



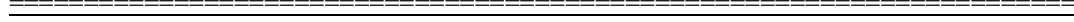
STICHTING KUNSTENAARSVERZET 1942 - 1945

MARIUS FLOTHUIS

Mijlpalen en keerpunten in de muziek van de twintigste eeuw

redactie: Etty Mulder
Lucie Flothuis

adviezen: Emanuel Overbeeke



INHOUDSOPGAVE

Voorwoord

Marius Flothuis (1914-2001) genoot grote, zelfs spreekwoordelijke bekendheid op het gebied van de muziek alsook diverse andere terreinen.

Binnen zijn rijke persoonlijkheid verenigde hij creatieve, wetenschappelijke en organisatorische gaven. Zijn scherpe geest en kritische mentaliteit deden zich gelden in een principieel onafhankelijke levenshouding.

Flothuis genoot bekendheid als artistiek leider van het (Koninklijk) Concertgebouworkest te Amsterdam. Hij was een prominent musicoloog, - hoogleraar Muziekwetenschap aan de Utrechtse universiteit. Ook profileerde hij zich als componist van een gestaag groeiend opvallend muzikaal oeuvre.

Ongeveer een jaar voor zijn dood gaf Flothuis mij te kennen een bundel korte stukken te willen schrijven over de muziek van de twintigste eeuw. Muziek die hem na en naast het werk van Wolfgang Amadeus Mozart het meest boeide.

Als collega en opvolger in diverse bestuurlijke functies heb ik Flothuis daarbij, tegen de achtergrond van vele jaren vriendschap, tot in de laatste weken voor zijn dood, 13 november 2001, zo goed mogelijk terzijde gestaan.

Na zijn dood heeft zijn jongste dochter Lucie Flothuis, historica en musicologe, de door haar vader voltooide tekst met grote toewijding geredigeerd en ingeleid. Samen bespraken en overwogen wij verschillende aspecten van de hier voorliggende uitgave.

Ook haar echtgenoot, Jan Brester vervulde daarbij een belangrijke rol.

Na het overlijden van Lucie Flothuis, een jaar na haar vader, op 9 november 2002, lag de tekst in een tweede voltooiing opnieuw in mijn handen.

In het zo door droefheid van ziekte en dood beheerste productieproces van dit bijzondere postume geschrift is Emanuel Overbeeke, een van de ster- leerlingen van Flothuis, zeer tot steun geweest vanwege de grote precisie waarmee hij voorzag in de door Flothuis gevraagde muziekvoorbeelden alsook de literatuurlijst en discografie.

De Stichting Kunstenaarsverzet 1942-1945, waarin Marius Flothuis mij voorging, en die hij ruim een halve eeuw trouw bleef, presenteert het opus ultimum ter zijner ere en nagedachtenis.

Etty Mulder mei 2003

Ten geleide

Mijn vader Marius Flothuis raakte al vroeg vertrouwd met de klanken van het Concertgebouworkest. Op 4 april 1926 betrad hij als elfjarige jongen aan de hand van zijn vader voor het eerst in zijn leven de grote zaal van het Concertgebouw in Amsterdam. Hij is het orkest, "zijn" orkest, driekwart eeuw trouw gebleven; deels professioneel - als assistent van Rudolf Mengelberg en later als artistiek leider - deels als toehoorder. Ondanks zijn vaak lang niet malse kritiek op programmering en uitvoering, vooral in de laatste jaren van zijn leven, bleef hij de abonnementsconcerten steeds bezoeken.

Het is dan ook niet verwonderlijk dat in *Mijlpalen en Keerpunten* het accent ligt op de orkestrale muziek uit de twintigste eeuw. De titel behoeft een toelichting. In zijn Voorwoord definieert mijn vader keerpunten als momenten in de ontwikkeling van een componist: een "point of no return". Als voorbeeld moge dienen *Prélude à l'après-midi d'un faune* van Claude Debussy. Met dit werk verliet de componist

voorgoed de gebaande klassieke paden en sloeg hij de weg in van de compositorische vrijheid.

Mijn vaders definitie van mijlpalen is niet zo duidelijk als hij suggereert. Het gaat hem daarbij om een belangrijk moment in de ontwikkeling van de twintigste-eeuwse muziek of in het oeuvre van een componist. Maar andere factoren blijken ook zijn keuze te kunnen bepalen. Ravels *Daphnis et Chloé* bijvoorbeeld wordt gezien als een mijlpaal in de geschiedenis van de balletmuziek. De cantate *Faust et Hélène* van Lili Boulanger krijgt onder andere als karakterisering een mijlpaal voor het feminisme. De besproken composities van Karl Amadeus Hartmann, Arnold Schönberg en Rudolf Escher ontlenen hun betekenis als mijlpaal vooral aan buitenmuzikale aspecten, namelijk vervolging en bezetting.

Het zal de lezer opvallen dat mijn vader een voorkeur had voor Franse en Frans-georiënteerde componisten als het gaat om de twintigste-eeuwse muziek. Dat wil niet zeggen dat hij de betekenis van met name de Tweede Weense School heeft veronachtzaamd. Hij beschouwde echter Debussy als de werkelijke vernieuwer van de muziek van de vorige eeuw en niet Igor Stravinsky of Arnold Schönberg - met alle respect.

Het valt moeilijk te zeggen of mijn vader aan deze parade van achttien componisten nog anderen zou hebben toegevoegd als hij meer tijd zou hebben gehad. Hij werkte aan het manuscript van *Mijlpalen en keerpunten* tot enkele weken voor zijn dood.

Tussen de regels valt hier en daar wel enige haast te bespeuren. Het zij hem, althans door mij, vergeven

Haarlem, zomer 2002

Lucie Flothuis

De twintigste eeuw, waarvan ik drieëntachtig jaar min of meer bewust, luisterend, kijkend en lezend heb meebeleefd, heeft een grote verscheidenheid aan opmerkelijke partituren opgeleverd. Sommige daarvan hebben het karakter van mijlpalen, hetzij in de muziek in het algemeen, hetzij in het oeuvre van een bepaalde componist.

Andere zijn keerpunten, in de regel van het werk van één componist.

Het leek mij aantrekkelijk deze mijlpalen en keerpunten op te sporen en, zo mogelijk, verbanden aan te tonen. Het mijlpaalkarakter van *Wozzeck* en *Le Sacre du Printemps* is mij uiteraard bekend. Het leek mij echter zinloos in deze beknopte studie nog iets toe te voegen aan de vele bladzijden die aan deze werken zijn gewijd.

Dit is geen wetenschappelijke studie, maar een zeer persoonlijke benadering van een zeer persoonlijke keuze. Uiteraard heb ik ernaar gestreefd geen beweringen te doen die de toets der wetenschappelijke kritiek niet kunnen doorstaan. En natuurlijk hoop ik dat de lezer in deze opstellen aanleiding tot verder denken zal vinden.

Amsterdam, september 2001

Marius Flothuis

1. Gustav Mahler - *Das Lied von der Erde* (1907/08)

Fin de siècle

De tijd waarin *Das Lied von der Erde* ontstond, wordt gewoonlijk aangeduid als

‘La belle époque’, in de jaren twintig van de vorige eeuw sprak men ook wel van de ‘goede, oude tijd’; ook nam men het begrip ‘fin de siècle’ vaak ruim en betrof men het niet alleen op het laatste decennium van de negentiende, maar ook op de eerste jaren van de twintigste eeuw. Geboren in 1914 heb ik geen eigen ervaring van deze tijd; ik ken hem uit de muziek die in die tijd is gecomponeerd en uit observaties van anderen. Daartoe behoort het omstreeks 1940 geschreven boek van Stefan Zweig *Die Welt von gestern* - dat nu dus wel *Die Welt von vorgestern* zou kunnen heten. Uit deze uiterst scherpzinnige analyse van de laatste jaren vóór het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog citeer ik de volgende regels:

‘(...) er begon een elan, dat in alle landen van ons Europa bijna in gelijke mate was te voelen. De steden werden mooier en volkrijker van jaar tot jaar; het Berlijn van 1905 leek niet meer op dat wat ik in 1901 had gekend; uit de residentie was een wereldstad gegroeid en die was al weer voorbereid door het Berlijn van 1910.

Wenen, Milaan, Parijs, Londen, Amsterdam - telkens als men er terugkwam, was men verbaasd en verrukt: breder, schitterender werden de straten, machtiger de openbare gebouwen, luxueuzer en smaakvoller de winkels. (...)

Maar wat ons verrukte was, zonder dat we het vermoedden, tegelijkertijd een gevaar. De vlag van trots en vertrouwen die toen over Europa raasde, droeg ook wolken met zich mee. De vooruitgang was misschien te snel gekomen, de staten, de steden te haastig tot macht geraakt; en steeds verleidt het gevoel van kracht mensen zowel als staten ertoe, die te gebruiken of te misbruiken. (...)

Er was nog geen paniek, maar toch een voortdurend smeulende onrust; steeds voelden we een licht onbehagen als vanuit de Balkan de schoten knetterden.’ *

De ‘époque’ was niet uitsluitend ‘belle’, de ‘oude tijd’ niet alleen maar ‘goed’.

Deze dichotomie vindt een merkwaardige parallel in *Das Lied von der Erde*.

Er is natuurlijk geen sprake van dat Mahler ernaar zou hebben gestreefd de door Zweig gesignaleerde tegenstelling in muziek te ‘vertalen’. Het is zelfs de vraag of hij zich ervan bewust was - ook Zweig formuleerde zijn gedachten uit de herinnering!

Maar de nevenschikking van overmoed, zelfverzekerdheid en zorgeloosheid die uit het derde, vierde en vijfde deel spreken, en van wanhoop, eenzaamheid en vermoeidheid waarvan het eerste, tweede en zesde deel vervuld zijn, blijft er niet minder opmerkelijk om.

In 1899 schreef Alphons Diepenbrock de beide *Hymnen an die Nacht* die later van Eduard Reeser de soortnaam ‘symfonisch lied’ meekregen. Het is niet onmogelijk dat Diepenbrock hiermee pionierswerk verrichtte. Annegret Fauser toont in haar studie *Der Orchestergesang in Frankreich zwischen 1870 und 1920* (Laaber 1994) aan,

dat het orkestreren van liederen vooral in Frankrijk in die periode gebruikelijk was.

Ze maakt ook gewag van een overheidsmaatregel uit 1897 die van de orkesten op elk programma een bepaald percentage muziek van Franse componisten verlangde; componisten grepen daarom vaak naar het orkestreren van liederen, wat minder tijd kostte dan een nieuw werk schrijven.

Fauser maakt terecht onderscheid tussen ‘orchestriertes Lied’ en ‘Orchestergesang’ - waarbij het laatste een als lied voor zang en orkest geconcipieerd werk is. De nabijheid van het symfonisch gedicht wordt zowel door Fauser als door enkele componisten gereleveerd. **

Ik heb niet de indruk dat het bij de Franse ‘Orchestergesänge’ om werken gaat waarin het orkest een wezenlijk aandeel in de structuur van de compositie heeft - en dit is nu juist een hoofdkenmerk van Diepenbrocks ‘symfonische liederen’. Een werk dat dit idee dicht benadert, is

Poème de l'amour et de la mer van Ernest Chausson (opus 19, 1882/93) met zijn uitvoerige Interlude (deel II) en lange inleidingen in deel I en III. Diepenbrock zou dit werk gekend kunnen hebben, Mahler vermoedelijk niet. ***

Het ziet er dus naar uit dat Diepenbrock inderdaad pionierswerk heeft verricht. Gezien Mahlers vriendschap met Diepenbrock en zijn waardering voor diens werk is het zeer waarschijnlijk dat Diepenbrocks *Hymnen* hem tot voorbeeld hebben gediend bij de conceptie van *Das Lied von der Erde*. Want ook de tweede eigenschap van het symfonische lied: - de onmogelijkheid van uitvoering met piano in plaats van orkest- geldt voor Mahlers werk. ****

Daaraan wil ik een afzonderlijke paragraaf wijden.

In het kader van de *Kritische Gesamtausgabe* van Mahlers werken verscheen in 1989 een versie van *Das Lied von der Erde* voor een hoge en een middenstem met klavier. Dit is om twee redenen geen klavieruittreksel. In de eerste plaats is het aantal maten van het tweede, derde en zesde deel in deze pianoversie niet gelijk aan dat van de orkestrale gestalte, zodat de pianoversie voor het instuderen van het werk niet bruikbaar is. In de tweede plaats is de pianopartij op verscheidene plaatsen niet speelbaar tenzij men de muziek geweld aandoet. Het is, integendeel, een partikel - een ontwerp dat slechts zeer gedeeltelijk een beeld geeft van wat Mahler in de definitieve versie zou realiseren.

Hier volgt eerst een overzicht van het aantal maten per deel in de beide versies:

	Pianoversie	Partituur
1.	405	405
2.	152	154
3.	112	118
4.	144	144
5.	89	89
6.	563	572

De nieuwe publicatie geeft een overzicht van de verschillen tussen pianoversie en partituur. Daarin ontbreekt echter maat 352 (pianoversie: maat 347) van *Der Abschied*. In de partituur luidt de harmonie op de tweede tel: es - bes - c - g; in de pianoversie: es - bes - g. Het kwint-sextakkoord in de partituur wekt bij velen bevreemding, maar wordt altijd gespeeld.

Zoals bekend, heeft Mahler *Das Lied von der Erde* niet meer kunnen horen. Men vraagt zich af of de toevoeging van de c in de partituur niet is toe te schrijven aan een vergissing van Mahler, dan wel aan een verkeerde interpretatie door de redacteur van de partituur (Erwin Ratz).

*‘(...) ein Aufschwung begann, der in allen Ländern unseres Europa fast gleichmäßig zu fühlen war. Die Städte wurden schöner und volkreicher von Jahr zu Jahr, das Berlin von 1905 glich nicht mehr jenem, das ich 1901 gekannt, aus der Residenzstadt war eine Weltstadt geworden und war schon wieder großartig überholt von dem Berlin von 1910. Wien, Mailand, Paris, London, Amsterdam - wann immer man wiederkam, war man erstaunt und beglückt; breiter, prunkvoller wurden die Straßen, machtvoller die öffentlichen Bauten, luxuriöser und geschmackvoller die Geschäfte.’ (225-226)

‘Aber was uns beglückte, war, ohne daß wir es ahnten, zugleich Gefahr.

Der Sturm von Stolz und Zuversicht, der damals Europa überbrauste, trug auch Wolken mit sich. Der Aufstieg war vielleicht zu rasch gekommen, die Staaten, die Städte zu hastig mächtig geworden, und immer verleitet das Gefühl von Kraft Menschen wie Staaten, sie zu gebrauchen oder zu mißbrauchen.' (229-230)

'Es war noch keine Panik, aber doch eine ständige schwelende Unruhe; immer fühlten wir ein leises Unbehagen, wenn vom Balkan her die Schüsse knatterten.' (231)

** In een privé-gesprek vertelde Eduard Reeser mij dat hij aanvankelijk de term 'symfonisch gedicht met zang' had overwogen. Deze term komt voor bij Alfred Bruneau en Louis Vierne.

*** En de eerste uitvoering van Chaussons werk op 21 februari 1893 werd zelfs met pianobegeleiding gegeven! (Gallois, 1994: 553)

**** Van het voorbeeld van Mahler (niet van Diepenbrock!) hebben onder anderen geprofiteerd: Max Reger *An die Hoffnung* (1912), *Hymnus der Liebe* (1914); Rudi Stephan, *Liebeszauber* (1914) en Alexander Zemlinsky, *Lyrische Symphonie* (1928)

2. Maurice Ravel - *Daphnis et Chloé* (1912)

Enige jaren geleden luisterde ik in gezelschap van een Franse dirigent naar een uitvoering van de *Zevende symfonie* van Bruckner. Wel wetend dat Bruckners muziek in het Franse muziekleven geen dagelijkse kost is en zeker geen plaats inneemt vergelijkbaar met die in Nederland, was ik benieuwd naar diens reactie op het werk. Die was kort en bondig: 'c'est très long'. Nu is 'lang' als tijdsbepaling een relatief begrip. De twee minuten stilte die wij op 4 mei om acht uur 's avonds in acht nemen, duren 'langer' dan de twee minuten waarin sommige menuetten van Haydn of Mozart kunnen worden gespeeld.

Bruckners *Zevende* is - in minuten - een der kortste van zijn symfonieën; met haar tijdsduur van zestig minuten - ik refereer hier aan de uitvoering onder Eduard van Beinum - is de speelduur slechts enkele minuten langer dan de balletmuziek van Ravel voor *Daphnis et Chloé*. Er is een belangrijke verschil: de toehoorder hoeft bij Bruckner niet langer dan twintig minuten ononderbroken te luisteren en krijgt in het verloop van de symfonie driemaal gelegenheid te reflecteren op wat hij/zij heeft gehoord. De *Daphnis*-muziek kan echter niet onderbroken worden. Andere balletmuzieken van vergelijkbare of grotere tijdsduur kunnen dat wel, zoals *Romeo en Julia* van Prokofjew.

Waarom is *Daphnis et Chloé* een mijlpaal? In Ravels oeuvre is het, met *L'heure espagnole*, het omvangrijkste werk. Maar dit puur statistische feit maakt het nog niet tot een mijlpaal. In zijn *Esquisse biographique* (in 1928 geredigeerd door Roland-Manuel) heeft Ravel twee aspecten van *Daphnis et Chloé* belicht: de idee en de structuur. Het gegeven is, naar men weet, ontleend aan een verhaal van de laat-Griekse schrijver Longos. Ravel: 'Mijn intentie, toen ik *Daphnis et Chloé* schreef, was een weids muzikaal fresco te componeren, dat zich minder bekommerde om archaïsme dan om getrouwheid aan het Griekenland van mijn dromen en dat zich gewillig laat vergelijken met dat wat Franse kunstenaars aan het eind van de achttiende eeuw hebben verbeeld en afgeschilderd.'

Een gedroomd Hellas dus, zoals hij ook veertien jaar later in de *Chansons madécasses* een werk schreef met een minimaal realiteitsgehalte, waarin hij via de prozagedichten van Parny - die evenmin als Ravel ooit een voet op Madagaskar had gezet - een droomwereld opriep.

Voor mijn betoog is belangrijker wat Ravel te zeggen heeft over de structuur. Hij noemt zijn werk een 'symfonisch fresco', gebaseerd op een klein aantal motieven. Elke scène wordt muzikaal gekarakteriseerd door een zelfstandige, geïsoleerde muziek: geen daarvan keert ooit terug. Zo niet de drie motieven: die worden niet verwerkt, maar keren wel terug, al dan niet getransformeerd, structureren het werk en verschaffen de toehoorder referentiepunten. En dat niet alleen: bij nadere bestudering blijkt dat die motieven op nauwkeurig gecalculerde plaatsen optreden, ter inleiding of ter afsluiting van scènes. Dat deze drie motieven optreden in de slotscène, als de verzoening is bereikt en de 'happy ending' nadert, lijkt mij van symbolische betekenis.

Het is deze combinatie van eigenschappen - waaraan ik nog de schitterende instrumentatie zou willen toevoegen - die *Daphnis et Chloé* het karakter van mijlpaal verleent zowel in het oeuvre van Ravel als in de geschiedenis van het ballet. Vergelijkbaar is in zekere zin *L'oiseau de feu* van Stravinsky, dat uit dezelfde tijd dateert en in volledige uitvoering 46 minuten duurt. Maar in dit werk zijn bij niet-scenische uitvoering de 'dode overgangen' veelbaarder dan in *Daphnis et Chloé*.

3. Anton Webern - *Fünf Stücke für Orchester* opus 10 (1913)

In 1967 en 1970 werden de *Fünf Stücke für Orchester* opus 10 enige malen uitgevoerd door het Concertgebouworkest onder leiding van Bernard Haitink. Na een van deze uitvoeringen had ik een gesprek met een orkestlid, aanvoerder van een der strijkersgroepen. Hij bekende mij dat hij met deze muziek, die, let wel, ruim een halve eeuw eerder was gecomponeerd, niets kon beginnen: 'Een piepje hier, een tikje daar'. Hij was benieuwd naar mijn reactie. Ik zei geheel spontaan: 'Voor mij is het de uiterste concentratie van de muzikale gedachte'. Die mening ben ik nog steeds toegedaan.

En dat niet alleen: het is ook een werk waarin alle instrumenten, met inbegrip van die welke traditioneel een ritmische functie hebben, zoals grote en kleine trom, geacht worden zeer subtiele nuances te produceren.

In de jaren 1900 - 1910 ontstonden symfonische werken voor steeds grotere bezettingen, met als toppen de in 1906 voltooide *Achtste symfonie* van Mahler en de in 1911 voltooide *Gurrelieder* van Arnold Schönberg. Het is begrijpelijk dat bij Schönberg de idee postvatte zich af te wenden van deze megalomanie. In 1906 componeerde hij de *Kammersymphonie* opus 9 voor vijftien solo-instrumenten. Maar het werd een hybridisch werk, aangezien Schönbergs muzikale denken wortelde in de negentiende-eeuwse traditie.* Daarop doelt ook Pierre Boulez (Brandt 1995: 75) als hij spreekt over de hoge eisen die het werk stelt om de juiste balans tussen de instrumenten te vinden. Schönbergs opus 9 is in wezen geen werk voor kamerorkest, maar een symfonisch werk van 22 minuten speelduur, gecomprimeerd tot een ensemble van vijftien spelers. Zodra de componist een forte of fortissimo wil bereiken, doet hij dat door middel van verdubbelingen. ** Weberns opus 10, de *Fünf Stücke für Orchester*, is niet alleen voor kamerorkest geschreven, maar ook gedacht.*** Het is moeilijk een werk te vinden vóór Weberns opus 10, waarin de idee van het kamerorkest is gerealiseerd. Het dichtst benadert Mahler dit in het lied *Rheinlegendchen* (1893): vier houtblazers, een hoorn en strijkorkest. Met zijn opus 10 deed Webern dus pionierswerk en het is tekenend dat hij in latere werken steeds het woord 'Orchester' bleef gebruiken, terwijl het zonder uitzondering om een kamerorkest gaat, zij het meestal met meervoudig bezette strijkers. Alleen in 1928 hield hij zich nog bezig met het traditionele symfonieorkest in een poging zijn *Sechs Stücke für großes Orchester* opus 6 (1909), die voor een abnormaal groot orkest waren geconcipieerd, te bewerken voor een - altijd nog groot - normaal symfonieorkest.

De *Fünf Orchesterstücke* vormen een keerpunt in Weberns oeuvre en zijn tevens een mijlpaal waarvan onder anderen Darius Milhaud (*Six petites symphonies*, 1917-1923, *La création du monde*, 1923), Paul Hindemith (*Kammerkonzerte* opus 24 en 36, 1922 - 1927), Igor Stravinsky (*Ragtime*, 1918) hebben geprofiteerd, evenals Pierre Boulez (*Éclat*, 1965). De werken voor 'orkest' van Webern zijn *Das Augenlicht* opus 26; *Eerste cantate* opus 29; *Variaties* opus 30 en *Tweede cantate* opus 31. Ook de *Symfonie* opus 21 is voor kamerorkest geconcipieerd: klarinet, basklarinet, twee hoorns en strijkers.

Als het om de concentratie van de muzikale gedachte gaat, zijn er slechts twee vergelijkbare werken uit dezelfde periode: *Sechs kleine Klavierstücke* opus 19 van Schönberg (1911) en *Vier Stücke für Klarinette und Klavier* opus 5 van Alban Berg (1913).

* Het is mijns inziens niet geheel zonder betekenis dat de hoorns aan het slot van Schönbergs opus 9 een thema uit Mahlers *Zesde symfonie* lijken te citeren.

** Dat is precies het tegendeel van wat voor Darius Milhaud de aantrekkelijkheid van het kamerorkest uitmaakte (*Entretiens* 1952: 88)

*** Bezetting van de *Fünf Orchesterstücke*:

Blaasinstrumenten: fluit/piccolo, hobo, klarinet/basklarinet, esklarinet, hoorn, trompet, trombone;

Tokkelinstrumenten: mandoline, gitaar, harp;

Toetsinstrumenten: celesta, harmonium;

Slaginstrumenten: klokkenspel, xylofoon, koeklokken, lage klokken, triangel, bekken, kleine trom, grote trom;

Strijkinstrumenten: viool, altviool, violoncel, contrabas (alle solistisch).

4. Lili Boulanger - *Faust et Hélène* (1913), *Du fond de l'abîme* (1918)

De datum 5 juli 1913 zou men een drievoudige mijlpaal kunnen noemen: in het leven van de componiste Lili Boulanger, in de geschiedenis van de Franse muziek en in de geschiedenis van het feminisme. Op die dag verwierf Lili Boulanger met een overweldigende meerderheid van stemmen (31 van 36) de Grand Prix de Rome. Het bekroonde werk was de cantate *Faust et Hélène* voor sopraan, tenor en bariton met orkest. De pianoversie werd voltooid op 15 juni 1913; voor de notering van de orkestratie restte Lili Boulanger een week. De periode van afzondering eindigde op 21 juni, twee weken voor haar twintigste verjaardag.

Claude Debussy schreef op 1 december 1913 over deze gebeurtenis, kennelijk naar aanleiding van een openbare uitvoering: 'Mlle Lili Boulanger, die zojuist de Grand Prix de Rome heeft verworven met *Faust et Hélène*, vocale episode naar het tweede deel van Goethe's *Faust*, gedicht van E. Adenis, is slechts negentien jaar oud.... Haar ervaring in het schrijven van verschillende vormen van muziek is heel wat ouder! Er zijn hier en daar de kleine draadjes waarmee men het eind van frasen in dit soort werken verbindt, alleen: Mlle Boulanger brengt daarin meer fijne slimheid aan. De aankomst van Hélène op het luchtige trillen van gediviseerde violen wiegt gracieus. Maar nauwelijks aangekomen, kiest Hélène, vertolkt door Mme Croiza, het accent dat past bij een dochter van Zeus, overweldigd als zij is door tal van tegenstrijdige beschikkingen. Terwijl Faust fluistert met de fraaie stem van David Devriès.

Al zijn het personage van Mephistopheles, het onvermijdelijke trio enigszins conventioneel, dan dient men niet de omstandigheden te vergeten waarin men een cantate schrijft. Die zijn onbetwist ongunstig.

In feite verlangt men ideeën en talent te hebben precies op een moment van het jaar, als u niet 'op gang' bent in die maand, jammer voor u. Dat is willekeurig en heeft geen enkele betekenis voor de toekomst. Zinloos het te betreuren. Alle concoursen gaan op dezelfde manier. Daar de beoordelaars van die concoursen onder dezelfde dwalingen hebben geleden, maken ze zich er niet druk om u in dezelfde positie te zien.'

Debussy was zijn eigen ervaringen dertig jaar eerder nog niet vergeten!

Lili Boulanger stamde uit een familie van musici. Haar vader Ernest Boulanger (1815 - 1900) was componist; hij ontving de Prix de Rome in 1835. Haar grootmoeder was zangeres en haar moeder was de muzikaal begaafde Russin Raïssa Mychetsky (1858 - 1935). Zowel Lili's oudere zuster Nadia als zijzelf toonden al vroeg muzikale begaafdheid. Nadia (1887 - 1979) ontwikkelde zich tot een pedagoge van internationale reputatie. Lili's creatieve begaafdheid was aanmerkelijk groter dan die van Nadia, maar resulteerde door haar zwakke gezondheid en vroege dood slechts in een beperkt aantal composities.

Faust et Hélène is, hoe kan het anders, een onrijp werk; even onrijp als het lied *Apparition* (1884) van de 22-jarige Debussy en de toneelmuziek voor *Le Roi David* (1921) van de 29-jarige Arthur Honegger. Hoewel Lili Boulangers werk uitstekend is gerealiseerd, is de overduidelijke strijd tussen Richard Wagner en Claude Debussy nog niet beslecht.

Het is verbazingwekkend in hoe korte tijd, tussen 1913 en 1918, Lili Boulanger een eigen stijl verwierf, die zijn bekroning vond in de indrukwekkende compositie van Psalm 130, *Du fond de l'abîme*. Het is niet moeilijk te onderkennen dat Arthur Honegger hier direct bij kon aansluiten in zijn grote koorwerken. Eens te meer geldt voor Lili Boulanger het grafschrift dat Franz Grillparzer voor Franz Schubert schreef: 'De dood begroef hier een rijk bezit, doch nog schonere verwachtingen'.

5. Erik Satie - *Socrate* (1919)

Erik Satie, tegenwoordig vooral bekend om zijn humoristische werken waarin hij de spot dreef met elke vorm van zwaarwichtigheid, schreef in de jaren tachtig en negentig van de negentiende eeuw volkomen ernstige - en hoogst originele! - pianostukken: *Sarabandes*, *Gymnopédies*, *Gnosciennes*, *Sonneries de la Rose + Croix*, en liederen, later uitgegeven als *Trois mélodies* en *Trois autres mélodies* - werken waarin hij een stijl ontwikkelde die afweek van alles wat in die tijd werd gecomponeerd: volstrekt onacademisch. Hij streefde een extreme eenvoud na, die onder anderen op Debussy zoveel indruk maakte dat hij twee der *Gymnopédies* voor orkest bewerkte. In de jaren 1905 - 1908 nam Satie les bij Albert Roussel en Vincent d'Indy aan de Schola Cantorum, een bewijs dat hij ook het componeren van humoristische en groteske klavierstukken als een ernstige zaak beschouwde. Het keerpunt lijkt in 1919 te komen. Lijkt, want ook daarna heeft Satie zijn spotzucht nog botgevierd in werken als *Mercur*, *Relâche* en de liederencyclus *Ludions*.

Bloedserieus zijn de *Quatre petites mélodies* (1920), waarvan één een in memoriam Claude Debussy is, de *Nocturnes* (1920) en als belangrijkste: *Socrate: Drame symphonique en 3 parties avec voix* (1919). Met dit gegeven hield hij zich al in 1917 - nota bene in de tijd van *Parade!* - bezig. Satie bediende zich in dit werk van een kamerorkest bestaande uit fluit, hobo, althobo, klarinet, fagot, hoorn, trompet, pauken, harp en strijkers. Dat sluit iedere verwantschap met de in die tijd gangbare operavormen uit. *Socrate* was wegbereider voor werken als *Les malheurs d'Orphée*, *Le pauvre Matelot* (tweede versie) en het ballet *Les Songes* van Darius Milhaud. De ondertitel symfonisch drama, die veertien jaar later terugkeert bij Willem Pijpers *Halewijn*, suggereert dat Satie zou hebben gedacht aan een scenische uitvoering. De toevoeging 'avec voix' maakt echter duidelijk dat het hier wel om een dramatisch, maar niet om een scenisch werk gaat. De stemmen zijn die van Sokrates en Alkibiades, in deel I, van Sokrates en Phaidoon, in deel II en van Phaidoon, in deel III. Het belang van het werk wordt gemarkeerd door de uiterste eenvoud van de middelen. Men wordt herinnerd aan Claudio Monteverdi's *Orfeo*, die in 1904 - kort voor de aanvang van Satie's studie aan de Schola - door d'Indy (!) aan de vergetelheid was ontrukkt. Wellicht heeft Satie daarvan kennis kunnen nemen. In onze tijd past György Kurtag een soortgelijke uitdunning der middelen toe. Een mijlpaal dus, *Socrate!*

6. Ferruccio Busoni - *Sonatina seconda* (1910), *Fantasia contrappuntistica* (1921)

In 1912 verscheen bij Piper in München een bundel opstellen onder de titel *Der blaue Reiter* onder redactie van de schilders Wassily Kandinsky en Franz Marc. De tweede druk van dit boek, dat als manifest van het expressionisme kan worden beschouwd, verscheen in 1914; daarna duurde het tot 1965 voordat - eveneens bij Piper - een nieuwe uitgave werd gepubliceerd met commentaar van Klaus Lankheit. Deze bundel bevat een artikel van Theodor von Hartmann getiteld *Über Anarchie in der Musik*, waarin alle tot dan geldende regels worden verworpen en in de laatste alinea de volgende verklaring wordt afgelegd: ‘Es soll also das Prinzip der Anarchie in der Kunst begrüßt werden.’

Die anarchie betrof vooral de samenklank, waarin het begrip tonaliteit werd ontkend. Von Hartmann ging dus een stap verder dan Debussy die in 1889 al vrijheid in de muziek had gepropageerd, maar een tonaal centrum niet uitdrukkelijk had afgewezen.

Von Hartmann formuleerde in 1912 een opvatting over de artistieke creatie die in werken van Arnold Schönberg, Anton Webern en Alban Berg al vorm had gekregen. Schönbergs *Fünf Orchesterstücke* opus 16 (1909), Weberns *Sechs Orchesterstücke* opus 6 (1909) en Alban Bergs strijkkwartet opus 3 (1910) behoren tot de mijlpalen uit die periode, die iedereen kent en erkent. Busoni's naam komt in *Der blaue Reiter* niet voor. Wanneer ik zijn pianowerk *Sonatina seconda* hier als mijlpaal presenteer, dan is dat vooral omdat het van dezelfde regelloosheid (anarchie) uitgaat als de genoemde werken van de vertegenwoordigers der Tweede Weense School. Dit leidt echter tot een klinkend resultaat dat in geen enkel opzicht verwant is met deze werken. Ondanks de naam is het werk veeleer een fantasie, waarin zelfs tonale drieklanken voorkomen die voortdurend gestoord worden door samenvoeging met harmonie-vreemde tonen. Interessant is verder dat het werk een structuur vertoont die verwant is met de episodische vorm die door Debussy was ontwikkeld. Busoni, die behalve componist een fameus pianist was en bovendien slechts vier jaar jonger dan Debussy, zal diens pianowerken ongetwijfeld gekend en bestudeerd hebben.

De rijke fantasie van de *Sonatina seconda* roept in herinnering wat Busoni in zijn *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Leipzig 1907) op bladzijde 11 en 12 schrijft:

‘Naast Beethoven is Bach de ‘oer-muziek’ het meest verwant. Zijn orgelfantasieën (en niet de fuga's) hebben zonder twijfel een sterke trek van het landschappelijke (dat het architectonisch tegengestelde is) van invallen, die men de titel ‘mens en natuur’ zou kunnen geven; bij hem krijgt dit het onbevangenst vorm, omdat hij zijn voorgangers voorbijstreefde (al heeft hij ze bewonderd en zelfs benut) en omdat hem de nog jonge verworvenheid der getempereerde stemming voorlopig oneindig nieuwe mogelijkheden bood.’

Het door politieke implicaties nogal belaste woord anarchie zou ik liever door vrijheid of intuïtie willen vervangen.

Fantasia contrappuntistica (1921)

Op 26 oktober 1904 vond ten huize van Alphons Diepenbrock een gesprek tussen Diepenbrock en Gustav Mahler plaats, dat door Diepenbrocks vrouw, Elisabeth de Jong van Beek en Donk, in haar dagboek is overgeleverd.* Diepenbrock beweerde onder meer dat hij vaak melodieën, motieven en reminiscenties uit andere muziek gebruikte. Hij was zich ervan bewust hij dit deed en had daartegen ook geen bezwaar, omdat alle muziek met andere muziek samenhangt. Het kwam erop aan dat met het gebruik van elementen uit andere muziek iets ontstaat dat nieuw en persoonlijk is. Mahler was het geheel met hem eens. Dat Diepenbrock zich van deze gang van zaken bewust was, wil nog niet zeggen dat hij er bewust naar streefde motieven uit andere muziek over te nemen. Ook Mahler zal niet bewust in zijn *Zesde symfonie* een thema uit het pianoconcert in Es gr.t. van Franz Liszt hebben geciteerd.

Dit door Diepenbrock gesignaleerde verschijnsel is inmiddels algemeen bekend.

De samenhang met vroegere muziek kan zich op velerlei wijzen openbaren, van al of niet bewuste citaten tot bewerkingen. Wat deze laatste betreft, herinner ik aan Liszts *Réminiscences de Don Juan*, aan Busoni's pianobewerkingen van orgelwerken van Bach en aan diens zesde pianosonate die in feite een fantasie is over motieven uit George Bizets *Carmen*.**

In de ontwikkeling van de muziek in het laatste kwart van de twintigste eeuw is een tendens te bespeuren waarin dit verwerken van motieven uit oudere muziek juist wel bewust gebeurt. Het gaat er dan om dat een componist onderzoekt of hij met het muzikale materiaal dat in (een) oudere compositie(s) besloten ligt, iets kan doen, dat wil zeggen: of zijn eigen creativiteit door deze gegevens kan worden gestimuleerd. Als voorbeeld noem ik Luciano Berio's *Rendering* (Schubert).

Busoni schreef in 1921 zijn omvangrijke *Fantasia contrappuntistica* voor twee piano's (niet genoemd in *Musikalische Metamorphosen*, zie noot **), die geheel gebaseerd is op thema's uit Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge*, waaraan nog een koraalmelodie is toegevoegd. Men zou het een doordenken van de mogelijkheden van Bachs muziek kunnen noemen. In zoverre is *Fantasia* een mijlpaal - en wel een die tientallen jaren geen aandacht heeft gekregen.***

Busoni was zich kennelijk bewust van de originaliteit van zijn werk en voegde aan de partituur het volgende 'Plan des Werkes' toe:

1. Choral - Variationen (Einleitung - Choral und Variationen - Übergang)
2. Fuga I. 3. Fuga II. 4. Fuga III.
5. Intermezzo.
6. Variatio I. 7. Variatio II. 8. Variatio III.
9. Cadenza.
10. Fuga IV.
11. Corale
12. Stretta.

* 26 X 1904 (uit het dagboek van E. Diepenbrock - de Jong van Beek en Donk):

'Fons praat (...) vertrouwelijk met Mahler over zijn werk, en zegt o.a. dat hij dikwijls motieven, melodieën of reminiscenzen gebruikt met volle bewustzijn waar zij vandaan komen, maar dat hij het niets geen (sic) bezwaar vindt, want dat alle muziek samenhangt met vroegere, en het er maar op aankomt wat men er mee doet, of het nieuw en persoonlijk is. 'Natuurlijk', zegt Mahler en de hand van Fons nemend zegt hij: 'das ist doch kein Schaf und kein Ochs, das ist eben der Diepenbrock!'

Brieven & Documenten. IV 294 Den Haag 1974.

** Uitvoerige documentatie hierover is te vinden in: Silke Leopold (ed.) - *Musikalische Metamorphosen*. Kassel etc. 1992.

*** Ook in het interbellum, de hoogtijdagen van het neoclassicisme, hebben enkele componisten zich met het verwerken van oud materiaal beziggehouden, zoals bijvoorbeeld Alfredo Casella in *Scarlattiana*. Maar geen van hen heeft daarbij een fantasie getoond vergelijkbaar met die van Busoni in de *Fantasia contrappunctistica!*

7. Darius Milhaud - *L'homme et son désir* (1918); *La création du monde* (1923)

Darius Milhaud heeft ons in verschillende publicaties een goed inzicht gegeven in zijn ideeën, die steeds helder en concies zijn geformuleerd: *Études* (Paris 1927), *Entretiens avec Claude Rostand* (Paris 1952) en *Ma vie heureuse* (Paris 1973).

Die ideeën, dat wil zeggen compositorische mogelijkheden, kwamen soms van buiten op hem af, zoals de jazz. Soms ontsproten ze aan zijn eigen fantasie, zoals de polytonaliteit. Maar in alle gevallen was hij steeds bereid en in staat de praktische bruikbaarheid te onderzoeken.

Het ballet *L'homme et son désir*, naar een 'poème plastique' van Paul Claudel, vertoont twee opmerkelijke aspecten: beide hebben hun ontstaan uitsluitend te danken aan de fantasie van de auteur. Het ene aspect is de schrijfwijze voor vijf verschillende groepen; dit staat in verband met het poème plastique, dat zich op vier 'étages' afspeelt:

vocaal kwartet;

hobo - trompet - harp - contrabas;

slagwerk (twee secties);

piccolo - fluit - klarinet - basklarinet;

strijkkwartet.

Het andere aspect, met het eerste samenhangend, is de schrijfwijze voor verschillende, gelijktijdig klinkende metra, die wel de teleenheid gemeen hebben, maar niet de accenten. Dit laatste was niet geheel zonder precedent. Het bekendste voorbeeld is uiteraard de balscène in de finale van de eerste acte van Mozarts *Don Giovanni*:

Menuet: 3/4 **muziekvoorbeeld**

Contradans: 2/4 **muziekvoorbeeld**

Duitse dans: 3/8 **muziekvoorbeeld**

Hier (x) vallen dus een licht en een zwaar maatdeel samen; realisatie is alleen mogelijk door onafhankelijk dirigeren der drie groepen en respecteren van de gelijke tijdsduur der kwarten respectievelijk gepunteerde kwarten. (De polymetrie in het derde deel van Berlioz' *Harold en Italie* is hier mee vergeleken kinderspel.)

Milhaud ging bij *L'homme et son désir* nog wel van één dirigent uit, maar gaf - toen al een practicus! - in de notatie wel de 3/4 maat in het kader van de 4/4 maat aan:

4/4 **muziekvoorbeeld**

De gescheiden opstelling der groepen bestond al in de zestiende eeuw bij Giovanni Gabrieli, maar het wordt uit de gegevens niet duidelijk of Milhaud hiermee vertrouwd was. Pas na de Tweede Wereldoorlog komen we die gescheiden opstelling opnieuw tegen bij Boulez. Een ding is zeker: het is uiterst moeilijk, zo niet onmogelijk, het werk door middel van een opname recht te doen!

*

Milhaud ging niet zo ver als de pianist/componist Jean Wiéner, die de jazz ‘la vraie musique de mon temps’ noemde. Maar uit *Ma vie heureuse* (98-99) blijkt dat hij de jazz als een waardevolle toevoeging aan het muzikale idioom van zijn tijd beschouwde en bereid was te onderzoeken of het mogelijk was de jazz te incorporeren in zijn muzikale taal. Het werk waarmee hij bewees dat het mogelijk was, is de muziek voor het ballet *La création du monde* (1923). Bovendien: Milhaud, auteur van 443 werken, de ongedrukte niet meegerekend, wordt vaak als het ware geïdentificeerd met *La création*. Wie niets van zijn werk weet, kent meestal wel *La création du monde*.

Hoe serieus Milhaud de verwerking van jazz in zijn muziek opvatte, blijkt uit het tweede deel: een fugato op een thema met de karakteristieke snelle opeenvolging van kleine en grote terts (x) en de niet minder karakteristieke ‘blue note’.(xx)

(muziekvoorbeeld)

Een ander belangrijk aspect van het werk is de kamerorkestbezetting waarin de saxofoon de plaats van de altviool inneemt, ja zelfs op de plaats van de altviool is genoteerd!. Over zijn voorkeur voor het kamerorkest zegt Milhaud in de *Entretiens avec Claude Rostand* (88): ‘Ik bewonder het element van zuiverheid in het solistisch bezette orkest; ik houd van de scherpte, de afwezigheid van verdubbelingen.’

Met *La création du monde* was de weg voor andere componisten vrijgemaakt voor een soortgelijke integratie van jazz: de opera *Johnny spielt auf* van Ernst Křenek (1927): *The Rio Grande* van Constant Lambert (1927) en *Die Dreigroschenoper* van Kurt Weill (1928). Voordien was er in de regel geen sprake van integratie maar van juxtapositie, zoals in *Kammermusik nr. 1* van Paul Hindemith (1921/22).

8. Willem Pijper - *Tweede symfonie* (1921)

In Pijpers oeuvre is de *Tweede symfonie* een onmiskenbaar keerpunt. Zoals veel componisten in Nederland stond Pijper vóór 1920 sterk onder invloed van Gustav Mahler. Het slot van zijn *Eerste vioolsonate* (zie muziekvoorbeeld) is zonder Mahler nauwelijks denkbaar. En de *Eerste symfonie* (1917) verwijst duidelijk naar Mahlers *Derde*.

Wie Pijpers geschriften uit die jaren, zijn kritieken en essays, herleest, constateert hoe hij zich geleidelijk afkeert van Mahler en in de Franse muziek een nieuw voorbeeld vindt. Niet alleen in Claude Debussy maar ook in de jongeren, meestal samengevat onder de naam *Groupe des Six*. Van begin af was hem duidelijk dat de zes componisten van deze groep voornamelijk negatieve ideeën met elkaar deelden: afkeer van Wagner en van het symbolisme en het impressionisme; en dat twee van hen, Arthur Honegger en Darius Milhaud, wat talent betreft met kop en schouders boven de anderen uitstaken.

Het was vooral Darius Milhaud met zijn idee van het gelijktijdig klinken van twee of meer tonaliteiten (polytonaliteit) die hem aantrok.

De in 1921 gecomponeerde *Tweede symfonie* geeft een duidelijk voorbeeld van de situatie waarin Pijper zich toen bevond. De uitzonderlijk grote orkestbezetting met onder andere acht hoorns, drie piano's, vier harpen en orgel is vergelijkbaar met die van Mahlers *Achtste symfonie*, al heeft Mahler 'slechts' één piano nodig. Ook de toevoeging van een tenorhoorn verwijst naar Mahler (*Zevende symfonie*), evenals die van zes mandolines (bij Mahler één in de *Zevende* en in de *Achtste symfonie* en in *Das Lied von der Erde*).

Maar de geest van de muziek heeft met het nabije verleden niets te maken; hij wijst naar de toekomst, is agressief, provocerend. Volgens eigen zeggen ging Pijper uit van enige kiemcellen*, waaruit melodiek en ritmiek van het werk zijn ontstaan; over de harmoniek spreekt hij niet. Enig 'wishful thinking' lijkt wel van invloed te zijn geweest op Pijpers uiteenzettingen. Ook Ton de Leeuw wijst erop** dat er bij Pijper soms enige afstand is tussen theorie en praktijk. Maar dat betekent ook dat er nog een aanzienlijke mate van spontaneïteit is overgebleven en daaraan hebben we nu juist dit overrompelende stuk te danken.

*

In de geschiedenis van het Concertgebouworkest wordt vermeld*** dat het orkest in het seizoen 1919 - 20 werd uitgebreid tot negentig leden. De door Pijper voorgeschreven bezetting verlangt honderd zestien spelers. Zelfs als men de zes mandolinepartijen, zoals Pijper suggereert, door violisten laat uitvoeren, dan overtreft de bezetting met twintig musici de toenmalige formatie. Dat moet in 1922 - de première had op 2 november van dat jaar plaats - een niet gering financieel maar ook praktisch probleem voor de leiding van het Concertgebouworkest zijn geweest.

Pijper, die tenslotte ook een practicus was, heeft de problemen onderkend en een tweede, normalere versie geschreven die echter bij het bombardement van Rotterdam in mei 1940 verloren is gegaan. Pijpers leerling Karel Mengelberg heeft een nieuwe, eveneens vereenvoudigde versie vervaardigd. Ook een uitvoering in die vorm zal de toehoorder doen beseffen welk een verbijsterende indruk het werk - ruim twee jaar na het Mahlerfeest! - moet hebben gemaakt.

- * Wim Kloppenburg (1960), 61-62
- ** Ton de Leeuw (1964), 10
- *** Rudolf Mengelberg, *50 jaar Concertgebouw*, Amsterdam 1938

9. Leos Janáček - *Sinfonietta* (1926)

Leoš Janáček is een buitenbeentje in de muziek van de twintigste eeuw en zijn *Sinfonietta* is een buitenbeentje in zijn oeuvre. Deze ietwat lapidaire bewering heeft enige verklaring.

Janáček behoort, met Béla Bartók, tot de weinige kunstenaars die de folklore van hun land tot uitgangspunt van hun creatieve arbeid kozen en haar in hun muzikale idioom wisten te integreren. Dat was in het land dat pas in 1918 onafhankelijk zou worden en Tsjechoslowakije zou heten, een nog grotere prestatie dan in Hongarije dat immers al in 1867 een zekere mate van zelfstandigheid had verworven.

Janáček ontwikkelde zich langzaam; hij was in zekere zin een laatbloeiër, evenals Anton Bruckner en César Franck. Zijn eerste dramatische meesterwerk *Její Pastorkyňa* (*Jenufa*) voltooide hij in 1903, toen bijna vijftig jaar oud was. In dit werk zijn de voornaamste karakteristieken van zijn stijl al aanwezig:

- een melodie die zeer nauw aansluit bij de inflecties van de gesproken taal (hetgeen - dit zij terloops opgemerkt - uitvoering van zijn vocale werken in vertaling zeer bemoeilijkt);
- ostinato-techniek;
- een heldere orkestratie die mengklanken vermijdt, maar vaak één patroon langere tijd handhaaft.

Een meerderheid van Janáček's orkest- en kamermuziekwerken draagt (onder)titels die naar literaire of historische gegevens verwijzen. Dat geldt voor de orkestwerken *Taras Bulba*, *Blaník* en *Het kind van de muzikant*, de beide strijkkwartetten, *Pohádka* voor violoncel en piano en, in mindere mate, voor *Mládi* (Jeugd), een sextet voor blaasinstrumenten. Maar er zijn uitzonderingen: de sonate voor viool en piano (1914 - ca. 1921, vaak herzien), *Concertino*, *Capriccio* en de *Sinfonietta* (1926). De eerste aanzet tot de *Sinfonietta* is echter afkomstig van een feit buiten de muziek, namelijk het verzoek om voor het jaarlijkse Sokol sportfeest* fanfares te componeren. Uit die fanfares ontstond het principe voor deel I, dat hij schreef voor 9 trompetten, 2 bastrompetten, 2 tenortuba's en een groot aantal pauken. Daaruit groeide een vijfdelig werk voor een normale moderne orkestbezetting, met dien verstande dat de muziek van deel I in deel V terugkeert als een massaal contrapunt, waardoor een volstrekt ongewoon klankbeeld wordt bereikt.

Janáček beschouwde het werk als de presentatie van de moderne mens, 'die vrij, redelijk en verheugd is, die de wil en de kracht heeft voor zijn bestaan te strijden.' Het beslissende jaar 1918 lag nog vers in het geheugen! Blijkens notities die Janáček op een concertprogramma aanbracht speelden ook andere elementen mee. Bij deel III noteerde hij 'Koninginneklooster', wat alleen op Brno betrekking kan hebben.

Een gebeurtenis uit 1925 heeft waarschijnlijk ook een rol gespeeld bij de conceptie van deel I. Samen met zijn vriendin Kamila Stösslová woonde Janáček een openluchtconcert van een militaire kapel bij. De musici wisselden de nummers van hun programma af met fanfares, die ze staande uitvoerden en die Janáček zeer fascineerden.

*

Deze details zijn historisch interessant, maar hebben niet veel betekenis voor de bijzondere plaats die het werk zowel in Janáček's oeuvre als in de Europese muziek inneemt. Afgezien van de al genoemde speciale instrumentatie van deel I (en dus ook van deel V) maakt Janáček van een normaal modern symfonieorkest gebruik: 4 fluiten (inclusief piccolo), 3 hobo's (inclusief althobo), 4 klarinetten (inclusief basklarinet), 2 fagotten, 4 hoorns, 3 trompetten, 3 trombones,

tuba, [pauken], slagwerk, harp en strijkorkest.** Zeer oorspronkelijk echter is de manier waarop hij de instrumenten gebruikt. Elk deel heeft zijn eigen instrumentatie, wat ertoe leidt dat bijvoorbeeld fagotten alleen in deel II en IV meespelen. De althobo heeft in deel III een niet omvangrijke maar wel belangrijke solo, maar zwijgt in de andere delen. Hier volgt, in cijfers samengevat, de bezetting van de delen II t/m V:

II: 3232 / 3331 / Hrp / Str

III: 4330 / 4331 / Hrp / Slw / Str

IV: 4232 / 4331 / Hrp / Slw / Str

V: 3240 / 4331 / Slw / Str, plus 9 trompetten, 2 bastrompetten, 2 tenortuba's en pauken.

Alleen al op grond van deze wijze van orkestreren, meen ik deze partituur een mijlpaal te mogen noemen.

* Sokol betekent valk. In het interbellum heette in Nederland de socialistische jeugdorganisatie *Rode Valken*.

** In de in 1997 verschenen catalogus van Janáček's werken is, evenals in de oude partituur van Universal Edition, sprake van vier trombones. In de door Jarnvil Burghauser geredigeerde partituur (Eulenburg 1979) worden drie trombones vermeld.