rol in *Mouvement (– vor der Erstarrung)* voor ensemble (1983/1984), het aantikken van de snaar met de spanschroef van de strijkstok staat dan weer centraal in *Toccatina* voor viool solo (1986).

zijn einde. Nieuwe muzikale elementen verwijzen hierdoor naar reeds bestaande muzikale bouwstenen. Deze reeds bestaande elementen 'spreken' dan ook onvermijdelijk mee in deze nieuwe composities. Deze vaststelling noopte Kreidler tot de radicale keuze om muziek te maken met reeds bestaande muziek. Zijn eigen compositorische output werd daardoor zelfs bijna letterlijk een 'mozaïek van citaten'.

Het gegeven dat vandaag de dag alles beschikbaar is speelt zeker een rol in het feit dat (muzikale) teksten meer dan ooit lijken te resoneren met andere (muzikale) teksten. Uiteraard is dit echter niet de enige reden. De situatie waarin we ons vandaag bevinden is immers het resultaat van een veel complexer historisch proces. Binnen het muzikale domein kan het ontstaan van het 'muzikale repertoire van meesterwerken uit het verleden' immers zeker als een even beduidende, misschien zelfs wezenlijk belangrijkere factor worden beschouwd.

3.2. Het ontstaan van het repertoire

3.2.1. Groei van het repertoire

Doorheen de hele muziekgeschiedenis zien we dat componisten in hun werk verwijzen naar werk van andere componisten. Cristóbal de Morales (ca. 1500-1553) nam voor zijn *Missa Mille Regretz* (1540) het gelijknamige chanson *Mille Regretz* (1520) van Josquin des Prez (ca. 1450-1521) als uitgangspunt. Bach maakte klaviertranscripties van composities van Vivaldi en Alessandro Marcello. Mozart citeerde in de finale van het tweede bedrijf van zijn opera *Don Giovanni* (1789) een aria van zijn nu vergeten tijdgenoot Giuseppe Sarti (1729-1802). Verder vertoont het ritme van het openingsthema van Johannes Brahms' *Sonate für Klavier Op. 1* sterke gelijkenissen met het ritme van het eerste thema van Ludwig Van Beethovens *Hammerklaviersonate* op. 106, werd de openingsmaat van Witold Lutosławskis *Eerste pianostudie* (1940/1941) duidelijk gemodelleerd naar de openingsmaat van Chopins *Etude* Opus 10 N° 1, of verwijst Pierre Boulez' intieme duo voor altfluit en mezzo uit *Le Marteau Sans Maître* (1953/1954) onmiskenbaar naar *Der kranke Mond* uit Schönberg's *Pierrot Lunaire* (1912).

Sinds alle tijden refereren componisten aan werk van andere componisten. In de loop van de achttiende en zeker de negentiende en twintigste eeuw zien we echter dat dit

refereren in veel gevallen voortkomt uit een steeds sterker wordend historisch bewustzijn. Zo is het zeker geen toeval dat Brahms in zijn eerste pianosonate juist naar Beethoven verwijst, of dat Boulez zijn *Le Marteau Sans Maître* verbindt met *Pierrot Lunaire* van Arnold Schönberg. Beethovens *Hammerklaviersonate* op. 106 en *Pierrot Lunaire* zijn immers 'meesterwerken uit het verleden'. Door juist aan deze werken te refereren verbindt een componist zijn eigen werk op een bepaalde manier dan ook met deze historisch belangrijke composities.

Het kiem van ontstaan van het repertoire van 'meesterwerken uit het verleden' kunnen we situeren in de achttiende eeuw. In deze periode start het proces waarbij historische muziek in de concertpraktijk een steeds prominentere rol toebedeeld krijgt, ten nadele van nieuw gecomponeerde werken. Of zoals Peter Burkholder aanhaalt:

> "(...) in the 140 years from the death of Handel to the death of Brahms, first the choral repertoire, then the orchestral and chamber repertoires, and finally the opera, song, and piano repertoires came to be dominated by works from the past that were granted a kind of immortality through frequent performances and rehearings and acclaimed as masterworks of permanent value, as great and timeless as the classics of literature, sculpture, and painting." (Burkholder, 1991, p. 412)

Cijfers van het Gewandhausorchester Leipzig illustreren dat eind achttiende eeuw negentig procent van alle daar uitgevoerde muziek van de hand van toen levende componisten was. Honderd jaar later, op het einde van de negentiende eeuw, zou dit percentage nauwelijks nog twintig procent zijn. (Sabbe, 1996, p. 62)

3.2.2. Gevolgen

Het ontstaan van het muzikale repertoire had een aantal zeer belangrijke gevolgen voor de componist en zijn artistieke productie. Om te beginnen zien we dat de erfenis van het verleden in de loop van de negentiende eeuw steeds nadrukkelijker op de componist begint te wegen. Veel componisten zagen een grondige kennis van historische muziek dan ook als een noodzakelijkheid om überhaupt tot 'zinvolle' nieuwe werken te kunnen komen. Robert Schumann (1810-1856) bijvoorbeeld, was overtuigd:

> "dat de muziek van zijn tijd verbonden was met en schatplichtig was aan het verleden. De kennis van de muziekgeschiedenis en de intensieve studie van de grootmeesters vond hij vanzelfsprekend, als noodzakelijk normatief fundament voor zijn eigen tijd." (Bossuyt, 2010, p. 38)

Tezelfdertijd kan een dergelijke historische erfenis natuurlijk ook verlammend werken. Nieuwe composities moeten zich immers steeds meten met de vele meesterwerken uit het verleden. Het bekendste voorbeeld is waarschijnlijk dat van Brahms, die uit angst voor de symfonisch erfenis van Beethoven jaren wachtte met het schrijven van zijn *Eerste Symfonie*. Wanneer Brahms dit werk op z'n drieënveertigste eindelijk voltooide, was hij dan ook niet onverdeeld gelukkig met het feit dat dirigent Hans von Bülow de symfonie omschreef als Beethoven's 'Tiende'.

Verder had het feit dat veel muziek vanaf het einde van de achttiende eeuw niet meer eenmalig maar herhaaldelijk werd uitgevoerd als gevolg dat componisten op een veel bewustere manier begonnen om te gaan met elementen als vernieuwing en complexiteit. Zo haalt Peter Burkholder aan dat veel muziek tot de achttiende eeuw geconcipieerd was om bij een enkele beluistering 'begrepen' te worden. Wanneer muziek echter meermaals wordt uitgevoerd valt deze beperking weg. Dit leidde er toe dat componisten doelbewuster meer complexe, gelaagde muzikale texturen gingen hanteren, die pas na meerdere luisterbeurten of studiemomenten in hun volle complexiteit konden worden gevat. (Burkholder, 1991, p. 413-416) Voorts gingen componisten veel sterker dan voordien op zoek naar vernieuwende muzikale vormen, instrumentale kleuren en harmonische complexiteit. Ze wilden daarbij vaak letterlijk 'hun tijd voor zijn', en waren zich ten volle bewust dat ze misschien muziek schreven die maar in de toekomst in zijn volle draagwijdte zou kunnen worden begrepen. Robert Schumann bijvoorbeeld, vond niet dat hij *"verantwoording hoefde af te leggen tegenover zijn generatiegenoten; veeleer wilde hij muziek schrijven die de tand des tijds zou doorstaan."* (Christiaens, 2010, p. 74)

Deze historische bewustwording uitte zich verder in het feit dat componisten in hun werk expliciet of impliciet aan de vele 'meesterwerken uit het verleden' gingen refereren. Eerder gaf ik reeds de voorbeelden van Brahms die in zijn Opus 1 verwees naar Beethoven, terwijl Lutosławski refereerde aan Chopin, en Boulez zijn *Le Marteau Sans Maître* op een bepaalde manier entte op *Pierrot Lunaire*. Beide composities bevatten immers een duo voor fluit en vrouwenstem. Ook het vierde deel

van Brian Ferneyhoughs compositie *Etudes Transcendantales* (1982-1985) werd geschreven voor sopraan en fluit. Dit duo voor vrouwenstem en fluit, als onderdeel van een meerdelige compositie voor stem en klein instrumentaal ensemble (fluit, hobo, cello en klavecimbel), verwijst op zijn beurt natuurlijk heel duidelijk naar Boulez *Le Marteau Sans Maître* en Schönbergs *Pierrot Lunaire*. Een andere voorbeeld is dat van Claude Debussy, die in zijn pianosolocompositie *Golliwogg's cake walk* – het laatste deel uit zijn pianosuite *Children's Corner* (1908) – refereerde aan Richard Wagners *Tristan und Isolde* (1856-1859). De aanvangsnoten van het *Vorspiel* tot deze laatste compositie werden dan weer geciteerd in de zesde beweging van de *Lyrische Suite* (1925-1926) van Alban Berg (1885-1935). Verder maakte Componist Luc Brewaeys (1959-2015) in verschillende van zijn werken, zoals *Black Rock Unfolding* voor cello en live electronics (2009), gebruik van klanken gebaseerd op het boventoonspectrum van een klok. Hiermee refereert Brewaeys duidelijk aan componist Jonathan Harvey (1939-2012), en meerbepaald diens beroemde elektronische compositie *Mortuos Plango, Vivos Voco* (1980). In dit werk maakt Harvey gebruik van samples van de tenorklok van de kathedraal van Winchester, naast opnames van de stem van zijn zoon. Harvey was mentor van Brewaeys. Deze referentie zal dus zeer waarschijnlijk niet toevallig zijn. De kinderstem(men) in Harvey's compositie doen dan weer denken aan Stockhausens elektronische compositie *Gesang der Jünglinge* (1955-1956). Harvey publiceerde in 1975 een boek over de muziek van Stockhausen, dus ook de verwijzing naar Stockhausen zal waarschijnlijk zeer bewust in de compositie van Harvey geïntegreerd zijn. Ook componiste Annelies Van Parys (°1975) maakte in haar *Meditation* (2007) voor dubbel blaaskwintet gebruik van het boventoonspectrum van een klok. Bovendien verwijst ook haar *Eerste Symfonie* (2006) hiernaar door de titel van het werk: *Carillon*. Van Parys was studente van Brewaeys, dus ook bij haar zal deze referentie aan Brewaeys en bijgevolg ook Harvey zeker geen toeval zijn.

Deze verschillende voorbeelden illustreerden alle hoe componisten als Brahms, Lutosławski, Boulez, Ferneyhough, Debussy, Berg, Harvey, Brewaeys en Van Parys in hun composities naar werken en/of componisten verwijzen die voor henzelf historisch belangrijk zijn geweest. In hun eigen werk bouwen deze componisten daarbij alle op een bepaalde manier verder op de compositorische en esthetische verworvenheden van deze historische figuren.

In bepaalde gevallen is het daarbij duidelijk dat componisten in hun werk verwijzen naar meesterwerken uit het verleden om op die manier aansluiting te vinden met deze historische werken. Dit is onmiskenbaar het geval in de *Sonate für Klavier Op. 1* van Johannes Brahms. Brahms zag Beethoven immers als een van zijn grote voorbeelden, maar worstelde tegelijk met *"het gevoel een erfgenaam van het compositorische denken van Beethoven te zijn"*. (Christiaens, 2009, p. 80) Ook in Boulez' *Le Marteau Sans Maître* werd de referentie aan Schönbergs *Pierrot Lunaire* heel duidelijk in de compositie geïntegreerd met als doel beide werken met elkaar te verbinden. En ook Brian Ferneyhough refereerde aan de composities van zowel Boulez als Schönberg met gelijkaardige motieven. Zo zijn er belangrijke overeenkomsten tussen *Pierrot Lunaire*, *Le Marteau Sans Maître* en *Etudes Transcendantales*. Om te beginnen werden de verschillende delen van deze drie composities alle opgedeeld in drie cycli. *Pierrot Lunaire* bestaat uit drie keer zeven bewegingen, *Le Marteau Sans Maître* en *Etudes Transcendantales* werden beide opgedeeld in drie keer drie delen. Verder herdenken de drie componisten hun instrumentale ensemble telkens van deel tot deel: elke afzonderlijke beweging is immers geschreven voor een andere combinatie van het voorhanden instrumentarium. (Griffiths, 2010, p. 305) Echter, Boulez en Ferneyhough verwijzen niet alleen naar bepaalde historische voorbeelden, ze willen deze historische werken tegelijkertijd op een bepaalde manier 'overstijgen'. Zo koos Boulez in *Le Marteau Sans Maître* zeer bewust voor de toentertijd volstrekt unieke combinatie van stem, fluit, xylorimba, vibrafoon, slagwerk, gitaar en altviool. (Brandt, 1995, p. 97) Ook zijn er verschillende delen in de compositie waar de stem niet in participeert. De eerder klassieke verhouding tussen stem en 'instrumentale begeleiding' – die we op een bepaalde manier toch nog terugvinden in *Pierrot Lunaire* – weerde Boulez op die manier uit zijn compositie. Ook Ferneyhough koos voor zijn *Etudes Transcendantales* heel bewust voor een bezetting die afweek van die van *Pierrot Lunaire*. *"(…) I was tired of the 'Pierrot Lunaire' ensemble sound (…)"*, stelde Ferneyhough in een interview met Richard Toop, wanneer hij zijn keuze voor de specifieke bezetting van *Etudes Transcendantales* toelicht. (Boros en Toop, 1995, p. 294) Wat echter heel duidelijk is, is dat Boulez en Ferneyhough weliswaar refereren aan het verleden, maar dat deze verwijzingen allerminst een 'knipoog' naar het verleden zijn. Ze refereren aan historische werken die voor hen belangrijk geweest zijn, maar willen tegelijk radicaal op de verworvenheden van deze composities verder

bouwen. Net als Robert Schumann, vertrekken Boulez en Fernyhough daarbij van een klassiek modernistisch standpunt. Ze beseffen dat muziek 'verbonden is met en schatplichtig is aan het verleden', maar tegelijk willen ze bewust met dit verleden breken, om zo vernieuwende muzikale paden te kunnen bewandelen.

3.3. Situatie vandaag

3.3.1. Muzikaal 'utopia' – avant-gardeproductie

Ook vandaag nog zien we dat er componisten zijn die in hun werk naar bepaalde historische composities en/of componisten verwijzen met als doel hun eigen werk of esthetische ideeën met deze historische voorbeelden te verbinden. De eerder besproken *Kurtág Zyklus* van Claus-Steffen Mahnkopf is hier een zeer duidelijk voorbeeld van. Zoals gesteld refereert Mahnkopf in dit werk aan een selecte schare componisten, zowel uit het verleden als uit zijn directe omgeving. Daarbij is zijn voornaamste bedoeling om de muzikale stroming die hij omschrijft als 'Tweede Moderniteit' te kaderen in historisch perspectief. In zijn *Kurtág Zyklus* verwijst Mahnkopf immers zowel naar componisten die hij als belangrijke historische voorlopers van deze Tweede Moderniteit beschouwt, zoals Luigi Nono en Brian Ferneyhough, alsook naar componisten die volgens Mahnkopf van deze Tweede Moderniteit deel uitmaken, zoals de Franse componist Mark Andre.

Net als in Boulez' *Le Marteau Sans Maître* en *Etudes Transcendantales* van Ferneyhough, werden de historische verwijzingen in Mahnkopfs *Kurtág Zyklus* allerminst opgevat als 'knipoog' naar het verleden. Anders dan bij de werkwijze van bijvoorbeeld Jörg Widmann, zijn de referenties aan werken van andere componisten in de *Kurtág Zyklus* bij tijden zelfs moeilijk uit de muzikale textuur van het werk te filteren. Zo werden de muzikale figuren die uit Kurtágs *Grabstein für Stephan* werden afgeleid – zoals de plotse uitbarstingen van de koperblazers of de microtonale arpeggiofiguren van de gitaar, harp en celesta –, op een eerder abstracte manier in de compositie geïntegreerd. De toonhoogtestructuren die uit Mark Andre's *AB I* werden overgenomen, keren doorheen Mahnkopfs compositie zelfs volstrek onhoorbaar terug. Zonder kennis van de historische werken en figuren waaraan Mahnkopf in zijn compositie refereert, zouden deze verwijzingen waarschijnlijk zelf helemaal niet opvallen. Echter, het is Mahnkopf er uiteraard niet specifiek om te doen om deze

referenties hoorbaar te maken. Ze dienen in de eerste plaats om zichzelf en zijn werk (op een theoretische manier) te positioneren, zowel tegenover het verleden als ten opzichte van het werk van andere hedendaagse componisten.

Een tweede gelijkenis met de composities van Boulez en Ferneyhough, is dat niettegenstaande Mahnkopf in zijn *Kurtág Zyklus* naar het verleden verwijst, hij met het werk in de eerste plaats ambieert om op dit verleden verder te bouwen. Hij wil daarbij – in de traditie van de negentiende-eeuwse muzikale revolutionairen – vooral vernieuwende muzikale resultaten bekomen: muziek die de luisteraar letterlijk dwingt om op een nieuwe, voorlopig onbestaande manier naar muziek te luisteren. Mahnkopf artistieke activiteit komt immers voort uit wat hij omschrijft als 'utopia', namelijk:

> "(…) a compositional and artistic attitude whose productivity assumes a cultural situation as non-existent, or as yet non-existent." (Mahnkopf, 2004, p. 40)

Mahnkopf wil kunst creëren die nog niet bestaat, en waar ook de 'manier van luisteren' nog voor moet worden ontwikkeld. Veel componisten zijn slechts in mindere mate in een dergelijk 'utopia' geïnteresseerd geweest, zo stelt Mahnkopf.

> "Ligeti, Kagel and Berio (…) are (like Boulez) less interested in utopia than in the most perfect and brilliant representation possible of their works; for them, this is enough. Their music demands no substantial change in our understanding of music. Yet this is precisely what the term "avant-garde" – in each case from its own historical situation – had originally intended." (Mahnkopf, 2004, p. 40)

'Utopische' nieuwe muziek vraagt in deze optiek letterlijk om een 'aanpassing' vanwege de luisteraar. We kunnen deze visie van Mahnkopf inderdaad verbinden met het klassieke avant-garde begrip. Musicoloog Herman Sabbe beschrijft in *"All that Music!"* avant-gardeproductie immers als:

> "(…) een informele studie die de markt aftast naar een muzikale smaak die zich zou kunnen vormen. Muziek die zich binnen een bepaalde traditie, bv. De 'klassieke', als 'nieuw' aandient, verwekt daar, door afwijking van het verwachtingspatroon van de luisteraar, een storing ('noise') of 'cognitieve dissonantie' – de luisteraar begrijpt het niet zo meteen – die echter, door

> aanpassing vanwege de luisteraar, kan worden weggewerkt." (Sabbe, 1996, p. 55)

Volgens deze definitie vormt de avant-garde binnen een bepaalde cultuur een kleine subgroep die kunst bedrijft die een voorbarig onderdeel is van wat straks dominante cultuur zal zijn. Het publiek, de luisteraar, past zich na verloop van tijd aan. Avant-garde wordt *main-stream*, waarna een nieuwe avant-garde gevormd wordt, een nieuwe subcultuur ontstaat. Robert Schumann was in zijn tijd letterlijk, en zeer bewust, avant-gardist. Zoals aangehaald schreef hij immers in de eerste plaats muziek die de tans des tijds zou doorstaan: muziek voor komende generaties. Muziek die zijn tijdgenoten daarnom niet meteen zouden begrijpen, maar die in de toekomst zeker naar waarde zou worden geschat. Mahnkopf denkt duidelijk in deze traditie verder. Hij verwijst naar het verleden, maar wil in de eerste plaats op dit verleden verder bouwen, om zo vernieuwende muzikale paden te kunnen bewandelen, die pas in de toekomst in volle draagwijdte zullen worden begrepen. Zoals gesteld is het daarbij de analyse van het verleden die bepaalt wat nieuwe muziek vandaag en morgen kan of moet zijn.

Dit laatste punt deelt Johannes Kreidler met Claus-Steffen Mahnkopf. Ook bij Kreidler is het immers de analyse van het verleden die de richting van zijn werk mee bepaalt. Kreidlers concept 'Musik mit Musik' kan als het resultaat worden beschouwd van de analyse van waar de evolutie van nieuwe muziek vandaag toe heeft geleid. Deze analyse bepaalt daarbij voor Kreidler wat vandaag zowel esthetisch en inhoudelijk kan, en wat niet kan. Een belangrijk verschil met Mahnkopf is echter dat Kreidler niet of toch veel minder de intentie heeft muziek te maken 'voor de toekomst'. In veel gevallen is Kreidlers werk immers sterk verbonden met een bepaald momentum. Een goed voorbeeld is *charts music* (2009), de compositie die Kreidler maakte gebaseerd op beursgrafieken die in 2008, in volle economische crisis, in vrije val waren. Zowel inhoudelijk als klankmatig verwijst het werk heel duidelijk naar een specifiek moment in de tijd. Naast de referenties aan de economische crisis maakt ook het gegeven dat *charts music* werd gemaakt met de software *microsoft songsmith* deel uit van dit momentum. *Microsoft songsmith* was begin januari 2009 verschenen. Dit programma stelt de gebruiker in staat zelf een nummer in te zingen, waarna met behulp van de software stilistisch diverse instrumentale begeleidingen aan deze zanglijnen kunnen worden toegevoegd.

Microsoft songsmith werd van bij de release een hype op het internet. Kort na het verschijnen waren er immers een aantal 'parodiërende' video's verschenen waarin bekende rocknummers van volstrekt banale *songsmith*-begeleidingen werden voorzien. Deze video's maakten duidelijk dat er toch een en ander aan de software mankeerde. Door juist gebruik te maken van deze software speelde Kreidler echter heel kort op de bal: zijn video verscheen immers online nauwelijks enkele weken na het verschijnen van het programma. Tegelijk refereert hij daarmee uiteraard naar een heel specifiek moment in de tijd. In plaats van muziek te maken die pas 'in de toekomst zou worden begrepen', zijn het verwijzen naar de economische crisis en *microsoft songsmith* juist elementen die in de toekomst waarschijnlijk net niet meer ten volle zullen worden gevat.

Een ander voorbeeld waarin Kreidler naar een heel specifiek moment in de tijd verwijst is een scène uit zijn zeven uur durende muziektheatervoorstelling *Audioguide* (2013/2014). Op een bepaald moment in de voorstelling worden er tientallen violen kapot geslagen. Deze scène refereert aan een performance die Kreidler bracht tijdens het openingsconcert van de Donaueschinger Musiktage 2012. Dit concert werd gebracht door het *SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg*. Uit protest tegen de geplande fusie van dit orkest en het *Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR*, ging Kreidler aan het begin van het concert het concertpodium op, en trok hij twee ('valse', zeer goedkope) instrumenten, een viool en een cello, uit de handen van twee musici. Vervolgens verbond hij deze twee instrumenten met elkaar en sloeg hij ze kapot op de grond. Op de sociale mediadienst facebook voltrok zich in de week na deze performance een hetze waarin deze performance door bepaalde collega-componisten erg negatief werd geanalyseerd.[13] Kreidler werd daarbij zeer openlijk, persoonlijk geviseerd. In *Audioguide* refereert Kreidler aan deze performance en vooral aan de discussie die nadien ontstond. Op een bepaald moment worden er tientallen violen vernietigd. Na een tijd wordt het instrument dat Kreidler tijdens de performance in Donaueschingen creëerde – een combinatie van een viool en een cello – omhoog gehouden, waarna er minutenlang wordt geciteerd uit de vele commentaren die op facebook waren geschreven naar

[13] De volledige conversatie is te lezen op de blog van pianist Ian Pace: https://ianpace.wordpress.com/2012/11/07/the-johannes-kreidler-protest-at-donaueschingen-about-the-fusion-of-the-radio-orchestras-at-baden-badenfreiburg-and-stuttgart-a-discussion-from-facebook/, laatst bezocht op 09/06/16.

aanleiding van Kreidlers performance. Net als in *charts music* zijn de verschillende muzikale en extramuzikale referenties in deze scène uit *Audioguide* erg verbonden met een heel specifiek moment in de tijd. De luisteraar kan deze scène immers enkel begrijpen wanneer hij kennis heeft over de achtergrond van Kreidlers performance en de daaruit voortkomende hetze op facebook.

Johannes Kreidlers esthetiek vertrekt heel duidelijk vanuit een klassiek modernistisch standpunt. Hij wil vernieuwen, en wil verder bouwen op de muzikale verwezenlijkingen van het verleden. Daarbij heeft hij, in tegenstelling tot Claus-Steffen Mahnkopf, echter niet specifiek de ambitie om kunst te maken 'voor de toekomst'. Kreidler beschouwt zichzelf als een kind van zijn tijd, die gebruikt maakt van de media van zijn tijd (internet, computers, joysticks…). Hij reageert daarbij op wat er op een specifiek moment in de samenleving leeft. Dat neemt natuurlijk niet weg dat hij in bepaalde van zijn composities tegelijk een persoonlijke, herkenbare muzikale taal wist te ontwikkelen waarvan de esthetiek of achterliggende ideeën zelfs reeds bepaalde collega-componisten wisten te inspireren. Echter, in tegenstelling tot Mahnkopf heeft Kreidler met deze muzikale taal niet de bedoeling een muzikaal 'utopia' te creëren, dat pas in de toekomst ten volle zal worden gevat.

3.3.2. Compositorische vrijheid: Jörg Widmann

Een geheel andere manier van muzikaal refereren vinden we bij Jörg Widmann. Zoals besproken maakt Widmann in zijn werk gebruik van vaak zeer herkenbare muzikale citaten. Alle verwezenlijkingen van het muzikale verleden lijken daarbij in Widmanns muzikale taal te kunnen worden geïntegreerd. Toch, zo bleek, is Widmann in zijn referenties op een bepaalde manier selectief, en verwijst hij voornamelijk naar 'zijn eigen' muzikale verleden, en dan in de eerste plaats een selecte schare componisten uit de Duitse romantiek.

Widmann is bijzonder vrij in de compositorische keuzes die hij maakt. Zijn compositorische output lijkt daarbij niet belemmerd te worden door restricties van muziekesthetische of muziektechnische aard. Dit is uiteraard anders dan bij een componist als Claus-Steffen Mahnkopf. Voor elk nieuw werk herdenkt Mahnkopf zijn

compositorische werkwijze immers op een bepaalde manier.[14] Mahnkopf volgt daarbij het negentiende-eeuws principe dat nieuwe composities 'modellen' moeten zijn: *"voorbeelden; hoewel ze zelf niet uit nabootsing ontstaan (...)"*. (Sabbe, 1996, p. 10) Widmann daarentegen, lijkt gebruik te kunnen maken van om het even welke reeds bestaande muzikale vorm, techniek of materiaalsoort. Hij lijkt daarbij veel minder dan Kreidler en Mahnkopf het gevoel te hebben 'verantwoording' te moeten afleggen aan het verleden. Immers, terwijl de muzikale esthetiek van Kreidler en Mahnkopf het resultaat is van een analyse van het verleden, en ze bewust op dit verleden verder willen bouwen, lijkt bij Widmann een dergelijk sturend historisch perspectief te ontbreken. In plaats van bewust op het verleden verder te bouwen vermengt Widmann de verschillende historische verworvenheden tot een eclectisch geheel. Hij gebruikt daarbij wat hij denkt nodig te hebben, en combineert wat hij interessant vindt. Deze vrijheid ten opzichte van de muziek van zowel het verleden als het heden is ongetwijfeld een van de verklaringen waarom Widmann op zo'n korte tijd zo een omvangrijk oeuvre bij elkaar geschreven heeft.

Een gelijkaardige vrijheid ten opzichte van het verleden merkten we eerder ook al op bij Widmanns leraar, Wolfgang Rihm. Zoals gesteld in hoofdstuk twee werkt ook Rihm zonder vooraf bepaald systeem of concept. Stilistisch is ook Rihm daarbij zeer divers. Bepaalde werken zijn uiterst agressief, terwijl in andere werken juist de verstilling van de late composities van Luigi Nono wordt opgezocht.

3.3.3. De postmoderne bocht

Elementen als stilistische veelzijdigheid, het zichtbaar refereren aan muziek uit het verleden en het ontbreken van een originaliteiteis zijn typische kenmerken van wat algemeen 'postmoderne kunst' wordt genoemd. De Amerikaanse literatuurcriticus Fredric Jameson benoemt de basiskenmerken van het postmodernisme met betrekking tot de kunsten als volgt:

> "(...) de vervaging van de grens tussen kunst en het dagelijks leven en van het onderscheid tussen enerzijds 'hoge, autonome kunst' en anderzijds

[14] Mahnkopf maakt in een nieuwe compositie weliswaar vaak gebruik van bestaand muzikaal materiaal, maar hij ontwerpt voor elk werk steeds nieuwe compositorische technieken. (Coulembier, 2012, p. 317)

> ‘massacultuur en populaire kunst’; een stilistische onzuiverheid waarin eclecticisme en bewuste vermenging van stijlen beoogd wordt; een voorkeur voor parodie, pastiche, speelsheid en de oppervlakkige ‘buitenkant’ van de cultuur; het verval van de originaliteit en de geniecultus; het idee dat kunst op toeval en herhaling of imitatie is gebaseerd, enzovoort. (Van Den Braembussche, 2012, p. 329-330)

Dergelijke kenmerken zijn sinds de jaren ’60 en ’70 van de vorige eeuw overvloedig aanwezig in het muzikale landschap. Heel veel componisten laten zich bijvoorbeeld beïnvloeden door populaire muziekculturen. De grens tussen ‘ernstige’ en ‘populaire’ muziek komt daarbij te vervallen. Denken we aan het werk van Fausto Romitelli (1963-2004), Frank Zappa (1940-1993), Olga Neuwirth (°1968), Niels Ronsholdt (°1978), Alexander Schubert (°1979), Frank Nuyts (°1957) of ook de recentere composities van Serge Verstockt (°1957). Daarnaast merken we dat het oeuvre van bepaalde componisten inderdaad gekenmerkt wordt door een zeker eclecticisme. Naast Jörg Widmann en Wolfgang Rihm zijn Alfred Schnittke (1934-1998) of Luciano Berio (1925-2003) klassieke voorbeelden van componisten die in hun werk bewust verschillende stijlen vermengen. In Vlaanderen schrijft bijvoorbeeld Joris Blanckaert (°1976) stilistisch zeer diverse muziek. Blanckaert heeft daarbij geen schrik om in zijn werk verschillende historische muzikale stijlen naast elkaar te plaatsen om met elkaar te vermengen.

Ook de idee dat muziek gebaseerd is op herhaling en imitatie is bij bepaalde componisten een vast kenmerkt geworden van hun compositorische activiteit. De vijf delen van Philip Glass’ (°1937) pianocyclus *Metamorphosis I-V* (1980) bijvoorbeeld, zijn alle zowel inhoudelijk als vormelijk zeer gelijkaardig. De cyclus komt over alsof een enkel idee vijf keer op een (licht) verschillende manier werd uitgewerkt. Ook de verschillende delen van de cyclus *Differenz/Wiederholung* van de Oostenrijkse componist Bernhard Lang (°1957) maken alle gebruik van zeer gelijkaardige compositorische denkpatronen. Tussen 1998 en 2014 ontstonden binnen deze cyclus zesentwintig delen. Elk deel van de cyclus vertrekt van de idee dat een bepaald muzikaal fragment in een *loop* herhaald wordt. Deze muzikale cel wordt vervolgens afgewisseld door een ander muzikaal fragment, hetwelk vervolgens ook in een loop herhaald wordt, enzovoort. Inhoudelijk zijn er uiteraard duidelijke verschillen tussen de verschillende delen van de cyclus, zowel met betrekking tot de bezetting, de duur

van de werken, of de complexiteit van de muzikale textuur. Niettegenstaande deze verschillen, is het compositorisch basisidee van elk deel van de cyclus echter zeer gelijkaardig. De verschillende delen kunnen dan ook alle als een herhaling van een bepaald compositorisch basisprocedé worden beschouwd.

3.3.4. Modernisme versus postmodernisme

Binnen de kunsten kan de postmoderne wending in zekere zin als een reactie worden beschouwd op bepaalde eigenschappen van het klassieke modernisme. Tegenover het modernistische esthetisch zelfbewustzijn van de kunstenaar en het stilistisch purisme plaatst het postmodernisme een grote verscheidenheid aan stijlen en een eclecticisch samengaan van 'hoge' en 'lage' kunst. Tegenover de romantische idee van het unieke meesterwerk plaatst het postmodernisme een veelheid aan mogelijke versies. Tegenover de modernistische heldere ordening en opeenvolging van muzikale stijlen plaats het postmodernisme een onoverzichtelijke, rizomatische structurering waarin hoofd- en nevenlijnen niet van elkaar te onderscheiden zijn.

De postmoderne wending beperkt zich uiteraard niet tot de kunsten. Het is een maatschappelijk fenomeen. Alles staat vandaag immers naast elkaar. Alles is beschikbaar. We leven in een multiculturele maatschappij. In grootwarenhuizen zijn producten van over de hele wereld te verkrijgen. In grootsteden zijn alle wereldkeukens vertegenwoordigd. Gerechten die veertig jaar geleden als exotisch werden beschouwd zijn nu de normaalste zaak van de wereld. Er zijn nog nooit zoveel televisiezenders geweest. Elke denkbare muziekgroep maakt vandaag met een compacte camera of een fototoestel een videoclip en plaatst deze nog de dag zelf online. Via het internet kan op elk moment van de dag elk denkbaar product van over de hele wereld worden besteld. Er is vandaag minder dan ooit één waarheid. Dit ontbreken van één overheersende waarheid uitte zich dan ook sterker dan ooit tevoren in de verscheidenheid van het hedendaagse kunstveld. Of zoals Antoon Van Den Braembussche aanhaalt:

> "In de kunst, of het nu om schilderkunst, muziek, literatuur of architectuur gaat, lijkt elke samenhang zoek: geen enkele stijl heeft nog de overhand, zoals wij dat uit de renaissance of de romantiek kennen. Ook hier is alle eenheid of zekerheid ver te zoeken. Er is alleen een onontwarbaar kluwen van de meest

> diverse stijlen, waarin men tevergeefs naar een dominante stroming zoekt. We leven, om met Habermas te spreken, in het 'tijdperk van de onoverzichtelijkheid'." (Van Den Braembussche, 2012, p. 295-296)

3.3.5. Vasthouden aan een dialectisch principe: Tweede Moderniteit

Niettegenstaande we in het 'tijdperk van de onoverzichtelijkheid' leven, houden bepaalde componisten vandaag de dag nog steeds vast aan een klassiek dialectisch denkpatroon. Voor Claus-Steffen Mahnkopf bijvoorbeeld, is het postmodernisme duidelijk een dialectische reactie op het muzikale modernisme. Dit modernisme werd gekarakteriseerd door: *"(...) an insatiable appetite for the new, and the desire to create structures from a single nucleus (for instance the series)."* (Coulembier, 2012, p. 158) In het postmodernisme, zo vervolgt Mahnkopf, is het niet mogelijk om nieuw materiaal te ontwikkelen, *"and thus all material is equally valuable. A consistent style is out of reach."* (Coulembier, 2012, p. 158) Postmoderne muziek is volgens Mahnkopf narratief, enkel gebruik makend van bestaande vormen, gebruik makend van muzikaal materiaal van andere componisten, ironisch en hedonistisch: *"showing an enjoyment of its own combinatorial imagination with a certain frivolous air unique to music."* (Mahnkopf, 2008, p. 13, geciteerd in Coulembier, 2012, p. 158) De Tweede Modernisteit, zo stelt Mahnkopf, wil dan ook op dit postmodernisme reageren:

> "Composers of the second modernity are critically engaged, construct autonomous material, they assume a critical stance towards contemporary culture, and are hence not motivated primarily by careerism." (Coulembier, 2012, p. 158)

Componisten van de Tweede Moderniteit zijn volgens Mahnkopf *"aesthetically enlightened in their thinking"*. (Mahnkopf, 2008, p. 10, geciteerd in Coulembier, 2012, p. 158) Mahnkopf wil met zijn Tweede Moderniteit op een bepaalde manier aanknopen bij een klassiek modernistisch denken. Muziek moet kritisch zijn ten opzichte van heersende muzikale en culturele regels. Muziek moet op zoek naar een 'utopia', en moet *avant-gardistisch* zijn in de klassieke betekenis van het woord. Daarbij wordt het postmodernisme beschouwd als een muzikale stroming die reageerde op de vernieuwingsdrang van het modernisme. De Tweede Moderniteit

reageert vervolgens op de vrijblijvendheid van dit postmodernisme. Vandaag is het postmodernisme voor Mahnkopf een afgesloten hoofdstuk. Waarschijnlijk is de Tweede Moderniteit voor hem de enige juiste, ware, vandaag relevante muzikale esthetiek. Getuige daarvan de vaak zeer negatieve reacties op het werk van collega componisten die – zijns inziens – niet tot deze Tweede Moderniteit behoren. Componisten als Rihm, Sciarrino of Dusapin beschouwt Mahnkopf als kapitalistische veelschrijvers (Mahnkopf, 2007, p. 238), Matthias Pintscher beschrijft hij dan weer pejoratief als een *Kapellmeister*. (Mahnkopf, 2006, p. 14)

Zowel in zijn muziek als in zijn geschriften is Mahnkopf een vurig verdediger van zijn compositorische en muziekesthetische ideeën. Mahnkopf houdt vast aan een negentiende-eeuws avant-gardebegrip en dialectisch denken. Hij ontwikkelde daarbij zijn eigen muzikale stroming (de Tweede Moderniteit) en plaatst deze in historisch perspectief. De Tweede Moderniteit volgt daarbij op het postmodernisme. Echter, schrijft Mahnkopf door dit te doen, bij wijze van spreken, niet al muziekgeschiedenis nog voor de tijd de muziek tot geschiedenis heeft gemaakt?

3.3.6. Vasthouden aan een dialectisch principe: Postmodernisme

Mahnkopf staat echter niet alleen wanneer hij muziekesthetische evoluties die in volle ontwikkeling zijn, als deel van een dialectisch historisch proces analyseert. Ook componist Boudewijn Buckinx en musicoloog Yves Knockaert gaan bij hun analyse van de postmoderne wending op een bepaalde manier immers uit van een gelijkaardige, dialectische denkwijze. Helemaal aan het begin van zijn boek *De kleine pomo* maakt Buckinx het onderscheid tussen nieuwe muziek (de muziek van het postmodernisme) en 'nieuwe' muziek (de modernistische muziek van 1910 tot 1970). Daarbij wordt opgemerkt dat veel jonge componisten vandaag nog steeds bijdragen tot deze 'nieuwe' muziek. Dergelijke componisten worden door Buckinx echter beschouwd als epigonen, die de esthetiek van hun voorvaderen verder zetten. Terwijl festivals voor nieuwe muziek de dag van vandaag voornamelijk 'nieuwe' muziek programmeren, is de postmoderne muziek vandaag de enige ware nieuwe muziek. De postmoderne muziek, zo stelt Buckinx, bekleedt daarbij de dag van vandaag een minderheidspositie, zoals Mahler een minderheidpositie bekleedde in 1900,

Schönberg in 1910, Stockhausen in 1955 en Kagel en Cage in 1960. (Buckinx, 1994, p. 9-10)

Buckinx beschouwt het postmodernisme duidelijk als een (avant-gardistische) reactie op het modernisme. Hij beschrijft daarbij dat het ontstaan van het postmodernisme samenhing met heel wat maatschappelijke omwentelingen, zoals de oliecrisis van 1973 of de begrenzing van het verhaal van de vooruitgangsideologie. (Buckinx, 1994, p. 10) Hoewel hij niet ontkent dat de grenzen ervan vaag zijn, beschouwt Buckinx het postmodernisme als een stroming die vandaag een minderheidspositie bekleedt. Terwijl het postmodernisme vandaag de eigenlijke nieuwe muziek is, wordt de esthetiek van het oude modernisme vandaag weliswaar nog verder gezet door bepaalde epigonen, maar hun 'nieuwe' muziek – zo volgt uit deze denkwijze – is eigenlijk oude muziek, en is bijgevolg passé.

Ook musicoloog Yves Knockaert houdt er een gelijkaardige analyse op na. Hij heeft het over een *"strijd tussen het modernisme en het postmodernisme"*. De oude muziek uit de voorbije periode, zo stelt Knockaert, is hier de 'moderne', de nieuwe opkomende tendens is de 'postmoderne'. (Knockaert, 1997, p. 10) Het feit dat Knockaert spreekt over 'oude muziek' uit een 'voorbije periode', houdt net als bij Buckinx een dialectische denkwijze in. Het postmodernisme is daarbij de reactie op het modernisme. Componisten die vandaag vasthouden aan hun modernistische denkwijzen houden daarmee tegelijk vast aan een verouderde muzikale esthetiek.

Knockaert deelt de postmodernisten in twee groepen in. Enerzijds is er een groep componisten geboren na de Tweede Wereldoorlog: Wolfgang Rihm (°1952), Walter Zimmermann (°1949), Michael Nyman (°1944), Luca Francesconi (°1956). Anderzijds een groep 'bekeerlingen': *"zij hebben eerst hun sporen verdiend in het modernisme en daarna een wending genomen naar de nieuwe stijl: György Ligeti (1923-2006), Luigi Nono (1924-1990), Luciano Berio (1925-2003) (…)."* (Knockaert, 1997, p. 10)

Tegenover deze postmodernisten plaatst Knockaert modernistische componisten die:

> "(…) na 1945 de leiding over de vernieuwingen in Europa hebben genomen en sindsdien niet afgeweken zijn van hun strikte lijn: de Fransen Iannis Xenakis (1922-2001) en Pierre Boulez (1925-2016), met in hun kielzog vele jongeren, zoals de spectralisten Hugues Dufourt (°1943), Gérard Grisey (1946-1998),

> Tristan Murail (°1947), Michael Levinas (°1949) en Pascal Dusapin (°1955) (…)" (Knockaert, 1997, p. 10-11)

Ook componisten als Harrison Birtwistle (°1934), Brian Ferneyhough (°1943), Richard Barrett (°1959), James Dillon (°1950) of Helmut Lachenmann (°1935) behoren volgens Knockaert tot dit modernistische kamp.

3.3.7. Kritiek op een dialectische visie

De analyse van zowel Mahnkopf als die van Buckinx en Knockaert is in bepaalde opzichten problematisch. Om te beginnen is de grens tussen de esthetiek, werk- en denkwijzen van bepaalde zogenaamde 'modernistische' en 'postmoderne' componisten vaak vaag of onduidelijk. Enkele voorbeelden:

1) Waarom is de muziek van Luca Francesconi volgens Knockaert postmodern, en die van Pascal Dusapin modernistisch? Het is juist dat Francesconi in zijn titels of muzikale taal soms refereert aan elementen uit populaire culturen. Denken we aan *Mambo* (1987) voor piano solo of *Kubrick's Bone* voor cimbalom en ensemble (2005). Echter, Francesconi gaat voor veel werken uit van een eerder 'modernistische', vooraf rigoureus vastgelegde muzikale structuur. De vorm van het geheel is daarbij vaak terug te vinden is in bepaalde kleinere onderdelen van de compositie. Dit is bijvoorbeeld het geval in *Etymo* voor sopraan, elektronica en ensemble (1994).[15] Dit, terwijl bepaalde *études* voor piano solo van Pascal Dusapin, zoals *N° 2* (1999) *of N° 4* (1999), uiterst jazzy klinken, en misschien zelfs meer dan bepaalde composities van Francesconi aan niet-klassieke muzikale genres refereren.

2) De muziek van 'postmodernist' Wolfgang Rihm reageert duidelijk op bepaalde facetten van het muzikale modernisme. De muziek is intuïtief – ze ontstond zonder gebruik te maken van vooraf vastgelegde structuren –, en is stilistisch bij tijden zeer divers. Echter, ook de muziek van 'modernist' Gérard Grisey kan als een antwoord op het muzikale modernisme van de jaren '60 en '70 worden gelezen. In hoofdstuk twee haalde ik immers reeds aan dat bepaalde aspecten van het spectrale denken, zoals het belang van de auditieve perceptie en het hoorbare muzikale proces, ontstonden als reactie op het in de jaren '70 in Frankrijk heersende serialisme. (zie p. 107) Door

[15] Gesprek met Luca Francesconi in Lissabon, februari 2012.

gebruik te maken van dergelijke hoorbare muzikale processen zorgde Grisey er onder meer voor dat de muzikale en vormelijke ontwikkeling van composities als *Tempus Ex Machina* (1979) of *Vortex Temporum* (1994-1996) voor de luisteraar zeer 'volgbaar' werd gemaakt, in tegenstelling tot de complexiteit en auditieve onontwarbaarheid van bepaalde seriële vormstructuren.

3) De muziek van Johannes Kreidler ontstond zoals besproken vanuit de vaststelling dat vandaag alles beschikbaar is, en dat alles naar alles verwijst. Kreidler ontwikkelde hieruit zijn concept 'Musik mit Musik'. We zouden deze denkwijze kunnen analyseren als een modernistische reactie op een postmoderne situatie. Immers, Kreidler wil verder bouwen op de verwezenlijkingen van het muzikale verleden. Hij wil 'nieuwe' muziek maken, wat als een modernistische reactie kan worden geanalyseerd. Echter, de situatie waaruit Kreidler vertrekt – alles is beschikbaar en alles verwijst naar elkaar – is door en door postmodern. De compositorische resultaten van Kreidler zijn erg persoonlijk en herkenbaar, maar op een bepaalde manier ook heel postmodern. De muziek vermengt immers hoge en lage cultuur, en is ironisch en speels. Kreidler vertrekt uit een postmoderne situatie, hij maakt postmoderne muziek, maar dit vanuit een modernistische attitude.

Mahnkopf en Knockaert beschouwen het postmodernisme beide als een muzikale stroming. Voor Yves Knockaert lijkt het zelfs een stijl te zijn. Immers, wanneer hij het heeft over de 'modernistische bekeerlingen' (zoals Ligeti, Nono of Berio) stelt hij dat deze componisten een wending hebben genomen naar *de* nieuwe stijl. (Knockaert, 1997, p. 10) Het is juist dat de postmoderne wending als een reactie kan worden gelezen op bepaalde typische kenmerken van het modernisme, zoals een stilistisch purisme of de romantische idee van het unieke meesterwerk. Echter, te veel inhoudelijke eigenschappen van de postmoderne wending zijn te onduidelijk of te vaag om van een duidelijk afgebakende stijl te kunnen spreken. Zo ontbreken er een beperkt aantal, duidelijk afgelijnde muzikale kenmerken die voor alle of de meerderheid van de zogenoemde postmoderne composities geldend zijn. Verder is ook de afbakening in de tijd zeer onduidelijk. Wanneer begint het postmodernisme immers precies? Zijn composities als *Pulcinella* (1920) van Stravinsky of *Central Park in the Dark* (1906) van Ives postmoderne werken? In *Pucinella* integreerde Stravinsky immers barokelementen, terwijl Ives in *Central Park in the Dark* op zeer eclectische manier verschillende muzikale stijlen met elkaar vermengt. Of moeten

deze composities juist gelezen worden als modernistische reacties op een bepaalde, toentertijd heersende muzikale esthetiek?

Wat snel duidelijk wordt is dat het postmodernisme als muzikale stroming omgeven is door wazigheid. Jonathan Kramer stelt dan ook dat het muzikale postmodernisme beschouwd moet worden als:

> "(...) a maddeningly imprecise musical concept. Does the term refer to a period or an aesthetic, a listening attitude or a compositional practice? Is postmodern music still seeking to define itself, or has its time already passed? Does postmodernism react against or continue the project of modernist music?" (Kramer, 2002, p. 13)[16]

Jonathan Kramer stelt dat de postmoderne wending in de eerste plaats als een manier van denken moet worden beschouwd, een attitude. Postmoderne muziek kan dan ook enkel in termen van – vaak eerder vage – karakteristieken worden beschreven, die echter onmogelijk voor alle postmoderne werken geldend zijn. Postmoderne muziek, zo stelt Kramer:

> "1) is not simply a repudiation of modernism or its continuation, but has aspects of both a break and an extension;
>
> 2) is, on some level and is some way, ironic
>
> 3) does not respect boundaries between sonorities and procedures of the past and of the present;
>
> 4) challenges barriers between 'high' and 'low' styles;
>
> 5) shows distain for the often unquestioned value of structural unity;
>
> 6) questions the mutual exclusivity of elitist and populist values;
>
> 7) avoids totalizing forms (e.g., does not want entire pieces to be tonal or serial or cast in a precribed formal mold);

[16] Deze onduidelijkheid is misschien echter tegelijk zeer postmodern. Het ontbreken van een enkele dominante stijl is juist wat het postmodernisme postmodern maakt. Het postmodernisme als een duidelijk afgebakende stijl beschrijven zou dan ook juist tegen de logica van het postmoderne denken ingaan.

8) considers music not as autonomous but as relevant to cultural, social, and political contexts;

9) includes quotations of or references to music of many traditions and cultures;

10) considers technology not only as a way to preserve and transmit music but also as deeply implicated on the production and essence of music;

11) embraces contradictions

12) distrusts binary oppositions;

13) includes fragmentations and discontinuities;

14) encompasses pluralism and eclecticism;

15) presents multiple meanings and multiple temporalities;

16) locates meaning and even structure in listeners, more than in scores, performances, or composers." (Kramer, 2002, p. 16-17)

Dergelijke karakteristieken zijn zeer breed, en kunnen tot zeer verschillende muzikale resultaten leiden. Immers, zowel op het besproken werk van Johannes Kreidler als dat van Jörg Widmann zijn meerdere van deze karakteristieken toepasbaar. De ene componist heeft daarbij echter niet meer gelijk dan de andere. Veel componisten zijn er überhaupt niet mee bezig met de vraag tot welke muziekstroming hun werk behoort, en of hun composities nu modernistisch of postmodern zijn. György Ligeti bijvoorbeeld, stelt:

> "Es gibt heute in de Komposition die Dichotomie zwischen modern und postmodern (oder Avantgarde und Postmoderne), auch in den anderen Künsten. Ich fühle mich da außerhalb. Obwohl ich mal ein wenig zum Darmstädter Kreis gehörte: ich bin kein Anhänger der Avantgarde, war nie dogmatischer Verfechter einer Richtung." (Floros, 1996, p. 229)

De "strijd tussen het modernisme en het postmodernisme", zo haalt ook Yves Knockaert aan, wordt dan ook voornamelijk uitgevochten door muziekwetenschappers, eerder dan door componisten (Knockaert, 1997, p. 11). Een componist als György Ligeti wilde in de eerste plaats nieuwe muziek maken. De vraag

of wat hij deed nu als modernistisch of postmodern werd bestempeld, vond hij daarbij niet relevant.

3.3.8. Postmodernisme – Antimodernisme

Het expliciet verwijzen naar muziek uit het verleden is vandaag de dag geen taboe meer. Terwijl componisten in de negentiende eeuw en in de eerste helft van de twintigste eeuw vaak aan 'meesterwerken uit het verleden' refereren om op die manier hun eigen werk met deze historische composities te verbinden, zien we dat er vandaag veel vrijer met dergelijke referenties wordt omgegaan. Bruno Mantovani (°1974) bijvoorbeeld, vertrok voor zijn basklarinetconcerto *Mit Ausdruck* (2003) van enkele zeer bekende liederen van Franz Schubert, zoals *Erlkönig*, *Gretchen am Spinnrade*, *Die Forelle* of *Der Tod und das Mädchen*. Het was Mantovani er niet speciaal om te doen om zijn compositie met deze specifieke werken van Schubert te verbinden. In de eerste plaats inspireerden de begeleidingsmotieven van deze liederen Mantovani tot bepaalde muzikale figuren, waar hij vervolgens in zijn compositie heel vrij mee aan de slag ging.[17] Natuurlijk neemt dit niet weg dat het vandaag nog steeds frequent gebeurt dat componisten aan werk van vroegere componisten refereren om hun eigen werk met deze historische muziek te verbinden. Zoals geanalyseerd was dit bijvoorbeeld het geval bij Jörg Widmann, Jonathan Harvey of Annelies Van Parys.

Vandaag staat veel minder dan vijftig jaar geleden de premisse voorop dat muziek radicaal vernieuwend moet zijn. We gaan vandaag immers anders met de verwezenlijkingen van het verleden om dan vijftig of honderd jaar geleden. Bij wijze van spreken 'herontdekt' een componist daarbij in bepaalde gevallen elementen die in de muziek van het verleden verborgen waren, en hercontextualiseert hij deze, eerder dan dat hij er radicaal op wil verder bouwen. Jonathan Kramer stelt:

> "For postmodernists, history is recast as a process of rediscovering what we already are, rather than a linear progression into what we have never been." (Kramer, 2002, p. 18)

[17] Zo stelde Bruno Mantovani tijdens een lezing in Metz, juni 2009.

Het feit dat de originaliteiteis niet meer op het eerste plan staat, neemt echter niet weg dat de componist het zoeken moet opgeven. De postmoderne bocht houdt volgens Kramer dan ook niet in dat muziek zich enkel en alleen in het verleden moet terugtrekken. Nieuwe muziek is en blijft een product van zijn eigen tijd. Zuiver nostalgische muziek beschouwt Jonathan Kramer dan ook niet als postmodern, maar als antimodern. (Kramer, 2002, p. 13) We kunnen deze visie verbinden met de definitie die filosofen Gilles Deleuze en Félix Guattari geven van muziek in hun postmoderne klassieker *Mille Plateaux*. Muziek, aldus Deleuze en Guattari *"is a creative, active operation that consists in deterritorializing the refrain."* (Deleuze en Guattari, 1987, p. 300) Muziek is een creatieve operatie die bestaat uit het deterritorialiseren van het refrein. Het refrein, aldus filosoof Marcel Cobussen, moet daarbij begrepen worden als "*een systeem van conventies, van regels, van duidelijke punten die nagevolgd en geïmiteerd kunnen worden."* (Cobussen, 2009, p. 255) Kunstenaars, zowel componisten als musici, zo vervolgt Cobussen, *"willen dergelijke conventies of refreinen ondermijnen en transformeren om iets nieuws te creëren."* (Cobussen, 2009, p. 256) Niettegenstaande het bewuste, modernistische avant-gardedenken vandaag misschien aan kracht verloren heeft, is het volgens deze visie niet de bedoeling dat kunst zich in zichzelf wentelt, en zichzelf begint te herhalen. Het feit dat kunst niet meer radicaal verder bouwt op het verleden, impliceert niet dat ze niet meer moet zoeken naar vernieuwing. Vandaag ontbreekt weliswaar het grote, eenduidige verhaal. Maar het ontbreken van een dergelijk metaverhaal, waar de volledige kunstproductie of een deel ervan zich aan vooruit trekt – zoals het ontstaan van de romantiek op het einde van de achttiende eeuw of de ontwikkeling van de twaalftoonsmuziek in de jaren '20 van de vorige eeuw –, houdt niet in dat de rizomatische, oneindig vertakkende wortelstructuur die ons kunstenveld vandaag is, niet in alle richtingen verder moet blijven evolueren en ontwikkelen.

3.4. Enkele eerste conclusies

Het muzikale veld vandaag is meer versnipperd dan ooit tevoren. Er zijn vandaag componisten die zweren bij een negentiende-eeuws avant-gardeconcept, anderen dopen hun muziek *new conceptualism* (zoals Johannes Kreidler dat recent doet), nog andere componisten willen dan weer vooral niet met het label 'nieuwe muziek'

worden geassocieerd.[18] Binnen de veelzijdigheid van dit muzikale manifesteren bepaalde componisten hun eigen muzikale esthetiek zeer radicaal. Daarbij zijn ze soms zeer veroordelend naar andere componisten toe. Echter, misschien doen dergelijk componisten dit voor een deel om zichzelf van hun eigen gelijk te overtuigen? Maar heeft iemand überhaupt gelijk? Of creëert iedereen gewoon zijn eigen gelijk?

De analyse van de verschillende manieren waarop vandaag wordt omgegaan met elementen als muzikale esthetiek, het muzikale verleden, of het verwijzen aan werk van andere componisten, maakte een aantal zaken duidelijk. Zo kunnen we er niet omheen dat we deel uitmaken van een samenleving waarin alles beschikbaar is en alles naast elkaar staat. Het grote, eenduidige verhaal ontbreekt daarbij. Binnen het muzikale kunstenveld worden we geconfronteerd met een enorme hoeveelheid beschikbaar muzikaal materiaal. Elk nieuwe compositie moet zich daarbij vandaag steeds meten met een immense hoeveelheid reeds bestaande muziek. Historische muziek is bovendien meer dan ooit tevoren overheersend aanwezig. De blik van onze 'klassieke' muzikale maatschappij staat zeer sterk op het verleden gericht. Los van gespecialiseerde festivals voor nieuwe muziek, is hedendaagse muziek een eerder marginaal verschijnsel in onze hedendaagse 'klassieke' muziekcultuur. Zowel op de radio als in de concertzaal bestaat de overgrote meerderheid van de geprogrammeerde 'klassieke' muziek uit werk van overleden componisten. Zoals gesteld zijn er componisten die vandaag in hun werk bewust aansluiting zoeken bij een bepaalde muzikale traditie, en die vaak in reguliere klassieke concertprogrammeringen uitgevoerd worden, zoals Jörg Widmann. Echter, ook het werk van dergelijke componisten blijft binnen de reguliere klassieke muziekprogrammering een verwaarloosbare minderheid, vergeleken met de overvloedige aanwezigheid van romantische, klassieke of barokmuziek. De situatie waarbij historische muziek in onze muzikale maatschappij alles overheersend aanwezig is, is echter zeker niet nieuw. Herman Sabbe wees er eerder op dat dit eigenlijk al zo is sinds het einde van de negentiende eeuw. (zie p. 258)

Echter, zoals besproken zijn er naast deze 'klassieke' muziekcultuur veel andere media waarlangs componisten vandaag hun werk naar buiten brengen. Heel wat componisten plaatsen zelf hun werk online, en laten hun composities op die manier

[18] Zie het artikel van de Duitse musicoloog Michael Rebhahn *I hereby resign fron New Music* (2012).

circuleren binnen hun eigen netwerk. Dit zijn echter gesloten netwerken, voornamelijk gevormd door de *peers* van de componist. Ook dergelijke gesloten netwerken zijn zeker geen nieuw gegeven. Denken we aan het *Verein für musikalische Privataufführungen* (1918-1921), een initiatief van Arnold Schönberg om de toentertijd moderne muziek voor een beperkt, besloten publiek uit te voeren. Af en toe gebeurt het dat een nieuwe compositie 'ontsnapt' uit het gesloten netwerk van de componist of de nieuwe muziek scène, en bekend wordt bij een groter publiek. Dit was bijvoorbeeld het geval bij *charts music* van Johannes Kreidler.

Het besloten karakter van de wereld waarbinnen nieuwe muziek in veel gevallen circuleert, brengt ons meteen bij een tweede punt. Het avant-garde concept – begrepen als een 'informele studie die de markt aftast naar een muzikale smaak die zich zou kunnen vormen' – is naar het 'grote publiek' toe uitgedoofd samen met de dood van componisten van de generatie van Mahler en Strauss. Terwijl het 'grote publiek' – ik besef ten volle het problematische karakter van dit begrip – bepaalde composities van Gustav Mahler of Richard Strauss in de loop van de twintigste eeuw nog heeft omarmd, is dit met het werk de meerderheid van de twintigste-eeuwse componisten niet meer gebeurd. Composities van Debussy, Ravel, bepaalde werken van Sibelius of Stravinsky worden weliswaar nog gesmaakt. De muziek van de Tweede Weense School echter, zal het 'grote publiek' nooit ten volle weten te charmeren, net zoals het werk van Boulez, Stockhausen, Ligeti, Lachenmann, Grisey of Dusapin – zoals Herman Sabbe stelt – altijd *"gereserveerd terrein"* zal blijven. (Sabbe, 1996, p. 148) Uiteraard is deze opdeling niet radicaal. De muziek van Arvo Pärt (°1935) wordt op radiozender Klara heel frequent uitgezonden, en ook een componist als Philip Glass (°1937) is bij het 'grote publiek' best succesvol, terwijl een werk als de *Zevende Symfonie* (1908) van Gustav Mahler door ditzelfde 'grote publiek' waarschijnlijk altijd moeilijk zal worden bevonden. Zelfs componisten als Robert Schumann of Franz Liszt – zo wist een voormalig muziekprogrammator van het Concertgebouw in Brugge me te zeggen – zijn vandaag de dag eigenlijk niet echt publiekstrekkers.

Een interessante opmerking hierbij misschien, is dat voornamelijk het eerder 'abstracte karakter' van concertante muziekuitvoeringen een belangrijke factor lijkt te zijn in de vraag waarom hedendaags klassiek geen groter publiek weet te bereiken. Wanneer het Ictus Ensemble in 2009 Gérard Grisey's *Vortex Temporum* concertant

uitvoerde, konden ze dit concert in België twee keer brengen. Anne Teresa De Keersmaekers dansvoorstelling *Vortex Temporum* – waarin de volledige compositie van Grisey wordt uitgevoerd door het Ictus Ensemble – werd echter al tientallen keren doorheen heel Europa voor een groot publiek met veel succes uitgevoerd. Het visuele aspect lijkt het muzikale verhaal een heel stuk toegankelijker te maken. Of is het potentiële publiek voor nieuwe muziek eigenlijk gewoon veel groter, maar weet de muziek het publiek (voorlopig) gewoon niet te bereiken?

Zoals geweten zette het avant-gardeproces zich ook na 1950 verder, los van de steeds verder groeiende afstand met het 'grote publiek'. Pierre Boulez reageerde op Schönberg, gestuurd door een avant-gardistische vooruitgangsgedachte, net zoals Ferneyhough vanuit een gelijkaardige denkwijze reageerde op Webern en Boulez. Ook bepaalde aspecten van de postmoderne wending kunnen, zoals besproken, in zekere zin worden geanalyseerd als een reactie op de ongebreidelde vernieuwingsdrift van het modernisme. Zoals gesteld moet deze postmoderne wending echter niet als een welgedefinieerde muzikale stijl of stroming worden beschouwd, maar eerder als een manier van denken, een attitude. De postmoderne wending wordt immers gekenmerkt door onduidelijkheid. Immers, terwijl de muziek van Johannes Kreidler vanuit een modernistische vooruitgangsgedachte ontstaat, is ze klankmatig heel postmodern. Bepaalde werken van Jörg Widmann daarentegen, zoals zijn eerder vermelde *Hallstudie* voor piano solo (2003), worden door de gehanteerde instrumentale technieken eerder met een avant-gardistische muzikale taal geassocieerd, terwijl het werk juist ontstond vanuit een eerder postmoderne, eclectische compositorische houding.

We kunnen er niet om heen dat zowel onze maatschappij als ons kunstenveld vandaag de dag gekenmerkt wordt door een veelheid aan beschikbare informatie en naast elkaar staande mogelijkheden. Met betrekking tot de kunsten ontbreekt er een centrale, alles samenhoudende gedachte of concept. Echter, deze veelzijdigheid houdt allerminst in dat een componist zich moet terugtrekken in de comfortzone van een bepaalde historische muzikale esthetiek of werkwijze. Ook vandaag zou nieuwe muziek immers op een bepaalde manier toch 'nieuw' moeten zijn. Ik kom hier later op terug.

4. Impact op mijn eigen werk

4.1. De onvermijdbaarheid van muzikale refereren

De conclusies met betrekking tot de alomtegenwoordigheid van reeds bestaande muziek, en de schijnbare onontwarbaarheid van de muziekesthetische discussie omtrent het onderscheid tussen modernisme en postmodernisme, hebben een belangrijke impact gehad op mijn eigen artistieke productie. Om te beginnen is er het gegeven dat alles de dag van vandaag beschikbaar is. Elke noot, zo analyseerde Kreidler terecht, verwijst naar een reeds bestaande noot. In elk nieuw werk resoneert de muziekgeschiedenis op een bepaalde manier mee. Er zijn doorheen mijn loopbaan als componist momenten geweest waarbij de vaststelling van dit feit een verlammende werking had op mijn compositorische activiteit. Ik herinner me nog goed, hoe ik tijdens het schrijven van *(…nuit cassée.)* – in het najaar van 2006 en het voorjaar van 2007 – gedurende maanden geen noot op papier kreeg, omdat elke klank, elk interval dat ik opschreef wel verwees naar iets dat ik kende. Dit verklaart waarschijnlijk waarom *(…nuit cassée.)* zo gebald is, en dat elk idee in de compositie tot haar puurste vorm werd gereduceerd. Ook verklaart dit mede de overvloedige aanwezigheid van reeds bestaand – reeds gebruikt, 'gecheckt' en dus 'veilig' – muzikaal materiaal. Pas later werd me duidelijk dat het muzikaal refereren een *onvermijdbaar* gegeven is. Nieuwe muziek verwijst steeds op een bepaalde manier naar andere, reeds bestaande muziek. Er is onmogelijk aan te ontsnappen. Nieuwe muziek is per definitie intertekstueel. Nieuwe muziekwerken komen steeds op een bepaalde manier voort uit reeds bestaande muziek. Het is immers in veel gevallen de fascinatie voor bestaande muziek die de componist er toe brengt om zelf nieuwe muziek te creëren. Met betrekking tot poëzie stelde de Amerikaanse literatuurcriticus Harold Bloom (°1930) *"that the poet discovers his vocation through the poetry of his precursors; it is love of poetry that found a poet."* (Korsyn, 1991, p. 7) Poëzie en poëet kunnen in deze zin probleemloos vervangen worden door respectievelijk muziek en componist. Elke componist vertrekt op een bepaalde manier uit voorbeelden en neemt – al is het onbewust – elementen van deze voorbeelden over.

De aanwezigheid van dergelijke bewust of onbewust geïntegreerde muzikale elementen heeft natuurlijk een invloed op hoe een werk wordt waargenomen. Elke individuele luisteraar/toeschouwer legt immers andere verbindingen. Elke luisteraar

heeft een verschillende voorkennis en luistert naar een werk vanuit een verschillend perspectief. Wat voor de ene luisteraar duidelijk refereert aan iets dat hij/zij kent, is voor een andere luisteraar helemaal onbekend, nieuw of vernieuwend. Toen ik bijvoorbeeld voor het eerst Lars Von Triers film *Melancholia* (2011) zag, moest ik door het gebruik van de esthetische slow motion beelden in de proloog van de film meteen denken aan het werk van de Amerikaanse videokunstenaar Bill Viola (°1951). Vrienden van me, die het werk van Viola niet kennen, legden tijdens het bekijken van de proloog van *Melancholia* deze link natuurlijk niet. De ervaring van de proloog werd daardoor uiteraard anders. Ikzelf legde verbanden met enkele werken van Viola die een bepaalde indruk op me hadden gemaakt. Andere toeschouwers maakten andere associaties, of legden verbindingen met het werk van nog andere kunstenaars.[19] De vraag is dan ook niet of Von Trier bewust naar Bill Viola wilde verwijzen, dan wel of hij zich onbewust door het werk van de Amerikaanse videokunstenaar liet inspireren. Immers, zelfs als Von Trier helemaal niet de intentie had om aan Viola te refereren, bevatte de proloog van *Melancholia* voldoende elementen om de link er mee te leggen, en de invloed ervan of de verwijzing ernaar waar te nemen.

4.2. Semantic Pressure

Elk kunstwerk refereert en genereert betekenislagen, of de maker ervan het nu wil of niet. *'Alles wat je doet heeft betekenis, ook wanneer je dat niet verlangt.'* Zo citeert de Italiaanse componist Luca Francesconi zijn voormalige leraar Luciano Berio. (Gindt, 2009, p. 19) Elke componist moet zich volgens Francesconi bewust zijn van het feit dat iedere luisteraar geconfronteerd wordt met 'semantic pressure'. De luisteraar gaat – vaak weliswaar op een eerder abstract niveau – in muziek namelijk op zoek naar vormen van betekenis. Betekenis kan hier breed worden geïnterpreteerd. Op bepaalde momenten wordt de luisteraar immers geconfronteerd met duidelijk betekenishoudende elementen, zoals het gebruik van een specifieke tekst, duidelijk terugkerende muzikale secties of bepaalde muzikale citaten. Op andere momenten creëert de luisteraar zelf betekenis door elementen van de muziek

[19] Zo beschrijft filmcriticus David Verdeure hoe Lars Von Trier zich via de proloog van *Melancholia* probeert in te schrijven in een rijtje cinematografische grootmeesters dat gevormd wordt door Ingmar Bergman, Andrej Tarkovski en Stanley Kubrick. Zie Verdeure, 2011.

te koppelen aan eigen eerdere ervaringen. In het geheugen van de luisteraar is immers steeds een hoeveelheid informatie opgeslagen waaraan een nieuwe luisterervaring wordt getoetst, aldus Francesconi. Het beluisteren van een werk roept bij elke individuele luisteraar bepaalde linken en connecties op. Deze komen voort en worden beïnvloed door onder meer verworven kennis, esthetische voorkeuren, persoonlijke ingesteldheid of bepaalde emoties op het moment zelf. Dit is niet alleen zo bij het beluisteren van muziek maar geldt wellicht voor elke vorm van kunstbeleving.

Elk muzikaal of compositorisch element refereert. Een titel, een bezetting, een harmonie, een muzikaal citaat, enzovoort. Elk element creëert betekenis, of *kan* als een betekenishoudend element worden geïnterpreteerd. Wanneer een componist expliciet aan een historische muzikale stijl of een bepaalde historische compositie refereert, moet hij beseffen dat de betekenis van zijn werk hierdoor in meer of mindere mate gestuurd zal worden. Toen ik voor het eerst naar het *Vioolconcerto* (2007) van Jörg Widmann luisterde moest ik de hele tijd aan het *Vioolconcerto* (1935) van Alban Berg denken. De melodische, hyperexpressieve lijnen van de vioolsolo, de intervallen, de harmonie, het spel tussen de viool en de solistische houtblazers en de orkestratie vond ik allemaal heel 'Bergiaans'. *Au Monde* (2014) van Phillipe Boesmans refereerde voor mij dan weer de hele tijd aan Debussy's *Pelléas et Mélisande* (1893/1902). De harmonie, de orkestratie en vooral de tekstzetting van Boesmans' opera leek me bijzondere gelijkenissen te vertonen met die van Debussy.

Zowel Widmann als Boesmans zullen deze verwijzingen waarschijnlijk zeer bewust in hun werk geïntegreerd hebben. Het 'gevaar' echter, van dermate expliciet te refereren aan een bepaalde historische stijl of aan een bepaald meesterwerk uit het verleden, is dat de luisteraar op een bepaalde manier 'stopt' met 'algemeen' te luisteren, maar enkel nog luistert 'doorheen' deze specifieke historische muzikale referenties. Hans Thomalla (°1975) bijvoorbeeld, citeert in zijn compositie *Momentsmusicaux* op een bepaald moment heel duidelijk de tweede beweging van Johannes Brahms' *Klarinetkwintet* (1891). De rest van het werk lijkt niet aan de Brahms te refereren. Ook de muzikale taal van Thomalla's compositie staat heel ver van Brahms' romantische toonspraak. Toen ik *Momentsmusicaux* live meemaakte in Darmstatdt in juli 2010, kwam dit muzikale citaat me over als een plotse, stilistisch heel vreemde wending. De minuten na dit citaat kon ik enkel aan Brahms' *Klarinetkwintet* denken,

en vroeg ik me de hele tijd af wat de link precies was tussen dat werk en de compositie van Thomalla. Ik kon enkel nog naar Thomalla's werk luisteren 'doorheen' Brahms' compositie. Een ander voorbeeld: in 2013 maakte ik in Parijs een uitvoering mee van de kameropera *Aliados* (2010-2013) van de Frans-Argentijnse componist Sebastian Rivas (°1975). Op een bepaald moment in de opera citeert Rivas minutenlang het overbekende *When I was laid in earth* uit *Dido and Aeneas* (1688) van Henry Purcell (1659-1695). Mijn voornaamste muzikale herinnering na de voorstelling werd gevormd door dit *Lamento* van Purcell. Deze aria is immers zo bekend en beladen dat mijn herinnering aan de hele luisterervaring op een bepaalde manier door dit ene citaat werd gedomineerd. Zowel in het werk van Thomalla als dat van Rivas werd mijn luisteren bij wijze van spreken 'gefilterd' door deze heel expliciete historische muzikale referenties. Ik kon me deze werken enkel nog voor de geest halen 'langsheen' deze historische composities. Net zoals ik het *Vioolconcerto* van Widmann altijd in de eerste plaats met dat van Alban Berg zal associëren, en ik *Au Monde* van Boesmans waarschijnlijk altijd zal linken aan Debussy. Natuurlijk beluisteren we elk werk van om het even welke componist steeds binnen een bepaalde muzikale en historische context. Eerder haalde ik al aan dat dit bijvoorbeeld ook het geval is bij het beluisteren van Boulez' *Pli selon pli*. We leggen tijdens de beluistering van dit werk immers de link met zowel werk van bepaalde compositorische voorgangers, als met werk dat Boulez later zou creëren. Echter, door heel specifieke historische muzikale verwijzingen in een werk op te nemen – zoals in de besproken composities van Widmann, Boesmans, Thomalla of Rivas –, wordt de 'semantic pressure' op een dermate directe wijze 'gestuurd', dat de hele luisterervaring (al te) sterk door deze historische referenties kan worden gedomineerd.

4.3. Citaat – allusie

Het feit dat duidelijk herkenbare muzikale citaten zo'n sterke invloed kunnen hebben op de luisterervaring, is voor mij een belangrijke reden om in mijn eigen werk het gebruik van dergelijke expliciete muzikale referenties in de mate van het mogelijke te vermijden. In elke compositie zijn er – onvermijdelijk – steeds heel wat elementen aanwezig die kunnen verwijzen naar een bepaalde muzikale esthetiek of naar het werk van bepaalde andere componisten. Tijdens een uitvoering van *(…nuit cassée.)*,

bijvoorbeeld, zullen er wellicht sowieso luisteraars zijn die aan György Kurtág denken. Zoals besproken in het eerste hoofdstuk, roepen bepaalde vormelijke elementen immers duidelijk de taal van deze Hongaarse componist op: de korte duur van de compositie, de instrumentatie, de intervalkeuze of – voor wie de partituur ter hand heeft – het gebruik van stippellijnen om muzikale fraseringen aan te geven. Zoals gesteld gaat de referentie aan het werk van Kurtág zelfs verder dan dat. Zo nam ik in *(…nuit cassée.)* bepaalde specifieke elementen over uit Kurtágs *Hommage à R. Sch.* Echter, ik heb deze elementen op zo'n manier in de partituur geïntegreerd dat ze de luisterervaring van *(…nuit cassée.)* waarschijnlijk niet verder rechtstreeks beïnvloeden. Wanneer de klarinettist op het einde van *(…nuit cassée.)* enkele crotales aanstrijkt, zal de luisteraar vermoedelijk niet meteen de link leggen met het feit dat de klarinettist aan het hele einde van *Hommage à R. Sch.* een grote trom aanslaat. Daarvoor is de instrumentwissel bij de klarinet immers niet specifiek genoeg. Eerder in het werk hadden immers al aangestreken crotales geklonken, en de aangestreken crotales van de klarinettist aan het einde van het werk gaan heel coherent op in de muzikale textuur van de compositie.[20] In tegenstelling tot Thomalla's *Momentsmusicaux*, waarin de plotse aanwezigheid van tonaliteit binnen de muzikale context van de compositie een stilistisch zeer opvallend element is, werden de overgenomen elementen uit Kurtágs *Hommage à R. Sch.* in *(…nuit cassée.)* zo 'onhoorbaar' mogelijk in de muzikale textuur van de compositie geïntegreerd.

Los van deze specifieke citaten refereren bepaalde vormelijke elementen van *(…nuit cassée.)* zoals gesteld onvermijdelijk aan de muzikale taal van György Kurtág. Toch, denk ik, zijn er voldoende verschillen tussen de muzikale taal van *(…nuit cassée.)* en die van György Kurtág om te vermijden dat de toeschouwer gedurende een hele uitvoering van *(…nuit cassée.)* 'doorheen' de muziek of de persoon van Kurtág luistert. Zo ligt de nadruk in *(…nuit cassée.)* erg op de subtiele klankkleurdifferentiaties. Dit is veel minder een eigenschap van de toonspraak van György Kurtág. Ook heeft *(…nuit cassée.)* in vergelijking met de muzikale taal van Kurtágs een veel minder uitgesproken melodische en harmonische focus. Verder kan

[20] Helemaal anders zou het bijvoorbeeld geweest zijn als de klarinet op het einde van *(…nuit cassée.)* bijvoorbeeld een pianissimo slag op een plaatklok zou geven. Aangezien er in *(…nuit cassée.)* geen gebruik wordt gemaakt van een dergelijk instrument, zou een enkele slag van de klarinettist op een plaatklok meteen iets zeer 'specifiek' worden. De referentie aan Kurtágs *Hommage à R. Sch.* zou daardoor waarschijnlijk veel opvallender worden. Wanneer de klarinettist een grote trom zou aanslaan – ook dit instrument wordt in *(…nuit cassée.)* niet aangewend – zou de verwijzing ronduit expliciet zijn.

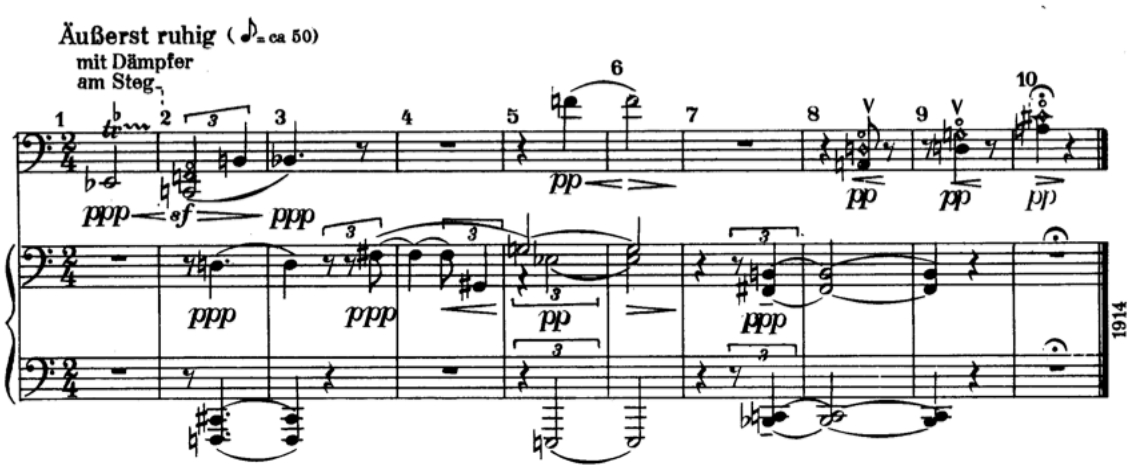
ik me bijvoorbeeld ook voorstellen dat een luisteraar naast associaties met de muziek van Kurtág ook het werk van andere componisten voor de geest haalt. Er zijn immers nog componisten die in hun werk gebruik maken van muzikale miniaturen en/of een sterke nadruk op de parameter klankkleur. Ik denk dan in het bijzonder aan Anton Webern (1883-1945) of de Italiaanse componist Stefano Gervasoni (°1962). Samenvattend zouden we kunnen stellen dat *(…nuit cassée.)* alludeert op de muzikale taal van verschillende componisten en stromingen, maar daarbij echter vermijdt al te specifiek te worden.

In latere composities zou op een gelijkaardige manier omgegaan worden met dergelijke (historische) muzikale referenties. In de eerste scène van *Les Aveugles* bijvoorbeeld, wordt op een bepaald moment gerefereerd aan György Ligeti's *Lux Aeterna*. (zie p. 235) In de muzikale textuur van deze scène zijn er meerdere elementen aanwezig die de muzikale taal van Ligeti oproepen, en dan in het bijzonder diens *Lux Aeterna*. Voorbeelden daarvan zijn het 'savoureren' van de kleine secunde, de toonhoogtes f' en e', of het gebruik van lange, zachte noten die door de verschillende stemmen en instrumenten op telkens verschillende manieren worden ingekleurd. Net als in *(…nuit cassée.)* werden deze elementen echter op een dusdanige wijze in de muzikale taal van *Les Aveugles* geïntegreerd dat ze waarschijnlijk niet echt waargenomen worden als overgenomen elementen. Daarvoor verschilt de globale muzikale taal van *Les Aveugles* te sterk van de zeer herkenbare en coherente muzikale toonspraak van Ligeti. Net zoals dit het geval was in *(…nuit cassée.)*, wordt er in de eerste scène van *Les Aveugles* een allusie gemaakt op de klankwereld van Ligeti. Al te duidelijk herkenbare of identificeerbare muzikale citaten worden ook in deze compositie echter vermeden.

Ook in *(Paysages – études) I* voor cello en piano (2010) integreerde ik een muzikaal citaat vanuit een gelijkaardig denkpatroon. De bezetting van deze compositie associeer ik erg met de Tweede Weense School, en dan in het bijzonder met Anton Weberns *Drei Kleine Stücke* Opus 11 (1914). Zoals gesteld zijn er op een bepaalde manier gelijkenissen tussen mijn eigen composities en die van Anton Webern. Ik denk dan onder meer aan het gebalde karakter van het muzikale verhaal,[21] het

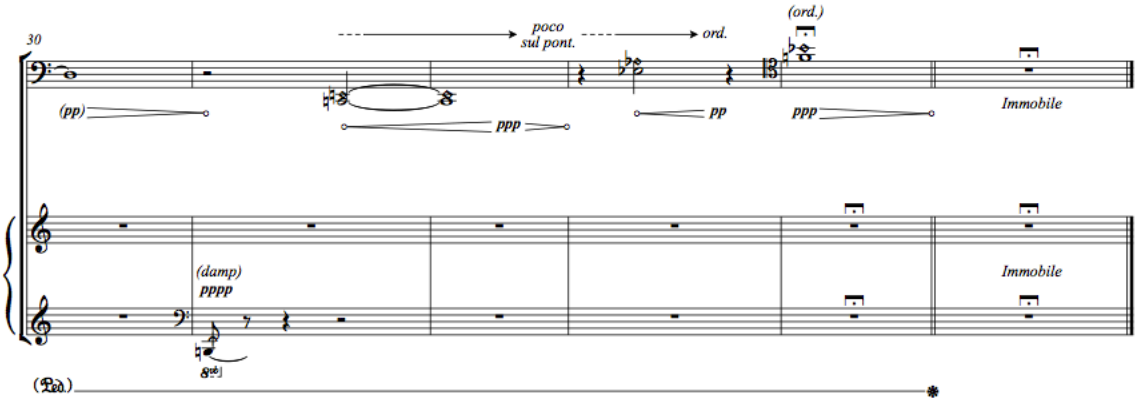
[21] Binnen mijn eigen compositorische activiteit is het werken met korte muzikale bewegingen een duidelijke eigenschap van veel composities die ontstonden tot 2010. Sinds *Les Aveugles* ben ik me meer beginnen focussen op grotere muzikale structuren, hoewel bijvoorbeeld het recente *(…presque pas.)* voor klavecimbel solo (2015), vijf uiterst korte, Weberniaanse miniaturen bundelt.

gebruik van stilte, of de aanwezigheid van een bepaalde romantische gestiek in de muzikale figuren – eigenschappen die we alle ook terugvinden in de muzikale taal van György Kurtág of de reeds aangehaalde Stefano Gervasoni. Los van deze stilistische en vormelijke gelijkenissen liet ik me voor de slotfiguur van *(Paysages – études) I* inspireren door de laatste noten van Weberns *Drei Kleine Stücke*. Helemaal aan het einde van het derde deel van Weberns compositie speelt de cellist drie harmonieken in stijgende lijn. De eerste twee noten maken daarbij elk een crescendo, de laatste een diminuendo. Wat betreft de dynamiek wordt de hele derde beweging van Weberns compositie overheerst door eerder zachte klanken. De cello maakt daarbij gebruik van een demper.



Afbeelding 124: Derde beweging van Weberns *Drei kleine Stücke* Opus 11 (1914). © Universal Edition

Deze laatste drie noten van de cello fungeerden als model voor de laatste drie noten van *(Paysages – études) I*. Zoals te zien in onderstaand partituurfragment, speelt de cello in de slotmaten van *(Paysages – études) I* drie harmonieken in stijgende lijn. De eerste twee noten maken daarbij (overwegend) crescendo, de laatste noot maakt een diminuendo. Net als de laatste beweging van Weberns compositie wordt de hele tweede beweging van *(Paysages – études) I* gekenmerkt door eerder zachte dynamieken, en maakt de cello de hele beweging lang gebruik van een demper.



Afbeelding 125: M. 30-35 uit de tweede beweging van *(Paysages – études) I*.

Net als de muzikale verwijzingen in *(…nuit cassée.)* en in de eerste scène van *Les Aveugles*, werd de referentie aan Anton Webern in *(Paysages – études) I* eerder onopvallend in de muzikale textuur van de compositie geïntegreerd. Op het einde van *(Paysages – études) I* zal de luisteraar wellicht niet spontaan de link leggen met de slotnoten van Weberns *Drei kleine Stücke*. Daarvoor zijn er te veel inhoudelijke verschillen tussen *(Paysages – études) I* en deze compositie van Webern – de lengte bijvoorbeeld, of de aanwezigheid van een aantal extended techniques.

Uiteraard bevat *(Paysages – études) I*, los van de bewust geïntegreerde muzikale referentie aan Weberns *Drei kleine Stücke*, ook andere muzikale verwijzingen. Bepaalde eigenschappen van het werk, zoals de bezetting, of het gebalde karakter van de beide bewegingen, zullen daarbij misschien aan de aforistische muzikale taal van componisten als Webern, Kurtág of Gervasoni doen denken.[22] Het gebruik van gedempte pianoklanken, zowel in het hoogste als in het lage register van de piano[23] zou dan weer de klanktaal van bepaalde composities van Mark Andre kunnen oproepen, terwijl de overvloedige aanwezigheid van harmonieken en eerder 'vage' loopjes tweeëndertigsten in de cellopartij op een bepaalde manier als een invloed van Salvatore Sciarrino zou kunnen worden geïnterpreteerd, enzovoort.

Doorheen *(…nuit cassée.)*, *Les Aveugles* en *(Paysages – études) I* wordt bewust naar bepaalde reeds bestaande, historische composities verwezen. Zoals duidelijk werd,

[22] Het werk kan ook naar Webern verwijzen zonder daarom specifiek de *Drei kleine Stücke* op te roepen.

[23] In *(Paysages – études) I* is de hoogste c"'' van de piano doorheen de hele compositie geprepareerd, net zoals dit het geval was in *Les Aveugles*. Verder wordt er doorheen het werk frequent gebruik gemaakt lage, manueel gedempte pianoklanken.

trachtte ik steeds om deze referenties zo onhoorbaar mogelijk in de muzikale textuur van de compositie te integreren. Uiteraard koos ik de muzikale fragmenten waarop ik zou alluderen ook steeds voor een deel in functie hiervan. Een tonale referentie bijvoorbeeld, zou in elk van de drie composities veel opvallender zijn, en zou veel moeilijker 'onhoorbaar' in de context te integreren zijn.

Het feit dat ik steeds bewust vermeed om expliciet en hoorbaar te refereren, maakte me duidelijk dat deze referenties waarschijnlijk in de eerste plaats 'voor mezelf' echt van belang waren. Ze hielpen me om bepaalde keuzes te maken, en 'stuurden' het muzikale discours in zekere zin in een bepaalde richting. Het 'begrijpen' van deze intertekstuele referenties is echter geen noodzakelijkheid om het muzikale verhaal van deze werken te kunnen volgen. Een luisteraar die deze verwijzingen 'door' heeft zal natuurlijk op een andere manier naar het werk luisteren dan iemand die deze niet vat. Echter, ook zonder dat de luisteraar hoort dat er muzikale referenties in de textuur verborgen zijn, is het muzikale discours coherent en 'zinvol'. Daarenboven is de kans groot dat bepaalde toeschouwers tijdens het beluisteren van een van deze werken bepaalde connecties zullen maken die ikzelf als componist nooit had kunnen voorzien.

4.4. Over het nieuwe

Is het vandaag nog mogelijk om 'nieuw' te zijn? Is het mogelijk om nieuwe klanken te bedenken? Johannes Kreidler stelde zich de vraag, en kwam tot de conclusie dat de enorme hoeveelheid beschikbare muziek er toe heeft geleid dat alles op een bepaalde manier begint te verwijzen naar iets dat al bestaat. Dit leidde tot het concept 'Musik mit Musik'. Zoals aangehaald is het ironische in het geval van Kreidler echter dat zijn denkwijze juist resulteerde in tot dan toe onbestaande, 'nieuwe' muziek. Misschien is de vraag, of het mogelijk is om vandaag nog nieuwe klanken te bedenken, gewoon niet de juiste vraag? In elk geval, zo lijkt het, is het geen enkel probleem om vandaag nieuwe *klankconstellaties* te bekomen.

De Oostenrijkse componist Georg Friedrich Haas (°1953) bijvoorbeeld, schreef met *limited approximations* voor zes microtonaal gestemde piano's[24] en orkest (2010) immers ontegensprekelijk een 'nieuwe' compositie. Niettegenstaande de invloed van bepaalde orkestwerken van György Ligeti uit de jaren '60 in Haas' compositie duidelijk hoorbaar is, weet Haas in zijn werk verbluffende, letterlijk 'ongehoorde' microtonale harmonieën en klankvelden te creëren. In de slotsectie van de compositie bijvoorbeeld, spelen de zes piano's harmonieën die sterke gelijkenissen vertonen met de elektronische techniek ringmodulatie. De klanken die Haas in zijn compositie aanwendt mogen dan wel traditioneel geproduceerd en op zich 'gekend' zijn. De wijze waarop hij deze technieken combineert en integreert in een persoonlijke, microtonale muzikale taal, is echter niet te ontkennen 'nieuw'.

Ook de wijze waarop bepaalde componisten vandaag het visuele en het auditieve met elkaar combineren, levert in bepaalde gevallen 'nieuwe' – letterlijk 'ongeziene' – muzikale structuren op. Voorbeelden hiervan zijn Simon Steen-Andersens *Black Box Music*, Stefan Prins' *Generation Kill* of Michael Beils *Exit to enter*. (zie p. 200 en verder) In deze werken zijn het echter niet speciaal de gehanteerde klankstructuren die voor het 'nieuwe' zorgen. Het is in de eerste plaats de wijze waarop deze klanken met beeld worden gecombineerd dat voor het vernieuwende aspect zorgt. Sterker nog, de specifieke manier waarop geluid en beeld samengaan, en de wijze waarop deze elementen op het podium worden gepresenteerd, lijken in dergelijke composities misschien wel het meest 'kenmerkende' aspect te zijn. Het is immers opvallend dat wanneer een componist een inhoudelijk compleet verschillend werk maakt, dat vormelijk echter heel erg in de lijn ligt van een reeds bestaande compositie, er meteen een heel duidelijke link met dit reeds bestaande werk gemaakt wordt. Dit is bijvoorbeeld het geval in de compositie *It´s Britney, bitch!* voor keyboard en video van de Duitse componist Sergei Maingardt (°1981). Enkel en alleen door het *medium* waar de compositie gebruik van maakt – een scherm met daarvoor een keyboardspeler, waarbij een druk op een toets van het keyboard een videosample aanstuurt –, verwijst de compositie meteen naar Stefan Prins' *Piano Hero #1* voor midi keyboard, live electronics en video uit 2011. Het lijkt alsof Prins' compositie nauwelijks vijf jaar na datum reeds een 'klassieker' is binnen het genre. Het lijkt alsof

[24] De zes piano's zijn onderling gestemd met een twaalfde toon verschil. Gaande van een zesde toon hoger (piano 1) tot normaal gestemd (piano 3), tot een kwarttoon lager (piano 6).

een nieuw werk dat gebruik maakt van dit specifieke medium, zich meteen moet spiegelen aan de reeds bestaande compositie van Prins, ook wanneer beide werken inhoudelijk mijlenver uit elkaar liggen. Het 'probleem' zou overigens hetzelfde zijn wanneer een componist een werk zou maken waarin een performer via een gamecontroller videofragmenten zou aansturen die worden geprojecteerd op een doorzichtig scherm waarachter een muzikant zit, of wanneer een muzikant allerhande acties uitvoert in doos, waarbij deze acties worden gefilmd en geprojecteerd achter de muzikant. En daarbij is het om het even of de composities inhoudelijk compleet verschillen van respectievelijk *Generation Kill* of *Black Box Music*. Het 'medium' lijkt in deze werken echt wel een belangrijk deel van 'the message' te zijn.

Naast het samenbrengen van bestaande technieken in een persoonlijke muzikale taal of het vermengen van verschillende media, zien we dat er vandaag ook 'nieuwe' muziek gemaakt wordt die we zouden kunnen omschrijven als *muziek over muziek*. In deze muziek maken bepaalde facetten van het 'medium' muziek zelf – in haar volle diversiteit – de kern van het muzikale discours uit. De Ierse componiste Jennifer Walshe (°1974) bijvoorbeeld, maakte met haar *1984, It's OK* voor drie performers (2015) een choreografische compositie waarin bepaalde typische fysieke eigenschappen van rock- en punkmuziek centraal staan, zoals het bewegen op het podium in zichtbare staat van 'muzikale trance', of het wat gedrongen, krampachtig vasthouden van de microfoon. Deze verschillende elementen worden in de compositie op steeds andere manieren met elkaar gecombineerd. Daarbij komen stilistisch verschillende elementen samen. Elementen van rock- en punkcultuur worden gecombineerd met klanken die niet met dergelijke muziekculturen worden geassocieerd, en dat allemaal binnen de context van een festival voor hedendaags muziek – het werk ging in première ging tijdens het TRANSIT festival 2015. Deze verschillende muzikale lagen beïnvloeden elkaar dan ook. *1984, It's OK* is geen rock- of punknummer. Het is een werk op grens van muziek en performance die voornamelijk gaat *over* een bepaalde muziekcultuur. Het is letterlijk muziek 'over' muziek.

Ook de werkenreeks die de Duitse componiste Brigitta Muntendorf maakte onder de titel *Public Privacy*, kan op een bepaalde manier als 'muziek over muziek' worden beschouwd. In *Public Privacy #1 Flute Cover* voor fluit, video en tape (2013) of *Public Privacy #2 Piano Cover* voor keyboard, video en tape (2013), combineert

Muntendorf live gespeelde klanken met videofragmenten van opnames die ze op youtube gevonden heeft. In deze opnames zijn (amateur)muzikanten te zien die zichzelf filmen terwijl ze muziek spelen. In bepaalde fragmenten die werden gebruikt in *Public Privacy #2 Piano Cover*, is bijvoorbeeld te zien hoe een gitarist bepaalde solo's uit een rocknummer speelt, simultaan met de video-opname van dat nummer. De opnames die Muntendorf gebruikt zijn in zekere zin privéopnames, die echter door de musici zelf publiek werden gemaakt door ze op youtube op te laden. Net als in de compositie van Walshe, staat in het werk van Muntendorf een bepaalde bestaande muziekpraktijk centraal: het feit dat duizenden muzikanten over de hele wereld vandaag opnames van zichzelf online zetten via hun eigen youtubekanaal. De compositie gaat daarbij 'over' deze muziekpraktijk. Ook de *Public Privacy* composities van Muntendorf kunnen bijgevolg beschreven worden als muziek *over* muziek.

In een compositie als *1984, It's OK* van Jennifer Walshe vervaagt de grens tussen muziek en performance. Muntendorfs werkenreeks *Public Privacy* bevindt zich dan weer op een bepaalde manier op de grens tussen muziek en video/installatiekunst. Het is opvallend dat dergelijke werken dicht aanleunen bij het werk van sommige beeldende kunstenaars. Zo is er in een bepaald opzicht een gelijkenis tussen het basisidee van Muntendorfs *Public Privacy* composities en de video-installatie *The Final Countdown* (2010) van videokunstenaar Koen Theys (°1962). In zijn zevenenveertig minuten durende video brengt Theys meer dan tweeduizend youtubeclips samen waarin de openingsmelodie van het bekende nummer *The Final Countdown* van rockband *Europe* te horen is. Daarbij zijn de meest uiteenlopende vocale en instrumentale combinaties te zien, gaande van amateurs die zichzelf thuis opnemen terwijl ze het desbetreffende nummer zingen of spelen op blokfluit of elektrische gitaar, tot opnames van grote koren of symfonische orkesten. Ook deze installatie kan in een bepaald opzicht als 'muziek over muziek' worden geanalyseerd. De video-installatie brengt immers een enorme hoeveelheid muzikaal materiaal en een grote verscheidenheid aan hedendaagse uitvoerings- en belevingspraktijken samen. Het nummer van *Europe* fungeert daarbij als bindmiddel tussen al deze verschillende musiceervormen.

4.5. Implicaties voor mijn eigen artistieke praktijk

In het vandaag mogelijk om nieuwe klanken te bedenken? Geen van de besproken werken van Haas, Prins, Steen-Andersen, Beil, Walshe of Muntendorf maken echt gebruik van 'nieuwe' klanken. Wel slaagden ze er alle in om binnen het hedendaagse sonore veld 'nieuwe' muziek te creëren. In het geval van Walshe en Muntendorf gebeurt dit door bepaalde bestaande muziekpraktijken met elkaar te combineren. Prins, Steen-Andersen en Beil realiseren dit door verschillende media met elkaar te vermengen. Haas tenslotte, slaagt hierin door gekende muzikale middelen of technieken te integreren in een persoonlijk muzikale taal. Het gaat er eigenlijk niet meer om of het mogelijk is om vandaag nieuwe *klanken* te creëren. Het 'nieuwe' kan immers ook ontstaan door het creëren van een bepaalde specifieke muzikale context, een confrontatie tussen verschillende klanklagen, de combinatie van iets 'gekend' met iets dat daar niet automatisch mee wordt geassocieerd, enzovoort.

Zoals gesteld zijn er periodes geweest in mijn artistieke loopbaan waarin de vaststelling dat elke klank die ik opschreef op een bepaalde manier verwees naar iets dat ik al kende, een verlammende werking had op mijn artistieke activiteit. Na het voltooien van *(…nuit cassée.)*, in het voorjaar van 2007, begon ik echter op een andere manier om te gaan de vraag wat 'nieuw' eigenlijk allemaal precies kan inhouden. Vanaf ongeveer 2008/2009, begon ik me veel minder te focussen op het muzikaal materiaal zelf, maar eerder op de *constellaties* waarbinnen deze klanken binnen mijn composities kunnen voorkomen. Ik wilde me daarbij concentreren op het consequent gebruik van een beperkt aantal muzikale elementen. Deze elementen wilde ik echter uitpuren, om op die manier een 'persoonlijke' muzikale taal te bekomen, waarbinnen muzikale elementen die op het eerste zicht 'gekend' zijn, toch in zekere zin op een 'nieuwe' manier zouden kunnen worden (her)belicht.

Het compositorisch aspect dat me tot dan toe het meest in mijn componeren had geblokkeerd – het onvermijdelijke gegeven dat een nieuw muzikaal element altijd op een bepaalde manier refereert aan een reeds bestaand element –, ging vanaf dat moment zelfs als een van de *uitgangspunten* van mijn artistieke praktijk fungeren. Aangezien muzikale elementen per definitie verwijzen naar andere elementen, besloot ik in mijn werk radicaal te onderzoeken welke compositorische mogelijkheden zouden ontstaan wanneer een beperkt aantal muzikale elementen op een vrije, ongebonden manier in telkens nieuwe gedaanten doorheen verschillende

composities zouden terugkeren. Daarbij zou hetzelfde muzikaal materiaal, afhankelijk van de muzikale context, telkens op een andere manier wordt belicht.

Deze idee was op zich reeds aanwezig in de *(...Passages...) – cyclus* (2004/2008). Ook in deze cyclus keerden muzikale elementen immers doorheen verschillende werken terug, en werden ze in elk van de vier delen van de cyclus op een andere manier uitgewerkt. Echter, zoals geanalyseerd in hoofdstuk een, werden deze elementen doorheen de *(...Passages...) – cyclus* steeds ofwel letterlijk, ofwel onhoorbaar hernomen. In de werken die na deze cyclus zouden ontstaan wilde ik dan ook op een veel vrijere manier met deze compositorische bouwstenen om kunnen gaan. Bepaalde elementen zouden daarbij letterlijk worden hernomen, andere elementen zouden in een getransformeerde vorm terugkeren. Bij deze transformaties zou ik – zoals geanalyseerd in hoofdstuk twee – telkens voornamelijk de *specificiteit* van deze elementen behouden. Met de andere, niet specifieke aspecten van deze muzikale objecten daarentegen, zou veel vrijer worden omgegaan. In het tweede hoofdstuk gaf ik reeds enkele voorbeelden van deze werkwijze. Zo keert doorheen de drie delen van de *(trois études scénographiques)* de tremolofiguur van de altviool terug die aan het begin van *(étude scénographique)* voor het eerst voorkwam. Wanneer deze figuur hernomen wordt in *(...réduit au silence.)* en *(...)*, is de precieze toonhoogteorganisatie eigenlijk niet van belang, wel de klankkleur, de eerder zachte dynamiek of het feit dat deze tremolofiguur relatief snel rond een bepaalde toonhoogte oscilleert. Het zijn immers voornamelijk deze laatste elementen die deze figuur tot iets specifieks maken. (zie p. 142)

Een tweede verschil met de werkwijze van de *(...Passages...) – cyclus*, is dat ik in de werken die na deze cyclus zouden ontstaan, muzikale elementen wilde hernemen los van de (gesloten) context van een vooraf bepaald vormelijk of cyclisch denken. Elk werk zou binnen mijn volledige muzikale oeuvre immers met elk ander werk moeten kunnen worden verbonden, of deze connectie nu tijdens het precompositieproces bepaald werd, of zich tijdens het effectieve componeren opdringt. Mijn volledige compositorische werk zou daarbij letterlijk als een grote, rizomatische structuur moeten worden beschouwd. Alle muzikale elementen zouden daarbij *potentieel* in andere werken hernomen moeten kunnen worden. Tegelijk zou de interne dramatiek van elke individuele compositie echter steeds op zich moeten kunnen staan. De betekenis van een bepaalde compositie zou immers nooit afhankelijk mogen zijn van

een ander werk. Net zoals dit het geval was bij de integratie van externe muzikale referenties – zoals de verwijzingen naar Kurtág, Ligeti en Webern in respectievelijk *(…nuit cassée.)*, *Les Aveugles* en *(Paysages – études) I* – zou het zo moeten zijn dat het muzikale discours van elk afzonderlijk werk steeds coherent en 'zinvol' is, ook zonder dat de luisteraar 'hoort' of weet dat er muzikale referenties in de compositorische textuur verborgen zijn.

Het gegeven, dat doorheen mijn werk muzikale elementen terugkeren *los* van een vooraf bepaald vormelijk of cyclisch denken, maakt deze werkwijze erg verschillend van bepaalde reeds bestaande werkwijzen waarin het 'hergebruiken' van muzikaal materiaal centraal staat. Een bekende werkwijze waarbij een nieuwe compositie wordt afgeleid uit een reeds bestaand werk, is de techniek die Luciano Berio toepast in zijn *Chemins* composities. *Chemins II* voor altviool en ensemble (1967) bijvoorbeeld, vertrekt van Berio's altvioolsolo *Sequenza VI* (1967). Deze compositie voor altviool solo wordt in *Chemins II* overschreven met andere instrumentale partijen. Een gelijkaardige denkwijze paste Luc Brewaeys (1959-2015) toe in *Painted Pyramids* voor piano, vijf instrumenten en live electronics (2006/2008). Voor deze compositie nam Brewaeys zijn pianosolocompositie *Pyramids in Siberia* (1989) als uitgangspunt, en overschreef hij dit werk met andere instrumentale partijen. Wolfgang Rihms eerder aangehaalde compositie *Interscriptum, Duo für Streichquartett und Klavier* (2000-2004) behoort eveneens tot deze compositiecategorie. Deze compositie vertrekt immers van een bestaand werk, het *12. Streichquartett* (2000-2001), hetwelk vervolgens integraal overschreven wordt met een nieuwe instrumentale partij, in dit geval voor piano. Ook Michael Jarrell (°1958) maakt in verschillende van zijn werken gebruik van deze werkwijze. Zijn compositie voor altviool solo *…some leaves II…* (1998) bijvoorbeeld, overschreef hij in *…More leaves…* (2000) met vijf en instrumenten en live electronics. Zijn concerto voor fluit, hobo, ensemble en elektronica, *Congruences* (1988/1989), fungeerde dan weer als basis voor *Silages – Congruences II*, voor fluit, hobo, klarinet en orkest (2005/2009). Aan de solistische partijen van de eerste compositie, fluit en hobo, werd in *Silages – Congruences II* een derde solopartij toegevoegd (klarinet), terwijl de begeleidende ensemble- en elektronicapartij van *Congruences*, in *Silages – Congruences II* herschreven werd voor orkest. Een omgekeerd denkpatroon paste Jarrell toe in zijn pianoconcerto *Abschied* uit 2001. Uit dit concerto extraheerde hij de pianopartij. Deze kan als compositie voor solo piano worden uitgevoerd onder de titel *…mais les*

images restent… (2003). De solopartij uit Jarrells vioolconcerto *…prisme/incidences…* (1998) kan dan weer zonder orkest gespeeld worden als *Prisme* (2001).

In al deze composities van Berio, Brewaeys, Rihm en Jarrell, worden de bestaande werken door het overschrijven met instrumentale partijen, of juist door het weglaten van begeleidende partijen, onvermijdelijk *nieuwe* composities. Daarbij is er tussen beide versies natuurlijk een duidelijk verschil in densiteit waar te nemen. Zo zal een pianoconcerto waarschijnlijk steeds voller en contrastrijker klinken dan een pianosolocompositie. Echter, het dramatisch verloop van deze composities blijft – niettegenstaande het toevoegen of weglaten van muzikale partijen – in beide gevallen zeer gelijkaardig. De compositorische opbouw, de duur, en de interne proporties van beide composities zijn immers grotendeels dezelfde.

Een andere werkwijze met betrekking tot het hergebruiken van muzikaal materiaal, paste Pierre Boulez toe in composities als *Anthèmes 2* voor viool en live electronics, (1997) of *sur Incises* (1996/1998/2006) voor drie piano's, drie harpen en drie slagwerkers. Voor deze werken nam Boulez reeds bestaande solocomposities als uitgangspunt, respectievelijk *Anthèmes* voor viool solo (1991/1992) en *Incises* voor solopiano (1994/2001). Zowel in *Anthèmes 2* als in *sur Incises* werd het muzikale materiaal van de respectievelijke solocomposities verder ontwikkeld in de tijd, en geconfronteerd met een nieuw, groter instrumentarium. De eerste versie van *Incises* duurde bijvoorbeeld slechts vier minuten, terwijl *sur Incises* op bijna veertig minuten afklokt. Toch blijft zowel in *Anthèmes 2* als in *sur Incises* het vormverloop van de solocompositie nog steeds op een bepaalde manier aanwezig. *Anthèmes 2* bijvoorbeeld, is ruim dubbel zo lang als *Anthèmes*. Echter, het dramatisch verloop en het muzikale verhaal van beide werken zijn eigenlijk zeer gelijklopend. De verschillende subsecties van *Anthèmes 2* zijn in vergelijking met *Anthèmes* gewoon langer en complexer – dit laatste doordat de live viool in dialoog gaat met een gelaagde elektronicapartij. Niettegenstaande *Anthèmes* en *Incises* in respectievelijk *Anthèmes 2* en *sur Incises* duidelijke andere werken worden, blijven de solocompositie en de 'grotere' versie, vanuit vormelijk oogpunt, eigenlijk eerder gelijkaardig.

Claus-Steffen Mahnkopfs eerder besproken concept van het polywork is in die optiek anders – rijker –, omdat in die werkwijze verschillende kortere composities in steeds

andere constellaties hernomen worden in een centrale compositie. Deze kortere composities worden daarbij vaak in fragmenten opgedeeld, dewelke in de centrale compositie naast, of boven elkaar worden geplaatst, of nog op andere manieren met elkaar worden gecombineerd. In de openingssectie van *Hommage à György Kurtág* bijvoorbeeld, zijn, zoals besproken, alternerend fragmenten uit *Todesmusik I* en *Kurtág-Duo* te horen. Bovendien worden de verschillende kortere composities in de centrale compositie ook geconfronteerd met nieuw muzikaal materiaal. Vormelijk zijn de kortere composities daardoor zeer verschillend van het centrale werk. Veel minder dan in de besproken werken van Berio, Brewaeys, Jarrell of Boulez is er in dergelijke 'polyworks' dus een muziekdramatische of vormelijke 'een-op-een' relatie tussen enerzijds een broncompositie, en anderzijds het werk dat op deze compositie verder bouwt.

Op een bepaalde manier zijn er duidelijke gelijkenissen tussen de werkwijze die ikzelf hanteer, en diegene die Mahnkopf hanteert in zijn polyworks. Ook in mijn werk keren fragmenten van bepaalde composities immers terug in steeds verschillende compositorische constellaties. Een goed voorbeeld daarvan – zoals we verder zullen zien – is de manier waarop elementen uit *(Paysages – études) I* en *V* terugkeren in de opera *Les Aveugles*. Een belangrijkste verschil tussen mijn eigen werkwijze en die van Mahnkopf echter, is dat Mahnkopf steeds binnen afgebakende cycli denkt. Hoewel hij in zijn *Hommage à György Kurtág* (2000/2001) onder meer ook muzikaal materiaal gebruikt van andere reeds bestaande composities – zoals *Solitude-Nocturne* voor piccolo hobo (1992/1993), en *Solitude-Sérénade* (1997) voor piccolo hobo en ensemble –, is elk polywork een op zich staand, vormelijk min of meer afgerond muzikaal geheel. Dit, terwijl ikzelf in mijn composities, los van elke vormelijke restrictie of vooraf bepaald concept, muzikale elementen doorheen elk van mijn werken in absolute vrijheid wil kunnen hernemen, om zo een maximale compositorische en muzikale gelaagdheid en verscheidenheid te bekomen.

In wat volgt zullen we aan de hand van voorbeelden analyseren hoe ik deze denk- en werkwijze achtereenvolgens toepaste in *(trois études scénographiqes)*, *(…en paysage de nuit…)* voor ensemble met versterkt viola d'amore (2010), de *(Paysages – études)* composities (2010-2015), *(Incipits)* voor zeven instrumenten (2013), *(…de l'Immense Infini.)* voor bariton en orkest (2012), *En dérive – (…paysage d'oubli…)* voor (mezzo)sopraan en negen instrumenten (2013), de orkestwerken *(…revenir dans*

l'oubli…) (2013) en *(…dans son preseque silence…)* (2014), en tot slot *(l'espace d'une page)* voor cimbalom en acht instrumenten (2014), en *(…nada.)* voor cello, piano en live electronics (2015).

4.6. *(trois études scénographiques) – (…en paysage de nuit…)*

4.6.1. *(trois études scénographiques)*

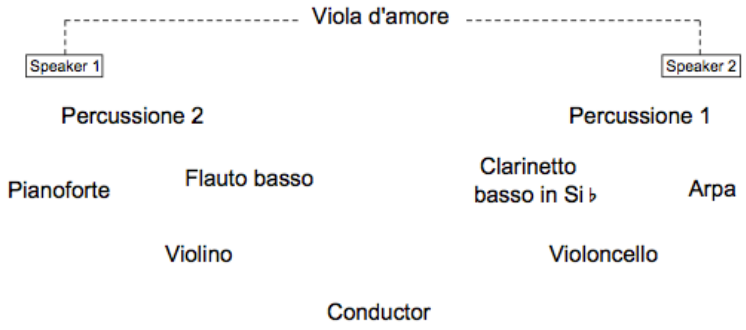
De eerste composities waarin ik deze ideeën uitwerkte waren de *(trois études scénographiqes)*. Deze drie composities ontstonden tussen 2008 en 2010. In het tweede hoofdstuk van dit essay haalde ik reeds bepaalde aspecten aan van de manier waarop deze werken muzikaal materiaal van elkaar overnemen. Zo toonde ik aan dat er in de openingssectie van *(…réduit au silence.)* bepaalde muzikale figuren terugkeren die eerder al ook het begin van *(étude scénographique)* hadden gekenmerkt. (zie p. 136) Bepaalde muzikale elementen die typerend waren voor de openingsmaten van *(étude scénographique)*, zoals de aanwezigheid van de toonhoogte e'' of het pianissimo aanslaan van twee tamtams, waren in *(étude scénographique)* eigenlijk ook al overgenomen uit een vorige compositie, *(…nuit cassée.)*. Zoals besproken in het eerste hoofdstuk, bestaat de eerste beweging van *(…nuit cassée.)* uit een inleidende cadenza van de solo altviool. (zie p. 45 en verder) Deze wordt gevolgd door een 'commentaar' van het ensemble (m. 25-35). Het begin van dit commentaar wordt gekenmerkt door de aanwezigheid van de noot e'' in de cello, evenals twee pianissimo tamtamslagen. Op die manier vinden bepaalde elementen die het begin van *(…réduit au silence.)* kenmerkten, en overgenomen waren uit *(étude scénographique)*, dus eigenlijk hun oorsprong in *(…nuit cassée.)*.

In *(…réduit au silence.)* keert ook de eerder besproken crescendofiguur uit *(étude scénographique)* terug. (zie p. 137) Deze figuur wordt ook in *(…)* hernomen. Andere elementen die doorheen de *(trois études scénographiqes)* terugkeren zijn onder meer de beide transformerende akkoordreeksen uit *(étude scénographique)*, de eerder aangehaalde tremolofiguur van de altviool, of de muzikale bezetting van *(étude scénographique)*, die in *(…)* wordt hernomen van maat 54 tot 67. (zie p. 139)

4.6.2. *(…en paysage de nuit…)*

De compositie die meteen na het voltooien van *(…)* ontstond, was *(…en paysage de nuit…)* voor ensemble met versterkte viola d'amore. Deze compositie werd geschreven in het voorjaar van 2010, en werd gecreëerd in juli 2010, tijdens de *Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik 2010*. Uitvoerders waren het Nadar Ensemble.

Zowel de titel als de bezetting van deze compositie verwijzen op een bepaalde manier naar *(…nuit cassée.)*. Net als in *(…nuit cassée.)* staat in *(…en paysage de nuit…)* een altviool centraal, een getransformeerde altviool echter: een viola d'amore. Om akoestische redenen – het is een zeer stil instrument – besloot ik de viola d'amore te versterken. Verder werd de partituur van *(…en paysage de nuit…)* geschreven voor basfluit, basklarinet, piano, twee slagwerkers, harp, viool en cello. Zoals onderstaande afbeelding illustreert wordt het ensemble in deze compositie verdeeld in twee symmetrische groepen. De viola d'amore bevindt zich daarbij achteraan, tussen deze twee groepen in.



Afbeelding 126: podiumopstelling van *(…en paysage de nuit…)* (2010).

(…en paysage de nuit…) bouwt verder op bepaalde muzikale elementen die voor het eerst klonken in *(trois études scénographiqes)*. Zo zijn de akkoorden uit de eerder aangehaalde 'hoge' akkoordreeks – die voor het eerst voorkwamen in *(étude scénographique)* en die verder werd uitgewerkt in *(…réduit au silence.)* en *(…)* (zie p. 141) – ook aanwezig in *(…en paysage de nuit…)*. De instrumentencombinatie piano en metalen slagwerk – en harp in *(…réduit au silence.)* en *(…)* –, die bijna alle akkoorden van deze 'hoge' akkoordreeks karakteriseerde, werd daarbij in *(…en paysage de nuit…)* behouden, en zelfs verder uitgebreid. *(…en paysage de nuit…)*

maakt immers gebruik van twee slagwerkers in plaats van een in *(trois études scénographiqes)*. Voorbeelden van dergelijke akkoorden van de piano, harp en het slagwerk vinden we terug doorheen de volledige compositie: in maat 1, 8, 9, 11, 16…

De meeste van deze akkoorden in *(…en paysage de nuit…)* zijn enkel vormelijk gebaseerd op de samenklanken uit *(trois études scénographiqes)*. Daarbij wordt voornamelijk hun specifieke kleur bij het hernemen behouden. Met de toonhoogteorganisatie of het precieze register waarin deze akkoorden klinken, wordt vrijer omgesprongen. Een voorbeeld daarvan is het akkoord in maat 1 van *(…en paysage de nuit…)*. Deze samenklank is gebaseerd op het akkoord van de harp en de piano in maat 17 van *(…réduit au silence.)*. Het ritme, de halve toonafstand, de karakteristieke harmoniek in de linker hand van de harp en de pizzicato van de piano worden daarbij letterlijk overgenomen in *(…en paysage de nuit…)*. Het akkoord zelf wordt een kwart lager getransponeerd. Een ander voorbeeld is het akkoord van de viool, harp en de piano uit maat 20 van *(…en paysage de nuit…)*. Qua vorm werd deze samenklank gemodelleerd naar het akkoord van de altviool, harp, piano en het klokkenspel in maat 18 van *(…)*. De sforzando intensiteit, de aanwezigheid van een hoge pizzicato en het hoge register werd daarbij behouden, de toonhoogteorganisatie is geheel verschillend.

Op twee plaatsen in *(…en paysage de nuit…)* wordt een akkoord (bijna) letterlijk hernomen. In maat 50 en maat 78 van *(…en paysage de nuit…)* keert de samenklank van de harp, piano, vibrafoon en klokkenspel uit maat 44 van *(…)* immers (bijna) identiek terug. Bijna identiek, want in *(…en paysage de nuit…)* worden er aan de samenklank van *(…)*, zowel in maat 50 als 78, een kleine triangel en twee crotales toegevoegd.

Ook de eerder besproken tremolofiguur van de altviool, die het begin van *(étude scénographique)* kenmerkte en ook terugkeerde in de twee andere delen van de *(trois études scénographiqes)*, wordt hernomen in *(…en paysage de nuit…)*. We vinden deze figuur zowel bij de viool (bv. m. 16-19), alsook de viola d'amore (bv. m. 21-23). Andere elementen uit *(trois études scénographiqes)* die terugkeren in *(…en paysage de nuit…)*, zijn onder meer:

- Het ensembleakkoord uit maat 13 van *(…)*. Dit akkoord wordt bijna letterlijk hernomen wordt in maat 47 van *(…en paysage de nuit…)*.

- De ritmische figuren van de basdrum en de bongo's, die de slotsectie van *(…)* kenmerkten. Deze figuren keren terug in maat 28-29 en maat 86-94 van *(…en paysage de nuit…)*.
- De figuur in de harp in de maat 30 van *(…)*. Deze keert bijna letterlijk terug in maat 37 van *(…en paysage de nuit…)*.
- De eerder besproken crescendofiguren die in alle drie de delen van *(trois études scénographiqes)* terugkeren, keren ook terug in *(…en paysage de nuit…)*, in m. 83-85 en m. 96-97.

Naast aan de *(trois études scénographiqes)*, refereert *(…en paysage de nuit…)* zoals gesteld ook aan *(…nuit cassée.)*. Los van de titel en de bezetting, uit deze verwijzing zich ook in het feit dat er op het hele einde van *(…en paysage de nuit…)* bij wijze van spreken 'teruggekeerd' wordt naar de bezetting van *(…nuit cassée.)*. De basfluit, de basklarinet, de harp en de viool stoppen negen maten voor het einde immers met spelen. In de laatste negen maten van de compositie horen we enkel nog de viola d'amore, de cello, de piano en de beide slagwerkers. Deze bezetting is zeer gelijkaardig aan die van het einde van *(…nuit cassée.)*: altviool, cello, piano, slagwerk en 'klarinet' (aan het einde van *(…nuit cassée.)* strijkt de klarinettist echter crotales aan, hij functioneert daarbij dus eigenlijk als tweede slagwerker).

4.6.3. *(…en paysage de nuit…)* als belangrijke stap richting *Les Aveugles*

(…en paysage de nuit…) is een belangrijke compositorische stap gebleken in de richting van *Les Aveugles*, om te beginnen met betrekking tot de muzikale vorm. Terwijl de drie delen van *(trois études scénographiqes)* alle gekenmerkt worden door een relatief duidelijke, 'eendimensionale' muzikale boog – de sfeer en het tempo blijven in elk van de composities gedurende het hele werk min of meer gelijkaardig –, is het vormverloop van *(…en paysage de nuit…)* in zeker opzicht complexer. In *(…en paysage de nuit…)* worden immers verschillende contrasterende sferen en texturen naast elkaar geplaatst en met elkaar geconfronteerd. Vormelijk is de compositie hierdoor rijker en meer divers. Het werken met dergelijke afwisselende muzikale texturen speelde, zoals besproken in hoofdstuk drie, een belangrijke rol in de constructie van het vormverloop van *Les Aveugles*. In die zin is *(…en paysage de nuit…)* een belangrijke stap tussen *(trois études scénographiqes)* en *Les Aveugles*.

Daarnaast vinden ook de gebroken akkoorden van de piano, de vibrafoon en het klokkenspel, die de derde scène van *Les Aveugles* kenmerken (zie p. 219), hun oorsprong in *(…en paysage de nuit…)*. Terwijl de akkoorden van de piano, het slagwerk en de harp uit *(trois études scénographiqes)* – de akkoorden uit de zogenaamde 'hoge' akkoordreeks –, in *(trois études scénographiqes)* ritmisch bijna altijd gekenmerkt worden door enkele impulsen – ze klinken in dit werk bijna steeds als een enkele noot, zelden als een ritmische configuratie –, worden deze akkoorden in m. 78-82 van *(…en paysage de nuit…)* veel meer in de tijd ontwikkeld, doordat ze over de lengte van enkele maten in langzame, uitgeschreven arpeggio's worden uitgewerkt. Deze uitgeschreven gebroken akkoorden zouden in *Les Aveugles* verder worden ontwikkeld, en doorheen de derde scène van het werk, zoals besproken, zelfs uitgroeien tot een belangrijk muzikaal motief.

4.7. *(Paysages – études) I – IV - V*

4.7.1. Een vijfdelige cyclus

In het najaar van 2010, enkele maanden na het voltooien van *(…en paysage de nuit…)*, schreef ik een kort werk voor cello en piano, *(Paysages – études) I*. Oorspronkelijk bestond deze compositie uit vier delen. Na enkele uitvoeringen besloot ik deel twee en drie echter weg te laten. Momenteel beslaat het werk dus twee bewegingen. Zoals eerder aangehaald bevat het einde van het tweede deel van *(Paysages – études) I* een subtiele referentie aan het slotdeel van Anton Weberns *Drei kleine Stücke* Opus 11 voor cello en piano.

(Paysages – études) I zou het eerste deel worden van een vijfdelige cyclus die ontstond tussen 2010 en 2015. Deze cyclus bestaat uit drie kamermuziekwerken:

- *(Paysages – études) I* voor cello en piano (2010) (6')
- *(…nada.) – (Paysages – études) III* voor cello, piano en live electronics (2015) (22')
- *(Paysages – études) V* voor fluit, cello en piano (2011) (6')

en twee ensemblecomposities:

- *(l'espace d'une page) – (Paysages – études) II* voor cimbalom en acht instrumenten (2014) (13')
- *(Paysages – études) IV*, *studie naar Maurice Maeterlinck*, voor zeven instrumenten (2011) (6')

In de drie kamermuziekcomposities staan de cello en de piano centraal. *(Paysages – études) I* en *(Paysages – études) V* werden geschreven in opdracht van Aton' & Armide, het ensemble van cellist Benjamin Glorieux en pianiste Sara Picavet. *(…nada.) – (Paysages – études) III* ontstond in opdracht van Aton' & Armide en Centre Henri Pousseur. De twee ensemblecomposities schreef ik beide in opdracht van het Spectra Ensemble.[25]

4.7.2. *(Paysages – études) I* en *V* als studies voor *Les Aveugles*

Inhoudelijk zijn er duidelijk gelijkenissen tussen de cyclus *(Paysages – études)* en de kameropera *Les Aveugles* (2011). *(Paysages – études) I* voor cello en piano (2010), en *(Paysages – études) V* voor fluit, cello en piano (2011), ontstonden immers als studie voor deze opera. In *Les Aveugles* worden niet alleen bepaalde muzikale figuren uit deze studiecomposities overgenomen, maar ook langere muzikale fragmenten. De eerste 41 maten van de eerste beweging van *(Paysages – études) I* bijvoorbeeld, keren bijna integraal terug in de vierde scène van *Les Aveugles*, van maat 362 tot maat 406.[26] Er zijn bepaalde verschillen op te merken tussen beide partituren. Het duidelijkst zijn die met betrekking tot de dynamiek. In *Les Aveugles* werden de dynamische aanwijzingen immers vaak sterker genoteerd dan in *(Paysages – études) I*. Andere opmerkelijke verschillen zijn de fortissimo tweeklank van de piano in maat 14 van *(Paysages – études) I*, die in *Les Aveugles* niet behouden werd (m. 375), of het accent met een harde vibrafoonstok op het frame van de piano (maat 22). Ook dit accent komt in *Les Aveugles* niet voor.

Ook de eerste 23 maten van de tweede beweging van *(Paysages – études) I* werden in *Les Aveugles* integraal overgenomen. We zien deze terugkeren in de tweede helft van

[25] In 2012 schreef ik een stuk voor fluit en piano, *(Paysages – études) III*, dat oorspronkelijk deel zou uitmaken van de cyclus. Later trok ik dit werk echter terug.

[26] De extra maten in *Les Aveugles* werden bekomen doordat om praktische redenen maat 21 tot 23 van *(Paysages – études) I* in *Les Aveugles* herschreven werd naar andere, kleinere maatsoorten. Het aantal tijden is in beide composities echter identiek.

de tweede scène van de opera, van m. 220 tot 242. Ook in deze sectie sectie zijn de belangrijkste verschillen tussen de opera en de kamermuziekcompositie merkbaar in de dynamische aanwijzingen. Los daarvan werden de cello- en pianopartij uit *(Paysages – études) I* in *Les Aveugles* letterlijk overgenomen.

Ook van *(Paysages – études) V* voor fluit, cello en piano, keren de eerste 35 maten terug in *Les Aveugles*, in de vierde scène, van m. 406 tot 440. In dit geval zijn er duidelijkere verschillen tussen de kamermuziekcompositie en de opera, en dan voornamelijk met betrekking tot de fluitpartij. Terwijl de fluitpartij in *(Paysages – études) V* voornamelijk gekenmerkt wordt door luchtklanken, maakt de fluitpartij in deze sectie in *Les Aveugles* (m. 406-440) veel meer gebruik van 'gewone' klank. De cello en pianopartij daarentegen, zijn – alweer op bepaalde dynamische aanwijzingen na – in beide composities identiek.

De partijen van de cello en de piano uit de twee aangehaalde fragmenten van *(Paysages – études) I*, en de partijen voor fluit, cello en piano uit het besproken fragment van *(Paysages – études) V* werden overgenomen in *Les Aveugles*. In de opera werden deze instrumentale lijnen vervolgens overschreven met partijen voor de andere instrumenten en de zangers. Ik weet nog goed dat ik tijdens het componeren van deze scènes van *Les Aveugles*, de bestaande instrumentale partijen uit de besproken secties van *(Paysages – études) I* en *V* in eerste instantie gewoon kopieerde uit de kamermuziekcompositie, en letterlijk 'plakte' in de partituur van *Les Aveugles*. Daarna begon ik te onderzoeken welke instrumentale textuur bij deze reeds aanwezige instrumentale lijnen zou passen. Het langzaam toevoegen van de vocale lijnen en instrumentale partijen van de andere instrumenten leidde vervolgens tot bepaalde aanpassingen in de oorspronkelijke instrumentale partijen. Het is niet zo dat ik voor het schrijven van deze scènes een bepaalde dramaturgie vooropgesteld had, en de overgenomen fragmenten aan deze dramaturgie aanpaste. In tegendeel, het waren de inwendige muzikale eigenschappen van de overgenomen compositorische fragmenten, die de verdere richting en ontwikkeling van het muzikale verhaal stuurden. Muziekwerken die in het geval van *(Paysages – études) I* dus een paar maanden voor het begin van het compositieproces van *Les Aveugles* ontstonden, hadden op die manier dus een belangrijke invloed op het verloop van het muzikale discours van *Les Aveugles*. Tijdens het schrijven van *(Paysages – études) I*, in het najaar van 2010, stond weliswaar reeds vast dat ik het materiaal van deze

compositie ging gebruiken in de opera. Op welke precieze plaats dit materiaal ging worden ingevoegd, was op voorhand echter niet bepaald. Het was bijvoorbeeld pas toen ik de eerste helft van de tweede scène van *Les Aveugles* voltooid had, dat ik de beslissing maakte om op die plaats de eerste 23 maten van de tweede beweging van *(Paysages – études) I* in te voegen.

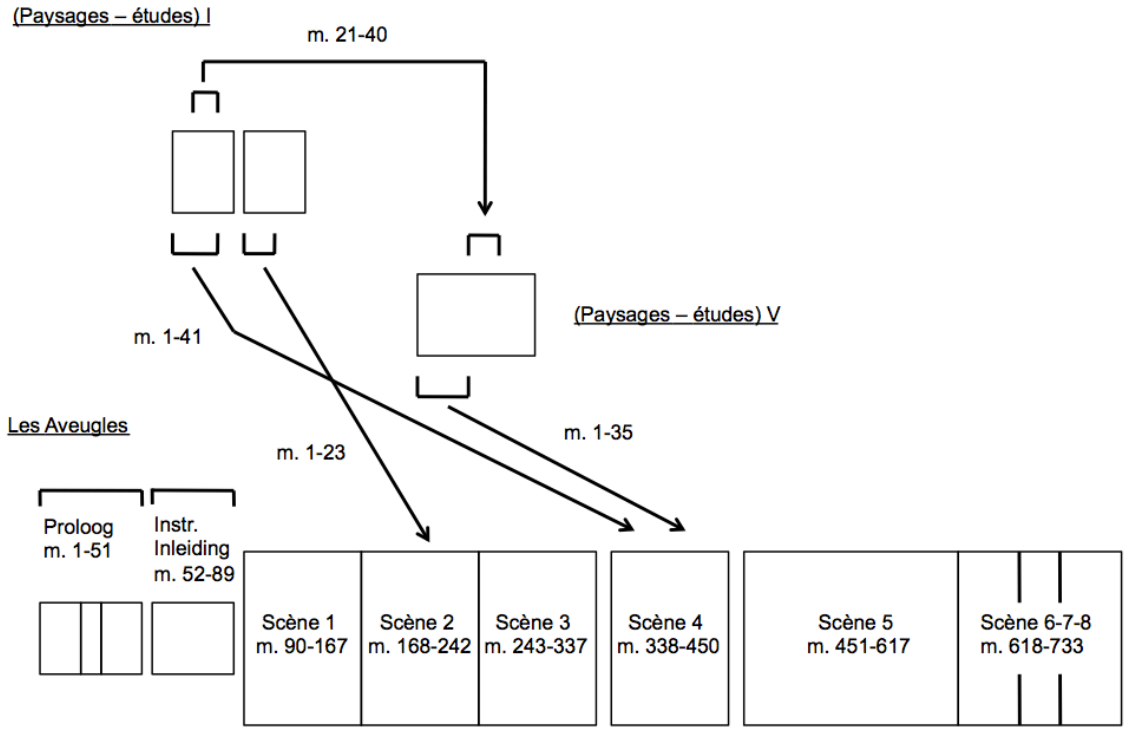
Van alle composities die ik tot nu toe schreef, vertoont de werkwijze die ik in deze drie fragmenten van *Les Aveugles* heb toegepast de grootste gelijkenis met het de manier van denken die Claus-Steffen Mahnkopf aanwendde in zijn 'polyworks'. Immers, in een 'centrale compositie' – in dit geval *Les Aveugles* – keren fragmenten terug van bepaalde kortere composities: *(Paysages – études) I* en *V*. Deze fragmenten worden in de centrale compositie in verschillende constellaties met elkaar gecombineerd. In de vierde scène bijvoorbeeld, keert eerst een fragment terug van de eerste beweging van *(Paysages – études) I* (m. 362-406), meteen gevolgd door een fragment uit *(Paysages – études) V* (m. 406-440). Net zoals in Mahnkopfs polyworks, worden de overgenomen fragmenten uit de kortere composities, in de centrale compositie bovendien geconfronteerd met nieuw muzikaal materiaal. Uiteraard zijn de proporties niet te vergelijken. Terwijl Mahnkopf in zijn polyworks een grote veelheid aan muzikale fragmenten in de centrale compositie op een complexe manier met elkaar verweeft, maak ik in *Les Aveugles* slechts gebruik van drie dergelijke fragmenten. De denkwijze achter de manier waarop de fragmenten uit *(Paysages – études) I* en *V* in *Les Aveugles* werden geïntegreerd, vertoont echter duidelijke gelijkenissen met Mahnkopfs polyworks.

4.7.3. Interne relatie tussen *(Paysages – études) I* en *(Paysages – études) V*

Los van het feit dat *(Paysages – études) I* en *(Paysages – études) V* ontworpen werden als studies voor *Les Aveugles*, zijn er ook tussen *(Paysages – études) I* en *(Paysages – études) V* onderling muzikale verbanden. Zo keert een fragment uit de eerste beweging van *(Paysages – études) I* – vanaf de laatste tel van m. 21 tot m. 40 – terug in *(Paysages – études) V*, van m. 35 tot m. 57. De cello- en de pianopartij van *(Paysages – études) I* werden daarbij in *(Paysages – études) V* letterlijk overgenomen en vervolgens overschreven met een fluitpartij. Net als in *Les Aveugles* werden bepaalde elementen van de reeds bestaande cello- en pianopartij daarbij

aangepast. Zo is maat 29 in *(Paysages – études) I* een maat van 4/4, terwijl de overeenkomstige maat in *(Paysages – études) V* (m. 44) een maat van 3/4 is. In de pianopartij werden soms bepaalde toonhoogtes en ritmische figuren veranderd, en ook de dynamische aanwijzingen zijn in beide composities soms verschillend.

De verschillende muzikale relaties tussen *(Paysages – études) I* en *(Paysages – études) V* onderling, en de relaties die ze onderhouden met *Les Aveugles*, zouden grafisch als volgt kunnen worden voorgesteld:



Afbeelding 127: Grafische voorstelling van de relaties tussen *(Paysages – études) I*, *(Paysages – études) V* en *Les Aveugles*.

4.7.4. *(Paysages – études) IV*

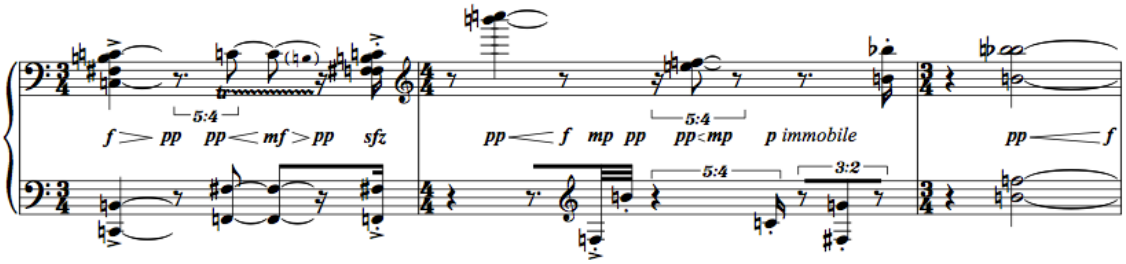
(Paysages – études) IV, studie voor zeven instrumenten naar Maurice Maeterlinck, ontstond in het najaar van 2011 op vraag van het Spectra Ensemble. Niettegenstaande dit werk ontstond terwijl de partituur van *Les Aveugles* nog niet helemaal voltooid was, is *(Paysages – études) IV* de eerste van drie werken die als een 'na-studie' van *Les Aveugles* kan worden beschouwd. In 2014 zou met *(l'espace d'une page) – (Paysages – études) II* een tweede 'na-studie' volgen, in 2015 een derde met *(...nada.) – (Paysages – études) III*. *(Paysages – études) IV* is geschreven voor zeven instrumenten: basfluit, basklarinet, piano, slagwerk en strijktrio.

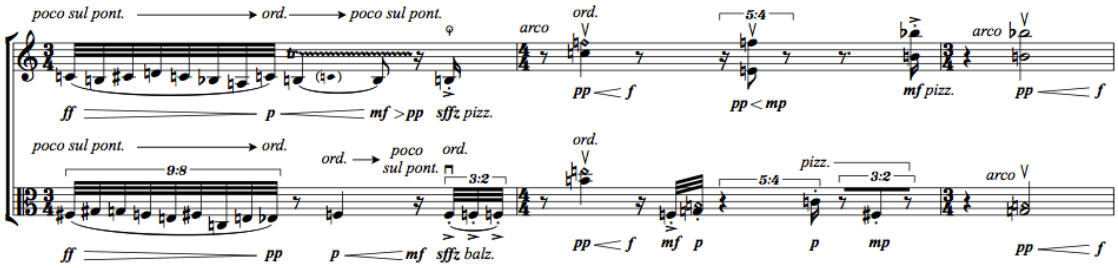
Zowel vormelijk als inhoudelijk is *(Paysages – études) IV* gebaseerd op de tweede scène van *Les Aveugles* (m. 168-242). De compositie zou daarbij als een 'arrangement' voor zeven instrumenten van deze scène kunnen worden beschouwd. Net als de tweede scène van *Les Aveugles*, bestaat *(Paysages – études) IV* uit twee duidelijk van elkaar te onderscheiden muzikale secties. De eerste helft van het werk (m. 1-50) is eerder onstuimig, en wordt gekenmerkt door een volle muzikale textuur. De tweede helft (m. 51-87), is eerder traag en statisch.

De partijen van de basfluit, de basklarinet, de piano, het slagwerk en de cello van *(Paysages – études) IV*, zijn integraal gebaseerd op de bestaande partijen van deze instrumenten uit tweede scène van *Les Aveugles*. In eerste instantie werden deze partijen letterlijk uit de partituur van de opera 'gekopieerd', en vervolgens 'geplakt' in de partituur van *(Paysages – études) IV*. De eerste 53 maten (m. 168-220), werden daarbij integraal behouden (m. 1-54 in *(Paysages – études) IV*).[27] Vanaf de tweede helft van de compositie (m. 55-87) zijn er – nog steeds wat betreft de partijen van de basfluit, de basklarinet, de piano, het slagwerk en de cello – steeds meer verschillen op te merken tussen beide composities. Zo is de slagwerkpartij in de tweede helft van *(Paysages – études) IV* (m. 51-87) volledig verschillend van die van de tweede helft van de tweede scène van *Les Aveugles*. Verder werden er tussen maat 220 en 221 van *Les Aveugles* twee maten toegevoegd in *(Paysages – études) IV* (m. 55-56), en ook tussen maat 233 en 234 werd in *(Paysages – études) IV* een maat ingelast (maat 70). Tenslotte werden er ook aan het einde van *(Paysages – études) IV* acht extra maten toegevoegd. Inhoudelijk staan deze slotmaten helemaal los van de tweede scène van *Les Aveugles*. Samen met de maat rust aan het begin van de compositie is *(Paysages – études) IV* met 87 maten dus precies twaalf maten langer dan de tweede scène van de opera.

De partij van de viool en de altviool in *(Paysages – études) IV* werd vervolgens aan deze bestaande partijen toegevoegd. De accordeonpartij en de vocale lijnen uit *Les Aveugles* fungeerden daarbij als leiddraad. Zoals onderstaande afbeeldingen illustreren, is er bijvoorbeeld een duidelijk verband tussen de accordeonpartij uit de eerste drie maten van de tweede scène van *Les Aveugles*, en de partij van de viool en de altviool uit de eerste drie maten van *(Paysages – études) IV*.

---

[27] De eerste maat van *(Paysages – études) IV* is een maat rust. Vandaar dat de eerste maat van de tweede scène (m. 168) in *(Paysages – études) IV* dus maat 2 is.

Afbeelding 128: Accordeonpartij uit m. 168-170 van *Les Aveugles*.



Afbeelding 129: Partij van de viool en de altviool uit m. 2-4 van *(Paysages – études) IV*.

Op andere plaatsen in *(Paysages – études) IV* is er geen of een veel minder sterke relatie tussen de partij van de viool en de altviool, en de partij van de accordeon of de vocale lijnen uit *Les Aveugles*. Van maat 57 tot het einde van *(Paysages – études) IV* bijvoorbeeld, staan de partijen van de viool en de altviool eigenlijk zelf los van de muzikale textuur van de opera.

De tweede helft van de tweede scène van *Les Aveugles* is zoals beschreven gebaseerd op de eerste 23 maten van de tweede beweging van *(Paysages – études) I*. (zie p. 304) Aangezien *(Paysages – études) IV* een instrumentaal arrangement van deze tweede scène uit de opera is, keert dit muzikaal materiaal uit *(Paysages – études) I* dus ook terug in *(Paysages – études) IV*. Interessant is echter, dat ik voor het schrijven van *(Paysages – études) IV* consequent vertrok van de partituur van *Les Aveugles*. De partituur van *(Paysages – études) I* werd tijdens het schrijven van *(Paysages – études) IV* niet meer geconsulteerd. De muziek van *(Paysages – études) I* werd in *(Paysages – études) IV* dus als het ware 'gefilterd' doorheen het muzikale verhaal van *Les Aveugles*.

Niettegenstaande *(Paysages – études) IV* gebaseerd is op een fragment van een doorgecomponeerde compositie – *Les Aveugles* –, staat het werk muzikaal duidelijk op zich. Dit komt grotendeels doordat de eerste drie scènes van *Les Aveugles* – zoals besproken in het derde hoofdstuk – vormelijk eerder als individuele entiteiten werden geconcipieerd. (zie p. 219) De tweede scène van de opera was door zijn muzikaal 'zelfstandig' karakter, dan ook zeer geschikt om te fungeren als basis voor een zuiver instrumentaal arrangement.

4.8. *(…de l'Immense Infini.) – En dérive – (…paysage d'oubli…)*

4.8.1. *(…de l'Immense Infini.)*

De eerste compositie die ontstond na het voltooien van de partituur van *Les Aveugles* was *(…de l'Immense Infini.)*, een fragment voor bariton en orkest (2012). Deze compositie was het resultaat van een workshop waar ik aan deelnam, georganiseerd door de Calouste Gulbenkian Foundation in Lissabon. De workshop bestond uit drie delen, en werd gecoördineerd door componist Luca Francesconi. Tijdens een eerste werksessie in februari 2012, bediscussieerden de verschillende deelnemers samen met Francesconi bepaalde aspecten van het schrijven voor stemmen, het schrijven voor orkest, evenals de combinatie van deze beide media. Een tweede workshop had plaats in juni 2012. Tijdens deze workshop werd het schetsmateriaal dat de verschillende deelnemers hadden voorbereid met de zangers en het orkest gerepeteerd. Op basis van zijn of haar schetsen schreef elke deelnemer vervolgens een compositie voor mezzosopraan en/of bariton en orkest. *(…de l'Immense Infini.)* werd geschreven voor groot orkest: 3333/4331/4 slagwerkers en strijkers, en werd gecreëerd in september 2012 in Lissabon door de Portugese bariton Manuel Rebelo en het Gulbenkian Orkest onder leiding van Luca Francesconi.

In *(…de l'Immense Infini.)* maakte ik gebruik van een tekst van de Portugese schrijver Fernando Pessoa, meerbepaald een fragment uit zijn *Boek der rusteloosheid*, een onvoltooid boek dat Pessoa schreef onder de naam Bernardo Soares. Het betreft het tekstfragment met nummer 52:

> "O vento levantou-se… Primeiro era como a voz de um vácuo… um soprar no espaço para dentro de um buraco, uma falta no silêncio do ar. Depois ergueu-

> se um soluço, um soluço do fundo do mundo, o sentir-se que tremiam vidraças e que era realmente vento. Depois soou mais alto, urro surdo, um urrar sem ser entre um nocturno ranger de coisas, um cair de bocados, um átomo de fim do mundo.
> Depois, parecia que (...)" (Pessoa, 2009, p. 91)

> "Het begon te waaien... Eerst klonk het als de stem van een vacuüm... het fluiten van de ruimte door een gat, een scheur in de stilte van de lucht. Vervolgens verhief zich een snik, een snik uit het diepste der wereld, en rinkelden de ruiten. Daarna zwol het geluid aan tot een dof gebrul, een huilen dat geen huilen was in het steeds diepere donker, een knarsen van dingen, het vallen van kleine deeltjes, een atoom van het einde der tijden.
> Daarna leek het of (...)" (Pessoa, 2005, p. 65)

Dit ronduit apocalyptisch tekstfragment van Pessoa fascineerde me reeds enige tijd. De sfeer ervan deed me op een bepaalde manier ook denken aan de eindscène van Lars Von Triers eerder vermelde *Melancholia*. Vooral het feit dat de tekst niet af lijkt te zijn, vond ik heel krachtig. Het lijkt alsof de auteur tijdens het neerschrijven van een bepaalde loop der gebeurtenissen plots weggerukt wordt. Het apocalyptische is iets dat me in het algemeen fascineert en bezighoudt. Op een bepaalde manier – zo lijkt me – leven we in apocalyptische tijden. In veel aspecten van onze maatschappij is het apocalyptische terug te vinden, gaande van de cijfers die klimaatspecialisten voorleggen of beelden van door smog vervuilde steden in China, tot bepaalde aspecten van meer 'populaire' segmenten van onze cultuur. Ook de enorme hoeveelheid rampenfilms of postapocalyptische zombiereeksen die door een groot publiek worden verslonden – zoals *The Day After Tomorrow* (2004), *2012* (2009), *World War Z* (2013) de verschillende *Terminator* films (1984-2015) of de serie *The Walking Dead* (2010-...) – lijken me illustraties te zijn van de aanwezigheid van het apocalyptische in onze hedendaagse maatschappij.

Ook in *Les Aveugles* is er op een bepaalde manier iets apocalyptisch aanwezig. De blinden in het toneelstuk van Maeterlinck zijn onwetend over de precieze aard van hun situatie, en kunnen de signalen van de hun omringende natuur niet interpreteren. Zeker in de tekstfragmenten gebracht door de eerste mezzosopraan – de zogenaamde 'beangstigde' persoonlijkheid –, komt dit apocalyptische zeer

duidelijk naar boven. In die optiek, ligt de keuze voor specifiek deze tekst van Pessoa vanuit dramaturgisch oogpunt erg in de lijn van *Les Aveugles*.

In *(…de l'Immense Infini.)* heb ik niet de volledige tekst van Pessoa op muziek gezet. Ook heb ik niet gekozen voor een werkwijze waarbij het muzikale verhaal de dramatiek van Pessoa's woorden woordelijk volgt. De tekst van Pessoa genereerde in de eerste plaats bepaalde muzikale sferen. Deze werden vervolgens in een muzikale structuur samenbracht. Hieronder is te zien welke tekst gebruikt werd en welke niet. De tekst die in het vet is gedrukt werd daarbij aangewend in de compositie.

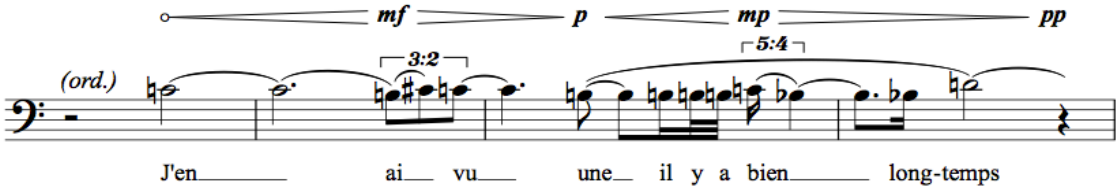
> **O vento levantou-se…** Primeiro **era como a voz de um vácuo… um soprar** no espaço para dentro de um buraco, uma falta no silêncio do ar. Depois ergueu-se um soluço, **um soluço do fundo do mundo**, **o sentir-se que tremiam vidraças e** que era realmente vento. **Depois soou mais alto**, urro surdo, **um urrar sem ser** entre um nocturno ranger de coisas, um cair de bocados, **um átomo de fim do mundo**.
> **Depois, parecia que (…)**

Zelfs met de geselecteerde tekst werd in de compositie nog steeds vrij omgegaan. Van sommige geselecteerde woorden werden in de compositie slechts fragmenten gebruikt. De laatste zin daarentegen – *"Depois, parecia que (…)"* – komt in de compositie twee keer voor, een eerste keer na *"um soprar"* – einde eerste regel –, een tweede keer helemaal op het einde.

Net als in eerder besproken composities, keren ook in *(…de l'Immense Infini.)* muzikale elementen uit andere werken terug. In veel gevallen werden deze elementen echter aangepast aan de specifieke eigenheid van het medium orkest. De eerder besproken kamermuziekcomposities en ensemblewerken die muzikale elementen van elkaar overnamen, zoals *(trois études scénographiques)*, *(… en paysage de nuit…)* of *(Paysages – études) I* en *V*, lagen qua bezetting bijna steeds in elkaars lijn. Dit had als gevolg dat muzikale figuren uit een bepaald werk relatief makkelijk in een andere compositie konden worden geïntegreerd, zonder dat de vraag moest worden gesteld of de interne muzikale en akoestische verhoudingen van de overgenomen elementen nog steeds geldig waren in de nieuwe muzikale en instrumentale context. Bij *(…de l'Immense Infini.)* was dit echter anders. Zo bleek het niet evident te zijn om bestaande harmonische constellaties uit een ensemblecompositie 'letterlijk' naar de

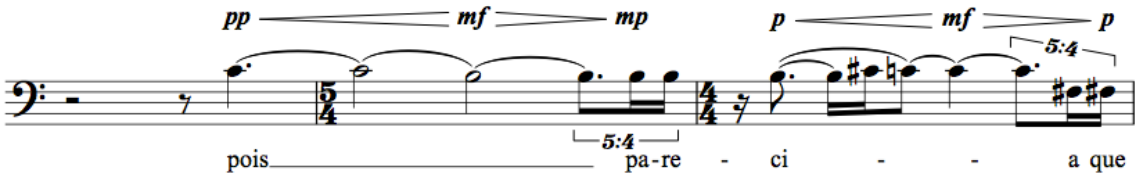
orkestrale context van *(…de l'Immense Infini.)* over te brengen. Om 'goed te klinken' heeft een orkest immers andere 'noden'. In de tweede workshop in Lissabon in juni 2012, tijdens het repeteren van de orkestrale schetsen die ik had gemaakt, viel bijvoorbeeld op dat een interval dat binnen een ensemblecontext harmonisch perfect 'werkt' en 'vol' klinkt – zoals de kleine secunde uit maat 13 van *(…)* –, binnen een orkestrale context te 'eng' of te 'klein' overkomt. Om goed te functioneren in een orkestwerk, zou de harmonie groter, 'wijder', meer 'ruimtelijk' moeten zijn, zeker wanneer deze harmonie klinkt meteen na een passage van 'vol orkestraal geweld'. Daarnaast is natuurlijk ook de vorm van de bezetting van *(…de l'Immense Infini.)* – los van het aantal muzikanten – erg verschillend van mijn andere composities. Zo kon ik in het werk geen gebruik maken van piano of harp – instrumenten die toch een belangrijke rol spelen in de specifieke kleur van mijn muzikale taal – en verder lag bij het orkest waar ik voor kon schrijven de nadruk erg op de blazers en de strijkers. Dit, terwijl de verschillende instrumentengroepen – blazers, strijkers en slagwerkinstrumenten – in mijn ensemblecomposities steeds ongeveer in gelijke mate vertegenwoordigd zijn. De reeds bestaande muzikale elementen, die overgenomen werden in *(…de l'Immense Infini.)*, ondergingen dus – meer dan in andere, tot nu toe beschreven composities – duidelijke aanpassing met betrekking tot de muzikale textuur. De volgende voorbeelden illustreren dit:

Een eerste muzikaal element in *(…de l'Immense Infini.)* dat van een ander, reeds bestaand werk werd overgenomen, is het eerder beschreven motief van drie noten (een stijgende grote secunde gevolgd door een dalende kleine secunde). Zoals aangehaald in hoofdstuk drie, keert dit drienotenmotief doorheen *Les Aveugles* zeer frequent terug. (zie p. 234) Voor *(…de l'Immense Infini.)* vertrok ik van een specifieke passage in *Les Aveugles* waar dit motief te horen is, meerbepaald de solo van de bariton in de tweede helft van de derde scène van het werk. Van maat 307 tot 309 zingt de bariton:



Afbeelding 130: De baritonpartij uit m. 307-309 van *Les Aveugles*.

Deze melodische frase zou als uitgangspunt fungeren voor de melodische lijn van de bariton in *(…de l'Immense Infini.)*. De melodie op het tekstfragment *"Depois, parecia que (…)"* gaat immers als volgt:



Afbeelding 131: De baritonpartij uit m. 32-34 van *(…de l'Immense Infini.)*.

De gelijkenissen met de melodische frase uit *Les Aveugles* zijn treffend. Naast de specifieke toonhoogtes werden ook de langzame, golvende dynamische aanwijzingen overgenomen. Zoals gesteld komt het tekstfragment *"Depois, parecia que (…)"* twee keer voor in de compositie. Naast maat 32-34 komt dit fragment ook terug aan het einde van het werk, van maat 74 tot 76.

Een tweede compositorisch element dat in *(…de l'Immense Infini.)* terugkeert, is de eerder aangehaalde samenklank uit maat 13 van *(…)*. Deze samenklank wordt hernomen in maat 29-30 van *(…de l'Immense Infini.)*. Zoals gesteld werd de toonhoogteorganisatie van deze samenklank in de orkestcompositie aangepast om deze 'voller' te maken, zodat de samenklank – binnen de context van de orkestrale textuur – voldoende 'gewicht' zou hebben. In plaats van het interval b-c', horen we in *(…de l'Immense Infini.)* het akkoord c-des-b-c'. Echter, niettegenstaande de toonhoogteorganisatie werd aangepast, werden die eigenschappen die de originele samenklank in *(…)* tot iets *specifieks* maakten, in de orkestcompositie behouden: de pianosfeer, het *tutti immobile* karakter, de karakteristieke ritmische figuur van de bongo's, en de crescendo op het einde. Echter, terwijl de slotcrescendo in *(…)* enkel door de cello werd uitgevoerd (m. 15), wordt deze in *(…de l'Immense Infini.)* gebracht door het volledige orkest (m. 30).

Een derde element dat terugkeert in *(…de l'Immense Infini.)* zijn de akkoorden uit de zogenaamde 'hoge' akkoordenreeks, die voor het eerst te horen waren in *(étude scénographique)*, en die hernomen werden in onder meer *(…réduit au silence.)*, *(…)* en *(…en paysage de nuit…)*. In *(…de l'Immense Infini.)* keren deze terug in het

slagwerk – de karakteristieke combinatie van vibrafoon, klokkenspel en triangel – in maat 32, 35, 37, 66 en 72.

Een vierde terugkerend element, is de tremolofiguur van de altviool die de openingssectie van *(étude scénographique)* kenmerkte, en die ook hernomen werd in onder meer *(…en paysage de nuit…)*. We horen deze tremolofiguur in *(…de l'Immense Infini.)* door enkele solistisch strijkers in m. 25-29 en m. 60-70.

Een laatste element uit eerdere composities dat terugkeert in *(…de l'Immense Infini.)*, zijn de drie laatste noten van de cello uit de tweede beweging van *(Paysages – études) I*. Zoals besproken waren deze drie noten in *(Paysages – études) I* geënt op de drie slotnoten van Anton Weberns *Drei Kleine Stücke*. Net als in de compositie van Webern speelt de cello deze drie noten pianissimo, de eerste twee noten speelt hij in crescendo, de laatste in diminuendo. Op een bepaalde manier keren deze drie noten terug aan het einde van *(…de l'Immense Infini.)*, maar dan volledig getransformeerd. In de slotsectie van de compositie spelen de blazers immers drie akkoorden, pianissimo (m. 81-86). Het eerste akkoord is *pianissimo, immobile*. Het tweede akkoord maakt crescendo naar *forte*. Het derde akkoord maakt diminuendo van *pianissimo* naar *driedubbele piano*. De vorm van deze akkoorden, en dan vooral hun dynamische evolutie, is gebaseerd op de slotnoten van het tweede deel van *(Paysages – études) I*, en vertoont dus eigenlijk ook gelijkenissen met de laatste tonen van Weberns *Drei Kleine Stücke*, hoewel ze nooit met deze compositie zullen worden geassocieerd. Zoals we verder zullen zien, zullen deze drie akkoorden later nog terugkeren in onder meer *En dérive – (…paysage d'oubli…)* en *(l'espace d'une page)*.

Naast deze overgenomen muzikale elementen bevat *(…de l'Immense Infini.)* ook muzikale texturen en elementen die – binnen mijn artistieke productie – geheel nieuw zijn. Voorbeelden daarvan zijn de volle orkestrale texturen die de openingssectie van het werk typeren, en die terugkeren tussen maat 41 en 60, of de akkoorden die gebruik maken van kwarttonen. Zoals we zullen zien zal het werken met volle orkestrale texturen terugkeren in bepaalde later ontstane orkest- en ensemblecomposities. Het onderzoek naar de mogelijkheden van het werken met kwarttonen heb ik daarentegen voorlopig nog niet verder gezet.

Vormelijk zouden we *(…de l'Immense Infini.)* als volgt kunnen samenvatten:

- Een eerste sectie (m. 1-16) wordt gekenmerkt door een volle orkestrale textuur en grote dynamische contrasten. De bariton zingt boven dit orkestrale geweld de eerste zin van Pessoa's tekst.
- In maat 17 volgt een plots contrast. De tweede sectie (m. 17-24) wordt gekenmerkt door ruisklanken bij de blazers, solistische strijkers en sferische slagwerkgeluiden. De muziek valt geheel stil, een enkele cello speelt een harmoniek, pianissimo, dewelke alweer gevolgd wordt door een moment van stilte.
- De derde sectie (m. 25-40) begint pianissimo met de eerder vermelde tremolofiguur in solistische strijkers (m. 25-29). In maat 30 volgt het akkoord dat werd overgenomen uit maat 13 van *(…)*. Dit akkoord gaat in crescendo en eindigt met een eerste akkoord van het metalen slagwerk (m. 32). De bariton zet de eerste keer de zin *"Depois, parecia que (…)"* in.
- In maat 41 verandert de muzikale sfeer, en keert ze terug naar de volle, contrastrijke textuur van de openingssectie van het werk. Zinsneden van de bariton worden afgewisseld met maten van vol orkestraal geweld. In maat 48 wordt de muzikale textuur onderbroken door plotse stilte. Twee maten later, in maat 50, zet het hele orkest in met volle kracht, wat leidt tot een woest hoogtepunt in maat 60.
- In maat 61 wordt teruggekeerd naar de muzikale textuur van de derde sectie. De akkoorden in het metalen slagwerk keren terug, evenals de tremolofiguur in de solistische strijkers. Ook het akkoord overgenomen uit maat 13 van *(…)* keert terug (maat 70), net als de melodie van de bariton op de tekst *"Depois, parecia que (…)"* (maat 74).
- In maat 79 volgt de coda van het werk. De strijkers spelen een akkoord, *pianissimo, immobile*. Daarboven brengen de blazers de drie akkoorden die werden gebaseerd op de slotnoten van *(Paysages – études) I*. De compositie sluit af met een ruisende crescendo in de blazers.

Niettegenstaande *(…de l'Immense Infini.)* veel elementen uit reeds bestaande composities overneemt is het een zeer zelfstandige compositie, met een eigen muzikale dramatiek en muzikaal verhaal. Het feit dat de bezetting van het werk zeer sterk verschilt van alle andere tot dan toe ontstane composities, was zeker een belangrijke bepalende factor met betrekking tot deze muzikale zelfstandigheid. *(…de*

l'Immense Infini.) is binnen mijn artistieke productie een belangrijke compositie gebleken. Elementen uit dit werk zouden in verschillende later ontstane composities terugkeren, zowel in ensemblewerken als in andere orkestwerken. Verder in dit essay komen we hier op terug.

4.8.2. *En dérive – (…paysage d'oubli…)*

Redelijk snel na het voltooien van *(…de l'Immense Infini.)* dacht ik na over de compositorische mogelijkheden die zouden ontstaan wanneer ik dezelfde tekst die ik had gebruikt in de compositie voor bariton en orkest, aan zou wenden in een ander werk. Op zich gebeurt het nog dat een componist voor verschillende composities vertrekt van eenzelfde tekst. Ik denk daarbij aan Matthias Pintscher (°1971), die vijf van zijn composities baseerde op *Départ*, een gedicht van Arthur Rimbaud (1854-1891) uit diens bundel *Les Illuminations* (1872-1875). Deze tekst fungeerde voor Pintscher in 1993 als inspiratiebron voor een instrumentale compositie: *Départ* voor zeven instrumenten (1993-1995). Verder keert deze tekst terug in *Monumento V* voor acht vrouwenstemmen, drie cello's en ensemble (1998), in *Sur Départ* voor drie orkestgroepen, drie cello's en vrouwenstemmen (1999), in *Vers quelque part… – façons de partir* voor spreekstem, vrouwenstemmen, drie cello's, slagwerk en elektronica (2000/2001), alsook in de muziektheatercompositie *L'Espace dernier* (2002/2003). In tegenstelling tot de – instrumentale – eerste compositie, is de tekst in deze vier laatste composities hoorbaar aanwezig. In elk van deze werken wordt ze gebracht door een ensemble van vrouwenstemmen.

Op zich vind ik het een zeer interessant compositorisch uitgangspunt, dat eenzelfde tekst aan de basis ligt van verschillende composities. Echter, in het geval van Pintscher leidde dit er misschien toe dat deze composities zowel inhoudelijk als vormelijk in zeker zin 'gelijklopend' zijn. Om te beginnen liggen de muzikale bezettingen van de verschillende werken erg in elkaars lijn. Zo wordt de tekst in elk van de werken gebracht door een ensemble van vrouwenstemmen (op het zuiver instrumentale *Départ* na). Bovendien maakt Pintscher in elk van de composities gebruik van gelijkaardige relaties en verhoudingen tussen de tekst en de muziek: bepaalde woorden of tekststukken worden in elk van de werken op eenzelfde of een zeer gelijkaardige manier verklankt. De muziekdramatische ontwikkeling van elk van

de werken wordt daardoor in zeker zin vergelijkbaar. Het zou interessanter zijn, mochten de verschillende composities elk een verklanking zijn van een verschillende visie op de tekst; mocht elke compositie een geheel andere muzikale textuur of sfeer hebben.

Toen ik nadacht over mogelijkheden om een nieuwe compositie te maken gebaseerd op eenzelfde tekst, wilde ik voor de tweede 'lezing' van deze tekst om te beginnen vertrekken van een radicaal andere muzikale bezetting. Verder wilde ik op zoek gaan naar werkwijzen waarbij dezelfde tekst in het nieuwe werk tot een geheel andere muzikale atmosfeer zou leiden. Zo ontstond in 2013 *En dérive – (…paysage d'oubli…)* voor (mezzo)sopraan en negen instrumenten: basklarinet, (contra)fagot, hoorn, trombone, piano, harp, slagwerk, cello en contrabas. Net als *(…de l'Immense Infini.)* is ook *En dérive – (…paysage d'oubli…)* het resultaat van een compositieworkshop. De compositie ontstond binnen het kader van de *Manifeste Académie 2013* (Parijs), en werd gecreëerd in Parijs in juni 2013, door sopraan Valérie Philippin en Ensemble Intercontemporain onder leiding van Jean Deroyer.

Het contrast tussen de muzikale bezetting van *(…de l'Immense Infini.)* – bariton en groot orkest – en die van *En dérive – (…paysage d'oubli…)* – (mezzo)sopraan[28] en negen lage instrumenten –, leek me bijzonder geschikt om mijn ideeën te verwezenlijken. Niet alleen is er het verschil tussen de mannen- en de vrouwenstem, er is ook het contrast tussen het collectieve van het orkest, en het individuele van het ensemble. Ook zou ik in *En dérive – (…paysage d'oubli…)* een zeer specifiek ensemble aanwenden: enkel lage instrumenten. De muzikale sfeer die de kleur van deze instrumentengroep oproept, zou waarschijnlijk erg verschillend zijn van die van *(…de l'Immense Infini.)*. Verder speelt het orkestwerk met grootse dynamische contrasten en het volle orkestrale geweld, het ensemblewerk daarentegen, zou gekenmerkt worden door lange muzikale lijnen, en het gebruik van eerder subtiele klankkleurdifferentiaties.

[28] De stem waar de deelnemers van deze workshop voor konden schrijven, die van sopraan Valérie Philippin, is erg bijzonder. Ze heeft de kleur van een sopraan, maar het bereik van een mezzosopraan. De compositie maakt dan ook gebruik van een eerder laag register. Zowel lagere sopranen als mezzosopranen kunnen het werk dan ook zingen. Vandaar de aanduiding (mezzo)sopraan.

Net als in *(…de l'Immense Infini.)* maakte ik in *En dérive – (…paysage d'oubli…)* geen gebruik van de volledige tekst van Pessoa, en werd slechts een stuk van de tekst op muziek gezet. De selectie van de gebruikte woorden en zinnen in *En dérive – (…paysage d'oubli…)* is echter (licht) verschillend van die van *(…de l'Immense Infini.)*. Onderstaande tekstfragmenten tonen dit aan. In *(…de l'Immense Infini.)* gebruikte ik deze tekst:

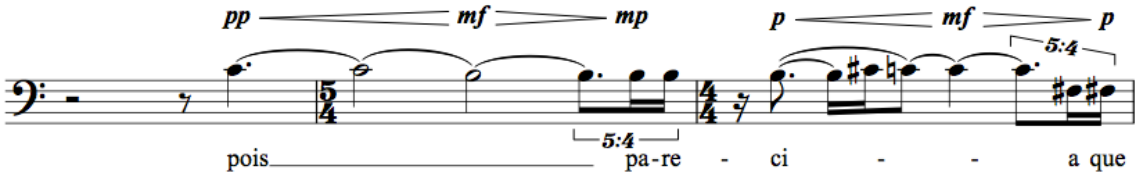
> **O vento levantou-se…** Primeiro **era como a voz de um vácuo… um soprar** no espaço para dentro de um buraco, uma falta no silêncio do ar. Depois ergueu-se um soluço, **um soluço do fundo do mundo**, **o sentir-se que tremiam vidraças e** que era realmente vento. **Depois soou mais alto**, urro surdo, **um urrar sem ser** entre um nocturno ranger de coisas, um cair de bocados, **um átomo de fim do mundo**.
> **Depois, parecia que (…)**

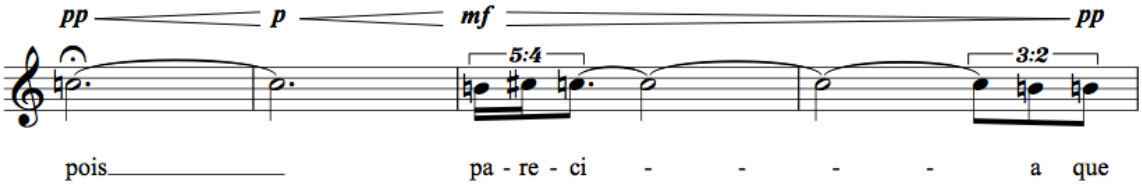
In *En dérive – (…paysage d'oubli…)* daarentegen deze:

> **O vento levantou-se… Primeiro era como a voz de um vácuo… um soprar no espaço** para dentro de um buraco, uma falta no silêncio do ar. **Depois** ergueu-se um soluço, **um soluço do fundo do mundo**, **o sentir-se que tremiam vidraças e** que era realmente vento. **Depois soou mais alto**, **urro surdo**, **um urrar sem ser** entre um nocturno ranger de coisas, um cair de bocados, um átomo de fim do mundo.
> **Depois, parecia que (…)**

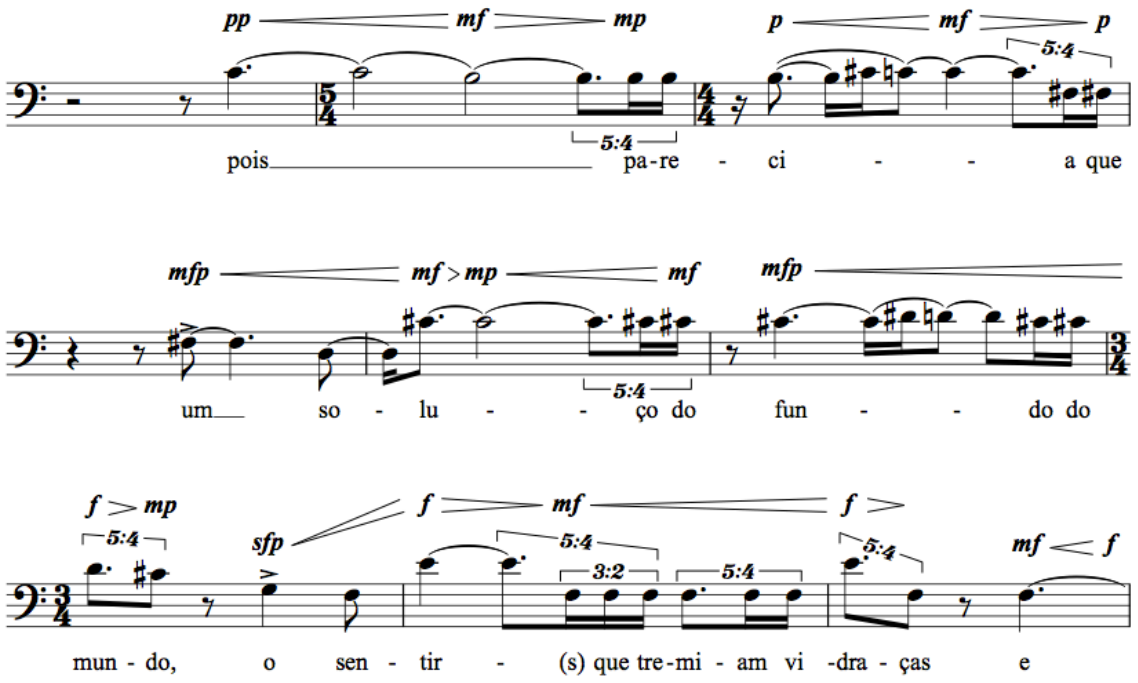
Sommige tekstfragmenten werden in beide composities gebruikt. Andere zinnen of fragmenten werden in het ene werk wel gebruikt en in het andere niet. De melodielijnen van de 'gemeenschappelijke' stukken tekst zijn daarbij in bepaalde gevallen gelijklopen, in andere gevallen echter, werd dezelfde tekst van een geheel andere melodielijn voorzien. Enkele voorbeelden:

En dérive – (…paysage d'oubli…) begint met een sololijn van de zangeres op de tekst *"Depois, parecia que (…)"*. Zoals onderstaande afbeeldingen illustreren, vertoont de vocale lijn van dit tekstfragment in *En dérive – (…paysage d'oubli…)*, niettegenstaande bepaalde verschillen, grote gelijkenissen met de zanglijn van de bariton in *(…de l'Immense Infini.)*.



Afbeelding 132: De baritonpartij uit m. 32-34 van *(…de l'Immense Infini.)*.

Afbeelding 133: De sopraanpartij uit m. 2-5 van *En dérive – (…paysage d'oubli…)*.

Een ander fragment waarvan de zanglijn in beide composities min of meer gelijklopend is, is de zin *"Depois, parecia que (…) um soluço do fundo do mundo, o sentir-se que tremiam vidraças"*. Onderstaande afbeeldingen illustreren dit.



Afbeelding 134: De baritonpartij uit m. 32-40 van *(…de l'Immense Infini.)*.

Afbeelding 135: De sopraanpartij uit m. 35-46 van *En dérive – (...paysage d'oubli...)*.

De melodische lijn van deze beide zangpartijen is zeer gelijkaardig. Uiteraard zijn er verschillen, maar soms zijn die bijzonder subtiel, zoals de iets tragere onderverdeling van de tel in de voorlaatste maat van het bovenstaande fragment van *En dérive – (...paysage d'oubli...)*, vergeleken met de voorlaatste maat in het bovenstaande fragment van *(...de l'Immense Infini.)*. Naast de zanglijnen, zijn ook de instrumentale begeleidingen van beide bovenstaande muzikale passages op een bepaalde manier gelijkaardig. Zo worden beide instrumentale partijen gekenmerkt door de aanwezigheid van akkoorden uit de eerder vermelde 'hoge akkoordreeks'. In *(...de l'Immense Infini.)* werden deze akkoorden – zoals besproken – gebracht door het slagwerk (m. 32-40), in *En dérive – (...paysage d'oubli...)* worden deze gespeeld door de piano, de harp en het slagwerk (m. 35-46).[29] Ook de tremolofiguur van de violen die de muzikale textuur van *(...de l'Immense Infini.)* op deze plaats kenmerkt, is op een bepaalde manier aanwezig in de cellopartij van *En dérive – (...paysage d'oubli...)*, bijvoorbeeld in maat 36, 40 en 43.

[29] Een duidelijk verschil tussen beide composities daarbij is echter dat deze akkoorden in *(...de l'Immense Infini.)* steeds klinken als 'enkele aanslagen', terwijl deze akkoorden in *En dérive – (...paysage d'oubli...)* in ritmische configuraties weerklinken, zoals dit eerder al het geval was in *(...en paysage de nuit...)* en de derde scène van *Les Aveugles*.

Terwijl de vocale lijn en instrumentale begeleiding van bovenstaande fragmenten gelijkenissen vertoont, zijn er andere plaatsen in beide composities die onderling erg verschillend zijn. Het tekstfragment *"O vento levantou-se… Primeiro era como a voz de um vácuo… um soprar no espaço"* bijvoorbeeld, wordt in beide composities zowel vocaal als instrumentaal volstrekt anders gebracht. In *(…de l'Immense Infini.)* wordt deze tekst gebruikt in de openingssectie van de compositie (m. 1-16). Zoals beschreven wordt de muzikale textuur van deze sectie gedomineerd door woeste orkestrale gebaren en grote dynamische contrasten. De muziek is daarbij eerder extravert. Dezelfde tekst wordt in *En dérive – (…paysage d'oubli…)* daarentegen eerder ingetogen gezongen (m. 22-34). Het lage register van de (mezzo)sopraan wordt daarbij ten volle benut. Terwijl de spanning in *(…de l'Immense Infini.)* eerder groots wordt geëtaleerd, bevindt dezelfde spanning zich in *En dérive – (…paysage d'oubli…)* eerder onderhuids.

Globaal genomen is de muzikale sfeer en het dramatisch verloop van *En dérive – (…paysage d'oubli…)* erg verschillend van die van *(…de l'Immense Infini.)*. De ensemblecompositie focust meer uitgesproken op de klankkleurverschillen tussen de verschillende instrumenten, en is intiemer dan *(…de l'Immense Infini.)*. Terwijl het apocalyptische in het orkestwerk aanwezig is in snelle noten, grote muzikale gebaren, dynamische contrasten, en een woest orkestraal hoogtepunt, is de ensemblecompositie kleinschaliger en soberder. Terwijl het orkestwerk als het ware een muzikale beschrijving is van een bepaalde actie, kan het ensemblewerk misschien eerder als een nabeschouwing van deze actie worden geanalyseerd.

Ook in *En dérive – (…paysage d'oubli…)* – zo werd ondertussen duidelijk – keren muzikale elementen uit andere composities terug. Zo nam het werk bepaalde melodische lijnen over van *(…de l'Immense Infini.)* – het eerder aangehaalde motief van drie noten keert daarbij ook terug –, net als de akkoorden uit de eerder aangehaalde 'hoge akkoordreeks', en de tremolofiguur in de strijkers. Andere 'reeds bestaande' muzikale elementen die in *En dérive – (…paysage d'oubli…)* terugkeren zijn de twee tamtamslagen die voor het eerst voorkwamen in *(…nuit cassée.)* – in *En dérive – (…paysage d'oubli…)* zijn deze terug te vinden in maat 8 en maat 21-22 –, of de drie slotakkoorden die het einde van *(…de l'Immense Infini.)* kenmerkten. Deze akkoorden keren terug van maat 100 tot 111. Ook hier werden de specifieke eigenschappen van de akkoorden behouden zoals de dynamische evolutie en het

pianokarakter. Met de toonhoogteorganisatie daarentegen werd in *En dérive – (…paysage d'oubli…)* vrij omgegaan. Ook een *forte* tutti akkoord uit maat 77 van *En dérive – (…paysage d'oubli…)* – een akkoord dat als het 'hoogtepunt' van het werk kan worden beschouwd –, kan verbonden worden met een muzikale figuur uit een andere compositie, meerbepaald het eerste *sostenuto* akkoord van de zogenaamde 'lage akkoordreeks' uit *(étude scénographique)*. De vorm van het akkoord is in *En dérive – (…paysage d'oubli…)* uiteraard anders – *forte* in plaats van mezzopiano –, de muzikale intentie is echter zeer gelijkaardig.

Net als *(…de l'Immense Infini.)* is *En dérive – (…paysage d'oubli…)* een belangrijke compositie gebleken binnen mijn artistieke praktijk. Bepaalde elementen ervan, zoals het zopas aangehaalde akkoord op het 'hoogtepunt' van het werk in maat 77, zouden in latere composities terugkeren. Ook een scheurende melodische lijn van de contrafagot – een element dat terug te vinden is in de maten 67 tot 77 van de compositie, en dat in *En dérive – (…paysage d'oubli…)* voor het eerst in mijn muzikale taal werd geïntegreerd –, zou hernomen worden in latere composities, onder meer het orkestwerk *(…revenir dans l'oubli…)*. Daarnaast was de specifieke instrumentencombinatie van *En dérive – (…paysage d'oubli…)* zeer inspirerend. Een van mijn komende compositorische projecten, een nieuwe opera, *Menuet* – naar de gelijknamige roman van Louis Paul Boon –, zal gebruik maken van een zeer gelijkaardige instrumentale bezetting: klarinet, fagot, hoorn, trombone, piano, slagwerk, accordeon, cello en contrabas.

4.9. *(Incipits)*

4.9.1. Inleiding

Redelijk snel na het voltooien van *En dérive – (…paysage d'oubli…)* ontstond een nieuw ensemblewerk, *(Incipits)*. Zoals duidelijk zal worden is ook dit werk verweven met verschillende andere composities van me, en dan voornamelijk met *(Paysages – études) IV*.

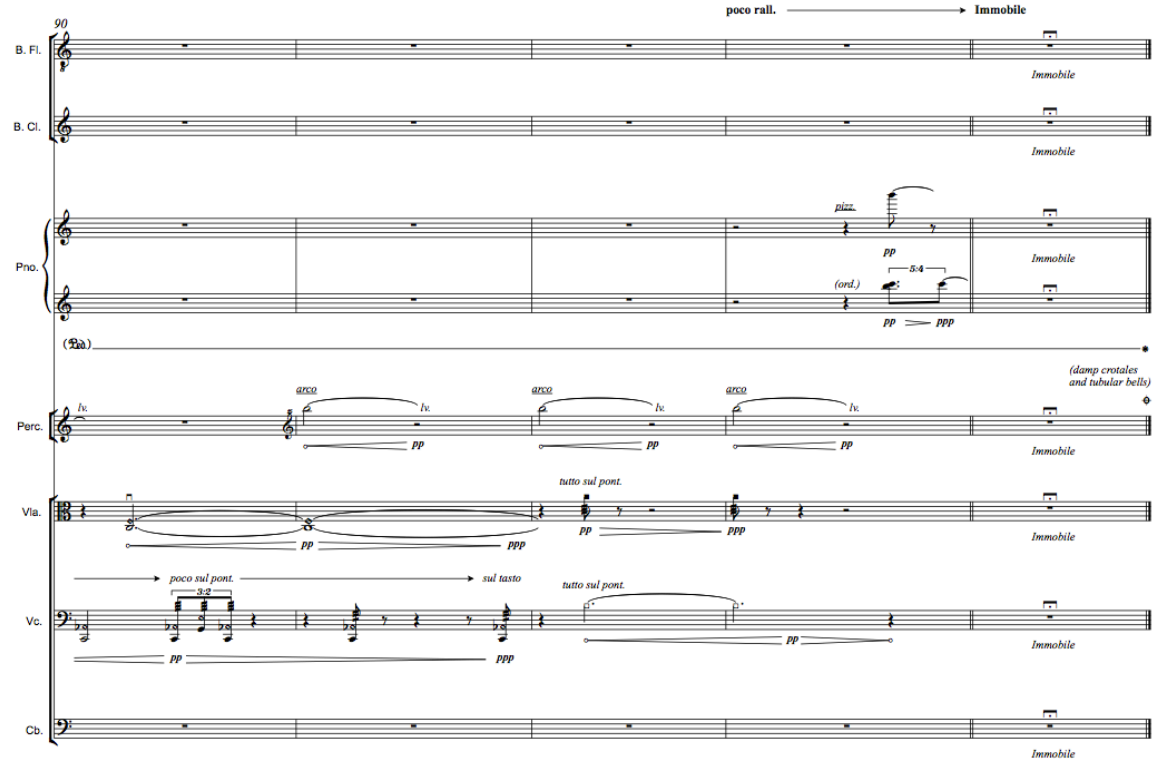
(Incipits) ontstond in het voorjaar van 2013. De compositie werd geschreven in opdracht van het Hermes Ensemble, dat het werk creëerde tijdens het festival *Laus Polyphoniae* in september 2013. *(Incipits)* maakt gebruik van zeven 'lage'

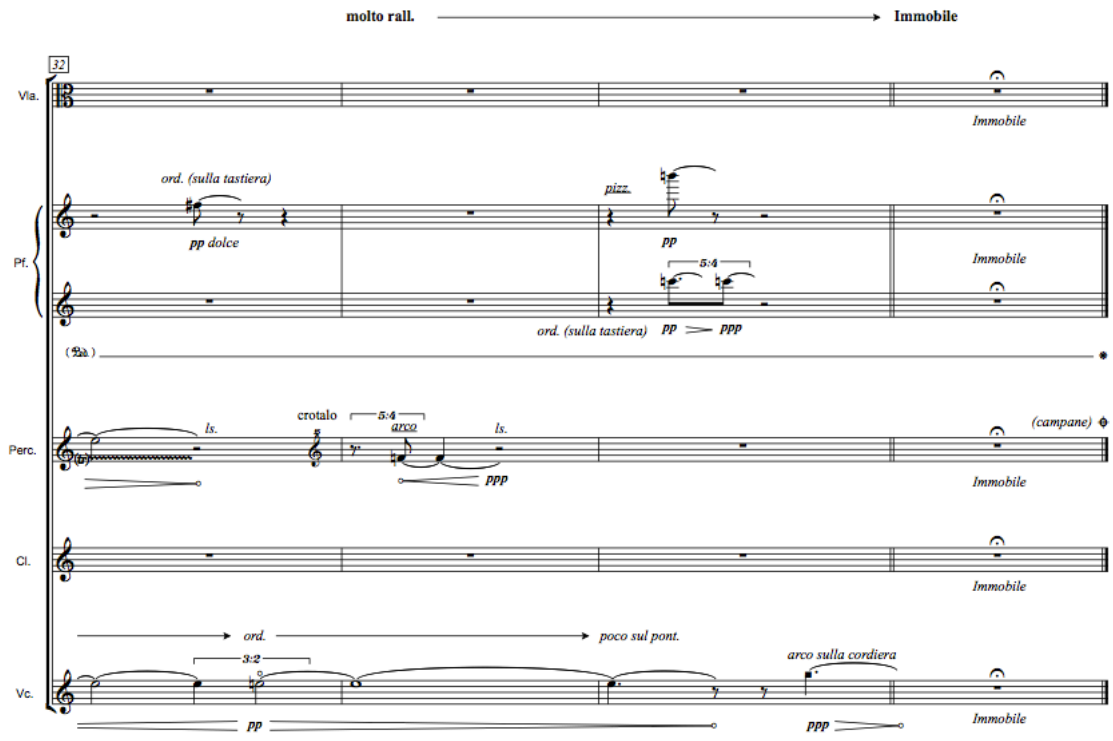
instrumenten: basfluit, basklarinet, piano, slagwerk, altviool, cello en contrabas. De compositie bestaat uit vijf bewegingen. Deze kunnen als een geheel worden uitgevoerd, of als vijf afzonderlijke delen, waarbij tussen de verschillende bewegingen andere muziek wordt gebracht.

Op de vierde beweging van het werk na, vertonen de vijf delen van *(Incipits)* alle vormelijke of inhoudelijk gelijkenissen met een of meerdere van mijn andere composities. Zo zijn er gelijkenissen tussen de eerste beweging van *(Incipits)* en het eerste deel van *(…nuit cassée.)*. De tweede beweging van *(Incipits)* vertoont bepaalde vormelijke overeenkomsten met *(Paysages – études) IV*. Het derde deel van de compositie bevat bepaalde elementen die ook de openingsmaten van *(…réduit au silence.)* kenmerkten, terwijl *(Incipit V)* elementen overneemt uit mijn 'Opus 1', *Gegeven/…(Beweging)…*, alsook uit de tweede helft van *(Paysages – études) IV*. Aangezien de tweede helft van *(Paysages – études) IV* een instrumentaal arrangement is van de tweede scène van *Les Aveugles*, en de tweede helft van deze scène op zijn beurt geënt is op de tweede beweging van *(Paysages – études) I*, is er dus onvermijdelijk ook een link tussen *(Incipit V)* en *Les Aveugles*, alsook tussen *(Incipit V)* en *(Paysages – études) I*.

4.9.2. *(Incipit I)*

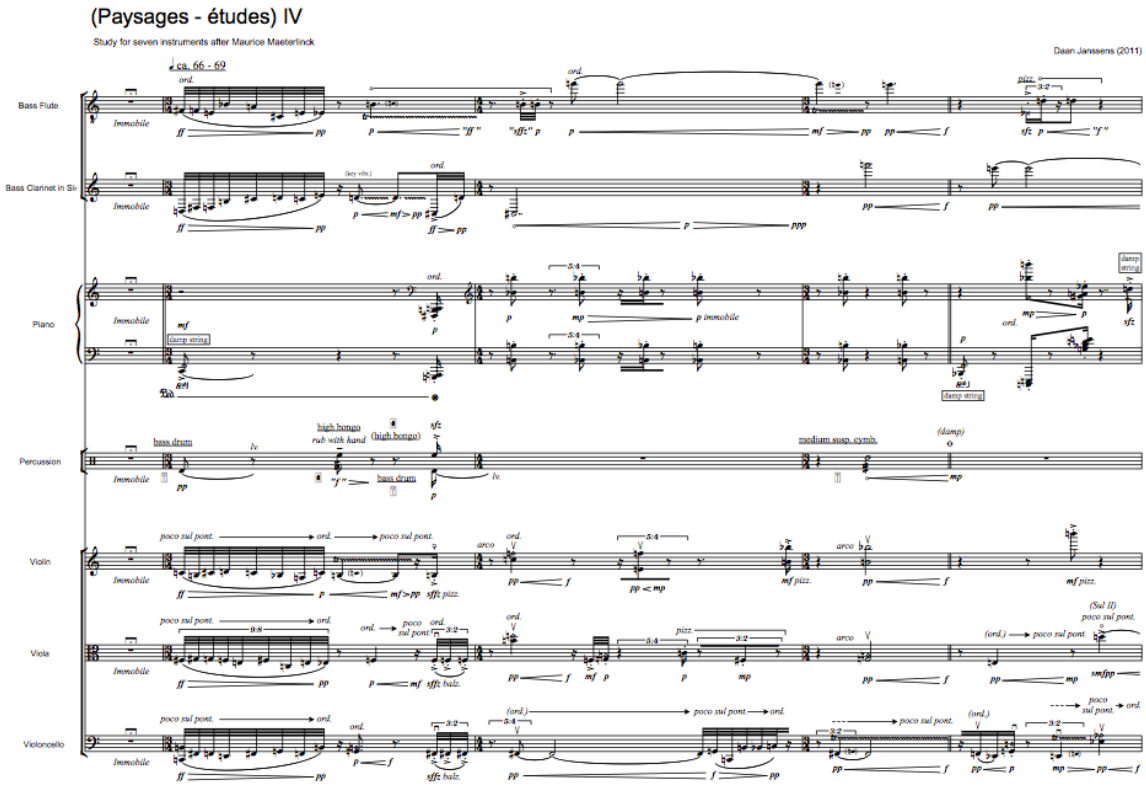
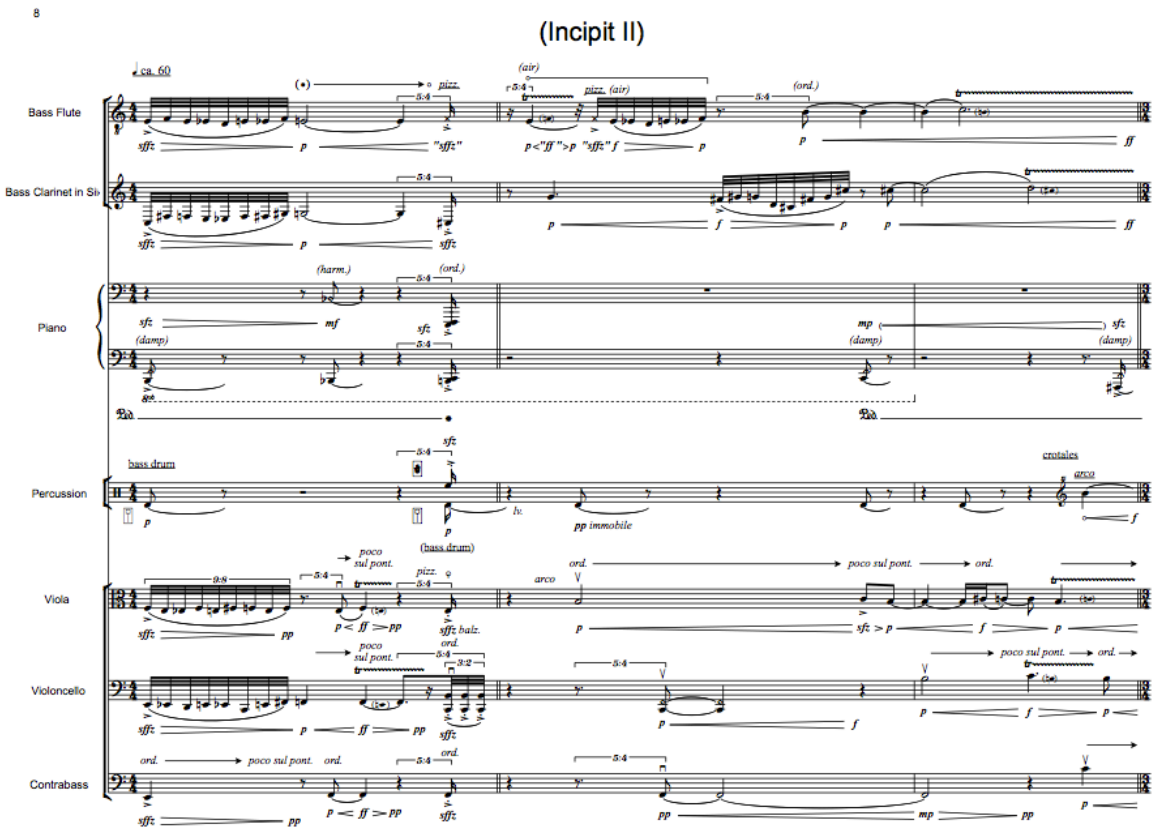
De eerste beweging van *(Incipits)* bestaat uit twee duidelijk van elkaar te onderscheiden secties. In de eerste sectie (m. 1-74) spelen enkel de basfluit, de basklarinet en de contrabas. Dit instrumentaal trio wordt gevolgd door een 'commentaar' (m. 75-94) van de rest van het ensemble: piano, slagwerk, altviool en cello. Vormelijk is er een duidelijke gelijkenis met het muzikale discours van het eerste deel van *(…nuit cassée.)*. Ook deze compositie bestaat uit twee gelijkaardige secties: een cadenza van de solo altviool, gevolgd door een 'commentaar' van de andere instrumenten. De gelijkenissen tussen *(Incipit I)* en de eerste beweging van *(…nuit cassée.)* zijn zelfs groter. Zo keren er in het muzikale 'commentaar' in *(Incipit I)* bepaalde elementen terug die ook het 'commentaar' in *(…nuit cassée.)* kenmerkten, zoals de beide tamtamslagen (m. 82-83), het accent in de piano gekenmerkt door een pizzicato, hetwelk wordt gevolgd door een 'klankwolk' van de buisklokken (m. 87-89), de aanwezigheid van aangestreken crotales (m. 91-93) en een hoog 'slotakkoord' in de

piano. Zoals onderstaande afbeeldingen aantonen, werd het 'slotakkoord' van de piano aan het einde van *(Incipit I)* op een detail in de linker hand na zelfs letterlijk overgenomen uit maat 34 van de eerste beweging van *(…nuit cassée.)*.

Afbeelding 136: M. 90-94 uit de eerste beweging van *(Incipits)*.



Afbeelding 137: M. 32-35 uit de eerste beweging van *(...nuit cassée.)*

4.9.3. *(Incipit II)*

De tweede beweging van *(Incipits)* werd dan weer gemodelleerd naar *(Paysages – études) IV*. Om te beginnen is het vormverloop van beide composities zeer gelijkaardig. Net als *(Paysages – études) IV* bestaat *(Incipit II)* uit twee secties. Een eerste sectie (m. 1-44) is eerder onstuimig, en wordt gekenmerkt door een volle instrumentale textuur, grote contrasten en snelle loopjes tweeëndertigsten. De tweede sectie (m. 45-85) is rustiger en is meer gefocust op subtiele klankkleurverschillen. Verder werd de openingsmaat van *(Incipit II)* duidelijk gemodelleerd naar die van *(Paysages – études) IV*. Zoals onderstaande partituurfragmenten illustreren, worden beide openingsmaten gekenmerkt door een figuur bestaande uit tweeëndertigsten in de eerste tel, gevolgd door een crescendo, waarna de maat eindigt met een fortissimo accent.

Afbeelding 138: M. 1-5 uit *(Paysages – études) IV*.

Afbeelding 139: M. 1-3 uit de tweede beweging van *(Incipits)*.

Naast het globaal vormverloop en de openingsmaat zijn er nog duidelijke gelijkenissen tussen beide composities. Zo kan de eerste sectie van *(Paysages – études) IV* (m. 1-50) eigenlijk ingedeeld worden in twee subsecties. Een eerste subsectie (m. 1-30) eindigt op een lange triller van alle instrumenten rond de toonhoogtes e, f en b. Daarna volgen twee eerder stilstaande maten (m. 31-32) waarna een tweede subsectie volgt (m. 33-50). In het begin van deze tweede subsectie heeft de basfluit een centrale rol. Ook de tweede subsectie eindigt met een lange triller in alle instrumenten. Deze keer is die geconcentreerd rond de toonhoogtes e, f, b en c. Dit vormverloop van de eerste sectie van *(Paysages – études) IV* werd overgenomen in de eerste sectie van *(Incipits II)*. Zo kan ook de eerste sectie van *(Incipit II)* onderverdeeld worden in twee subsecties. Een eerste subsectie (m. 1-19) eindigt met een lange triller van alle instrumenten rond de toonhoogtes d, es, a en bes. Deze wordt meteen gevolgd door een tweede subsectie. Daarin staat – analoog met de tweede subsectie van *(Paysages – études) IV* – de basfluit centraal. Ook de tweede subsectie in *(Incipit II)* (m. 20-44) eindigt met een lange triller, deze keer in een laag register.

Uiteraard zijn er ook duidelijke verschillen tussen *(Incipit II)* en *(Paysages – études) IV*. Zo vinden we in *(Incipit II)* heel wat muzikale figuren terug die los staan van de muzikale context van de *(Paysages – études)* composities. De herhalende noten in de basfluit, basklarinet of de marimba bijvoorbeeld (m. 9-11), of de uitgestrekte melodie van de altviool in de tweede sectie van *(Incipit II)* (m. 46-65).

(Incipit II) werd wat betreft structuur duidelijk gemodelleerd naar het vormverloop van *(Paysages – études) IV*. Inhoudelijk is het tegelijk echter duidelijk een verschillende compositie. Door het gebruik van herhalende noten is *(Incipit II)* meer ritmisch georiënteerd dan *(Paysages – études) IV*. Daarnaast maakt de melodie van de altviool in de tweede sectie van *(Incipit II)* de compositie bovendien een stuk lyrischer dan *(Paysages – études) IV*.

4.9.4. *(Incipit III)*

Terwijl *(Incipit I)* gebaseerd is op het vormverloop van *(…nuit cassée.)*, en *(Incipit II)* refereert aan *(Paysages – études) IV*, vertoont *(Incipit III)* bepaalde gelijkenissen met het tweede deel van de *(trois études scénographiques)*, *(…réduit au silence.)*. Net

als in *(Incipit I)* en *(Incipit II)* zijn deze gelijkenissen voornamelijk op te merken in het vormverloop van het de compositie.

Vormelijk is *(…réduit au silence.)* op te delen in drie secties. Een eerste sectie, maat 1-23, wordt gekenmerkt door zeer zachte dynamieken en de aanwezigheid van ruisklanken. De tweede sectie (m. 24-34), wordt gekenmerkt door lange trillers die alle eindigen met een collectieve fortissimo. De derde sectie (m. 35-55) keert terug naar de sfeer van het begin, door de aanwezigheid van ruisklanken en eerder zachte muzikale texturen. Deze drie secties zijn alle terug te vinden in *(Incipit III)*. De eerste sectie van *(Incipit III)* (m. 1-27) wordt gekenmerkt door lange noten, zachte klanken en een dominante aanwezigheid van ruisklanken. In de tweede sectie (m. 28-38) zijn lange trillers terug te vinden die alle eindigen in een collectieve fortissimo. De derde sectie tenslotte (m. 39-59), herneemt de sfeer van het begin van *(Incipit III)*, door gebruik te maken van ruiklanken bij de blazers en lange, sferische noten bij de strijkers. Structureel zijn *(…réduit au silence.)* en *(Incipit III)* duidelijk gelijklopend. Bovendien vinden we in de eerste sectie van *(Incipit III)* bepaalde elementen terug die ook de openingsmaten van *(…réduit au silence.)* kenmerkten, zoals de aanwezigheid van de noot g, of de twee tamtams die pianissimo worden aangeslagen (m. 9-10). Tezelfdertijd zijn beide compositie inhoudelijk ook verschillend. *(Incipit III)* is wat betreft muzikale textuur soberder dan *(…réduit au silence.)*. *(Incipit III)* fungeert binnen de vijf delen van *(Incipits)* dan ook op een bepaalde manier als een rustpunt tussen de meer beweeglijke tweede en vierde bewegingen van het werk in.

4.9.5. *(Incipit IV)*

Het vierde deel van *(Incipits)* is als enige van de vijf delen van het werk zowel vormelijk als inhoudelijk 'nieuw'. *(Incipit IV)* is een soort 'miniatuur basklarinetconcerto'. De compositie wordt gekenmerkt door grote contrasten en snelle loopjes zestiende noten van de solistische basklarinet. Terwijl *(Incipit IV)* los staat van een van mijn tot dan geschreven composities, zouden bepaalde materiaallagen uit dit werk later hernomen worden in onder meer *(l'espace d'une page) – (Paysages – études) II* en *(…dans son presque silence…)* voor orkest (2014). Verder komen we op deze composities terug.

4.9.6. *(Incipit V)*

De laatste beweging van *(Incipits)* bouwt – zoals gesteld – verder op twee reeds bestaande composities: *Gegeven/…(Beweging)…* voor strijktrio (2004/2005), en *(Paysages – études) IV*. De openingssectie van *(Incipit V)* (m. 1-21) wordt net als die van *Gegeven/…(Beweging)…* gekenmerkt door een zeer langzame, stijgende grote secunde (c'-d'). Eveneens analoog met het strijktrio, wordt deze stijgende grote secunde in *(Incipit V)* als een melodisch interval gespeeld door de hoogste van de drie strijkers – in het geval van *(Incipit V)* de altviool. De twee lagere strijkers nemen daarbij elk een noot van dit interval over met een harmoniek – de cello neemt de c' over, de contrabas de d'. Na een maat rust – in beide composities maat 10 – wordt de noot re herhaald door de cello en de contrabas, beide in harmonieken. Ook deze sectie is zeer gelijkaardig aan *Gegeven/…(Beweging)…*

In maat 22 van *(Incipit V)* wordt de referentie aan het strijktrio plots afgebroken. De piano herneemt op dat moment muzikaal materiaal uit *(Paysages – études) IV* (maat 57 en verder). Dit materiaal wordt echter niet letterlijk overgenomen. Vergeleken met *(Paysages – études) IV* worden er in *(Incipit V)* bepaalde akkoorden aan de pianopartij toegevoegd. Dit is bijvoorbeeld het geval in maat 25 en 26 (maat 59-60 in *(Paysages – études) IV*). Enkele maten verder herneemt ook de cello muzikale elementen uit *(Paysages – études) IV*. Daarbij volgt hij redelijk getrouw de cellopartij van de broncompositie. Op maat 36 na, is de cellopartij van *(Incipit V)*, van maat 29 tot 45, identiek aan die van de maten 63 tot 79 van *(Paysages – études) IV*. De partijen van de andere instrumenten zijn soms gelijklopend. Zo is de partij van de basfluit en de basklarinet van maat 33 tot 39 van *(Incipit V)* zeer gelijkaardig aan die van maat 67 tot 73 in *(Paysages – études) IV*. Meestal echter, zijn de verschillen tussen beide composities voor de andere partijen redelijk groot. Zo is de slagwerkpartij van *(Incipit V)* totaal verschillend van die van *(Paysages – études) IV*. Uiteraard is de vioolpartij uit *(Paysages – études) IV* niet aanwezig in *(Incipit V)*, en werd de contrabaspartij in *(Incipit V)* volledig nieuw geschreven.

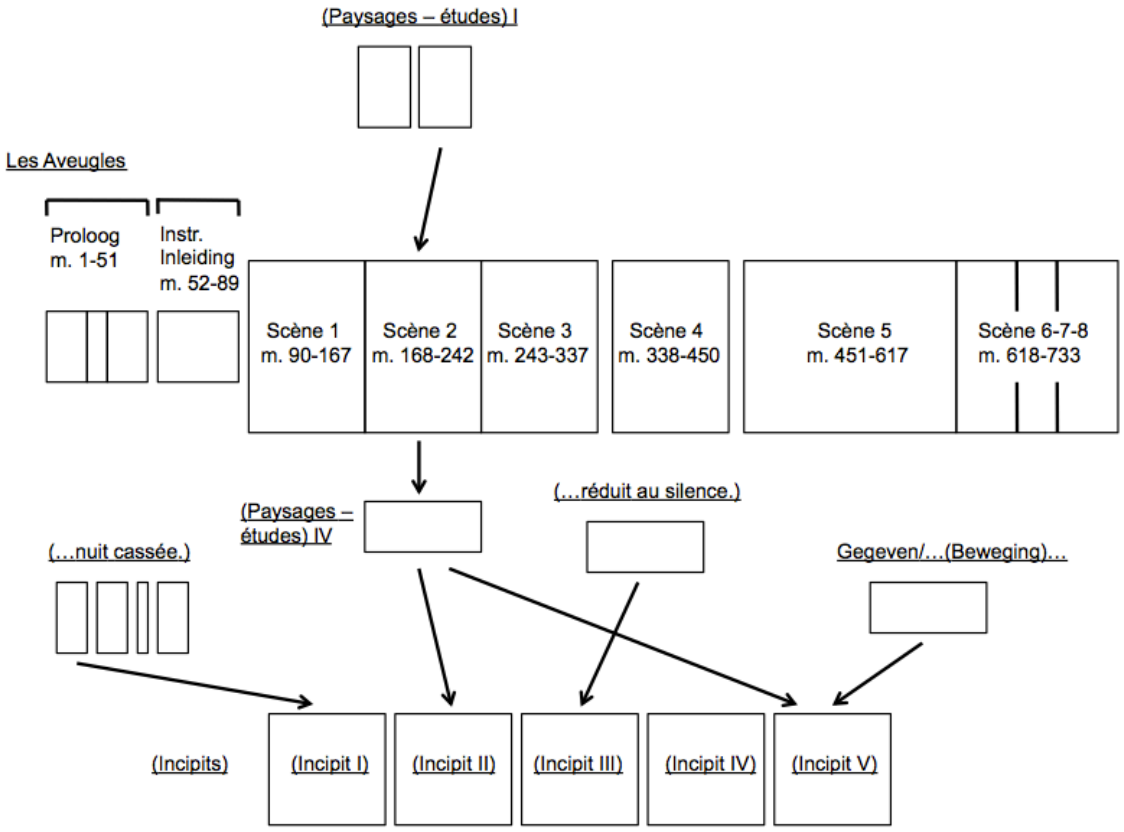
De laatste sectie van *(Incipit V)* (m. 46-54), staat geheel los van die van *(Paysages – études) IV*. In de slotmaten van de compositie hernemen de basfluit, de basklarinet en de contrabas de eerder solistische functie die ze hadden in de eerste beweging van *(Incipits)*. Zo hernemen de blazers enkele karakteristieke multiphonics. De piano, het

slagwerk, de altviool en de cello vullen het discours van dit solistisch trio ondertussen aan met enkele bescheiden ruisklanken.

Tijdens het compositieproces van de tweede helft van *(Incipit V)* fungeerde de partituur van *(Paysages – études) IV* als enige uitgangspunt. Er werd niet teruggegrepen naar de partituur van *Les Aveugles* of *(Paysages – études) I*. Het materiaal uit *(Paysages – études) I* dat na *Les Aveugles* en *(Paysages – études) IV* nu dus ook terugkeert in *(Incipit V)*, werd in deze laatste compositie dus eigenlijk als het ware voor een tweede keer gefilterd. De partituur van *(Paysages – études) IV* nam immers materiaal over van *(Paysages – études) I*, gefilterd door *Les Aveugles*. *(Incipit V)* op zijn beurt, nam muzikale elementen over van *(Paysages – études) I*, gefilterd door achtereenvolgens *Les Aveugles* en *(Paysages – études) IV*.

4.9.7. *(Incipits)* als compositorisch geheel

De verschillende relaties tussen de vijf delen van *(Incipits)* en de verschillende werken waaraan in de compositie wordt gerefereerd, zouden grafisch als volgt kunnen worden voorgesteld:



Afbeelding 140: Grafische voorstelling van de relaties tussen *(Incipits)* en mijn andere composities.

Niettegenstaande de verschillende delen van *(Incipits)* alle duidelijk naar reeds bestaande composities verwijzen, is het begrip van zowel de afzonderlijke delen van het werk, alsook van de compositie als geheel, nooit van deze muzikale externe referenties afhankelijk. Om te beginnen komen doorheen de verschillende bewegingen van *(Incipits)* twee muzikale elementen consequent terug: een ritmische figuur waarbij een toon in regelmatige zestienden of tweeëndertigsten wordt herhaald, en een motief van drie tonen waarbij een stijgende grote secunde wordt gevolgd door een dalende kleine secunde. (zie p. 66) Zoals aangetoond in hoofdstuk drie had dit laatste motief van drie noten eerder ook al een belangrijke rol gespeeld in *Les Aveugles*. Ook in later ontstane composities, zoals *(…de l'Immense Infini.)* en *En dérive – (…paysage d'oubli…)*, werd dit drienotenmotief hernomen.

Naast deze terugkerende muzikale elementen draagt ook de symmetrische opbouw van *(Incipits)* bij aan de vormelijke en muziekdramatische boog van het werk. Zo zijn de eerste, derde en vijfde beweging van de compositie eerder tragere delen, terwijl het

tweede en het vierde deel gekenmerkt worden door eerder volle, snellere muzikale texturen.

4.10. *(…revenir dans l'oubli…)*

Redelijk snel na het voltooien van *(Incipits)* ontstond een volgende compositie: *(…revenir dans l'oubli…)* voor groot orkest. Deze compositie werd geschreven in het najaar van 2013 in opdracht van de *Gulbenkian Foundation* Lissabon. *(…revenir dans l'oubli…)* duurt ongeveer zeventien minuten, en werd gecreëerd in Lissabon in mei 2014 door het Gulbenkian Orkest onder leiding van Paul Mccreesh.

Toen me werd gevraagd om een nieuwe orkestcompositie te schrijven, werd meteen gesteld dat mijn werk zou worden uitgevoerd samen met Ludwig Van Beethovens monumentale *Negende Symfonie* op. 125 (1824). In mijn creatie zou ik gebruik kunnen maken van de bezetting van het orkest van Beethovens compositie. Ik hoefde deze bezetting echter niet strikt te volgen, en mocht gerust enkele instrumenten weglaten of toevoegen. Ook werd me gevraagd om – enkel indien mogelijk – een (muzikale) connectie met Beehovens *Negende Symfonie* in mijn nieuwe compositie te integreren.

Op zich vond ik het interessant om een nieuw werk te schrijven dat op een bepaalde manier refereert aan een dergelijk 'meesterwerk uit het muzikale repertoire'. Ik wilde deze link echter niet expliciteren door gebruik te maken van citaten of andere duidelijke (historische) muzikale referenties. De verwijzing naar Beethoven zou in mijn nieuwe compositie dan ook op een meer abstracte manier tot uiting komen. Het uitgangspunt daarbij zou gevormd worden door de orkestrale bezetting van Beethovens *Negende Symfonie*. In mijn nieuwe werk zou de grootte van deze bezetting worden gerespecteerd, al zou er wel een bastuba aan worden toegevoegd. Daarmee zouden de volgende instrumenten ter beschikking zijn: piccolo, twee fluiten, twee hobo's, twee klarinetten, 2 fagotten, contrafagot, 4 hoorns, 2 trompetten, drie trombones, tuba, pauken, 2 slagwerkers en strijkers. De tweede hobo zou in mijn werk enkel Engelse hoorn spelen, de tweede klarinet enkel basklarinet.

Voor de muzikale dramaturgie van mijn compositie vertrok ik vervolgens van die instrumenten, die in Beethovens *Negende Symfonie* eigenlijk maar 'een marginale

rol' toebedeeld krijgen. Het grootste deel van het werk is namelijk geschreven voor een 'klassiek' orkest. De piccolo, de contrafagot, de trompetten, de trombones en de twee slagwerkers spelen in Beethovens compositie bijzonder weinig. Deze instrumenten, die Beethoven in zijn werk als het ware 'negeert', zouden in mijn compositie echter een belangrijke functie krijgen, en zelfs de kern van de muzikale ontwikkeling van het werk vormen.

Vormelijk bouwt *(…revenir dans l'oubli…)* verder op bepaalde verwezenlijkingen die voor het eerste waren uitgewerkt in *(…en paysages de nuit…)* en *Les Aveugles*. Het vormverloop van de compositie wordt gekenmerkt door de opeenvolging van contrasterende muzikale secties. Net als bij *Les Aveugles* is er in *(…revenir dans l'oubli…)* een soort traditionele *ABA'*-vorm waar te nemen. In een expositie (A) volgen drie verschillende muzikale sferen en/of texturen elkaar op. Na een korte B-sectie volgt een reëxpositie (A') waarin de verschillende muzikale sferen uit de expositie alle hernomen worden. Vormelijk zouden we het werk als volgt kunnen samenvatten:

De expositie (m. 1-139) zouden we in drie secties kunnen onderverdelen. Een eerste sectie (m. 1-81) wordt gekenmerkt door een hoog tempo (q=126). Aan het begin van deze sectie horen we enkel de hoge instrumenten: piccolo, fluiten, hobo, klarinet, crotales en violen. De piccolo fungeert daarbij als een soort solist. Deze hoge instrumenten spelen schichtige ritmische figuren. Langzaam vervoegen de lagere instrumenten de muzikale textuur. Het orkest klinkt voor het eerst volledig – op de pauken na – in maat 27. Tussen maat 28 en 42 bouwt de muzikale spanning langzaam op. In maat 43 (repetitieletter B) volgt een tweede 'solomoment'. Tussen maat 43 en 57 zijn de drie trombones de leidende instrumenten. In maat 58 wordt teruggekeerd naar de sfeer van het begin. De hoge blazers hernemen daarbij hun schichtige ritmische figuren. Deze keer worden deze echter door het volle orkest ondersteund. Deze passage mondt uit in een fortissimo akkoord in maat 82.

In maat 82 (repetitieletter D) start een tweede sectie (m. 82-104) van de 'expositie'. Het tempo halveert (q=63) en ook de muzikale sfeer wordt meteen erg verschillend. De muzikale textuur wordt gekenmerkt door een lyrische melodie in de Engelse hoorn, akkoordfiguraties van de vibrafoon en het klokkenspel, evenals tremolofiguren in twee solistische violen. De tweede sectie eindigt met een ruisende crescendo (m. 103) en een *immobile* maat rust (m. 104).

Vanaf maat 105 (F) start een derde sectie (m. 105-139) van het werk. Terwijl de tweede sectie gekenmerkt werd door eerder hoge instrumentale klanken (klokkenspel, hoge vioolklanken), trekt de derde sectie van de expositie radicaal de kaart van het diepe register. Van maat 106 tot 115 klinkt een ronkende solo van de contrafagot, van maat 122 tot 128 wordt deze gevolgd door een solo van de tuba. Van maat 118 tot 129 zijn de tremolofiguren in de beide solistische violen terug aanwezig. De derde sectie eindigt met twee *piano tutti* akkoorden (m. 133-139). In maat 138 maken deze plots crescendo – net zoals het *piano tutti* akkoord in maat 30-32 van *(…de l'Immense Infini.)*.

Deze derde sectie wordt gevolgd door een B deel (m. 140-208). Een eerste sectie van dit B-deel wordt gekenmerkt door solistische altviolen en cello's (m. 140-151). De muzikale textuur bouwt langzaam op in crescendo, maar wordt terug *subito piano* in maat 152. Op dat moment nemen de slagwerkers het muzikale discours over. De eerste slagwerker speelt een solo op woodblocks (m. 152 – repetitieletter H), de tweede slagwerker vervoegt hem in maat 159 (I). Het orkest maakt terug crescendo. In maat 169 volgt terug een *subito piano*. Waarna het hele orkest langzaam crescendo maakt tot een duidelijke solo van beide trompetten (J, maat 179-186). Vervolgens wordt de muzikale textuur stelselmatig onstuimiger, wat eindigt in een woeste orkestrale textuur. In maat 205 stopt het orkestrale geweld plots, en blijft het muzikale verhaal vier maten lang *pianissimo*.

Deze *pianissimo* wordt gevolgd door een plotse *tutti* (L, m. 209). Daarbij wordt al het materiaal van de eerste sectie van de expositie hernomen. De hoge blazers spelen daarbij hun schichtige ritmische figuren, de trombones hernemen de muzikale textuur van hun solo van maat 43 van het werk.

Deze reëxpositie wordt onderbroken door een tussenliggend moment (m. 232-251), waarin een zeer langzame crescendo centraal staat. In maat 252 (repetitieletter N) keert het materiaal van de tweede sectie van de expositie terug. We horen een 'variatie' op de melodie van de Engelse hoorn, deze keer door de fagot (m. 253) en later de hobo (m. 265). Ook zijn er echo's van de akkoordfiguraties van de vibrafoon en het klokkenspel aanwezig, evenals tremolofiguren in een solo viool. Langzaamaan valt het muzikale discours stil. De tweede sectie van de reëxpositie eindigt met een lang *immobile* akkoord in de hoorns, tweede violen, cello's en contrabassen (repetitieletter O, m. 279).

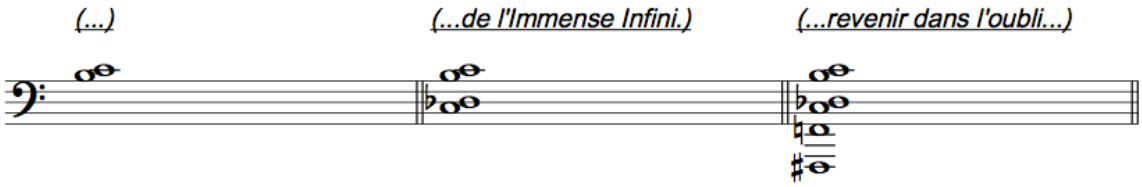
In maat 280 volgen echo's van de *piano tutti* akkoorden die de derde sectie van de expositie typeerden. Ook de tremolofiguren in de beide solistische violen keren terug. Het muzikale discours dooft volledig uit, tot enkel de eerste violen overblijven met een lange *immobile* c' in maat 312.

In maat 313 (P) volgt een coda. Er is een soort boventoonakkoord op F te horen, dat over de lengte van vijftien maten langzaam luider, en stelselmatig complexer wordt: het harmonisch totaal van twaalf chromatische tonen wordt op het einde van deze sectie bereikt. Deze sectie eindigt in Q (m. 328). Enkel de noten e en f blijven daarbij over. De tremolofiguur in beide solistische violen keert even terug, waarna het werk volledig uitdooft in maat 342.

Vormelijk zouden we *(…revenir dans l'oubli…)* kunnen analyseren als een grote ABA' vorm. In een soort expositie (A: m. 1-139) worden drie contrasterende muzikale secties voorgesteld, die na een B-deel (m. 140-208) alle worden hernomen in een soort reëxpositie (A': m. 209-312), waarna een coda volgt (m. 313-342). Zoals duidelijk werd, hebben bepaalde instrumenten doorheen de compositie een solistisch rol. De meerderheid daarvan zijn die instrumenten die in Beethovens compositie slechts een marginale rol toebedeeld krijgen: de piccolo, de trombones, de contrafagot, de slagwerkers en de trompetten. Daarnaast krijgen ook bepaalde andere instrumenten doorheen het werk bij momenten een solistische rol, ik denk daarbij aan de Engelse hoorn, de fagot en de hobo.

Ook in *(…revenir dans l'oubli…)* keren muzikale elementen terug uit andere composities. Net als in *(…de l'Immense Infini.)* werden deze elementen daarbij in meer of mindere mate aan de specifieke noden van het orkestrale medium aangepast. Veel van deze elementen werden tijdens de bespreking van het werk reeds aangehaald. Zo keert de tremolofiguur, die voor het eerst in mijn werk werd geïntroduceerd in *(étude scénographique)*, doorheen de compositie frequent terug. Ook de akkoorden uit de eerder aangehaalde 'hoge akkoordreeks', keren in *(…revenir dans l'oubli…)* terug. Ze karakteriseren de tweede sectie van zowel de 'expositie' als de 'reëxpositie'. In *(…revenir dans l'oubli…)* worden deze akkoorden bijna steeds in ritmische configuraties gebruikt, en klinken ze niet als 'enkele aanslagen', zoals dit in *(…de l'Immense Infini.)* het geval was. Ook de *piano tutti* akkoorden die in *(…revenir dans l'oubli…)* te horen zijn in maat 133 tot 139, werden overgenomen uit een vorige compositie. Ze vertonen sterke gelijkenissen met het *piano tutti* akkoord uit maat 30-

32 van *(…de l'Immense Infini.)*, ook de kenmerkende crescendo op het einde van dit akkoord keert daarbij terug in *(…revenir dans l'oubli…)* (m. 138-139). Ook de toonhoogteorganisatie van de akkoorden in *(…revenir dans l'oubli…)* is gelijkaardig aan die van *(…de l'Immense Infini.)*, al werden in het lage register noten toegevoegd. In *(…revenir dans l'oubli…)* klinken de volgende toonhoogtes: Fis', F, Bes, c, des, b, c'. In *(…de l'Immense Infini.)* klonken enkel c, des, b en c'. Zoals gesteld in de analyse van *(…de l'Immense Infini.)*, was het akkoord in maat 30-32 van *(…de l'Immense Infini.)* gebaseerd op een samenklank uit maat 13 van *(…)*. Zoals onderstaande afbeelding illustreert, transformeerde de toonhoogteorganisatie van het akkoord doorheen drie composities van een samenklank van twee noten in *(…)*, tot een akkoord van zes verschillende toonhoogtes in *(…revenir dans l'oubli…)*.



Afbeelding 141: Vergelijking van de toonhoogteorganisatie van de akkoorden uit maat 13 van *(…)*, maat 30 van *(…de l'Immense Infini.)* en maat 133 van *(…revenir dans l'oubli…)*.

Naast deze muzikale figuren keren doorheen *(…revenir dans l'oubli…)* ook nog andere reeds bestaande elementen terug. Zo horen we in maat 24-27 en 79-82 lange crescendo's in de houtblazers en het metalen slagwerk. Zoals besproken in hoofdstuk twee werden deze lange crescendo's voor het eerste geïntroduceerd in *(étude scénographique)*, en keerden ze terug doorheen onder meer *(…réduit au silence.)*, *(…)*, *(…en paysage de nuit…)* of *Les Aveugles*. Ook het motief van drie noten (stijgende grote secunde gevolgd door een dalende kleine secunde), dat voor het eerst geïntroduceerd werd in *Les Aveugles*, keert terug in *(…revenir dans l'oubli…)*. We merken dit motief onder meer op in de solistische partij van de drie trombones aan repetitieletter B (m. 43).

De titel van *(…revenir dans l'oubli…)* verwijst uiteraard op een bepaalde manier naar een andere compositie: *En dérive – (…paysage d'oubli…)*. Het 'vergeten' slaat in beide titels op een bijzondere compositorische praktijk, die ik in deze beide composities voor het eerst toepaste. Wanneer ik in vroegere composities muzikaal materiaal van een bepaalde compositie overnam in een ander werk, deed ik dat steeds

aan de hand van de partituur van de broncompositie. Zoals vermeld maakte ik daarbij soms gebruik van het letterlijk 'kopiëren' en 'plakken' van muzikale elementen. Zoals beschreven was dit onder meer het geval in *Les Aveugles*, waarin de cello en de pianopartij van de eerste 23 maten van de tweede beweging van *(Paysages – études) I* letterlijk werden overgenomen. Bij het overnemen van muzikale elementen in *En dérive – (…paysage d'oubli…)* en *(…revenir dans l'oubli…)* ging ik niet meer uit van de partituur, maar integreerde ik deze elementen op basis van mijn geheugen. Dat verklaart bijvoorbeeld de eerder besproken zeer subtiele ritmische verschillen tussen de 'gelijkaardige' melodielijnen van *(…de l'Immense Infini.)* (m. 32-40) en *En dérive – (…paysage d'oubli…)* (m. 35-46). (zie p. 320-321) Immers, deze melodielijnen werden niet letterlijk hernomen en vervolgens aangepast aan de nieuwe muzikale context, ze werden herschreven op basis van wat ik me er van herinnerde. Logischerwijs ontstaan daarbij dergelijke minieme verschillen tussen beide partituren. Voor *(Incipits)* – de compositie die ontstond tussen *En dérive – (…paysage d'oubli…)* en *(…revenir dans l'oubli…)* – heb ik wel nog teruggegrepen naar bepaalde partituren van broncomposities, maar voor veel later ontstane werken zou ik dat eigenlijk niet meer doen, tenzij ik heel expliciet een bepaald specifiek muzikaal element wilde hernemen.

4.11. *(l'espace d'une page)*

(l'espace d'une page) – (Paysages – études) II ontstond als vierde van de vijf *(Paysages – études)* composities. Van bij het ontstaan van de compositie, in het voorjaar van 2014, was het echter de bedoeling dat dit werk – theoretisch toch – als tweede deel binnen de cyclus zou fungeren.[30] *(l'espace d'une page)* kan beschouwd worden als een dertien minuten durend concerto voor cimbalom en acht instrumenten: fluit, (bas)klarinet, hoorn, piano, slagwerk en strijktrio. De compositie werd geschreven in opdracht van het Spectra Ensemble, dat het werk creëerde onder

[30] Op die manier wisselden binnen de cyclus kamermuziekwerken (deel 1, 3 en 5) en ensemblecomposities (deel 2 en 4) elkaar af. Theoretisch echter, want tijdens de eerste uitvoering van de volledige cyclus, tijdens het Luikse festival Images Sonores in november 2015, werden, zowel om praktische als muzikale redenen, de vijf delen van de cyclus eigenlijk uitgevoerd in de volgorde waarin ze ontstonden: *(Paysages – études) I* voor cello en piano, *(Paysages – études) V* voor fluit, cello en piano, *(Paysages – études) IV* voor zeven instrumenten, *(l'espace d'une page)* voor cimbalom en acht instrumenten, en tot slot *(…nada.)* voor cello, piano en live electronics.

leiding van Filip Rathé tijdens het openingsconcert van het Transit Festival 2014. Solist was Luigi Gaggero.

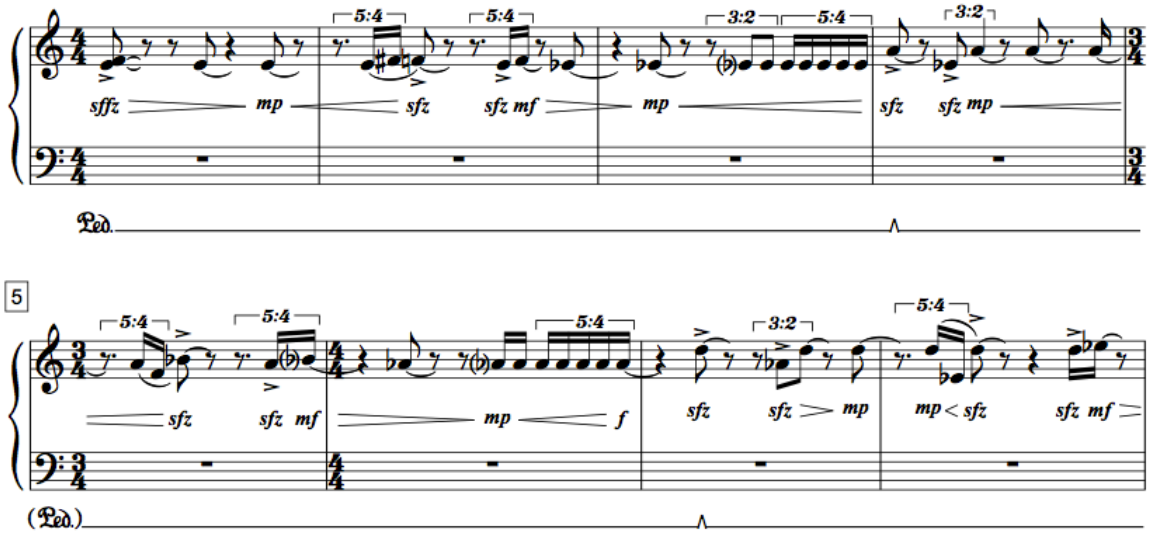
(l'espace d'une page) is de tweede van de drie zogenaamde 'na-studies' die ontstonden in het kielzog van de opera *Les Aveugles*. Terwijl de eerste van deze 'na-studies', *(Paysages – études) IV*, rechtstreeks voortkwam uit *Les Aveugles*, is de link tussen *Les Aveugles* en *(l'espace d'une page)* veel minder duidelijk 'één-op-één'. Net als *(Paysages – études) IV* vertrekt *(l'espace d'une page)* van muzikaal materiaal dat werd overgenomen uit *Les Aveugles*. Daarbij worden echter geen integrale secties uit bepaalde composities hernomen, maar twee eerder abstracte muzikale figuren:

- Het motief van drie noten dat, zoals aangehaald in hoofdstuk drie, doorheen de hele opera terugkeert: een stijgende grote secunde gevolgd door een dalende kleine secunde. Zoals aangetoond in hoofdstuk twee keerde dit motief ook terug doorheen *(…de l'Immense Infini.)*, *En dérive – (…paysage d'oubli…)*, *(Incipits)* en *(…revenir dans l'oubli…)*.
- De gebroken akkoorden van de piano, de vibrafoon en het klokkenspel die de derde scène van *Les Aveugles* karakteriseerden. In *(l'espace d'une page)* wordt deze instrumentencombinatie aangevuld met de cimbalom.

Een ander element uit een eerdere compositie dat doorheen *(l'espace d'une page)* terugkeert is de lange triller in crescendo. Op een bepaald moment in *(l'espace d'une page)* – zo zullen we zien – wordt deze triller zelfs verder ontwikkeld, en wordt ze gecombineerd met het motief van drie noten dat eerder ook *Les Aveugles* en *(Incipits)* kenmerkte.

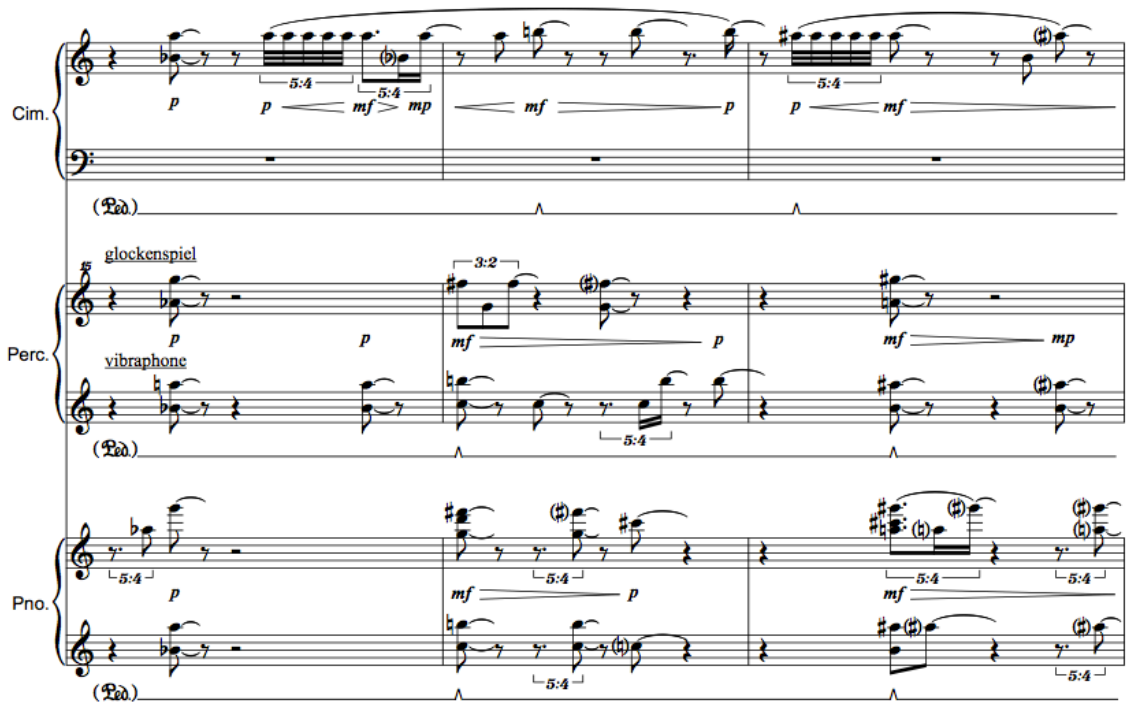
Naast deze muzikale elementen kwamen vooral bepaalde vormelijke eigenschappen van *(l'espace d'une page)* voort uit *Les Aveugles*. Om te beginnen vertrekt *(l'espace d'une page)*, net als *Les Aveugles*, van de 'initiële drieledigheid' van het toneelstuk van Maeterlinck. Zoals besproken in hoofdstuk drie, kwamen heel wat aspecten van *Les Aveugles* voort uit het feit dat het dramatisch verloop van het toneelstuk van Maeterlinck in drie secties kan worden onderverdeeld: zo bestond de proloog van *Les Aveugles* uit drie delen, werd de compositie gekenmerkt door een grote drieledige vorm, keerde doorheen het hele werk een motief van drie noten terug, enzovoort. Ook *(l'espace d'une page)* wordt gekenmerkt door een gelijkaardige drieledigheid. Naast het gebruik van het motief van drie noten maakt de compositie gebruik van drie keer

drie instrumenten: drie blazers (fluit, (bas)klarinet en hoorn); drie strijkers (viool, altviool en cello); en drie 'slagwerkers' (slagwerk, piano en cimbalom). Ook wordt het werk net als *Les Aveugles* – en *(...revenir dans l'oubli...)* – gekenmerkt door een grote drieledige vorm: ABA'. Net als in *Les Aveugles* wordt het eerste A-deel – een soort expositie – daarbij gekenmerkt door de opeenvolging van een aantal muzikale 'scènes' – in het geval van *(l'espace d'une page)* zijn dat er vier – dewelke na een kort B-deel alle terugkeren in een soort reëxpositie (A'). Daarbij worden deze verschillende muzikale 'scènes' in de reëxpositie in een andere volgorde hernomen als in de expositie. Vormelijk zouden we *(l'espace d'une page)* als volgt kunnen samenvatten:

Een eerste sectie (m. 1-55) wordt gekenmerkt door een hoog tempo (q=132-144). De muzikale textuur is druk, alle instrumenten zijn de hele sectie door actief. De toonhoogteorganisatie komt daarbij integraal voort uit de partij van de solist. Zoals afbeelding 142 illustreert, zijn de eerste twee maten van de cimbalompartij gecentreerd rond de noten e'-fis'-f' (het motief van drie noten). Op het einde van maat twee verschuift dit toonhoogtecentrum naar de noten e'-f'-es' (omkering van het motief van drie noten), waarna een tritonussprong volgt van es' naar a'. In maat 5-6 wordt vervolgens het motief van drie noten gebouwd rond de toonhoogtes a'-bes'-as', waarna terug een tritonussprong volgt naar d''. De andere instrumenten volgen daarbij het harmonisch ritme van de solist.

Afbeelding 142: Partij van de solo cimbalom uit m. 1-8 van *(l'espace d'une page)*.

Deze muzikale textuur wordt in maat 17 onderbroken door een eerste 'toccata' van de solist. Deze eindigt in maat 24 in een lange triller door alle instrumenten. Vervolgens wordt de textuur van het begin van de compositie hernomen (m. 26-31), waarna terug een lange triller volgt. In maat 36-37 wordt deze triller zelfs 'ontwikkeld'. De fluit, klarinet, piano, cimbalom, vibrafoon en piano spelen immers een herhalend loopje zestienden rond de noten e', f', fis en g. Hoewel geheel verschillend, vertoont de *gestiek* van deze passage op een bepaalde manier gelijkenissen met de eerder aangehaalde lange trillers. In maat 42 stopt de cimbalom met spelen. Het ensemble maakt langzaam crescendo tot aan de tweede sectie van de compositie, in maat 56.

De tweede sectie van de compositie (m. 56-70) wordt gekenmerkt door gebroken akkoorden die herinneren aan de derde scène van *Les Aveugles*. Op een bepaalde manier zijn deze akkoorden dus zelfs terug te brengen tot de 'hoge akkoordreeks' uit *(trois études scénographique)*. (zie p. 303) De instrumentencombinatie die de derde scène van *Les Aveugles* karakteriseerde – piano, vibrafoon en klokkenspel –, wordt in *(l'espace d'une page)* aangevuld met de solo cimbalom. De toonhoogteorganisatie van deze akkoorden in de tweede sectie van *(l'espace d'une page)* is zeer gelijkaardig aan het muzikale materiaal waarmee de compositie begint. Terwijl in de eerste sectie van het werk het motief van drie noten als een compacte cluster wordt gebruikt – de drie noten zijn daarbij als drie opeenvolgende chromatische tonen te horen –, worden de noten van dit motief in de tweede sectie over verschillende octaven verspreid. In onderstaand partituurfragment is te zien hoe akkoorden werden gemaakt op basis van de opeenvolgende chromatische noten g, as, a, bes (eerste maat), of ges, a, ais, b (derde maat).[31]

[31] Om compositorische en akoestische redenen breidde ik het motief van drie noten daarbij uit tot vier opeenvolgende chromatische tonen.

Afbeelding 143: Partij van de solo cimbalom, het slagwerk en de piano uit m. 61-63 van *(l'espace d'une page)*.

In maat 71 volgt een derde muzikale sectie (m. 71-86). Deze wordt gekenmerkt door *forte* akkoorden in het lage register. De vorm van deze akkoorden vertoont gelijkenissen met het eerder aangehaalde akkoord uit maat 77 van *En dérive – (...paysage d'oubli...)* – het zogenaamde 'hoogtepunt' van de compositie. (zie p. 323) Zoals gesteld kan de vorm van dit akkoord uit *En dérive – (...paysage d'oubli...)* verbonden worden met het eerste *sostenuto* akkoord van de zogenaamde 'lage akkoordreeks' uit *(étude scénographique)*. In de derde sectie van *(l'espace d'une page)* wordt dit lage akkoord hernomen en verder ontwikkeld. De basklarinet manifesteert zich daarbij als een soort subsolist. Uit de harmonie van het lage akkoord komt immers een melodische lijn van de basklarinet voort.

In zekere zin is er een gelijkenis tussen de tweede en de derde sectie van de expositie van *(l'espace d'une page)*, en de tweede en de derde sectie van de expositie van *(...revenir dans l'oubli...)*. Ook in de orkestcompositie werd de tweede sectie immers gekenmerkt door akkoorden uit de 'hoge akkoordreeks', terwijl de derde sectie het lagere register opzocht.

In maat 87 van het cimbalomconcerto volgt de vierde sectie van de expositie. Daarin staat een soort 'begeleide' cadenza van de cimbalom centraal. Wat betreft toonhoogtemateriaal herneemt de cimbalom de werkwijze van de eerste sectie van de compositie. De toonhoogteorganisatie wordt gecentreerd rond het motief van drie noten. Vervolgens volgt een tritonussprong, waarna de toonhoogteorganisatie terug centreert rond het motief van drie noten. Na de cadenza dunt de muzikale textuur langzaam uit. De pianopartij refereert in maat 100-103 kort aan de *pianissimo* sfeer van het begin van de tweede beweging van *(Paysages – études) I*. Daarna blijven enkel ruisklanken in de cello en enkele zachte multiphonics in de basklarinet over.

In maat 108 verandert de muzikale textuur plots. Het tempo verdubbelt naar q=120 – 126. De wat gejaagde sfeer van het begin van de compositie wordt daarbij hernomen. De cimbalom solo speelt een muzikale partij die werd gebaseerd op de vierde beweging van *(Incipits)*, het miniatuur basklarinetconcerto. Daarbij worden uit *(Incipit IV)* twee elementen hernomen:

- De loopjes zestiende noten van de basklarinet. Deze werden in *(l'espace d'une page)* niet letterlijk hernomen, hoewel sommige maten in beide composities gelijkaardig zijn. Maat 5 uit *(Incipit IV)* is bijvoorbeeld zeer gelijkaardig aan maat 109 uit *(l'espace d'une page)*.
- De 'tutti interventies', waarbij alle instrumenten gedurende één tel een snelle muzikale figuur spelen in diminuendo. Voorbeelden daarvan zijn te vinden in maat 23, 26 en 27 van *(Incipit IV)*. In *(l'espace d'une page)* zijn deze bijvoorbeeld te horen in maat 125, 127 en 129.

De muzikale textuur maakt vanaf maat 108 langzaam een crescendo en er vindt een versnelling plaats. Dit resulteert in maat 127 in een soort reëxpositie. Bepaalde elementen die de eerste sectie van de expositie van het werk kenmerkten worden daarbij hernomen. Zo keren de ritmische figuren en de toonhoogtes terug uit het begin van de compositie (f, e, fis, f, es, a), evenals de lange trillers die de eerste sectie kenmerkten (maat 131-134). In maat 135 klinkt er een solo van de woodblocks – deze was reeds aangekondigd in de eerste sectie van het werk, in maat 18-21. Deze solo werd gemodelleerd naar de solo van de woodblocks uit *(…revenir dans l'oubli…)* (repetitieletter H van het orkestwerk, maat 152). Na deze solo van de woodblocks verdicht de muzikale informatie. De verschillende muzikale elementen (lange

crescendo's, 'tutti interventies'…) wisselen elkaar daarbij met steeds korter wordende tijdsintervallen af.

De *forte* textuur wordt in maat 162 plots afgebroken. Na drie maten *quasi immobile* barst het instrumentale geweld plots terug los in maat 165. De ensembletextuur klinkt daarbij uiterst polyfoon. Lage en meer hoge secties wisselen elkaar daarbij chaotisch af, tot het ensemble in maat 190 de muzikale textuur van de derde sectie van de expositie bereikt. Ook hier weerklinken lage akkoorden en herneemt de basklarinet zijn rol van subsolist. Vervolgens dunt de muzikale textuur uit. In maat 214 klinken de gebroken akkoorden die de tweede sectie van de expositie kenmerkten. In de reëxpositie klinken deze echter enkel in de piano en de cimbalom. Het slagwerk strijkt ondertussen enkele crotales aan. De muzikale textuur dunt verder uit. Het muzikale discours mondt uit in een herneming van de cadenza van de cimbalom (m. 236). Terwijl deze in de expositie begeleid werd door enkele ensemble-instrumenten, speelt de cimbalom deze cadenza in de reëxpositie voor het grootste deel alleen. In maat 259 volgt een coda. Daarin klinken drie zachte ensembleakkoorden. Het tweede akkoord maakt crescendo, het derde diminuendo. Het betreft uiteraard de akkoorden die eerder klonken in *(…de l'Immense Infini.)* en *En dérive – (…paysage d'oubli…)*, en die werden gebaseerd op de slotnoten van *(Paysages – études) I.*

Vormelijk kan *(l'espace d'une page)* beschouwd worden als een soort ABA' vorm. In de expositie (m. 1-107) volgende vier secties elkaar op. Een eerste gekenmerkt door een drukke muzikale textuur en het drienotenmotief (m. 1-55), een tweede getypeerd door de gebroken akkoorden in de piano, de cimbalom en het slagwerk (m. 56-70), een derde gekarakteriseerd door de lage akkoorden (m. 71-86), en een laatste sectie waarin de cimbalom een cadenza speelt (m. 87-107). Na een korte B-sectie (m. 108-126) keert het materiaal van de eerste sectie van de expositie terug. Na de herneming van de eerste sectie (m. 127-189), klinken eerst de lage akkoorden van de derde sectie (m. 190-213), waarna de gebroken akkoorden van de tweede sectie van de expositie terugkeren (m. 214-235). In maat 236 wordt de cadenza die de vierde sectie karakteriseerde hernomen (m. 236-258). Van maat 259 tot het einde (m. 270) klinkt een coda, gekenmerkt door de drie akkoorden die eerder in *(…de l'Immense Infini.)* voorkwamen.

(l'espace d'une page) is gebaseerd op twee elementen die werden overgenomen uit *Les Aveugles*: het drienotenmotief – evenals het getal drie in het algemeen –, en de gebroken akkoorden uit de derde scène van de opera. In het werk keren ook andere elementen terug: de lange trillers die voor het eerst voorkwamen in *(étude scénographique)*, of de tremolofiguur van de altviool uit *(étude scénographique)* – deze keert terug onder meer in de vioolpartij van het cimbalomconcerto, m. 57-59 en 64-68. Ook uit *(Incipit) IV* werden muzikale elementen hernomen (de lopende zestienden en de 'tutti interventies' van het ensemble). Daarnaast komt ook de woodblocksolo uit *(…revenir dans l'oubli…)* terug in *(l'espace d'une page)*, net als de slotakkoorden uit *(…de l'Immense Infini.)*.

Niettegenstaande deze gemeenschappelijke elementen bevat *(l'espace d'une page)* ook heel wat nieuwe elementen, zeker wat betreft de muzikale textuur. Zo is het werk in vergelijking met mijn vorige ensemblecomposities veel meer polyfoon – waarschijnlijk is dit een invloed van het feit dat ik in de periode voordien voornamelijk orkestmuziek geschreven heb. Ook vormelijk is *(l'espace d'une page)* een duidelijke nieuwe stap binnen mijn ensembleschriftuur. *(l'espace d'une page)* is in vergelijking met voorgaande werken instrumentaal ook een heel stuk virtuozer. Het werk bevat voor alle instrumenten snelle loopjes en dense instrumentale texturen. Zoals duidelijk zal worden is *(l'espace d'une page)* een belangrijke stap gebleken tussen het orkestwerk *(…revenir dans l'oubli…)* uit 2013 en een nieuw orkestwerk dat zou ontstaan meteen na het voltooien van *(l'espace d'une page)*, *(…dans son presque silence…)*. Zowel vormelijk als instrumentaal-technisch heeft het cimbalomconcerto dit laatste orkestwerk immers duidelijk beïnvloed.

4.12. *(…dans son presque silence…)*

(…dans son presque silence…) werd geschreven in het najaar van 2014. Het werk ontstond in opdracht van het Symfonieorkest Vlaanderen. Naast mijn nieuwe compositie zou tijdens het concert ook het *Vioolconcerto* op. 61 (1806) van Ludwig Van Beethoven worden uitgevoerd, evenals een symfonische selectie uit *Ein Sommernachtstraum* op. 61 (1826/1842) van Felix Mendelssohn (1809-1847). *(…dans son presque silence…)* duurt ongeveer vijftien minuten, en werd gecreëerd in

Gent in maart 2015, door het Symfonieorkest Vlaanderen onder leiding van Jan-Latham Koenig.

Het Symfonieorkest Vlaanderen vroeg me om mijn nieuwe compositie op een bepaalde manier te verbinden met het jaarthema van het orkest: literatuur. Ook Mendelssohns compositie is uiteraard gebaseerd op een literair thema, daar het toneelmuziek betreft geïnspireerd op Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* (1600). Ik besloot dan ook om de figuur van William Shakespeare als uitgangspunt voor mijn nieuwe compositie te nemen.

William Shakespeare associeer ik eigenlijk in de eerste plaats met een film die ik in 1997 gezien heb in de Brugse Lumière cinema: de verfilming van *Hamlet* die de Britse acteur en regisseur Kenneth Branagh maakte in 1996. Voor mijn compositie nam ik een bekend citaat uit Hamlet als uitgangspunt, meerbepaald de laatste woorden van het hoofdpersonage: *"The rest is silence"*. Hamlet spreekt deze woorden uit op het moment dat hij balanceert tussen leven en dood. Ik verbond deze zin – en dan vooral het moment wanneer Hamlet zich, bij wijze van spreken, op de 'grens van de stilte' bevindt –, met een tekstfragment van Thierry De Cordier dat ik was tegengekomen in De Cordiers dichtbundel *Mare de Poèmes*: *'dans son presque silence'*.

Het klopte allemaal heel erg voor me. Shakespeare, Hamlet en Thierry De Cordier kwamen in de woorden *'dans son presque silence'* op een bepaalde manier allemaal samen. Uit deze titel kwam vervolgens – via een persoonlijk associatieproces –, een soort cyclische muzikale dramaturgie voort. De compositie zou 'ergens' beginnen, schijnbaar in het midden van een verhaal. Ze zou vanuit dit vertrekpunt een bepaalde muzikale ontwikkeling doormaken, om op een bepaald moment terug bij het initiële vertrekpunt uit te komen. Daarna zou de compositie haar parcours door de tijd op een alternatieve manier verder zetten. In het midden van het werk – zo stond van bij het begin van het compositieproces vast –, zou het begin van de compositie op een bepaalde manier letterlijk hernomen worden.

Wat betreft de bezetting kon ik voor mijn werk – als ik dat wilde – gebruik maken van de maximumbezetting van de compositie van Mendelssohn: 2222/2331/3 perc./strijkers. Op zich is dit een ongewone orkestrale formatie. Het is eigenlijk een klassiek orkest – houtblazers en hoorns per twee –, met een erg zware kopersectie. Echter, de trombones en de derde trompet spelen enkel mee in één bepaald deel van

Mendelssohns compositie: de bekende bruiloftsmars. Net als in mijn vorige orkestcompositie, *(…revenir dans l'oubli…)*, besloot ik dan ook om juist die instrumenten, die in de rest van het programma slechts een klein aandeel hebben, in mijn eigen compositie centraal te plaatsen. In mijn werk zou ik dus gebruik maken van de volledige bezetting van de compositie van Mendelssohns. De drie trompetten, de trombones, de tuba en de twee slagwerkers zouden daarbij de kern van het muzikale discours vormen.

Vormelijk ligt *(…dans son presque silence…)* op een bepaalde manier in de lijn van twee composities die voordien ontstonden, *(…revenir dans l'oubli…)* en *(l'espace d'une page)*. Net als de orkestcompositie en het cimbalomconcerto, wordt *(…dans son presque silence…)* gekenmerkt door een soort ABA' vorm. In een expositie worden daarbij drie contrasterende muzikale texturen voorgesteld. Na een middendeel (B) worden deze drie texturen op een bepaalde manier alle hernomen in een reëxpositie (A').

De expositie van het werk loopt van maat 1 tot 132. De eerste sectie (m. 1-80), is bijzonder snel (q=126), en werd vol georkestreerd. Het werk begint krachtig, het volle orkest brengt daarbij een gelaagde, polyfone muzikale textuur. De drie trompetten spelen de eerste twaalf maten van het werk als enige niet mee. In maat 13 (repetitieletter A) valt het hele orkest weg, en zetten de drie trompetten in, *con sordino*. Ze spelen muzikale figuren gebaseerd op het aangehaalde motief van drie noten (stijgende grote secunde gevolgd door een dalende kleine secunde), dat eerder voorkwam in composities als *Les Aveugles*, *(…de l'Immense Infini.)* en *(l'espace d'une page)*. Naast de drie trompetten spelen ook drie solistische strijkers: een altviool, een cello en een contrabas. In maat 22 (repetitieletter B) valt het hele orkest gedurende één maat terug in. In maat 23 zetten de trompetten en de solo altviool, cello en contrabas hun muzikale verhaal verder. In maat 35 (C) nemen de drie trombones de solorol over. Ook zij spelen muzikale figuren gebaseerd op het motief van drie noten. Vanaf maat 50 (D) staan de trompetten terug centraal in het muzikale discours. De orkestrale textuur blijft bijzonder druk.

In maat 77 (E), na een lange crescendo, valt hele orkest plots weg. Er blijven enkel ruisklanken over in de blazers. Enkele maten later weerklinken enkel nog een solistische hoorn en cello.

In maat 81 begint een (korte) tweede sectie (m. 81-96). Deze wordt gekenmerkt door lage, tutti akkoorden, die op een bepaalde manier doen denken aan het eerder aangehaalde akkoord uit maat 77 van *En dérive – (...paysage d'oubli...)*, aan de akkoorden uit de derde sectie van de expositie van *(...revenir dans l'oubli...)*, evenals de lage akkoorden uit de derde sectie van de expositie van *(l'espace d'une page)*. De tuba speelt in deze tweede sectie een solistische melodische lijn.

In maat 97 volgt sectie drie (m. 97-132). Deze sectie wordt gekenmerkt door een langzame, quasi unisono melodische lijn van de altviolen en solistische houtblazers. De tutti akkoorden uit sectie twee komen terug (m. 110-114), waarna een ijl, sferisch deel volgt (m. 117-132), gekenmerkt door een lange, aangehouden noot in de tweede violen, schichtige muzikale figuren van een solistische altviool en cello, en een zachte klarinetmultiphonic.

In maat 133 (K) volgt de B-sectie van het werk (m. 133-191). Deze sectie is integraal gebaseerd op het B-deel en een stuk van de reëxpositie van *(l'espace d'une page)*. Daarbij worden de maten 108 tot 161 van *(l'espace d'une page)* in *(...dans son presque silence...)* als het ware 'herschreven' voor orkest. De meeste elementen van de solistische cimbalompartij werden in het orkestwerk aan de drie trompetten toevertrouwd. De ensemblepartij werd herschreven voor de rest van het orkest. Bepaalde elementen uit de ensemblecompositie keren daarbij letterlijk terug in het orkestwerk. Zo zijn er duidelijke gelijkenissen tussen de partijen van de strijkers van beide composities. Andere elementen werden daarentegen geheel herdacht. Zo werd de pianopartij uit de ensemblecompositie volledig weggelaten in het orkestwerk, en werden de partijen van de blazers uit de ensemblecompositie geheel 'herdacht' in functie van de sfeer en de specifieke 'noden' van het orkestwerk. De harmonie werd denser gemaakt, en bepaalde instrumentale lijnen werden aan andere instrumenten toebedeeld. Zo neemt de fagot in het orkestwerk op bepaalde momenten de basklarinetpartij uit de ensemblecompositie over.

Ook de solo van de woodblocks uit *(l'espace d'une page)* komt terug in *(...dans son presque silence...)* (m. 160-168). Ze werd in de orkestcompositie zelfs uitgebreid. Enkele maten na het inzetten van de woodblocks door de eerste slagwerker, speelt ook de tweede slagwerker gelijkaardige solistische figuren, deze keer op temple blocks (m. 164). De muzikale textuur bouwt op, wat leidt tot een solo van de drie trompetten aan repetitieletter N (m. 172). In maat 186 valt de drukke orkestrale

textuur plots weg. Er blijven enkel zachte harmonieken van een solo altviool, cello en contrabas over, naast ruisklanken van een fluit, een zachte klarinettoon en een *pianissimo* klankwolk van de buisklokken.

In maat 192 valt het volle orkest terug binnen. De eerste twaalf maten van *(…dans son presque silence…)* worden daarbij letterlijk hernomen (m. 192-203). Het enige verschil met de openingssectie van het werk, is dat deze twaalf maten in deze reëxpositie werden overschreven met partijen voor de drie trompetten.[32] Net als in de expositie valt het volle orkest na twaalf maten weg. De slagwerkers zetten vervolgens een virtuoze solo in (m. 204-216). De muzikale textuur blijft dens. Verschillende motieven wisselen elkaar met steeds kortere tijdsintervallen af. In maat 227 zoekt het hele orkest lage regionen op. Na een korte opflakkering in het hoge register (m. 234-239), volgt een hoogtepunt in maat 240. Het orkest speelt een *fortississimo* akkoord in een laag register. Even later komt uit dit akkoord een langzame, lyrische 'Bruckneriaanse' unisono melodie voort (m. 253). Deze wordt gespeeld door de altviolen, klarinetten, fagotten en hoorns. Hoewel geheel anders, kan deze melodie verbonden worden met die van de altviolen en solistische houtblazers in de derde sectie van de expositie. Na deze melodie dooft de muzikale textuur langzaam uit. De tutti akkoorden uit de tweede sectie van de expositie komen nog terug (m. 287-291) waarna een coda volgt (m. 303-332). Deze coda wordt gekenmerkt door lange 'bevroren' akkoorden in de strijkers en een heel trage, onopvallende melodie in de contrabassen. Na een ruisende korte crescendo en diminuendo stopt het werk.

Vormelijk vertoont *(…dans son presque silence…)* duidelijke gelijkenissen met *Les Aveugles*, *(…revenir dans l'oubli…)* en *(l'espace d'une page)*. Het werk wordt gekenmerkt door een grote ABA' vorm. In een expositie volgen drie secties elkaar op. Een eerste wordt gekenmerkt door solistische trompetten en trombones en een volle orkestrale textuur (m. 1-80). Een twee sectie (m. 81-96) wordt gekarakteriseerd door lage akkoorden en een melodische lijn in de tuba. In de derde sectie (m. 97-132) staat een trage melodische lijn in de altviolen en solistische houtblazers centraal. De B-sectie van het werk (m. 133-191) werd integraal gebaseerd op het B-deel en een deel van de reëxpositie van *(l'espace d'une page)*. Vormelijk zijn beide compositie identiek. Inhoudelijk zijn ze zeer verschillend, daar de ensembletextuur van *(l'espace d'une page)* volledig werd 'herdacht' in het orkestwerk. In maat 192 volgt de

[32] De eerste twaalf maten van het werk speelden de trompetten zoals aangehaald immers niet mee.

reëxpositie. De eerste twaalf maten van het werk worden daarbij integraal hernomen, en overschreven met partijen voor de drie trompetten. Na een drukke orkestrale sectie waarin het slagwerk centraal staat (m. 192-239), volgt een herneming van de derde sectie van de compositie (m. 240-286). Daarin staat een grootse, lyrische melodie centraal. Vervolgens wordt kort de tweede sectie hernomen (m. 287-302), waarna een 'bevroren coda' het werk afsluit (m. 303-332).

Zoals duidelijk geworden is, worden in het werk verschillende instrumenten solistisch behandeld: de trompetten, de trombones, de tuba en de beide slagwerkers. Verder keren ook in *(…dans son presque silence…)* elementen terug uit voorgaande composities. Doordat de hele middensectie werd gebaseerd op het B-deel van *(l'espace d'une page)*, bevat *(…dans son presque silence…)* logischerwijs ook referenties aan de compositie waar het cimbalomconcerto op voortbouwde: *(Incipit) IV*. Andere elementen uit reeds bestaande composities die terugkeren in *(…dans son presque silence…)* zijn het motief van drie noten, de woodblockfiguur uit *(… revenir dans l'oubli…)* of de lange trillers uit *(étude scénographique)* – deze keren in het orkestwerk terug in onder meer m. 10-12, m. 31-34, m. 156-159 of m. 175-179.

Niettegenstaande de vormelijke gelijkenissen met andere werken – en dan vooral met *(l'espace d'une page)* –, en het feit dat de compositie muzikaal materiaal herneemt dat in bepaalde gevallen terug te brengen is tot *(étude scénographique)* uit 2008, is *(…dans son presque silence…)* vanuit dramaturgisch opzicht, vergeleken met deze voorgaande composities, een erg verschillend werk. Collega Luc Van Hove bijvoorbeeld, omschreef *(…dans son presque silence…)* tijdens de compositieworkshop *Tactus 2015* als een 'woeste' compositie. Niettegenstaande het gemeenschappelijk muzikaal materiaal, staat deze beschijving mijlenver van de 'ijle klankpoëzie' van *(étude scénographique)* – een omschrijving die musicoloog Maarten Beirens met betrekking tot deze compositie hanteerde in een recensie van het Transit Festival 2008, waar *(étude scénographique)* werd gecreëerd. (De Standaard, 28/10/2008).

4.13. *(…nada.)*

Het laatste deel van de *(Paysages – études)* composities zou ontstaan in het voorjaar van 2015: *(…nada.) – (Paysages – études) III* voor cello, piano en live electronics.

Niettegenstaande de compositie als laatste van de vijf delen ontstond, was het van bij het begin de bedoeling dat dit werk als derde deel in de cyclus zou fungeren. In veel opzichten is *(…nada.)* binnen mijn muzikale productie een bijzonder werk. Om te beginnen is het de eerste compositie waarin ik gebruik maak van live elektronica. Verder is ook de lengte van het werk binnen mijn oeuvre tot nu toe eerder ongezien, het werk is eendelig en duurt ongeveer 22 minuten. *(…nada.)* ontstond in opdracht van Aton' & Armide en het Luikse Centre Henri Pousseur. De creatie vond plaats in de Bijloke Gent in mei 2015. Uitvoerders waren Benjamin Glorieux (cello), Sara Picavet (piano) en Centre Henri Pousseur (elektronica).

Van bij het begin van het compositieproces van *(…nada.)* vertrok ik van de idee dat de cello en de piano doorheen het hele werk versterkt zouden worden. Dit versterken heeft natuurlijk een belangrijke invloed op de perceptie van de instrumenten. Ze klinken immers niet meer alleen vanuit een duidelijk lokaliseerbare, akoestische bron, maar ook vanuit speakers. Het gebruik van de ruimte, en de wijze waarop deze ruimte door de luisteraar wordt waargenomen, worden hier uiteraard helemaal anders door. Dit gegeven, dat de ruimte en de perceptie ervan verandert vanaf het moment dat een instrument versterkt wordt, zou het uitgangspunt van de dramaturgie van de compositie worden.

Doorheen het werk interageert de elektronica op drie verschillende manieren met de live instrumenten. In een eerste sectie (m. 1-126) staan beide media 'naast' elkaar. De elektronische partij klinkt helemaal anders dan de partij van de live instrumenten, waardoor beide media perfect van elkaar te onderscheiden zijn. In een tweede sectie (m. 127-300) versmelten beide media met elkaar. Na verloop van tijd is niet meer te horen wat live gespeeld wordt, wat vooraf opgenomen is, wat live bewerkt wordt, wat live gespacialiseerd wordt, enzovoort. De cello, de piano en de elektronica klinken als één massief klankblok. In een derde sectie (m. 301), neemt de elektronica het muzikale discours helemaal van de live instrumenten over. Gedurende bijna vier minuten heeft de elektronische partij een lange, 'ruimtevullende' 'cadenza'. Deze cadenza wordt gevolgd door een coda (m. 302-341), waarin de cello en de piano de elektronische partij terug vervoegen.

(…nada.) ontstond in nauwe samenwerking met Jean-Marc Sullon, klankingenieur bij Centre Henri Pousseur. Samen met Sullon exploreerde ik de schijnbaar onuitputbare mogelijkheden van het elektronische medium. Daarbij werden van bij

het begin van het werkproces enkele duidelijke keuzes gemaakt. Zo zouden de cello en de piano enkel versterkt worden. Tijdens de uitvoering van het stuk zouden geen elektronische manipulaties op deze instrumenten worden toegepast. Ook zou de elektronische partij volledig op voorhand worden gerealiseerd. Er zou niet gewerkt worden met passages die tijdens de uitvoering 'live' worden opgenomen, om vervolgens in *real time* te worden gemanipuleerd. De voornaamste *live* aspect van de elektronische partij, zou bestaan uit het in de ruimte verspreiden van de verschillende vooral gerealiseerde klanksporen. Tot nu toe werd de compositie gebracht in twee versies. In grotere zalen werd het werk gebracht met acht speakers, die zich rond het publiek bevinden. Twee keer, in kleinere ruimtes, werd de composities uitgevoerd met slechts vier speakers.

De vooraf gerealiseerde elektronische partij van *(...nada.)* bestaat uit 14 stukken tape van variabele lengte. Op bepaalde, vooraf duidelijk vastgelegde momenten, worden deze afgepeeld en stopgezet. Het voordeel van deze werkwijze is dat de muzikanten geen gebruik hoeven te maken van een clicktrack. Ze kunnen – afhankelijk van de akoestische eigenschappen van de zaal – perfect een 'eigen' tempo hanteren. De lengte van de verschillende tapestukken is in die zin flexibel, dat wanneer een bepaalde sectie tijdens een bepaalde uitvoering langer of korter duurt dan theoretisch voorzien, dit door de tape opgevangen wordt. Een imaginaire sectie die metronomisch gezien een minuut duurt, is bijvoorbeeld voorzien van een tape die anderhalve minuut lang is. Ook wanneer een uitvoering van deze sectie 50" of 70" duurt, is de tape aan deze lengte 'aangepast'. Tijdens elke uitvoering is de elektronische partij hierdoor uiteraard anders. De verschillende tapestukken hebben, afhankelijk van de duur van de uitvoering, op microniveau immers telkens een verschillende lengte.

De elektronische partij van *(...nada.)* is quasi volledig gebaseerd op opnames van de eerste uitvoerders van het werk: Benjamin Glorieux en Sara Picavet. Eerder had ik voor Glorieux en Picavat al *(Paysages – études) I* voor cello en piano, en *(Paysages – études) V* voor fluit, cello en piano geschreven. Van deze werken zijn er studio-opnames gemaakt. Fragmenten van deze opnames fungeerden vervolgens als basismateriaal voor een groot deel van de tapestukken. Deze idee 'klopt' perfect met het concept van de verschillende *(Paysages – études)* composities. Alle composities nemen immers muzikaal materiaal van elkaar over. Het eerste deel van de eerste

beweging van *(Paysages – études) I* komt immers terug in *(Paysages – études) V*. De eerste helft van de tweede beweging van *(Paysages – études) I* wordt dan weer hernomen in de tweede helft van *(Paysages – études) IV* – zoals gesteld weliswaar gefilterd 'doorheen' *Les Aveugles*. De slotnoten van *(l'espace d'une page) – (Paysages – études) II* zijn dan weer gebaseerd op de drie laatste noten van het tweede deel van *(Paysages – études) I*. Ook in *(…nada.) – (Paysages – études) III* zouden dus elementen uit *(Paysages – études) I* en *(Paysages – études) V* hoorbaar aanwezig zijn. Deze keer gefilterd 'doorheen' de uitvoerders van het werk: Benjamin Glorieux en Sara Picavet. Het betreft immers opnames van deze werken, geïnterpreteerd door deze beide musici.

Naast opnames van reeds bestaande werken nam ik ook nieuw muzikaal materiaal op met Glorieux en Picavet. Sommige zaken daarvan werden door mij op voorhand uitgeschreven, voor andere stukken tape vroeg ik beide muzikanten om te improviseren. Interessant daarbij, was dat de compositie nog niet helemaal voltooid was wanneer de laatste opnamesessies met Glorieux en Picavet plaatsvonden. Bepaalde secties uit de compositie zijn zelfs gebaseerd op de improvisaties van deze beide muzikanten. De 'toccata' van de cello bijvoorbeeld, in maat 227-235, is volledig gebaseerd op muzikaal materiaal dat me werd aangereikt door het geïmproviseerde muzikale materiaal van Benjamin Glorieux.

Naast in de elektronische partij, zijn er ook in de partituur van het werk muzikale elementen terug te vinden uit andere *(Paysages – études)* composities. Zo speelt de hoogste c"""" van de piano vanaf maat 15 een ritmisch patroon. Net als in de andere *(Paysages – études)* composities, wordt deze hoogste c"""" daarbij geprepareerd, wat resulteert in een dof getik. Verder wordt de cello en de pianopartij van maat 31 tot 36 van *(Paysages – études) I* hernomen in maat 84 tot 91 van *(…nada.)*. Deze partijen werden in *(…nada.)* echter niet letterlijk overgenomen, maar gevoelig uitgebreid.

Vanaf de tweede sectie van de compositie (m. 127), zijn er op een bepaalde manier gelijkenissen tussen de partij van de piano van *(…nada.)*, en de pianopartij van de eerste sectie van *(Paysages – études) IV*. Daarbij was het voornamelijk de vorm van de pianopartij van de ensemblecompositie, die overgenomen werd in *(…nada.)*. Op microniveau zijn de verschillen tussen beide composities immers erg groot. Wel keert de cello- en de pianopartij van maat 26-27 van *(Paysages – études) IV* letterlijk terug

in maat 164-165 van *(…nada.)*. Later in het werk, in maat 272-273 worden deze twee maten uit *(Paysages – études) IV* een tweede keer hernomen.

Globaal genomen zijn de gelijkenissen tussen de andere *(Paysages – études)* composities en de partituur van *(…nada.)* eerder klein. De voornaamste gemeenschappelijke elementen bevinden zich dan ook in de elektronische partij. Het grootste deel van de partituur van *(…nada.)* wordt dan ook gekenmerkt door 'nieuw' muzikaal materiaal. De belangrijkste uitzondering hierop is de coda van het werk. De pianopartij van maat 320-325 van *(…nada.)* is immers identiek aan die van maat 2-6 van de tweede beweging van *(Paysages – études) I*. Verder werd ook de cello- en de pianopartij van maat 24-35 uit het tweede deel van *(Paysages – études) I* letterlijk overgenomen in *(…nada.)* (m. 328-339). Het einde van beide composities is op die manier zeer gelijkaardig.

Conclusie

1. Het compositorische netwerk

In de loop van het vierde hoofdstuk van dit essay werd duidelijk dat bijna alle composities die ik schreef tussen 2004 en 2015 op een bepaalde manier met elkaar verbonden zijn. Wanneer we mijn werkenlijst overzien, merken we dat slechts enkele werken 'op zich' staan: de korte koorcompositie *Di me…* (2005), het fragment voor strijktrio *…Hommage… – (en sourdine)* (2006), het miniatuur voor gedempte viool en vier elektrische gitaren *fernquintett* (2011), en de recente compositie voor klavecimbel solo *(…presque pas.)* (2015). 'Op zich staan' is in deze gevallen zelfs relatief: *…Hommage… – (en sourdine)* werd immers gebaseerd op het vormverloop en de toonhoogteorganisatie van Anton Weberns eerder besproken *Streichtrio* Op. 20 (1927). Van *fernquintett* maakte ik in 2012 een arrangement voor gedempte viool en piano: *(…da lontano.)*. De tweede beweging van *(…presque pas.)* tenslotte, zou ik in de loop van 2016 verder willen uitwerken in een nieuwe compositie voor piano solo. Ook deze werken zijn dus alle op een bepaalde manier verbonden met andere, reeds bestaande composities, of zullen binnen afzienbare tijd deel uitmaken van het compositorische netwerk van referenties en verwijzingen waar ik de laatste tien jaar aan werk.

Uiteraard zal elke individuele luisteraar ook los van de muzikale referenties die bewust in deze composities werden geïntegreerd, linken en connecties genereren. Elk werk refereert immers *per definitie* naar andere composities. Elk werk wordt tijdens het beluisteren binnen een bepaalde muziekhistorische context, esthetisch denken en muzikaal oeuvre geplaatst. Elke instrumentale bezetting verwijst op een bepaalde manier naar sleutelcomposities die voor deze bezetting geschreven zijn. Elk muzikaal element – gaande van een ritmische, melodische of harmonische structuur, tot een citaat, een instrumentale techniek of de wijze waarop een tekst op muziek wordt gezet –, genereert betekenislagen. *'Alles wat je doet heeft betekenis, ook wanneer je dat niet verlangt.'*, zo stelde Italiaanse componist Luca Francesconi, die op zijn beurt verwees naar een uitspraak van zijn leraar Luciano Berio. (zie p. 283) Elke inhoudelijke compositorische beslissingen heeft een invloed op hoe een werk wordt

gepercipieerd, hoe betekenis wordt gecreëerd, en binnen welk 'kader' naar dit werk wordt geluisterd. Het feit dat vandaag een enorme hoeveelheid muziek beschikbaar en consulteerbaar is, zowel uit een verder als een minder ver verleden, maakt deze vaststelling enkel pregnanter. Elk nieuw gecomponeerd werk moet zich dan ook steeds meten met deze reeds aanwezige (historische) muziek. In bepaalde gevallen wordt zelfs expliciet gevraagd aan een componist om bij het schrijven van een compositie rekening te houden met het feit dat de creatie zal worden uitgevoerd naast een bepaald repertoirewerk. Zoals aangehaald, was dit voor mezelf het geval bij twee van mijn orkestwerken: *(…revenir dans l'oubli…)* (2013) vertrekt immers van Beethoven *Negende Symfonie*, terwijl de muzikale dramaturgie van *(…dans son presque silence.)* (2014) op een bepaalde manier voortkomt uit Felix Mendelssohns *Ein Sommernachtstraum*.

2. Onoverzichtelijkheid

Vandaag de dag gaan componisten op verschillende manieren om met de 'druk van het historische muzikale repertoire'. Sommige componisten willen ook vandaag nog duidelijk verder bouwen op de verwezenlijkingen van het verleden. In bepaalde gevallen volgen ze daarbij een klassieke, modernistische gedachtegang, en willen ze (bewust) muziek creëren die misschien pas in de toekomst ten volle zal kunnen worden gevat (zie Mahnkopfs concept van het muzikale utopia, p. 262). Andere componisten gaan op een veel synthetiserende manier om met deze overvloedige aanwezigheid van muziek uit het verleden. Daarbij worden verschillende historische stijlen samengebracht in een eclectische muzikale taal (Luciano Berio, Alfred Schnittke of Joris Blanckaert), wordt er expliciet verwezen naar muziek uit het verleden door middel van (onder)titels of (duidelijk herkenbare) muzikale (stijl)citaten (Jörg Widmann), of staan bepaalde facetten van de hedendaagse muziekbeleving zelf centraal (zie de 'muziek over muziek' van bijvoorbeeld Jennifer Walshe of Brigitta Muntendorf). Nog andere componisten creëren dan weer conceptuele werken (Johannes Kreidler), of experimenteren in hun composities met het versmelten van verschillende artistieke belevingsvormen (Stefan Prins of Michael Beil). Geen van deze verschillende muzikale stromingen heeft daarbij de bovenhand. We leven, om met Jürgen Habermas te spreken, in het 'tijdperk van de

onoverzichtelijkheid'. (zie p. 270) Een veelheid aan stijlen en concepten staan vandaag de dag naast elkaar. Het heeft dan ook geen zin om – al dan niet aan de hand van een analyse van het verleden – te bepalen welke muzikale stijl, denkwijze of stroming vandaag het 'logische gevolg van het verloop van de muziekgeschiedenis' is of zou kunnen zijn (zoals Claus-Steffen Mahnkopf, Boudewijn Buckinx of Yves Knockaert dat op een bepaalde manier doen). Immers, in dergelijke gevallen creëert een componist of musicoloog bij wijze van spreken muziekgeschiedenis 'nog voor de tijd de muziek tot geschiedenis heeft gemaakt'. Uiteraard positioneert elke (individuele) componist zijn artistieke realisaties op een bepaalde manier tegenover het verleden, dit is onvermijdelijk in een muzikale samenleving die zo sterk door historische muziek gedomineerd wordt. Echter, uit deze (individuele) positionering concluderen welke stijl of opvatting vandaag de (enige) 'juiste' of 'relevante' denkwijze is, lijkt me niet mogelijk, en eigenlijk ook niet opportuun. Het hedendaagse muzikale veld is immers te divers om er duidelijk afgetekende grenzen in te kunnen bepalen. En vanaf het moment dat er al te duidelijke grenzen worden vastgelegd, beginnen deze elkaar vaak al te snel tegen te spreken. (zie p. 273)

De stilistische onoverzichtelijkheid die onze hedendaagse muzikale samenleving kenmerkt, zou tegelijkertijd echter geen vrijgeleide mogen zijn voor de componist om zich 'in het verleden terug te trekken'. Ook vandaag zou muziek en muziekbeleving immers haar eigen grenzen moeten blijven opzoeken en overschrijden. Zoals besproken kunnen deze grensoverschrijdingen zeer verschillende facetten van de compositorische activiteit omvatten: de presentatiewijze van een compositie, bepaalde vormelijke aspecten, de harmonische structuur, de wijze waarop (extra)muzikale referenties in een werk worden geïntegreerd, etc. In mijn eigen artistieke praktijk, zo toonde ik aan in hoofdstuk vier, wilde ik onderzoeken welke compositorische mogelijkheden zouden ontstaan wanneer een beperkt aantal muzikale elementen op een vrije, ongebonden manier in telkens nieuwe gedaanten doorheen verschillende composities terugkeren. Door in steeds verschillende muzikale contexten te worden hernomen, wordt hetzelfde muzikaal materiaal immers telkens op een andere manier belicht. De besproken lange triller in crescendo bijvoorbeeld, die voor het eerst in mijn muzikale taal werd geïntroduceerd in *(étude scénographique)* in 2008, keerde sindsdien terug in onderling zeer verschillende composities, gaande van ensemblewerken als *(…réduit au silence.)* (2009), *(…)* (2009/2010) of *(l'espace d'une page)* (2014), tot orkestcomposities als *(…revenir*

dans l'oubli…) (2013) of *(…dans son presque silence…)* (2014). Zoals aangetoond, resulteerde dit structureel hernemen van muzikale figuren in deze composities allerminst in een vorm van 'compositorische stilstand'. Vanuit muziekdramatisch, vormelijk en inhoudelijk oogpunt zijn deze composities onderling alle immers erg verschillend, gaande van de 'ijle klankpoëzie' van *(étude scénographique)*, tot het 'woeste' orkestrale geweld van *(…dans son presque silence…)*. Uiteraard blijven bepaalde facetten van mijn compositorische taal doorheen deze werken min of meer gelijkaardig. Zo is er in al deze werken een duidelijke focus op de muzikale parameter timbre, of wordt muzikale progressie in de eerste plaats bekomen door te werken met afwisselende instrumentale densiteiten, eerder dan bijvoorbeeld harmonische ontwikkeling of ritmische modulaties. Verder is de harmonische taal van het merendeel van deze composities zeer coherent, soms zelfs op het eerder statische af. Zo wordt het orkestwerk *(…dans son presque silence…)* bijna integraal gekenmerkt door het gebruik van kwartakkoorden.

De analyse van mijn eigen composities bracht dan ook elementen naar boven die in volgende werken verder zouden kunnen worden ontwikkeld. Zo zou ik in de loop van de komende jaren zeker de mogelijkheden van een grotere harmonische verscheidenheid verder willen exploreren. In sommige werken werden bepaalde facetten hiervan reeds onderzocht. In *(…de l'Immense Infini.)* bijvoorbeeld, maakte ik reeds gebruik van kwarttonen, terwijl er in *(face à moi) III* 'jazzachtige' akkoorden weerklinken, en er in de coda van *(…revenir dans l'oubli…)* een soort boventoonakkoord op F werd geïntegreerd. Het meer gestructureerd hanteren van dergelijke verschillende harmonietypes zou zeker een verrijking van de harmonische taal van mijn composities kunnen betekenen. Hetzelfde geldt voor muzikale parameters als ritme en metrum. Zoals aangehaald in de proloog van dit essay ben ik tot nu toe in mijn composities eigenlijk niet echt bezig geweest met het intensief exploreren van de mogelijkheden van deze compositorische bouwstenen. Ook deze elementen zouden in volgende composities dan ook verder kunnen worden ontwikkeld.

3. Specificiteit – Lineariteit

Aan het begin van de proloog van dit essay haalde ik aan hoe veel twintigste-eeuwse muziek door de tijd 'meandert' zonder richting of (hoorbare) structuur. In veel composities lijken ideeën en momenten elkaar op te volgen zonder dat er elementen lijken terug te keren, zonder dat er connecties lijken te zijn tussen de verschillende onderdelen van het werk, of zonder dat de verschillende compositorische secties deel lijken uit te maken van een grotere muzikale vorm of structuur. Het 'probleem' daarbij – zo toonde ik aan in hoofdstuk twee –, is in veel gevallen dat de relatie tussen een muzikaal object in haar oorspronkelijke en getransformeerde vorm vaak moeilijk of zelfs helemaal niet waar te nemen is. Bij de herneming van een muzikaal object wordt immers vaak (te) weinig rekening gehouden met de *specificiteit* van een bepaalde muzikale figuur. (zie p. 129) De analyse van deze problematiek had een belangrijke invloed op de manier waarop ik doorheen mijn composities muzikale elementen begon te hernemen. Dit leidde tot een werkwijze, waarbij die elementen die een muzikale figuur tot iets *specifieks* maken, bij de herhaling telkens behouden bleven. Bij de gebroken akkoorden van de piano, de vibrafoon en het klokkenspel uit de derde scène van *Les Aveugles* bijvoorbeeld, zijn deze specifieke elementen zoals besproken de instrumentatie, de eerder hoge tessituur, het *piano* karakter en het asynchrone karakter van de ritmische figuren, en niet de toonhoogteorganisatie of de precieze ritmische structuur. Bij het hernemen van deze figuur doorheen de compositie, werden dan ook voornamelijk deze specifieke eigenschappen consequent behouden. Met andere elementen werd daarentegen vrijer omgegaan.

Ook wanneer muzikale objecten uit een bepaalde compositie worden hernomen in een ander werk, waren het steeds voornamelijk deze *specifieke* eigenschappen die consequent behouden werden. Een voorbeeld daarvan is het akkoord uit maat 13 van *(…)* dat terugkeert in maat 29-30 van *(…de l'Immense Infini.)*. Terwijl de toonhoogteorganisatie van de oorspronkelijke samenklank 'herdacht' en aangepast werd in functie van de orkestrale bezetting, werden die elementen die het akkoord tot iets specifieks maken in de orkestcompositie alle behouden: de pianosfeer, het *tutti immobile* karakter, de karakteristieke ritmische figuur van de bongo's, en de crescendo op het einde van het akkoord.

Het hoorbaar hernemen van muzikale objecten alleen garandeert echter uiteraard geen coherente compositorische structuur. Ook doorheen composities als Chaya Czernowins *String Quartet* (1995) keren immers muzikale figuren op een hoorbare wijze terug. Over de duur van dit werk wordt er naar mijn gevoel echter niet echt een compositorische boog gecreëerd, waardoor de lengte van het werk – alweer, naar mijn gevoel – te weinig een urgentie lijkt te zijn. De compositie zou even goed langer of korter kunnen zijn zonder daarom een wezenlijk andere indruk achter te laten.

Naast het hoorbaar hernemen van muzikale objecten, zo toonde ik aan in hoofdstuk twee, begon ik in mijn werk daarom ook de compositorische mogelijkheden te exploreren van het gebruik van gerichte, muzikale transformatieprocessen over de volledige duur van een compositie heen. Daarbij vermeed ik echter om deze processen al te duidelijk op de voorgrond van het muzikale discours te plaatsen, omdat het vormverloop anders te voorspelbaar zou kunnen worden.

Zoals besproken in hoofdstuk twee kunnen zeer verschillende compositorische elementen het onderwerp zijn van een dergelijk gericht, lineair transformatieproces, gaande van de tempoperceptibiliteit (Stockhausens *Klavierstück IX*, Beat Furrers *Presto*), de graad van polyfonie (Stefan Prins' *Fremdkörper #1*, Brian Ferneyhoughs *Second string quartet*), het gebruik van de ruimte (Beat Furrers *Fama*), tot de muzikale bezetting (*(Paysages – études) V*).

4. *Les Aveugles* als synthtiserende compositie

In het derde hoofdstuk van dit essay illustreerde ik vervolgens hoe beide compositorische bouwstenen, herhaling en lineariteit, voor het eerst structureel werden samengebracht in de opera *Les Aveugles*. Doorheen deze compositie keren verschillende muzikale objecten immers op een hoorbare wijze terug, terwijl over de hele duur van de compositie heen verschillende lineaire transformatieprocessen plaatsvinden. Zo toonde ik aan dat de muzikale textuur van *Les Aveugles* doorheen het werk evolueert van een groepsdenken in het begin van het werk, naar een meer individuele schriftuur op het einde; van eerder 'abstract muziektheater' naar een meer 'opera-achtige' dramaturgie; van een schriftuur waarbij de verschillende zangers elkaars tessituur opzoeken naar een schrijfstijl waarin elke stem in haar eigen

register zingt; en van duidelijk van elkaar te onderscheiden scènes naar een meer doorgecomponeerde muzikale textuur.

Zoals besproken in hoofdstuk twee, wilde ik in de composities die ontstonden tussen de *(…Passages…)-cyclus* en *Les Aveugles* in de eerste plaats onderzoeken op welke manier muzikale elementen doorheen een compositie op een hoorbare wijze kunnen transformeren, en welke kwaliteiten er daarbij specifiek voor zorgen dat muzikale objecten in hun originele en getransformeerde vorm met elkaar kunnen worden verbonden. In *Les Aveugles* ging ik vervolgens dieper in op de vraag in welke mate deze hoorbare transformatie tot grotere, doch vormelijk en inhoudelijk coherente muzikale structuren kan leiden. Zoals besproken in hoofdstuk drie, maakte ik in *Les Aveugles* voor het eerst gebruik van de afwisseling van duidelijk van elkaar te onderscheiden compositorische secties, dewelke in de loop van de compositie alle gevarieerd worden hernomen.[1] In hoofdstuk vier toonde ik aan dat veel werken die ontstonden na het voltooien van *Les Aveugles* gekenmerkt worden door een gelijkaardig vormelijk verloop. Ook de structuur van *(…revenir dans l'oubli…)*, *(l'espace d'une page)* of *(…dans son presque silence…)* wordt immers gekarakteriseerd door de afwisseling en het gevarieerd hernemen van langere compositorische secties.

5. Het labyrint

Doorheen dit essay werd meermaals verwezen naar Brian Ferneyhough, die stelde dat een componist voor elk werk een bepaald 'kader' genereert waarbinnen hij vervolgens zinvol kan werken. Niet alle relaties die een componist binnen dit kader creëert, zijn bij een beluistering steeds waar te nemen. Dit hoeft voor het begrip van een werk zeker niet steeds problematisch te zijn. Zo betoogde ik in hoofdstuk twee dat een compositie als *Gruppen* van Karlheinz Stockhausen sowieso een bepaalde indruk achterlaat, ook wanneer de luisteraar niet op de hoogte is van de vele relaties tussen de verschillende muzikale parameters. Net zoals Beethovens *Vijfde Symfonie* of de motetten van De Mauchaut op een bepaalde manier muzikaal samenhangend

[1] Zoals besproken in hoofdstuk vier kan *(…en paysage de nuit…)* (2010) als een belangrijke stap worden beschouwd tussen het vormverloop van composities als *(trois études scénographiques)* en *Les Aveugles*. (zie p. 302)

overkomen, ook wanneer een luisteraar de vele muzikale relaties tussen de verschillende onderdelen van deze composities niet weet te plaatsen. (zie p. 119) Uiteraard zal achtergrondkennis in veel gevallen resulteren in een 'intensere' kunstbeleving. Bepaalde compositorische aspecten laten zich immers pas ontdekken na meerdere luisterbeurten of na grondige partituuranalyse. Dat geldt overigens niet alleen voor muziek, maar ook voor andere kunstvormen zoals poëzie, literatuur of beeldende kunst.

Musicoloog Richard Toop beschrijft in zijn analyse van Brian Ferneyhoughs pianosolocompositie *Lemma-Icon-Epigram* (1981) hoe voor Ferneyhough het creatieve proces geen duidelijk vooraf uitgestippeld pad is, maar een labyrint. Het eigenlijke werk is bij wijze van spreken een 'arbitrair bijproduct' van het pad dat dit labyrint genereerde. Toop schrijft:

> "[...] the completed work is, in a sense, an arbitrary by-product of that labyrinth, to the extent that there is nothing predestined or predetermined about the outcome of any particular moment in it: each moment is, rather, the inspired momentary response to a given set of constraints – in each case, other solutions, equally compelling, would have been thinkable." (Toop, 1990, p. 53)

Een componist creëert voor elk werk een labyrint. De uiteindelijke compositie is het resultaat van het traject dat de componist doorheen dit labyrint heeft afgelegd. Tijdens dit parcours creëert een componist interne relaties: bepaalde zaken worden inhoudelijk met elkaar verbonden of komen uit elkaar voort. Andere elementen worden bepaald aan de hand van soms zeer individuele beslissingen. Zo komt de beslissing om de openingsmaten van *(...dans son presque silence...)* integraal te hernemen in het midden van het werk voort uit een zeer persoonlijk associatieproces. Dit associatieproces is niet hoorbaar in de muziek. Waarschijnlijk zullen veel luisteraars zelfs niet eens waarnemen dat het begin van het werk in het midden bijna letterlijk herhaald wordt. De kennis van dit achterliggende associatieproces lijkt me echter ook niet echt relevant voor de uiteindelijke betekenisvorming van de compositie. *(...dans son presque silence...)* staat als compositie immers zowel vormelijk als muzikaal op zich. Het 'verhaal' van het werk is daarbij op een bepaalde manier 'duidelijk', ook zonder dat de luisteraar weet heeft van de interne muzikale en extramuzikale verwijzingen.

Hetzelfde geldt voor de verschillende referenties aan Thierry De Cordier. Binnen mijn compositorisch parcours is het werk en denken van deze kunstenaar zeer belangrijk gebleken. Voor de luisteraar zal de kennis van deze verwijzingen ongetwijfeld een verrijking van de artistieke ervaring zijn. Echter, deze kennis lijkt me niet noodzakelijk om mijn werk te kunnen 'volgen' of kaderen.

Wanneer een toeschouwer naar een compositie luistert, zouden we kunnen stellen dat hij een traject maakt doorheen het labyrint dat de componist creëerde. Daarbij is het pad dat de luisteraar door dit doolhof maakt sowieso verschillend van het traject dat de componist tijdens het compositieproces zelf heeft afgelegd. Soms zal een luisteraar verbanden en connecties opmerken die een componist misschien zelf helemaal niet had voorzien. Op andere momenten zal een luisteraar misschien verloren lopen en het 'zoeken' opgeven. Het parcours dat een luisteraar doorheen dit labyrint aflegt, is onvermijdelijk steeds een *individueel* traject. Een componist kan nooit verwachten dat een luisteraar via 'dezelfde weg' door het labyrint gaat als hijzelf. Bepaalde interne compositorische connecties die voor de componist heel duidelijk zijn, zijn dat voor de luisteraar misschien helemaal niet. Wanneer een componist via associatie bepaalde materiaaltypes met elkaar verbindt, kan dat voor de componist misschien perfect 'kloppen', maar dat betekent niet dat de luisteraar dezelfde associaties zal maken. Immers, het enige waar de luisteraar mee geconfronteerd wordt is het uiteindelijke compositorische resultaat, en niet het – vaak complexe – werk- en ontstaansproces dat aan dit compositorisch resultaat vooraf ging.

In hoofdstuk vier haalde ik aan dat ik in mijn composities het gebruik van duidelijk herkenbare muzikale (stijl)citaten eigenlijk uit de weg ga. Ik wil immers vermijden dat een toeschouwer naar een werk luistert met een specifieke componist of compositie in het achterhoofd. Uiteraard, zo haalde ik aan, zijn er in elk werk onvermijdelijk elementen aanwezig die aan een bepaalde bestaande componist, werk of esthetiek zullen refereren. Wanneer ik echter bewust referenties aan andere componisten of composities in mijn werk integreerde – zoals de besproken verwijzingen naar Kurtág, Ligeti en Webern in respectievelijk *(…nuit cassée.)*, *Les Aveugles* en *(Paysages – études) I* –, deed ik dat steeds in de eerste plaats om bepaalde inhoudelijke compositorische keuzes te maken. Net zoals de referenties aan De Cordier of Shakespeare, is de kennis van deze muzikale verwijzingen voor het

begrip van de compositie niet noodzakelijk. Het muzikale discours van elk afzonderlijk werk blijft immers steeds op een bepaalde manier coherent en 'zinvol', ook zonder dat de luisteraar 'hoort' of weet dat er muzikale referenties in de compositorische textuur verborgen zijn. Nogmaals, uiteraard is het begrip van deze intertekstuele relaties voor een luisteraar natuurlijk steeds zeer interessant, daar dit resulteert in een meer gelaagde artistieke ervaring. De betekenisvorming van het werk mag mijns inziens echter niet (exclusief) van deze externe referenties afhankelijk zijn.

Eens een bepaald muzikaal materiaaltype wordt geselecteerd, zo zouden we kunnen stellen, staat dit materiaal – voor mij althans – *in functie* van het muzikale discours. Dit muzikale discours primeert daarbij op het conceptuele. Er zullen in mijn werken niet snel elementen worden geïntegreerd die op conceptueel niveau 'juist' zijn, maar op muzikaal niveau (naar mijn gevoel) 'botsten' met de inhoud van het werk. Het gebruik van het citaat van Brahms' klarinetkwintet in Hans Thomalla's *Momentsmusicaux* bijvoorbeeld, is 'theoretisch' hoogstwaarschijnlijk perfect te verantwoorden. Muzikaal wordt het verhaal van Thomalla's compositie er echter op een bepaalde manier door 'gebroken'. Zoals besproken vond mijn luisterervaring in het geval van deze compositie door het gebruik van dit citaat enkel nog plaats 'doorheen' Brahms compositie. Zo komen we terug uit bij Francesconi's *'semantic pressure'*. Elk element dat een componist in een werk integreert, genereert bij de luisteraar potentieel betekenis. Omgekeerd echter, is de betekenis die de componist aan een bepaald muzikaal object toekent niet automatisch dezelfde bij de luisteraar. Het 'begrijpen' van een bepaalde compositie, zou dan ook nooit mogen afhangen van de betekenis dat een componist aan een specifiek muzikaal object geeft.

Een interessante gedachte hierbij, is dat wanneer ik zelf naar muziek van andere componisten luister, ik dat uiteraard ook steeds doe met eigen concepten, ideeën en voorkeuren in het achterhoofd. Misschien luister ik gewoon te veel naar andere muziek vanuit de idee dat het 'muzikale verhaal' primeert op het conceptuele? Misschien benader ik bepaalde statische werken van bijvoorbeeld Nono of Feldman gewoon te veel vanuit mijn eigen wens om met muziek een 'dramatisch' verhaal te vertellen? Misschien is het helemaal niet de bedoeling van Chaya Czernowin, Magnus Lindberg of Hans Thomalla om muziek te creëren die een heel duidelijke richting heeft, maar projecteer ik gewoon mijn eigen compositorische wensen op het muzikale

labyrint dat deze componisten in hun werken creëerden? In die optiek blijft het luisteren naar muziek en het genereren van betekenis binnen dit muzikale verhaal toch steeds ten minste gedeeltelijk steeds een erg persoonlijk gegeven.

Wat dit onderzoeksproject ten slotte heel duidelijk gemaakt heeft, is dat de analyse van bestaande composities en mijn eigen werk tot inzichten heeft geleid die de verdere evolutie van mijn artistieke praktijk heel sterk hebben beïnvloed. Hoogstwaarschijnlijk had mijn compositorische oeuvre er momenteel dan ook geheel anders uit gezien wanneer dit niet ontstaan was binnen het kader van dit artistieke project. Net als in 2005 worden ook vandaag, ruim tien jaar later, zoals aangetoond nog steeds heel veel elementen binnen mijn werk in grote mate gevoelsmatig bepaald – zoals de harmonische of de ritmische structuur van mijn werken, of de specifieke instrumentatie. Tegelijk echter, gebeurt dit vandaag veel duidelijker vanuit een min of meer vastgelegd denkkader. Een denkkader dat weliswaar blijft evolueren en zich verder ontwikkelen, en dat hopelijk ook in de toekomst zal blijven doen.

Bibliografie

ABLINGER, Peter, *Art and culture*, Beschikbaar op de webpagina van Peter Ablinger: http://ablinger.mur.at/txt_art-and-culture.html, 2003, (laatst bezocht op 10/06/16).

ADORNO, Theodor W., *Filosofie van de nieuwe muziek*, Nijmegen, 1992.

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.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes Par Roland Barthes*, Paris, 1980.

BEIRENS, Maarten, *Over muziektheater als esthetische categorie – of ook weer niet*, Kunsttijdschrift Vlaanderen, N°353 (april 2015), p. 32-35.

BOLAÑO, Roberto, *2666*, Amsterdam, 2004.

BOULEZ, Pierre, *penser la musique aujourd'hui*, Mainz, 1963.

BOROS, James, en TOOP, Richard (ed.), *Brian Ferneyhough, Collected Writings*, Amsterdam, 1995.

BOSSUYT, Ignace, *Schumann, Leipzig en Bach*, in: CHRISTIAENS, Jan (ed.), *Robert Schumann*, 2010, Gent.

BRANDT, Maarten, *Wegen naar Boulez*, Kampen, 1995.

BROECKX, Jan L., *Grondslagen van de Muziekgeschiedenis*, Antwerpen, 1986.

BUCKINX, Boudewijn, *De kleine pomo*, Peer, 1994.

BURKHOLDER, Peter, *Musical Time and Continuity as a Reflection of the Historical Situation of Modern Composers*, The Journal of Musicology, Vol. 9, N°4 (Herfst 1991), p. 411-429.

CENDO, Raphaël, *Excès de geste et de matière, La saturation comme modèle compositionnel*, dissonance, 125, mars 2014, p. 21-33.

CHRISTIAENS, Jan, *Brahms' pianomuziek*, in: VANDE MOORTELE, Steven (ed.), Johannes Brahms, 2009, Gent.

CHRISTIAENS, Jan, *Muziek als vertelling*, in: CHRISTIAENS, Jan (ed.), *Robert Schumann*, 2010, Gent.

COBUSSEN, Marcel, *Refrein*, in: ROMEIN, Ed, SCHUILENBERG, Marc, en VAN TUINEN, Sjoerd (ed.), *Deleuze Compendium*, Amsterdam, 2009.

COHEN-LEVINAS, Danielle, *Causeries sur la musique, entretiens avec des compositeurs*, Paris, 1999.

CLOOT, Julia, *Die Vielvalt der Stimmen*, in: JUNGHEINRICH, Hans-Klaus (ed.), *Stimmen im Raum, Der Komponist Beat Furrer*, Mainz, 2011.

COULEMBIER, Klaas, *Multi-temporality, Analyzing simultaneous time layers in selected compositions by Elliott Carter and Claus-Steffen Mahnkopf*, Leuven, 2013, onuitgegeven doctoraatsthesis.

COULEMBIER, Klaas, *Multitemporality in Medusa Zyklus and Kurtág Zyklus*, in: ZEHENTREITER, Ferdinand, *Die Musik von Claus-Steffen Mahnkopf*, Hofheim, 2012.

COESSENS, Kathleen, CRISPIN, Darla en DOUGLAS, Anne, *The artistic turn, a manifesto*, Gent, 2009.

CRAENEN, Paul, *Gecomponeerde uitvoerders, het musicerende lichaam vanuit compositorisch perspectief*, Leiden, 2011, onuitgegeven doctoraatsthesis.

DE CORDIER, Thierry, *De Wijnjaren*, Gent – Amsterdam, 2002.

DE CORDIER, Thierry, *Dessins/Drawings*, Paris, 2004.

DEFORCE, Arne, *Laborinth Π, Denken als experiment, '472' Meditaties over de noodzaak van het creatief denken en experimenteren in het uitvoeren van complexe muziek van 1962 tot heden*, Leiden, 2012, onuitgegeven doctoraatsthesis.

DELEUZE, Gilles, en GUATTARI, Félix, *A thousand plateaus, capitalism and schizophrenia*, Mineapolis, 1987.

DEYOUNG, Lynden, *Pitch order and duration order in Boulez' Structure 1a*, Perspectives of New Music, Vol. 16 Nr. 2, p. 27-34, 1978.

DUNSBY, Jonathan, *Thematic and Motivic analysis*, in: CHRISTENSEN, Thomas (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge, 2002.

FELLER, Ross, *E-sketches: Brian Ferneyhough's use of computer-assisted compositional tools*, in: HALL, Patricia en FRIEDEMANN, Sallis (ed.), *A handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, Cambridge, 2004.

FERNEYHOUGH, Brian, Carceri d'Invenzione, 1986, in: BOROS, James, en TOOP, Richard (ed.), *Brian Ferneyhough, Collected Writings*, Amsterdam, 1995

FLOROS, Constantin, György Ligeti, *Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*, Wien, 1996.

FREUD, Sigmund, *De droomduiding*, Amsterdam, 2009 (eerste uitgave 1999).

GINDT, Antoine, *Luca Francesconi, omnivore*, in: *Musica09*, programmaboek Festival Musica 2009, Strasbourg, 2009, p.19-20.

GLOCK, William (ed.), *Pierre Boulez, a symposium*, London, 1986.

GORCEIX, Paul, *Dramaturgie de la mort chez Maurice Maeterlinck*, Paris, 2006.

GRIFFITHS, Paul, *Serialism*, Grove Music Online, 2001.

GRIFFITHS, Paul, *Modern music and after*, New York, 2010.

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.

HARVEY, Jonathan, *The music of Stockhausen*, Berkeley, 1975.

HOBAN, Wieland, *On the Methodology and Aesthetics of Form-Polyphony*, in: MAHNKOPF, Claus-Steffen, *The foundations of Contemporary Composition*, Hofheim, 2004, p. 85-117

HUREL, Philippe, *La musique spectrale… à terme!*, beschikbaar op: http://www.entretemps.asso.fr/Ulm/2003/Present/Hurel.html, s.d., (laatst bezocht op 10/06/16).

JAMEUX, Dominique, *Boulez*, Paris, 1985.

JANSSENS, Daan, *Serge Verstockt: Interfractions* (1984), in: DELAERE, Mark, DIEPENDAELE, Rebecca en VERSPEURT, Véronique (ed.), *Contemporary Music in Flanders IV, Flemish Tape Music since 1950*, Leuven, 2010.

KNOCKAERT, Yves, *Wendingen*, Peer, 1997.

KNOCKAERT, Yves, *Systemlessness in music, Composing Without a System: A Comparative Study of Systemlessness in the Works of John Cage, Morton Feldman and Wolfgang Rihm*, in: AGSTERIBBE, Frank, BEELAERT, Sylvester en DEJANS, Peter (ed.), *Order and Disorder, collected writings of the Orpheus institute*, Leuven, 2004.

KORSYN, Kevin, *Towards a new poetics of musical influence*, Music Analysis, Vol. 10, N°1/2 (Mar. – Jul. 1991), p. 3-72.

KÖTTER, Daniel, *Die Irreführung der Oper; Sprachlosigkeit und –fertigkeit in Helmut Lachenmanns 'Das Mädchen mit den Schwefelhölzern'*, Musiktexte, N° 105 (Mai 2005), p. 37-47, Köln, 2005.

KRAMER, Jonathan, D., *The Nature and Origins of Musical Postmodernism*, in: LOCHHEAD, Judy, en AUNER, Joseph (ed.), P*ostmodern Music/Postmodern Thought*, New York, 2002.

KREIDLER, Johannes, *Musik mit Musik*, beschikbaar op de webpagina van Johannes Kreidler: http://www.kreidler-net.de/theorie/musik-mit-musik.htm, 2007, laatst bezocht op 10/06/16.

KREIDLER, Johannes, *Bestehendes*, beschikbaar op de webpagina van Johannes Kreidler: http://www.kreidler-net.de/theorie/bestehendes.htm, 2009, laatst bezocht op 10/06/16.

KREIDLER, Johannes, LEHMANN, Harry & MAHNKOPF, Claus-Steffen, *Musik, ästhetik, Digitalisierung, Eine Kontroverse*, Hofheim, 2010.

KREIDLER, Johannes, *Der Weg der Verzweiflung (Hegel) ist der chromatische*. Beschikbaar op de webpagina van Johannes Kreidler: http://www.kreidler-net.de/werke/verzweiflung.htm, 2012, laatst bezocht op 10/06/16.

KRISTEVA, Julia, *Sémeiotiké*, Paris, 1969.

KUNKEL, Michael, *Metamorphosen – Beat Furrer*, Saarbrücken, 2011.

LACHENMANN, Helmut, *Ecrits et entretiens*, Genève, 2009.

LACHENMANN, Helmut, *Philosophy of Composition*, in: DEJANS, Peter, *Identity and difference, collected writings of the Orpheus institute*, Leuven, 2004.

LELONG, Guy, *L'oeuvre du son*, inleidend essay tot: GRISEY, Gérard, *Ecrits ou l'invention de la musique spectrale*, Paris, 2008.

LELONG, Guy, *Révolutions sonores*, Paris, 2010.

LEMAN, Marc, *Lucien Goethals als metamodernist, of het drama van de avant-garde in het tijdperk van het postmodernisme*, Belgisch tijdschrift voor muziekwetenschap, 2001.

LÜCK, Hartmut, *Meister Raro und die späte Einfachheit. Kammermusik von Robert Schumann und György Kurtag*, in cd-tekstbijlage *Hommage à R. Sch.*, 1995, ECM-records.

MACDONALD, Hugh, *Transformation, Thematic*, Grove Music Online, 2001.

MAES, Laura, *Sounding Sount Art, A study of the definition, origin, context, and techniques of sound art*, Gent, 2013.

MAHNKOPF, Claus-Steffen, *Kritik der neuen Musik. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts. Eine Streitschrift*, Kassel, 1998.

MAHNKOPF, Claus-Steffen, *Das dekonstruktive Verhältnis von musikalischer Schrift und ihrer Interpretation*, in: KOLLERITSCH, Otto, *Musikalische Produktion und Interpretation*, Graz, 2003, p. 54-74.

MAHNKOPF, Claus-Steffen, *Reflection, Critique, Utopia, Messianicity. Criteria of Modern Music? Or How Far Does the Notion of Musical Deconstruction Carry?* In: MAHNKOPF, Claus-Steffen (ed.), *The Foundations of Contemporary Composing*, 2004, Hofheim.

MAHNKOPF, Claus-Steffen, *Kritische Theorie der Musik*, Weilerswist, 2006.

MAHNKOPF, Claus-Steffen, *Die Humanität der Musik*, Hofheim, 2007.

MAHNKOPF, Claus-Steffen, *Second Modernity – An Attempted Assessment*, in: MAHNKOPF, Claus-Steffen, COX, Frank en SCHURUG, Wolfram, *Facets of the Second Modernity*, Hofheim, 2008, p. 9-16.

MAHNKOPF, Claus-Steffen, *Analysis of my Kurtág Cycle*, in: MAHNKOPF, Claus-Steffen, COX, Frank en SCHURUG, Wolfram, *Facets of the Second Modernity*, Hofheim, 2008, p. 157-196.

MAHNKOPF, Claus-Steffen, programmatekst *Hommage à György Kurtág*, beschikbaar op de webpagina van Claus-Steffen Mahnkopf: http://www.claussteffenmahnkopf.de/main.php?Param_Lang=G, s.d., laatst bezocht op 10/06/16.

MISCH, Imke, *Zur Kompositionstechniek Karlheinz Stockhausens: GRUPPEN für 3 Orchester (1955 – 1957)*, Saarbrücken, 1999.

NIMKULRAT, Nithikul, en O'RILEY, Tim, *Reflexions and Connections, on the relationship between creative production and academic research*, Helsinki, 2009.

PAMIES, J. Arnau, *New Complexities: Ferneyhough and Parra*, beschikbaar op de webpagina van J. A. Pàmies: http://joanarnaupamies.com/onewebmedia/ Pamies_Fer _Par.pdf, s.d., laatst bezocht op 23/02/14.

PAREYON, Gabriel, *On Musical Self-Similarity*, Helsinki, 2011.

PÄTZOLD, Cordula, *Carceri d'Invenzione von Brian Ferneyhough, Kompositionstechnische und höranalytische Aspekte*, Freiburg, 2001, onuitgegeven doctoraatsthesis.

PESSOA, Fernando, *Boek der rusteloosheid*, uit het Portugees vertaald door Harrie Lemmens, Amsterdam, 2005.

PESSOA, Fernando, *Livro do desassossego*, Lisboa, 2009.

PINTER, Eva, *Poesie als Anregungsquelle*, in: JUNGHEINRICH, Hans-Klaus, *was noch kommt… der Komponist Matthias Pintscher*, Mainz, 2004.

PRINS, Stefan, *Piano Hero*, beschikbaar op de webpagina van Stefan Prins: http://stefanprins.be/eng/composesInstrument/comp_2011_01_pianohero.html, 2011, laatst bezocht op 10/06/16.

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.

RAES, Godfried-Willem, *Algoritmen*, beschikbaar op de webspagina van Godfried-Willem Raes: http://www.logosfoundation.org/kursus/1000.html, s.d., laatst bezocht op 10/06/16.

REICH, Steve, *Writings on Music (1965-2000)*, New York, 2002.

REBHAHN, Michael, *I hereby resign from New Music*, beschikbaar op de webpagina van het Goethe Instituut: http://www.goethe.de/mmo/priv/10734133-STANDARD.pdf, 2012, laatst bezocht op 10/06/16.

ROSEN, Charles, *The Classical Style*, New York, 1971.

ROSEN, Charles, *The Romantic Generation*, Cambridge, 1995.

RUTHERFORD-JOHNSON, Tim, *10 for '10: Evan Johnson*, beschikbaar op de webpagina van Tim Rutherford-Johnson: http://johnsonsrambler.wordpress.com/2010/01/23/10-for-10-evan-johnson/, 2010 (laatst bezocht op 10/06/16).

SABBE, Herman, *Het muzikale serialisme als techniek en als denkmethode*, Gent, 1977.

SABBE, Herman, *All that music!*, Leuven, 1996.

SANDRED, Örjan, *Temporal structures and time perception in the music of Gérard Grisey, some similarities and differences to Karlheinz Stockhausen's ideas*, Montréal, 1994.

SCHEIB, Christian, *Die Blinden*, in cd-tekstbijlage *Die Blinden*, 1991, WDR/panClassics.

SCHÖN, Donald, A., *The reflective practitioner*, New York, 1983.

SCHÖNBERG, Arnold, *Fundamentals of Musical Composition*, London, 1967.

SEEBER, Martina, *Leiden an Leib uns Seele, Zum Werk Jörg Widmanns*, Musiktexte, N° 102 (August 2004), p. 7-12, Köln, 2004.

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.

STORSVE, Jonas, *Les pérégrinations de Thierry De Cordier*, in: *Thierry De Cordier Dessins/Drawings*, Paris, 2004.

TOOP, Richard, *Brian Ferneyhough's Lemma-Icon-Epigram*, Perspectives of New Music, Vol. 28, No. 2 (Summer, 1990), p. 52-100.

TORONYO-LALIC, Igor, *Composer Pierre Boulez, Godfather of the avant-garde on how he changed music forever*, beschikbaar op: http://www.theartsdesk.com/classical-music/godfather-avant-garde-how-he-changed-music-forever, 2012, laatst bezocht op 07/08/14.

VAN DEN BRAEMBUSSCHE, Antoon, *Denken over kunst*, Bussum, 2012 (eerste uitgave 1994).

VANDE MOORTELE, Steven, *Two-Dimensional Sonata Form, Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky*. Leuven, 2009.

VAN GESTEL, Kristof, *Mooi is nuttig, De kunstpraktijk als ervarings- en reflectiemodel*, Gent, 2013.

VERDEURE, David, *Melancholia*, beschikbaar op de webpagina van rektoverso: http://www.rektoverso.be/artikel/melancholia, 2011, laatst bezocht op 10/06/16.

VERHELST, Peter, *Tongkat*, Amsterdam, 2004 (eerste uitgave 1999).

VERSCHAFFEL, Bart, *Thierry De Cordier (1982 – 2002)*, De Witte Raaf, november 2002, 100.

VLITAKIS, Emmanouil, *Funktion und Farbe*, Hofheim, 2008.

WEBERN, Aton, *The path to the new music*, Pennsylvania, 1963.

WIDMANN, Jörg, *Jagdquartett*, Mainz, 2005.

ZENCK, Martin, *Der Begriff der Figur im Werk Matthias Pintschers*, in: Jungheinrich, Hans-Klaus (ed.), *Was noch kommt… Der Komponist Matthias Pintscher,* Mainz, 2004.

Bijlage 1: Werkenlijst

Gegeven/…(Beweging)… (2004/2005)

Voor strijktrio (6').

Eerste uitvoering: Gent, De Cirk, 05/03/2005, Goeyvaertsstrijktrio.

Di me… (2005)

Voor koor (2').

Eerste uitvoering: Leuven, St. Kwintenskerk, 08/11/2005, Vocaal ensemble Markant olv. Yvan Vander Sanden.

…Passages… (2005/rev.2008)

Voor strijkkwartet (9').

Eerste uitvoering, Gent, Week van de hedendaagse muziek, 23/02/2006, Katia Nekhaichuk & Gwendolyn De Smet (vl), Marijn Thissen (vla) en Pieter Matthynssens (vc).

Tableau – Double – (Passages II) (2005-2006)

Voor cello solo (4').

Eerste uitvoering: Gent, De Rode Pomp, 09/05/2006, Pieter Matthynssens.

…Hommage… – (en sourdine) (2006)

Fragment voor strijktrio (3').

Eerste uitvoering: Brussel, Conservatorium, 16/11/2006, Goeyvaertsstrijktrio.

(…nuit cassée.) (2006-2007)

Voor altviool solo en vier instrumenten (7'). Geschreven in opdracht van De Nieuwe Reeks.

Eerste uitvoering: Leuven, STUK, 24/02/2007, Spectra Ensemble olv. Filip Rathé.

D'un automne étendu (2007/2008)

Voor strijkkwartet (7'). Geschreven in opdracht van De Nieuwe Reeks.

Eerste uitvoering: Leuven, STUK, 24/03/2009, ARSIS4.

(étude scénographique) (2008)

Voor mezzosopraan en zes instrumenten (8'). Geschreven in opdracht van het Spectra Ensemble.

Eerste uitvoering: Leuven, Transit Festival, 24/10/2008, Els Mondelaers en Spectra Ensemble olv. Filip Rathé.

(…réduit au silence.) (2009)

(2. étude scénographique) voor acht instrumenten (5').

Eerste uitvoering: Brussel, Ars Musica, 15/03/2009, Nadar Ensemble olv. Daan Janssens.

(es) (2009)

Fragment voor vier stemmen en slagwerk (5').

Eerste uitvoering: Metz, Festival Acanthes, 13/07/2009, Neue Vocalsolisten Stuttgart en Eric Chartier.

(…) (2009-2010)

(3. étude scénographique) voor mezzosopraan en acht instrumenten (9').

Eerste uitvoering: Brugge, Concertgebouw, 10/04/2010, Els Mondelaers en Nadar Ensemble olv. Daan Janssens.

(trois études scénographiques) (2008-2010)

Voor mezzosopraan en acht instrumenten (22').

Eerste uitvoering: Brugge, Concertgebouw, 10/04/2010, Els Mondelaers en Nadar Ensemble olv. Daan Janssens.

(…en paysage de nuit…) (2010)

Voor ensemble met versterkte viola d'amore (10').

Eerste uitvoering: Darmstadt, Ferienkurse für Neue Musik, 21/07/2010, Nadar Ensemble olv. Daan Janssens.

(Paysages – études) I (2010)

Voor cello en piano (6'). Geschreven in opdracht van Aton' & Armide.

Eerste uitvoering: Brussel, Bozar, 06/03/2011, Aton' & Armide.

(face à moi) I (2010-2011)

Miniatuur voor piccolo solo (3').

Eerste uitvoering: Gent, Conservatorium, 30/01/2011, Katrien Gaelens.

(Paysages – études) V (2011)

Miniatuur voor fluit, cello & piano (6'). Geschreven in opdracht van Aton' & Armide.

Eerste uitvoering: Brussel, Festival What's Next, 01/10/2011, Aton' & Armide.

fernquintett (2011)

Miniatuur voor gedempte viool & vier elektrische gitaren (3') (2011). Geschreven in opdracht van ZWERM en Mr. Probe.

Eerste uitvoering: Brugge, Concertgebouw, 23/12/2011, ZWERM en Mr. Probe.

(Paysages – études) IV (2011)

Studie voor zeven instrumenten naar Maurice Maeterlinck (2011) (6'). Geschreven in opdracht van het Spectra Ensemble.

Eerste uitvoering: Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 08/11/2011, Spectra Ensemble olv. Filip Rathé.

Les Aveugles (2011)

Opera in 1 act naar Maurice Maeterlinck (2011), voor zes stemmen en zes instrumenten (55'). Geschreven in opdracht van LOD.

Eerste uitvoering: Mons, Le Manège, 20/03/2012, Vocaallab en Ensemble Musiques Nouvelles olv. Filip Rathé.

(…da lontano.) (2011/2012)

Miniatuur voor gedempte viool en piano (3’).

Eerste uitvoering: Sint Niklaas, Nadar Summer Academy, 01/09/2012, Elisabeth Klinck (vl) en Rani Theunis (pno).

(…de l’Immense Infini.) (2012)

Fragment voor bariton en orkest (6’).

Eerste uitvoering: Lissabon, Gulbenkian Foundation, 21/09/2012, Manuel Rebelo en Gulbenkian Orkest olv. Luca Francesconi.

(face à moi) III (2012-2013)

Miniatuur voor piano (4’).

Eerste uitvoering: Brussel, Festival What’s Next, 24/03/2013, Elisa Medinilla.

En dérive – (…paysage d’oubli…) (2013)

Fragment voor (mezzo)sopraan en negen instrumenten (8’).

Eerste uitvoering: Parijs, Festival Manifeste, 29/06/2013, Valérie Philippin en Ensemble Intercontemporain olv. Jean Deroyer.

(Incipits) (2013)

Voor zeven instrumenten (23’). Geschreven in opdracht van het Hermes Ensemble.

Eerste uitvoering: Antwerpen, Festival Laus Poliphoniae, 01/09/2013, Hermes Ensemble olv. Daan Janssens.

(…revenir dans l'oubli…) (2013)

Voor orkest (17'). Geschreven in opdracht van de Gulbenkian Foundation.

Eerste uitvoering: Lissabon, Gulbenkian Foundation, 29/05/2014, Gulbenkian Orkest olv. Paul Mccreesh.

Canto (2014)

Miniatuur voor blaaskwintet (7'). Geschreven in opdracht van Musma.

Eerste uitvoering: Ankara, Ankara Festival, 26/04/2014, Muzikanten van het Bilikent Symfonisch Orkest en de Ankara Staatsopera.

(l'espace d'une page) (2014)

Voor cimbalom en acht instrumenten (13'). Geschreven in opdracht van het Spectra Ensemble.

Eerste uitvoering: Leuven, Transit Festival, 24/10/2014, Luigi Gaggero en het Spectra Ensemble olv. Filip Rathé.

(…dans son presque silence…) (2014)

Voor orkest (15'). Geschreven in opdracht van het Symfonieorkest Vlaanderen.

Eerste uitvoering: Gent, De Bijloke, 14/03/2015, Symfonieorkest Vlaanderen olv. Jan Latham-Koenig.

(…presque pas.) (2015)

Voor klavecimbel (6'). Geschreven in opdracht van het MA Festival.

Eerste uitvoering: Brugge, Concertgebouw, 05/08/2015, Finalisten van de *Internationale wedstrijd Musica Antiqua*.

(…nada.) (2015)

Voor cello, piano en live-electronics (23'). Geschreven in opdracht van Centre Henri Pousseur en Aton' & Armide. Elektronica ontwikkeld in samenwerking met Jean-Marc Sullon (Centre Henri Pousseur).

Eerste uitvoering: Gent, De Bijloke, 28/05/2015, Benjamin Glorieux (vc), Sara Picavet (pno), Centre Henri Pousseur en Daan Janssens (el.).

(furioso) (2015)

Voor saxofoonkwartet en strijkkwartet (12'). Geschreven in opdracht van Bl!ndman Collectief.

Eerste uitvoering: Antwerpen, De Singel, 17/03/2016, Bl!ndman Collectief olv. Daan Janssens.

Bijlage 2: Selectie concerten 2008-2016

(D): Deelname als dirigent/uitvoerder

(C): Deelname als componist

(WP): Wereldcreatie

23/03/08 – STUK Leuven – De Nieuwe Reeks
(D) Nadar Ensemble: Neuwirth

18/04/08 – Flagey – Ars Musica
(D) Nadar Ensemble: Sanchez-Verdu, Furrer en Verstockt

18/07/08 – Darmstadt – Darmstädter Ferienkurse 2008
(D) – (C) Deelnemers Darmstädter Ferienkurse: *(...nuit cassée.)*

27/09/08 – Latem
(D) Nadar Ensemble: De Baerdemacker, Van Parys, Verstockt, Prins

---

27/09/08 – Festival van Vlaanderen Gent
(D) Nadar Ensemble: Pintscher

25/10/08 – Transit Festival Leuven
(C) Spectra Ensemble: *(étude scénographique)* (WP)

30/01/09 – Flagey
(D) Nadar Ensemble: Steen-Andersen

16/03/09 – Flagey – Ars Musica
(D) – (C) Nadar Ensemble: Steen-Andersen, Prins, Furrer, Janssens: *(...réduit au silence.)* (WP)

25/03/09 – STUK Leuven – De Nieuwe Reeks
(C) Arsis4: *D'un automne étendu* (WP)

27/03/09 – Logos Foundation Gent
(C) Arsis4: *D'un automne étendu* (WP)

04/04/09 – De Bijloke Gent
(D) Nadar ensemble: Van Parys, Coomans, Hendriks

18/04/09 – Concertgebouw Brugge
(C) Spectra Ensemble: *(...nuit cassée.)*

27/06/09 – Festival What's Next
(D) Nadar Ensemble: Verstockt, Steen-Andersen

14/07/09 – Metz – Festival Acanthes
(C) Neue Vocalsolisten Stuttgart: *(es)* (WP)

03/10/09 – Göteborg – ISCM World Music Days 2009
(C) Ensemble Orchestral Contemporain: *(...nuit cassée.)*

04/11/09 – Odense – Harvest Festival
(D) Nadar Ensemble: Schüttler

07/11/09 – Odense – Harvest Festival
(D) Nadar Ensemble: Steen-Andersen

29/03/10 – De Bijloke Gent
(D) – (C) Nadar Ensemble, Arsis4: *...Passages...*, *Tableau – Double – (Passages II)*, *D'un automne étendu*, *(nuit cassée.)*

10/04/10 – Concertgebouw Brugge
(D) – (C) Nadar Ensemble: Sanchez-Verdu, Furrer, Janssens: *(trois études scénographiques)* (WP)

26/06/10 – Festival What's Next
(D) Nadar Ensemble: Kreidler, Neuwirth

22/07/10 – Darmstadt – Darmstädter Ferienkurse 2010
(D) – (C) Nadar Ensemble: Bang (WP), Kreidler, Steen-Andersen, Prins, Janssens: *(...en paysage de nuit...)* (WP)

07/10/10 – Strasbourg – Festival Musica 2010
(D) – (C) Nadar Ensemble: Bang, Kreidler, Prins, Janssens: *(...en paysage de nuit...)*

23/10/10 – Transit Festival Leuven
(D) Nadar Ensemble: Neyrinck (WP), Sall (WP), Van Camp (WP), Walsche

---

30/01/11 – Conservatorium Gent
(C) Katrien Gaelens: *(face à moi) I* (WP)

06/03/11 – Bozar Brussel
(C) Aton' & Armide: *(Paysages – études) I* (WP)

07/06/11 – Orpheus Instituut Gent
(C) Aton' & Armide: *(Paysages – études) I*

01/10/11 – Festival What's Next
(C) Aton' & Armide: *(Paysages – études) V* (WP)

20/10/11 – De Singel Antwerpen
(D) Nadar Ensemble: Kreidler, Prins

08/11/11 – Fundacion Carlos de Amberes
(C) Spectra Ensemble: *(Paysages – études) IV* (WP)

03/12/11 – Espace Senghor Brussel – Festival Loop
(C) Ensemble 21: *(Paysages – études) I*, *(face à moi) I*, *(...)*

23/12/11 – Concertgebouw Brugge
(C) Zwerm & Mr. Probe: *fernquintett* (WP)

31/01/12 – Conservatorium Gent – Week van de hedendaagse muziek
(C) Aton' & Armide: *(Paysages – études) I* & *V*

11/03/12 – Espace Senghor Brussel
(C) Ensemble ON: *(Paysages – études) V*, *(...nuit cassée.)*, *(étude scénographique)*, *(Paysages – études) IV*

20/03/12 – Le Manège Mons
(C) Vocaallab & Ensemble Musiques Nouvelles: *Les Aveugles* (WP)

21/03/12 – Le Manège Mons
(C) Vocaallab & Ensemble Musiques Nouvelles: *Les Aveugles*

22/03/12 – Le Manège Mons
(C) Vocaallab & Ensemble Musiques Nouvelles: *Les Aveugles*

24/03/12 – De Singel Antwerpen
(C) Vocaallab & Ensemble Musiques Nouvelles: *Les Aveugles*

25/03/12 – De Singel Antwerpen
(C) Vocaallab & Ensemble Musiques Nouvelles: *Les Aveugles*

29/03/12 – Concertgebouw Brugge
(C) Vocaallab & Ensemble Musiques Nouvelles: *Les Aveugles*

06/04/12 – De Spil Roesselaere
(C) Spectra Ensemble: *(Paysages – études) IV*

27/04/12 – De Vooruit Gent
(C) Vocaallab & Ensemble Musiques Nouvelles: *Les Aveugles*

28/04/12 – De Vooruit Gent
(C) Vocaallab & Ensemble Musiques Nouvelles: *Les Aveugles*

08/05/12 – Stadsschouwburg Kortrijk
(C) Vocaallab & Ensemble Musiques Nouvelles: *Les Aveugles*

11/05/12 – Hypodrome Douai
(C) Vocaallab & Ensemble Musiques Nouvelles: *Les Aveugles*

03/06/12 – Stadsschouwburg Rotterdam – Operadagen
(C) Vocaallab & Ensemble Musiques Nouvelles: *Les Aveugles*

07/06/12 – Chassé Theater Breda
(C) Vocaallab & Ensemble Musiques Nouvelles: *Les Aveugles*

08/06/12 – Bimhuis Amsterdam – Holland Festival
(C) Zwerm & Mr. Probe: *fernquintett*

18/07/12 – Darmstadt – Darmstädter Ferienkurse 2010
(D) Nadar Ensemble: Schubert (WP), Kreidler (WP)

21/09/12 – Lissabon – Gulbenkian Foundation
(C) Manuel Rebelo (bar.) & Gulbenkian Orchestra: *(…de l'Immense Infini.)* (WP)

20/10/12 – Donaueschingen – Donaueschinger Musiktage
(D) Nadar Ensemble: Schedl (WP), Kreidler (WP), Prins (WP)

31/10/12 – Gent – ISCM World Music Days 2012
(D) – (C) Nadar Ensemble: Bang, Kreidler, Prins, Janssens: *(…en paysage de nuit…)*

29/01/13 – De Link Tilburg
(C) Spectra Ensemble: *(Paysages – études) IV*

23/03/13 – Bozar – Ars Musica
(D) Nadar Ensemble: Prins, Schubert

24/03/13 – Festival What's Next
(C) Elisa Medinilla: *(face à moi) III* (WP)

28/03/13 – Conservatorium Gent – Week van de hedendaagse muziek
(C) Spectra Ensemble: *(…)*

12/04/13 – De Munt/La Monnaie
(C) Vocaallab & Ensemble Musiques Nouvelles: *Les Aveugles*

13/04/13 – De Munt/La Monnaie
(C) Vocaallab & Ensemble Musiques Nouvelles: *Les Aveugles*

02/05/13 – Festival van Vlaanderen Kortrijk
(C) Odysseia ensemble: *Gegeven/…(Beweging)…* en *…Hommage… – (en sourdine)…*

29/06/13 – Le 104 Parijs
(C) Valérie Philippin en Ensemble Intercontemporain: *En dérive – (…paysage d'oubli…)* (WP)

01/09/13 – AMUZ – Festival Laus Polyphoniae
(D) – (C) Hermes Ensemble: *(Incipits)* (WP)

10/09/13 – Ultima Festival Oslo
(D) Nadar Ensemble: Schubert, Prins

20/09/13 – Musica Sacra Maastricht
(D) – (C) Hermes Ensemble: *(Incipits)*

29/09/13 – Concertgebouw Brugge
(D) Nadar Ensemble: Furrer, Lang

25/09/13 – Bijloke Gent
(C) Spectra Ensemble: *(étude scénographique)*

25/09/13 – Transit Festival Leuven
(D) Nadar Ensemble: Van Eycken, Smetryns, Jasper&Jasper

26/09/13 – Transit Festival Leuven
(C) Jan Michiels: *(face à moi) III*

27/09/13 – Transit Festival Leuven
(D) – (C) Nadar Summer Academy: *Gegeven/…(Beweging)…*

29/11/13 – Espace Senghor – Festival Loop
(C) Sara Picavet: *(face à moi) III*

13/12/13 – Utrecht
(D) Nadar Ensemble: Prins

28/01/14 – Sint Niklaas
(D) Nadar Ensemble: Berio, Lang

03/04/14 – Conservatorium Gent – Week van de hedendaagse muziek
(D) GAME: Maxwell-Davies

26/04/14 – Ankara – Ankara Festival
(C) Ad hoc Ensemble: *Canto* (WP)

29/05/14 – Lissabon – Gulbenkian Foundation
(C) Gulbenkian Orchestra: *(…revenir dans l'oubli…)* (WP)

30/05/14 – Lissabon – Gulbenkian Foundation
(C) Gulbenkian Orchestra: *(…revenir dans l'oubli…)*

01/07/14 – Conservatorium Brussel
(C) Odysseia Ensemble: *Canto*

05/08/14 – Darmstadt
(D) Nadar Ensemble: Prins, Maierhof

09/09/14 – Wroclaw – Wroclava Cantans
(C) LutosAir Quintet: Canto

24/10/14 – Transit Festival Leuven
(C) Luigi Gaggero & Spectra Ensemble: *(l'espace d'une page)* (WP)

26/10/14 – Tonhalle Düsseldorf
(C) Luigi Gaggero & Notabu Ensemble: *(l'espace d'une page)*

26/10/14 – Vilnius Gaida Festival
(C) Spectra Ensemble: *(Paysages – études) IV*

16/11/14 – Zürich
(D) Nadar Ensemble: Prins, Steen-Andersen

21/11/14 – Bremen
(D) Nadar Ensemble: Gorlinsky, Schubert, Kreidler

05/12/14 – De Bijloke Gent
(C) Luigi Gaggero & Spectra Ensemble: *(l'espace d'une page)*

28/01/15 – De Singel Antwerpen
(D) Nadar Ensemble: Prins, Kreidler

07/03/15 – Mons – Festival De Wallonie
(D) – (C) I solisti del Vento: *Canto*

08/03/15 – Bozar – KlaraFestival
(D) – (C) I solisti del Vento: *Canto*

14/03/15 – De Bijloke Gent
(C) Symfonieorkest Vlaanderen: *(…dans son presque silence…)* (WP)

19/03/15 – Concertgebouw Brugge
(C) Symfonieorkest Vlaanderen: *(…dans son presque silence…)*

22/03/15 – De Singel Antwerpen
(C) Symfonieorkest Vlaanderen: *(…dans son presque silence…)*

26/03/15 – Heist-op-den-berg
(C) Symfonieorkest Vlaanderen: *(…dans son presque silence…)*

02/03/15 – Gent Bijlokesite
(D) GAME: Applebaum

18/03/15 – Deagu
(C) Frederik Croene: *(face à moi) III*

09/05/15 – Echoraum Wien
(C) Platypus Ensemble: *(…da lontano.)*

28/05/15 – De Bijloke Gent
(C) Aton' & Armide en Centre Henri Pousseur: *(…nada.)* (WP)

09/06/15 – Centre Wallonie-Bruxelles Parijs
(C) Aton' & Armide en Centre Henri Pousseur: *(…nada.)*

05/08/15 – Concertgebouw Brugge
(C) Finalisten internationale wedstrijd Musica Antiqua: *(…presque pas.)* (WP)

13/11/15 – Theatre De Liège – Festival Images Sonores
(C) Ensemble Hopper, Luigi Gaggero, Aton' & Armide en Centre Henri Pousseur: *(Paysages – études) I*, *(l'espace d'une page)*, *(...nada.)*, *(Paysages – études) IV*, *(Paysages – études) V*.

24/02/16 – Flagey
(C) Aton' & Armide en Centre Henri Pousseur: *(...nada.)*

17/03/16 – De Singel Antwerpen
(D) – (C) Bl!ndman Collectief: *(furioso)* (WP)

02/06/16 – Espace Senghor
(C) Aton' & Armide en Centre Henri Pousseur: *(...nada.)*

Bijlage 3: *Les Aveugles* – libretto

Bewerking : Patrick Corillon en Daan Janssens

Prologue

BAR: Une très ancienne forêt septentrionale, d'aspect éternel sous un ciel profondément étoile. Au milieu, et vers le fond de la nuit, est assis un très vieux prêtre enveloppé d'un large manteau noir. Le buste et la tête, légèrement renversés et mortellement immobiles, s'appuient contre le tronc d'un chêne énorme et caverneux. La face est d'une immuable lividité de cire où s'entrouvrent les lèvres violettes. Les yeux muets et fixes ne regardent plus du côté visible de l'éternité et semblent ensanglantés sous un grand nombre de douleurs immémoriales et de larmes. Les cheveux, d'une blancheur très grave, retombent en mèches roides et rares, sur le visage plus éclairé et plus las que tout ce qui l'entoure dans le silence attentif de la môme forêt. Les mains amaigries sont rigidement jointes sur les cuisses.

TUTTI: A droite, six vieillards aveugles sont assis sur des pierres, des souches et des feuilles mortes. –À gauche, et séparées d'eux par un arbre déraciné et des quartiers de roc, six femmes, également aveugles, sont assises en face des vieillards. Trois d'entre elles prient et se lamentent d'une voix sourde et sans interruption. Une autre est très vieille. La cinquième, en une attitude de muette démence, porte, sur les genoux, un petit enfant endormi. La sixième est d'une jeunesse éclatante et sa chevelure inonde tout son être. Elles ont, ainsi que les vieillards, d'amples vêtements, sombres et uniformes. La plupart attendent, les coudes sur les genoux et le visage entre les mains ; et tous semblent avoir perdu l'habitude du geste inutile et ne détournent plus la tête aux rumeurs étouffées et inquiètes de l'île. De grands arbres funéraires, des ifs, des saules pleureurs, des cyprès, les couvrent de leurs ombres fidèles. Une touffe de longs asphodèles maladifs fleurit, non loin du prêtre, dans la nuit.

Il fait extraordinairement sombre, malgré le clair de lune qui, ça et là, s'efforce d'écarter un moment les ténèbres des feuillages.

Scène 1

BAR + TEN: II ne revient pas encore ?

TUTTI: II faudrait savoir où nous sommes.

TUTTI: Quelqu'un sait-il où nous sommes ?

TUTTI: II vaut mieux rester à sa place !

TUTTI: Pourquoi nous a-t-il séparés ?

TUTTI: Je voudrais savoir à côté de qui je suis assis !

TUTTI: Nous ne pouvons pas nous toucher !

MS1: Je suis ici ; sans savoir où je suis.

B: Je suis assis sur des feuilles mortes !

BAR: II nous a dit de l'attendre en silence.

TEN: J'ai peur quand je ne parle pas.

MS2: II me semble qu'il nous abandonne trop longtemps.

Scène 2

B: II devient trop vieux. Il paraît que lui-même n'y voit plus depuis quelque temps.

II était fatigué d'avoir marché si longtemps. Je crois qu'il s'est assis un moment au milieu de nous. Il est très triste et très faible depuis quelques jours. Il a peur depuis que le médecin est mort. Il est seul. Il ne parle presque plus. Je ne sais ce qui est arrivé. Il voulait absolument sortir aujourd'hui. Il disait qu'il voulait voir l'île, une dernière fois, sous le soleil, avant l'hiver. Il paraît que

LES AUTRES: Il devient trop / plus de / quelque / qu'il s'est assis / Il était très inquiet / on dit on dit que les grand orages de ces jours passés ont gonflé

TUTTI: le fleuve et que toutes les digues sont ébranlées.

Il disait aussi que la mer l'effrayait ; il paraît qu'elle s'agite sans raison, et que les falaises de l'Ile ne sont plus assez hautes. Il voulait voir ; mais il ne nous a pas dit ce qu'il a vu.

BAR: Il m'a dit que le règne des vieillards allait finir, peut-être…

Que voulait-il dire en disant cela ?

Je ne l'ai pas compris. Il m'a dit qu'il allait du côté du grand phare.

Y a-t-il un phare ici ?

Sommes-nous près de la mer ?

Oui ; taisez-vous un instant ; vous l'entendez.

Scène 3

Murmure d'une mer voisine et très calme contre les falaises.

MS1: J'entends quelque chose qui n'est pas loin de nous.

Nous ne sommes jamais venus jusqu'ici ; il était inutile de nous mener si loin.

TUTTI: II disait aussi qu'il nous fallait connaître un peu la petite île où nous sommes. Lui-même ne l'a jamais entièrement parcourue ; il y a une montagne où personne n'a monté, des vallées où l'on n'aime pas à descendre et des grottes où nul n'a pénétré jusqu'ici.

BAR: Il disait enfin qu'il ne fallait pas toujours attendre le soleil sous les voûtes du dortoir ; il voulait nous mener jusqu'au bord de la mer. Il y est allé seul.

TUTTI: Sommes-nous au soleil maintenant ?

MS1: Y a-t-il encore du soleil ?

BAR: Je crois qu'il fait très noir ; quand il fait du soleil, je vois une ligne bleue sous mes paupières ; j'en ai vu une, il y a bien longtemps ; mais à présent, je n'aperçois plus rien.

Je n'entends que le bruit de nos souffles !

Scène 4

Un vol d'oiseaux nocturnes s'abat subitement dans les feuillages.

B, TEN, MS1, SOP: Ecoutez ! Ecoutez !

B: Qu'y a-t-il

SOP: au-dessus de nous ? –

B: Entendez-vous ? Quelque chose a passé entre le ciel et nous !

MS2 (+ BASSE, TEN, SOP): Il y a quelque chose qui s'agite au-dessus de nos tête ; mais

TUTTI: nous ne pouvons pas y atteindre !

II faudrait savoir où nous sommes ! Depuis…

BAR: Depuis longtemps, je sens

BAR + B: l'odeur des feuilles

TUTTI: mortes !

TUTTI: Nous étions tous aveugles en arrivant ici.

SOP + TEN: Pourquoi veut-il que nous sortions chaque fois que

TEN + BAR + B: le soleil se montre ? Qui est-ce qui s'en aperçoit ? Je ne sais jamais si je me promène à midi ou à minuit.

TUTTI: Pourquoi me touchez-vous le coude gauche.

Je ne vous ai pas touché ; je ne peux pas vous atteindre.

Je voudrais m'en aller !

Nous ne pouvons pas attendre éternellement !

Scène 5

Une horloge très lointaine sonne douze coups très lents.

Tous les oiseaux nocturnes exultent subitement dans les ténèbres.

MS1: Quelqu'un sait-il par où nous sommes venus ? Il nous l'a expliqué en marchant.

Je n'y ai pas fait attention.

Quelqu'un l'a-t-il écouté ?

II faut l'écouter à l'avenir.

TUTTI sauf MS1: Quelqu'un de nous est-il né dans l'Ile ?

MS1: Vous savez bien que nous venons d'ailleurs.

SOP: D'où venez-vous?

MS1: C'est trop loin d'ici ; c'est au-delà des mers.

Un vol de grands oiseaux migrateurs passe avec des clameurs au-dessus des feuillages.

SOP: Quelque chose passe encore sous le ciel!

TEN: Pourquoi êtes-vous venue ici ?

SOP: A qui demandez-vous cela?

B: On dit que vous êtes belle comme une femme qui vient de très loin!

SOP: Je ne me suis jamais vue.

MS2: Nous n'avons jamais vu la maison où nous vivons; nous avons beau tâter les murs et les fenêtres; nous ne savons pas où nous vivons!...

On dit que c'est un vieux château très sombre et très misérable, on n'y voit jamais de lumière, si ce n'est dans la tour où il se trouve.

II ne faut pas de lumière à ceux qui ne voient pas.

Quand je garde le troupeau, aux environs de l'hospice, les brebis rentrent d'elles-mêmes, en apercevant, le soir, cette lumière de la tour... Elles ne m'ont jamais égaré.

Scène 6

Une rafale ébranle la forêt et les feuilles tombent en masses sombres.

MS2: Je sens une odeur de fleurs autour de nous...
Je ne sens que l'odeur de la terre !
II y a des fleurs, il y a des fleurs autour de nous !
Je ne sens que l'odeur de la terre !
J'ai senti des fleurs dans le vent...
Je ne sens que l'odeur de la terre !
Oh ! comme la terre est froide !
J'entends le bruit de vos cheveux.
Ce sont les fleurs...
J'entends le bruit des vagues à mes pieds.
Je crois que c'est le vent dans les feuilles mortes.
D'où vient le vent?
II vient du côté de la mer.
Où voulez-vous aller?
N'importe où ! n'importe où !

BAR: Qui est-ce qui m'a touché les mains?

TEN: Quelque chose tombe autour de nous!

B: Cela vient d'en haut; je ne sais ce que c'est...

TUTTI: Je suis las d'être assis !
Je suis las d'être ici !
J'entends encore un autre bruit...

B: On n'entend pas pleurer les autres...
II faut voir pour pleurer...

Scène 7

On entend un bruit de pas précipités et lointains dans les feuilles mortes.

TUTTI: Quelque chose s'approche !

MS1: Je crois que ce n'est pas le pas d'un homme !

Un grand chien entre dans la forêt et passe devant les aveugles.

Qu'est-ce que c'est?...

Viens ici ! viens ici !

II me semble qu'il va faire clair; je crois que le soleil se lève...

Je crois qu'il va faire froid...

Suivez-moi! suivez-moi!

TEN + B: J'ai touché quelque chose de très froid !

SOP + BAR: Je crois que je touche un visage!

MS2: II y a un mort au milieu de nous !

TEN : Je ne distingue plus vos voix!... Elles tremblent toutes !

BAR: Est-ce lui ?

B: Apportez de l'eau; il vit peut-être encore...

MS2: Je n'entends plus son cœur. — II est froid...

MS1: II est mort sans rien dire.

BAR: C'est la première fois que je touche son visage...

TUTTI: Écoutez les feuilles mortes

Scène 8

MS2: Est-ce que c'est un bruit de pas?

TEN: C'est peut-être la mer dans les feuilles mortes?

MS1: Non, non, ce sont des pas ! ce sont des pas ! ce sont des pas !

MS2: Écoutez donc les feuilles mortes !

BAR: Les pas se sont arrêtés parmi nous!...

B: Ils sont ici! Ils sont au milieu de nous!...

SOP: Qui êtes-vous?

De partituren en opnames (indien voorhanden) van de verschillende composities gerealiseerd binnen het kader van dit onderzoeksproject zijn beschikbaar op www.daanjanssens.be/works/ (laatst geconsulteerd 05/10/2016).