

# 1}

HET VRUCHTBARE LAND  
PIERRE BOULEZ EN PAUL KLEE  
een zielsverwantschap

© Eddy Mulder 2012

Pierre Boulez: Paul Klee: Le Pays Fertile de Paul Klee [1989, 1995]

Ik heb voor het eerst schilderijen van Paul Klee gezien in een expositie die Christian Zervos had georganiseerd in het Palais des Papes in het eerste festival van Avignon, juli- augustus 1947. In die tijd was Klee voor mij niet meer dan een naam en in mijn herinnering bevonden zijn schilderijen zich in een hoek van de zaal waar andere werken van groot formaat waren opgehangen die direct alle aandacht voor zich opeisten. Toch waren het deze schilderijen die me hebben getroffen, die een blijvende indruk achterlieten en die een verlangen naar méér bij mij opwekten.

Wel vaker hoor je dat het eerste contact met Klee niet echt ‘pakt’. Je krijgt soms zelfs de indruk dat het hier gaat om een kunst die wat al te geraffineerd is, te precieus. Maar achter dat eerste gevoel, die eerste indruk, ontvouwt zich een kracht die tot diepere reflectie aanzet. Nergens is sprake van heftige of agressieve gebaren; dit werk overreedt de kijker, en die overredingskracht is blijvend. Er zijn schilderijen van Klee die je tenminste op twee niveaus kunt beleven. De blik beweegt zich van voren naar achteren, verplaatst zich van het ene niveau naar het andere, hecht zich aan coïncidenties en divergenties. Je beweegt je zo in een meest volmaakte staat van roerloze contemplatie. Er zijn maar weinig werken die zo sterk overeenkomen met een polyfonie.

Ongeveer dertig jaar later schonk Stockhausen mij *Das Bildnerische Denken*, het boek met de Bauhaus-lessen van Klee met de opmerking, alsof hij me dit wilde inprenten: “je zult zien dat Klee de allerbeste compositieleraar is”. Ik vond dat hij wel wat ver ging in zijn enthousiasme want ik was van mening dat ik naar behoren compositielessen had genoten: ik had op dat moment onder meer al *Le Marteau sans Maître* geschreven...

Omdat ik toentertijd nog geen Duits las, had ik de voorbeelden bestudeerd om op eigen kracht de logica ervan te reconstrueren, wat niet steeds even gemakkelijk was. Maar al naar gelang ik me er meer toe zette om me in deze studie te verdiepen, des te meer werd ik mij bewust dat Stockhausen volkomen gelijk had.

Wanneer Klee de fuga als model heeft gekozen, dan zeker niet om in de muzikale zin des woords een fuga neer te zetten, maar om op het schilderdoek een bepaald type van herhalingen en variaties te vinden die ten grondslag liggen aan de taal van de fuga. Verder kan het niet gaan. Het is noodzakelijk om het letterlijk muzikale vocabulaire technisch en professioneel te onderscheiden van dat van een schilder, ook al was deze zeer goed op de hoogte van de muziek.

Naar mijn idee heeft de term fuga nooit een zo grote betekenis gehad als in de zin waarin Klee de vorm ervan heeft geïnterpreteerd: een primaire en een secundaire figuur volgen elkaar in verschillende configuraties, uitlopend in zeer hecht geconstrueerde combinaties. Wij hebben er geen belang bij om terug te keren tot de fuga in de meest oorspronkelijke zin en zo moet het schilderij worden gezien als – wat ik zou noemen- zijn eigen uitvoering van de fuga, we kunnen dus aan de analyse en aan de uitvoering ervan conclusies verbinden die heel ver afstaan van de academische weergave van de fuga.

Van jongs af aan tot op rijpe leeftijd heeft Klee altijd partituren bestudeerd.

.....]

Webern bezit eenzelfde preoccupatie om krachten te creëren die tegelijk geometrisch en organisch zijn. Zowel het ene als het andere zou geworteld kunnen zijn in het denken van Goethe, aan wie Webern voortdurend refereert, en bij wie Klee in de buurt komt door metamorfoses van planten in de natuur aan een onderzoek te ontwerpen. De plant ontstaat uit een eenvormige cel en ontwikkelt zich organisch volgens een zeer precieze geometrie. Hij is tegelijk eenvormig en meerduidig. Deze dialektische verhouding zien we ook in wat Klee benoemt als *dividuel* en *individueel*: aan de ene kant wordt een *dividuele* structuur gekenmerkt door regelmatige, anonieme, objectieve onderdelen, aan de andere kant een *individuele* structuur, louter lineair, subjectief, onregelmatig in duidelijke proporties waarbij die van de mens als bepalend worden beschouwd.

[.....]

## 2}

© ETTY MULDER 2010-2012

### **Pierre Boulez : Op de grens met het vruchtbare land**

*Am Rande des Fruchtlands* in Die Reihe 1 1955

*A la limite du pays fertile* in Relevés d'Apprenti 1966

Zodra een componist elektronische muziek begint te schrijven stuit hij op onvoorziene barricades. Ze rijzen voor hem op juist waar zich de enige aanvaardbare weg aftekent om muzikale ideeën uit te werken die hem in staat stellen de instrumentale muziek op een consequente wijze achter zich te laten. Bij de tegenslagen die hij te verwerken krijgt in zijn kennismaking met studioapparatuur hoeven we hier niet stil te staan. Die komt hij wel te boven als hij geleidelijk meer vertrouwd raakt met het nieuwe klankuniversum waarin hij zich wil gaan uitdrukken.

Een dermate radicale ontwikkeling waarin de componist voor een zo ongewone opdracht staat, is in de muziekgeschiedenis amper denkbaar geweest: *scheppen van de klank zelf*, niet enkel kiezen van klankmateriaal omwille van een specifiek effect – dat zou platvloers zijn, daarmee zouden kwesties van orkestratie en instrumentatie alleen maar op een ander niveau worden overgebracht. Het gaat nu juist om de keuze van het materiaal op grond van interne structuurkwaliteiten. De componist wordt tegelijk uitvoerende en dat wil zeggen dat de uitvoering, de verwerkelijking een enorme betekenis krijgt.

De musicus wordt in zekere zin schilder: hij oefent een directe invloed uit op de kwaliteit van de totstandkoming van zijn werk.

In de eerste plaats treft ons het radicaal nieuwe karakter van deze manier om klank te produceren, te transformeren en te deformeren; de luisteraar is verbaasd en de componist geschokt door zoiets letterlijk *ongehoords*. De elektro-akoestische techniek biedt meer in het algemeen een mogelijkheid om op tamelijk simpele wijze *het nooit gehoorde* tot stand te brengen.

Is er nog een concertzaal nodig als er geen uitvoerende musicus meer is? Is de concertzaal niet onherroepelijk aan een instrumentarium gebonden? Moeten we een nieuwe luisterhouding nastreven?

De muziek ging de levende adem van de twintigste eeuw voelen. Maar die vrijheid waar de componist zo naar verlangt, wordt oeverloos en moet ingedamd worden, wil hij niet ten prooi

vallen aan experimentele willekeur. Hoe meer precisie men nastreeft, des te verder wijkt ze terug en betoont ze zich als onbereikbaar, aangezien de F van Fout zich niet laat beteugelen. Het onbegrensde en het begrenste staan tot elkaar in een verhouding van balans en afwisseling. Continu en discontinu zijn begrippen met dermate zwaarwegend dubbelzinnige lading dat men wel rekening móét houden met hun innerlijke tegenstrijdigheid om er nog iets positiefs uit te behalen. Vandaar dat wij het denkbeeld afwijzen dat er een vooruitgang zou zijn van instrumentale muziek naar elektronische muziek. Er is alleen maar sprake van een verplaatsing van het werkterrein. Welk van beiden zou ons het meest kunnen verleiden? Nogmaals, tot besluit: het gaat erom de twee klankwerelden met elkaar in aanraking te brengen in multidimensionele constructies. Een zoektocht die ons ongetwijfeld zal leiden, ja zelfs zal dwingen, volgens de titel die Paul Klee aan één van zijn schilderijen gaf: *tot op de grens met het vruchtbare land*.

[.....]