

Concertgebouw 25 juni 2005, 44^e seizoen

Igor Stravinsky: *Chant du Rossignol*
Pierre Boulez: *Le Visage Nuptial*

Toelichting bij ZaterdagMatinee,
Radio Filharmonisch Orkest en Groot Omroepkoor olv Peter Eötvös.
Integrale tekst.

©Etty Mulder

Boulez tachtig jaar; Stravinsky's erfenis

'Stravinsky demeure:'luidde de boodschap van de nu tachtigjarige Pierre Boulez. Aan hem wordt dit seizoen bijzondere aandacht besteed. Met deze uitspraak: 'Stravinsky blijft' en die andere, provocatief klinkende: 'Schönberg is dood', titels uit 1951 en 1952, bepaalde Boulez als essayist zijn positie in de muziekgeschiedenis. De creatieve spankracht die hij door de jaren heen aan de dag legde, is goed te vergelijken met de enorme ontwikkeling die Stravinsky doormaakte, om te beginnen vanuit zijn nog in invloedsferen van Rimsky-Korsakov wortelende opera *Le rossignol* (1908-14) tot aan het rigide muzikale ceremonieel van *Les noces* (Svadebka; 1917-23). Beslissend is daarbij het werk dat vandaag weliswaar niet is geprogrammeerd maar stilzwijgend de toon zet: *Le sacre du printemps* (1913) dat hij in het bovengenoemde essay 'Stravinsky demeure' analyseerde.

De lange ontstaansgeschiedenis van *Le chant du rossignol* (1917) laat zich verklaren uit de onstuitbare kracht waarmee de *Sacre* zich aan het brein van Stravinsky heeft opgedrongen, als een absolute noodzaak die andere plannen tijdelijk wegvaagde. In Stravinsky's sacrale en archaïserende stukken zou voor Boulez de voedingsbodem komen te liggen voor het 'work in progress'(1947-1989) *Le visage nuptial*. Het beleeft vanmiddag zijn Nederlandse première. Voor de mythische verbondenheid met Stravinsky kan *Le visage nuptial* als monument worden aangemerkt. Het zou nog duren tot 2001 voordat Boulez deze band met Stravinsky ook in compositorische zin zou verklanken, in de instrumentatie- citaten uit *Les noces* die hij opnam in *Sur incises*, cumulerend in de doordringende belseignalen van het slot.

Voor de composities van vanmiddag duidt het begrip 'nieuw'niet alleen op de bevrijding van de klank. Nieuw is ook het inter-disciplinaire karakter. Varèse hoort als klank-architect ook bij de beeldende kunst, bij de futuristen, bij Dada. Nieuw is de verbinding van kunstvormen en presentatietechnieken, de rol van beweging en visualisatie. De traditionele genres: cantate, opera, ballet, gedicht lijken te versmelten. Met Varèse deelt Boulez het experimentele karakter, de klank- *engineering*. Maar in de alchemie van woord en toon staat Boulez op eenzame hoogte.

Igor Stravinsky: *Le chant du rossignol*

(...) *De keizer wilde dat de nachtegaal elke dag voor hem zou zingen. Omdat een vogel zo iets niet op bevel doet, schonk men hem een mechanische nachtegaal waar iedereen elke dag onbepert naar kon luisteren. Helaas ging die kapot, en de keizer werd zo ziek dat hij bijna stierf... Toen de echte nachtegaal weer kwam aanvliegen en opnieuw zijn lied aanhief vergat de Dood terstond waarvoor hij gekomen was. De keizer genas en ieder besepte wat dit betekende: Als men kunst gevangen zet, gaat zij verloren...*

naar H.C. Andersen)

Le chant du rossignol maakte deel uit van het concert waarin Pierre Boulez op 24 februari 1960 als dirigent debuteerde bij het Concertgebouworkest als vervanger voor de zieke Hans Rosbaud. Belangrijk is dat het ontstaansproces van het werk (1907-1917) vervlochten is in dat van *Le sacre*. Opmerkelijk is ook de hybride gedaante waarin het zich manifesteerde.

Aanvankelijk bestemde Stravinsky de thematiek van Andersens sprookje waarin de zang het wint van de dood voor een opera: *Le rossignol*. De eerste akte werd voltooid vóór *L'oiseau de feu*; de tweede en derde akte volgden na *Le sacre*. In 1914 beleefde *Le rossignol* een première als ballet, in de choreografie van Serge Diaghilev.

De ongebruikelijk vorm: ballet op het podium, zangers tussen de orkestmusici, bepaalde mede de originaliteit van het werk, maar het publiek kon deze noviteit niet waarderen. Stravinsky zelf verklaarde de problemen die het werk opleverden vanuit de bovengemelde innerlijke *ruptuur* die door het gelijktijdige ontstaan van *Le sacre* was opgetreden.

Hij werkte het daarom in 1917 om tot symfonisch gedicht: *Le chant du rossignol*, waarvoor de tweede en derde akte van de opera het basismateriaal vormden. Vervolgens - opnieuw vraagt Diaghilev om een ballet- wordt samengewerkt met de de schilder/décor-ontwerper Henri Matisse. Het werk krijgt dan in 1919 een concertante première onder leiding van Ernest Ansermet. De laatste stap naar de definitieve vorm: ballet, is nu echter niet ver meer. Op 2 februari 1920 vindt de première plaats in een choreografie van Leonid Massine.

Het eerste deel is gebaseerd op materiaal uit het tussenspel van de eerste en tweede akte van *Le rossignol*. In extreme klankkleurformaties en polytonale wendingen wordt de omgeving van de keizer van China opgeroepen; de nachtegaal zingt zijn lied. Ook klinkt, op trompet, het lied van de visser, dat "tot dezelfde wereld" als de nachtegaal behoort. Na de intocht van de keizer klinkt dan de 'namaak-vogel'; de echte vliegt weg... Tenslotte, wanneer de keizer aan dit verlies dreigt te bezwijken (een treurmars is al ingezet) verschijnt de nachtegaal opnieuw. Zijn lied redt de keizer van de dood.

Onmiskkenbaar hoort men flarden uit *Le sacre* in dit werk rondspoken. De gestiek van het lente-offer overschaduwde de fonkelende exotiek van het sprookje van de nachtegaal. Maar dan wel in een geheel andere bewustzijnslaag: betoverend, van alle geweld ontdaan.

Pierre Boulez: *Le visage nuptial*

In dit werk van Pierre Boulez komt de verhouding tussen tekst en muziek tot een uniek hoogtepunt. Over zijn existentiële ontmoeting met het werk van de surrealistische dichter René Char (1907-1988) schrijft hij in termen van ontwrichting: *catastrophe*. In de poëzie van Char die hem ten diepste aangrijpt, ervaart hij eind jaren veertig zijn persoonlijke lotsbestemming: Hem beroert de extreme dichtheid en de laaiende passie in Chars poëtische beelden. Drie werken van Pierre Boulez komen op tekst van Char tot stand.: *Le visage nuptial*, *Le soleil des eaux* en *Le marteau sans maître*. Aan *Le visage*, werkte Boulez tussen 1947, 1951 en 1989 –er zijn nog aanvullingen tot in 1994. Het is veelbetekenend dat de componist deze muzikale materie over zoveel jaren in ontwikkeling hield. Het is daarmee een 'work in progress' geworden dat bijna zijn gehele carrière omspant.

De dramatisch getoonzette aanroepingen van de Geliefde evoceren in de openingspassages van deze compositie direct al een ongekennde intensiteit: *o, ma Fourche, ma Soif anxieuse*

Twee maal heeft Pierre Boulez beschreven hoe de poëzie van René Char zijn ontlukende creatieve persoonlijkheid heeft getekend. Wanneer het verzameld werk van de dichter in juni 1983 in de prestigieuze Pléiade-reeks is opgenomen, beschrijft hij die ervaring in het dagblad *La Libération*:

Welk een kostbaar geschenk, deze onbedoelde commotie (de confrontatie met deze dichtkunst) ze rammelt aan je grondvesten, gooit alles ondersteboven, bevrijdt een ontembare energie.

(In de jaren '90 verschijnt mede naar aanleiding van een revisie van *Le visage* opnieuw een hommage van Boulez aan Char in *Le Monde*) :

René Char voltooide de cyclus *Le visage nuptial* in 1938 in een voorlopige vorm in *Seuls demeurent*. Na twee publicaties ervan in 1944 en 1945 volgt dan een definitieve versie in de bundel *Fureur et Mystère* in 1948. De vijf delen van het werk schragen de stadia in het innerlijk proces op weg naar de Ander: Een toestand van verwachting (*Conduite*), de ontmoeting en de verwerking daarvan (*Gravité*), bedwelming en overgave (*Le visage nuptial*), inkeer (*Evadné*) onherroepelijke eenzaamheid (*Post-scriptum*). Dit is de eerste betekenislaag die door Boulez is omgezet in een partituur met een duur van ongeveer een half uur.

Evenals bij enkele andere centrale composities uit de twintigste eeuw - naast de vaker genoemde *Sacre* kan men hier ook denken aan Schönbergs *Moses und Aron* -, doet zich ook bij *Le visage* een categoriserings-probleem voor. Is het een oratorium? Een cantate?, een opera in wording? Zal er een choreografie op gemaakt worden?

Het werk sacraliseert de levensloop van de mens. In het stuk overheerst, vanwege de enorm versplinterde en extreem geladen tekst een sfeer die men het beste zou kunnen aanduiden als *nomadisch* in de zin van de actuele filosofie die 'het nomadisch bewustzijn' tematiseert.

Het draagt daarbij als centrale boodschap een verwijderingsproces: *ik wis mijn sporen uit*. Centraal gegeven is: *j'aime ...zonder object, ongericht*. Maar ook gekweldheid en verschrikking bepalen de toonzetting in dit 'geroepen zijn'.

Het werk begint alsof het zich tegen de tijd moet afzetten, *passe ...!*, ga ! Met een licht-explosie van sterren en een visioen van beginnende lente vol uitzinnige vogels - als betrof het een mystieke zang van Hadewijch - vindt impliciet een verwijzing naar Messiaen plaats.

Ongeneerd en exuberant legt Boulez een bijna ouderwetse woordschildering op de jubel van de zwerm vogels - het woord *exulte* - in de beginregels.

Op dit door vogels gestelde magische teken gaat de extatische louteringsweg beginnen. In de analyse van de middeleeuwse mystieke poëzie gebruikt men daarvoor het begrip *Natur-Eingang*, dat ook hier heel goed op zijn plaats is.

De eerste gedaante van *Le visage* is tot stand gekomen op basis van het uiteindelijke derde deel: het tekstfragment waaraan de titel is ontleend. Deze kern omvat in 1947 twee delen voor sopraan, alt en enkele instrumenten. De drie overige delen ontstaan in 1951, in een instrumentatie voor groot orkest, vrouwenkoor en vocale solisten. In de versie van 1989

- tussen de tweede en de derde gedaante van het werk zijn achtendertig jaren verstreken - worden allerlei stadia van verbale overdracht, fluisteren, geïntoneerd spreken, Sprechgesang, uitgewerkt en ingevuld. Heterofonie is een belangrijk constructie-element, ook in diagonale toepassingen waarin tekstdelen over elkaar heen glijden. In sommige passages, vooral in het derde deel zijn tekst en muziek geheel in elkaar versmolten.

In de laatste versie, gergistreerd in 1989, ontstaan vocale elementen als een resultante - het beste woord is *opbrengst* - van in het voorgaande opgebouwd materiaal. Hier doet zich ook het Boulez kenmerkende belang gelden van de *resonantie* in de letterlijke zin: klank die klankvariabelen genereert.

Binnen de concentrische vorm treedt een geleidelijke verschuiving van de persoonlijke voornaamwoorden op. Belangrijk is bij Char het seriële gebruik van deze woorden, alsook van klinkers in deze poëzie. Zij worden met grote precisie, selectief, in de verzen opgevoerd.

Het woord 'ik' is absent in het eerste deel, dat geheel door imperatieven: ga weg, kijk, luister, wordt beheerst. 'Ik' komt geleidelijk tevoorschijn in het centrale derde deel.

Als herinneringsbeeld is 'ik' aanwezig in het poëtisch-beangstigende vierde fragment. Van een geboorte van het 'Ik' is sprake in het laatste deel, als teken van zelfgekozen isolatie en volstreekte onthechting:

A vos pieds je suis né, mais vous m'avez perdu: aan uw voeten ben ik geboren, maar gij hebt mij verloren.

De strenge woordselectie geldt in het bijzonder ook het twee maal optredende titelwoord *visage* dat men leest als: "(het verdriet van)jouw gezicht" midden in het derde deel, en als: "mijn gezicht", geheel aan het slot:

Meer en meer zal de tijd in mijn gezicht gekerfd staan.

Edgar Varèse : *Ionisation*

Voordat de Frans-Amerikaanse componist Edgar Varèse (1883-1965) aan het Parijse conservatorium studeerde bij Albert Roussel en Vincent d'Indy, volgde hij een ingenieursopleiding. Zijn overgang via bètawetenschappen naar muziek, zijn experimenten op zoek naar de bevrijding van de klank, ook de hevige, aan het vulkanische grenzende emotionaliteit doen denken aan de ontwikkeling en het karakter van Pierre Boulez met wie hij in de jaren vijftig kennis maakte.

In 1916 vertrok hij naar New York waar hij in 1921 The International Composers Guild oprichtte om zijn klankexperimenten te kunnen volvoeren, onder meer in samenwerking met Charles Ives. Daarbij incorporeerde hij nieuwe muziekinstrumenten.

Stravinsky omschreef Varèse in de jaren zestig subtiel als: een eenling die het componeren als vernieuwende activiteit verkiest boven de status van *being a composer*.

(...)

Op het internationale toneel kwam Varèse te boek te staan als de vader van de elektronische muziek. Achteraf is duidelijk hoe hij in de lange geschiedenis van de bevrijding van de klank een plaats inneemt tussen Debussy en Boulez, terwijl hij in de VS naast componisten als Cage en Feldman een onvervreemdbaar aandeel leverde in de ontwikkeling van experimentele muziek.

Ionisation (1931) werd geschreven voor dertien uitvoerenden en zevenendertig slaginstrumenten zonder toonhoogte, hoge en lage sirenes, klokken, celesta en piano.

De stratosferische Colossus van het geluid noemde de schrijver Henri Miller dit werk.

Elders werd het betiteld als *de geruisen welke de wonderbaarlijke werken der ionen binnen het atoom verbeelden*. Na een studie van Helmholtz *Lehre von den*

Tonempfindungen ruimde Varèse een speciale plaats in voor de sirene, die hij beschouwde als een instrument waarachter het meest pure geluid van de menselijke natuur schuil gaat.

Ook in andere composities, bijvoorbeeld *Hyperprism* (1923), *Amériques* (1924) en het *Poème Electronique* (1958) dat tot stand kwam in samenwerking met Le Corbusier, wordt van de sirene gebruik gemaakt. Varèse zag hierin het resultaat van experimenten met klank-curves, waarvoor hij een visuele equivalent wilde oproepen. Tegelijk verwees de sirene natuurlijk naar de moderne industriële wereld.

Ondanks het afzien van toonhoogten in *Ionisation* zijn er in het werk verschillende hoogtelagen te herkennen; er is zelfs sprake van een herkenbare thematische indeling.

De ritmische grond-ideeën waar het stuk op gefundeerd is, zijn afgeleid van de technische mogelijkheden van de instrumenten. Pas aan het slot, in de laatste zeventien maten, doen zich toonhoogten voor, repeterende clusters in de bassen van de piano en enkele akkoorden die door de toetsinstrumenten en het slagwerk worden geformeerd.

Igor Stravinsky: *Les noces*

Les noces behoort, met *Le sacre* en Boulez' *Le visage nuptial* tot de kunstwerken die zich aan hun artistieke hoedanigheid lijken te onttrekken vanwege het realiteitsgehalte waarmee ze zich aan ons opdringen. Stravinsky beschrijft hoe het idee voor een koorwerk, gebaseerd op een Russische boerenbruiloft begin 1912 bij hem opkwam. De definitieve vorm zou ruim tien jaar op zich laten wachten. Net als in *Le chant du rossignol*, doorkruiste ook in *Les noces* het 'noodwendige' ontstaan van *Le sacre* in 1913 de plannen. .

Deze gedante cantate – uiteraard uitvoerbaar zonder dans- voert ons terug in ethnologische en archaische sferen. Alleen het nodige wordt vormgegeven: het is een ceremonieel; een liturgie. *Les noces* is niet zozeer een werk dat moet worden uitgevoerd alswel *een ritueel dat zich voltrekt*.

In de befaamde choreografie van Bronislava Nijinska (1923) dienen de dansers oogcontact buiten het podium te vermijden; de buitenwereld wordt met hoekige armen afgeweerd.

De intrige volgt tekstfragmenten uit Russische volksanthologieën rondom een huwelijk dat als feestelijk moment echter afwezig blijft. De partijen van bruid en bruidegom worden beurtelings gepresenteerd. De tekst verhaalt over de haardracht van de huwelijkspartners, waaraan een symbolische betekenis kleeft. De ouders klagen om het verlies van hun kinderen. Liefdevolle uitwisseling tussen de toekomstige echtelieden zijn niet aan de orde: dit ceremonieel bevecht de nieuwe tijd die voor hen op handen is; zo heeft de clan beschikt. Aan dit grimmige huwelijks-ikoon valt niet te tornen.

Zoals in *Le sacre* de overweldigende kracht van de losbrekende lente doorwerkt, zo domineren in de slagklanken van *Les noces* de sociale wetten waaraan het individu onderworpen is. De bruid huilt om haar te strak gebonden haar; "een vrouw hoort te wenen".

Vanwege de primitieve aspecten van het ritueel koos Stravinsky voor zijn eerste instrumentaties (1917) een groot orkest met solostrijkers, cimbaal, balalaika's. Enkele jaren later ontstond de versie voor vier pianola's, harmonium en slagwerk die tenslotte uitmondde in de ascetische bezetting voor vier piano's en slagwerk.

ETTY MULDER

*

In het kader van het Boulez-festival waarin de de ZaterdagMatinee dit seizoen samenwerkt met de Stichting Pierre Boulez verschijnt vandaag het eerste exemplaar in de reeks *Boulez-schriften* waarin de stichting publicaties van Boulez in Nederlandse vertaling uitbrengt. Hierin zijn ook de twee hommages aan René Char opgenomen.