

De echo van 't saluut

P r o l o o g

Het onderwerp van deze scriptie is hedendaagse muziek voor klassieke gitaar. Centraal staan vijf werken die in de loop van mijn onderzoek als uitvoerder een belangrijke rol hebben gespeeld. Deze werken werden in 2002 opgenomen, zijn in deze scriptie het voorwerp van analyse en gelden als link naar een nauwelijks uitgevoerd repertoire van hoge kwaliteit.

Naarmate mijn studieloopbaan aan het Conservatorium van Brussel vorderde werd het uitzoeken van een repertoire een steeds moeizamere aangelegenheid. Het kritische oor van mijn toenmalige docent Albert Sundermann én mijn betrokkenheid in de groep van muzikanten en componisten waaruit later 'Black Jackets Company' zou groeien waren twee factoren die mij in de richting van de nieuwe muziek stuwden.

De ééndimensionaliteit en het wel heel dominante gebruiksmuziekkarakter van een groot deel van het klassieke gitaarrepertoire stonden voor mij haaks op een zinvol omgaan met muziek.

Een vaststaand gegeven is dat de aanwezigheid van de gitaar in de 20^{ste} eeuwse muziek te wensen over laat. Sommige muziekesthetische evoluties lijken totaal aan de gitaarwereld voorbij gegaan. Per ontwikkelingsfase valt er alleszins geen kwalitatief of kwantitatief relevante lijst van werken op te stellen.

Zeker wat de gitaarcomposities uit de eerste helft van de 20^{ste} eeuw betreft valt er weinig of geen invloed te bespeuren van de toenmalige progressieve stromingen.

In die periode had de gitaar zich enerzijds nog niet bevrijd van het jeugdbewegingimago en anderzijds was het aura van de Spaanse volksmuziek zeer dominant (het is nog maar de vraag of dit aan het begin van de 21^{ste} eeuw veel veranderd is). Enkel en alleen in Wenen was het mogelijk om aan de 'Musikakademie' gitaar te studeren (leraren waren Jakob Ortner vanaf 1914 en vanaf 1933 tot 1986 Karl Scheit). Maar zelfs in Wenen, waar de kring rond Schönberg actief was, stonden gitaristen als Erwin Schaller en Karl Scheit afkerig tegenover deze 'Avantgardistische Neutonomie' (Brill, 1994, p. 2).

Hun voornaamste bezorgdheid was het naspelen van het voorgekauwde Andrés Segovia-repertoire.

Dat dit geen nieuw fenomeen was bewijst de uitspraak van de bekende gitaarcomponist, Fernando Sor (1778-1839) die in het begin van de 19^{de} eeuw reeds de vraag stelde of het de natuur was van het instrument die de gitarist in diskrediet bracht of dat de uitvoerder hiervoor zelf verantwoordelijk was:

"Est-ce la nature de l'instrument qui discrédite l'artiste, ou le guitariste qui dégrade l'instrument?" (Jeffery, p. 109). Volgens Sor was het overigens duidelijk

de gitarist die in de fout ging aangezien er wel een degelijk repertoire voorhanden was.

De vooraanstaande pedagoog Ruggiero Chiesa (januari, 1981, p.12) vroeg zich op het eind van de 20^{ste} eeuw af: "Hoe komt dat zo goed als niemand merkte dat er reeds in de jaren twintig de mogelijkheid bestond een representatief en een in het oog springend repertoire te doen ontstaan? De componisten hebben alleszins niet geweigerd om voor de gitaar te schrijven!"

Volgens Chiesa zijn vooral de gitaristen Miguel Llobet, Emilio Pujol en later Andrés Segovia verantwoordelijk voor deze lacune.

Wolfgang Moser (1983, p. 45-49) nuanceert deze these door te stellen dat de Spaanse gitarist Miguel Llobet zich wel van dit probleem bewust was en dat deze steeds naarstig op zoek was naar nieuw repertoire. Zo werd Llobet regelmatig voor het probleem gesteld om voor verschillende concerten in een zelfde stad telkens een ander programma te moeten samenstellen. Zo was het Llobet en niet Segovia die Manuel de Falla aanspoorde om voor de gitaar te schrijven. Zelf maakte Llobet bewerkingen, originele composities en was er in zijn repertoire plaats voor componisten als Aguado, Sor en Tarrega maar ook voor muziek uit de Barok en de Renaissance.

Daarnaast was Emilio Pujol op het gebied van de barokmuziek bijzonder actief en werkte hij hiervoor samen met de musicoloog Felipe Pedrell.

Alle nu concorderende gitaristen zijn in zekere zin schatplichtig aan Llobet, eerder dan aan Segovia.

De ontwikkelingsgeschiedenis van 'Homenaje' van Manuel de Falla is desondanks exemplarisch voor het reilen en zeilen in de gitaarwereld in het begin van de 20^{ste} eeuw. Het belang van dit werk voor de gitaarliteratuur valt niet te onderschatten. In zijn 'Homenaje' verwijst de Falla naar de Franse stijl en citeert hij het impressionisme door aan het einde van het werk uit 'Soirée dans Grenade' van Debussy te citeren, terwijl de melodie aan de Seguedilla en het ritme aan de Habanera doet denken. Op deze manier laat hij Andalusie via de Franse pianomuziek weerklanken en komt hij tot een dubbele breuk met het oorspronkelijke karakter van volksmuziek. Hierdoor komt de 'Homenaje' boven het merendeel van de werken van Turina of Torroba te staan die vooral probeerden de concertgitaar met de flamencogitaar te doen versmelten.

Waarom kreeg het 'Homenaje' van Manuel De Falla geen vervolg ondanks de herhaaldelijke aansporingen van Segovia en bewerkte hij het achteraf voor piano en orkest ?

Componisten zoals De Falla hebben geweigerd om nog voor gitaristen te schrijven, wat niets te maken had met de gitaar op zich, als wel met de toenmalige uitvoeringspraktijk. De Falla roemde de gitaar immers als het snaarinstrument met de meeste harmonisch-polyfone mogelijkheden. Hij wees op de invloed van de gitaar op een groot deel van de Europese muziekproductie (zie Scarlatti, Glinka, Debussy, Ravel, Albéniz,...).

De voorliefde van deze componisten voor de piano of het orkest, instrumenten die niet in de Spaanse folklore gebruikt werden, moesten het streven naar stilering onderstrepen en een zekere vervreemding teweegbrengen tegenover hun vertrouwde klankvoorstelling, aangezien de traditionele gitaarmuziek vaak verviel in platitudes en in elementaire vormen. In zijn 'Homenaje' slaagt De Falla erin dit gevaar te vermijden.

Volgens de componist Antonio Ruiz Pipo was De Falla door het werk van Llobet met zijn 'Homenaje' ontgoocheld.

Zelfs Llobet, als muzikant veelzijdiger en beter ontwikkeld dan Segovia, was niet in staat om aan De Falla's verwachtingen te voldoen. Segovia met zijn Andalusische charme, zijn expositie van een groot klankkleurenspectrum, zijn volle warme klank en zijn buitengewone podiumpresence, heeft ook De Falla niet meer kunnen vermurwen.

Waarom? Toonaangevende componisten vervullen de rol van hoogste instantie als het eropaan komt muzikale vragen te beantwoorden. Ze verenigen een algemene muzikaliteit met een gevoel voor vorm en expressie. Een kritische ingesteldheid tegenover hun eigen werk en tegenover dat van een ander, in combinatie met het vermogen in hun werk de tijdsgeest te laten weerklinken, maakt hen tot autoriteiten en geeft hun werk een profetisch karakter. Verkeerde accenten, een onevenwicht tussen de verschillende stemmen, ritmische onnauwkeurigheid en het zondigen tegen de meest elementaire muzikale principes waren toen zeker bij gitaristen schering en inslag.

Reginald Smith-Brindle zei in verband met Segovia: "De grote componisten van de eerste helft van deze eeuw hebben niet de dwaling begaan succes met kwaliteit te verwarren"(Moser, juni 1983).

Zeker in het geval van De Falla had dat niets te maken met een eventueel ongeloof wat betreft de mogelijkheden van de gitaar. In 1926 schreef hij immers een 'concerto voor Clavecimbel' (voor de Poolse Wanda Lanowska) wat in die tijd een totaal uit de gratie gevallen instrument was en waar De Falla veel minder vertrouwd mee was dan de gitaar (Moser, juni 1983).

Beperkte zich de interesse voor de gitaar gedurende de eerste helft van de 20^{ste} eeuw tot slechts enkele composities die werkelijk van betekenis waren, vanaf de jaren zestig begonnen componisten van de meest uiteenlopende aard onder invloed van uitvoerders zoals Julian Bream, Reinbert Evers, Theodor Ross & Wilhelm Bruck¹, Magnus Anderson en David Starobin, voor de gitaar te schrijven.

De literatuur voor gitaar die vandaag op het repertoire staat is typisch voor de hergeboorte van een instrument. Deze literatuur bestaat uit talrijke bewerkingen van muziek voor andere instrumenten, uit een relatief klein repertoire van oude werken (voor het grootste deel van tweede- en derderangs componisten) en uit een aantal originele werken uit deze bloeiperiode.

¹ Salut für Caudwell van Helmut Lachenmann werd door Theodor Ross en Wilhelm Bruck voor het eerst uitgevoerd en opgenomen.

Deze laatste groep van originele werken kunnen in volgende categorieën worden onderverdeeld:

- composities die in de eerste plaats een voortzetting zijn van de gitaaridiomatische tradities (Tedesco, Turina, Barrios, Ponce, Lauro, Rodrigo,...)
- eigentijdse composities die via een begrensde, ondergeschikte en onvermijdelijk beperkte aanspraak op de instrumentale idiomatiek de gitaar willen inpassen in de muziekstilistische stand van zaken (Krenek, Apostel, Halffter, Henze, Berkeley, Britten, Brouwer, Logothetis, Shlomowitz, Bartlett,...)
- composities die van het instrument uitgaan, het in de eerste plaats idiomatisch behandelen om daarna deze idiomatiek te verruimen (Scelsi, Villa-Lobos, Lachenmann, Craenen,...)

De motivatie voor dit onderzoeksproject volgde vanuit de volgende conclusies:

- Er is vandaag een divers repertoire voorhanden van hoge kwaliteit.
- De gitaar krijgt aan de Conservatoria dezelfde mogelijkheden als de traditionele instrumenten.
- Wat er daarentegen uiteindelijk op de concertpodia klinkt is nog steeds een doorslag van het 'Segovia'-repertoire, aangevuld met virtuoze uitgeschreven improvisaties uit de Zuid-Amerikaanse volksmuziek en als excuus een sporadisch hedendaags werk van postmoderne strekking. Het gitaaridoom waarmee dit alles gerealiseerd wordt, ligt in het verlengde van de gitaartechnische standaard die componisten als Brouwer, Barrios, Rodrigo en Tedesco hebben gevestigd.

Mijn doelstelling was een repertoire op te bouwen en een document samen te stellen dat toegankelijk is voor gitaar- en compositiestudenten aan de Conservatoria. Een document dat een opening kan betekenen naar een soms moeilijk toegankelijk repertoire en dat kan aanzetten tot een hoogstpersoonlijke manier van werken. Enkel werken die een beperkte aanspraak maken op de standaard gitaaridiomatiek of deze idiomatische traditie willen verruimen krijgen hier een plaats binnen deze verhandeling.

Meer algemeen was en blijft het nog steeds mijn doel een concertpraktijk te ontwikkelen binnen een dynamische theoretische omkadering die kan provoceren, inspireren en motiveren.

Wanneer een componist zich beweegt of bewogen wordt tot het schrijven voor gitaar is het vaak zo dat er op een bepaald moment een uitvoerder geconsulteerd wordt. Door de intenties van de componist te plaatsen naast oplossingen die door het instrument zelf en/of door een uitvoerder worden aangereikt wou ik een scherper beeld krijgen van de specifieke problemen die met het uitvoeren van nieuwe muziek gepaard gaan.

De vijf werken die binnen deze optiek in de loop van mijn werk belangrijk zijn geweest fungeren hier als katalysator. In de volgorde waarin ze in deze scriptie behandeld worden zijn dit: 'Akephale' van Kyle Bartlett, 'Serious and Sincere Sentiments About Something' by Matthew Shlomowitz, 'Salut für Caudwell' van

Helmut Lachenmann, 'Mouvements Trouvés' van Paul Craenen en 'Styx' van Anestis Logothetis.

Het zijn steeds werken die een ander facet van de gitaar benaderen, een andere manier van werken vereisen en dus ook andere methodes oproepen. Vanuit deze vijf 'case studies' verwijs ik kort naar meer algemene thema's die in de hedendaagse muziek aan bod komen.

De opdeling van de hoofdstukken in episodes en stasima is een verwijzing naar de Griekse tragedie. De protagonist is hier de gitarist en zijn instrument. Elke episode geldt als een exemplaar, een concrete handeling die de kwetsbaarheid benadrukt van de protagonist. In de stasima, die alterneren met de episodes, wordt er commentaar gegeven en gereflecteerd. De stasima kunnen gelden als utopieën, als dialectische oefeningen die de spanning tussen de continuïteit en het detail voelbaar maken. Dit onderzoek is in wezen een tragedie van het luisteren waarmee ik naar een van de laatste werken van Luigi Nono (1924-1990) wil verwijzen: 'Prometeo – Tragedia dell'ascolto' ('Prometeo – tragedie van het luisteren'). Nono roept op tot een denkend luisteren, vrij van zichzelf opgelegde beperkingen, een luisteren dat afstand poogt te doen van zekerheden en van een dogmatische 'veroordeelingsdrift'. Het is Nono's wantrouwen tegenover gesloten systemen en zijn niet aflatende aandacht voor het detail en de nuance die mij vandaag nog des te relevanter lijken.

De vijf geselecteerde werken gelden voor mij als vijf metaforen voor het project. Ze vertegenwoordigen telkens een ander facet van mijn muzikant zijn. In die zin zijn het vijf rode draden die samen voor de continuïteit van mijn activiteiten zorgen. De ontstaansgeschiedenis, het repetitieproces, het klinkende (live en op cd) en beeldende resultaat kunnen telkens als onderdelen van het totaalbeeld gelden die het geheel van de metafoor uitmaken. Vanuit het besef dat de veellagigheid en complexiteit van het resultaat na een eerste en vaak enige luisterervaring amper aan de oppervlakte komt is wat nu volgt hopelijk van enige relevantie. Het creatieve gebruik van de partituren en de cd wordt bij het lezen van deze scriptie warm aanbevolen.

Als bijlage van de scriptie geef ik repertoiresuggesties. Voor deze repertoirelijst ga ik niet verder in de tijd terug dan 1977, het jaar waarin *Salut für Caudwell* is ontstaan. De toenmalige impact van dit werk op het componeren voor gitaar kan nauwelijks onderschat worden. Afgaande op een persoonlijke mededeling van de gitarist Wilhelm Bruck was hiermee voor vele componisten hét ultieme werk voor gitaar geschreven en was het moeilijk hier nog iets aan toe te voegen. Binnen de opzet van deze scriptie maken de werken van Craenen, Bartlett en Shlomowitz deel uit van de echo die 'Salut' heeft nagelaten.

Episode 1:

Akephale [2002] van Kyle Bartlett² voor solo gitaar

I Inleiding

(NB: 'Akephale' is Grieks voor 'zonder hoofd')

"Het model voor het ontwerp van dit stuk is het onbewuste en ongewilde reageren van levende wezens zoals het verwijden van de pupil in een donkere kamer of het draaien van een plant naar de zonnkant" (Bartlett, 2001).

Deze directe verwijzing naar organische processen heeft het componeren gemotiveerd en voedt daardoor ook de analyse en de interpretatie.

Enerzijds zal de analyse van klassieke deductieve aard zijn om de geldigheid van eventuele bestaande muzikale concepten na te gaan.

Anderzijds zal ik trachten uit te maken wat de karakteristieken of fundamentele mechanismen zijn die uit dit pre-compositioneel concept voortkomen. Dit wil ik beschouwen als een conceptuele analyse. De bedoeling is door de analyse de perceptie van dit werk te verrijken waarmee ik geenszins wil suggereren dat de rijkdom en het geheel van de muzikale perceptie uiteen te rafelen valt in een eindige reeks van expliciete conclusies.

II Deductieve analyse

Het werk bestaat uit vier blokken.

Blok I as fast as possible; severe, breathless

Blok II crotchet = 72 calm, becoming agitated

Blok III crotchet = 92 and +; mysteriously, nocturnal, instinct

Blok IV crotchet = 76-80 still with tension

BLOK I as fast as possible; severe, breathless (0'00' – 4'20''= 4'20'')

Dit eerste blok beslaat bijna 40% van de totale duur van de compositie en is deelbaar in drie secties die in lengte toenemen.

sectie 1: m1-m14

sectie 2: m15-m36

sectie 3: m37-m63

De ritmische structuur die sectie 1 vormgeeft verschijnt opnieuw in sectie 2.

De voornaamste alteratie in sectie 2 bestaat uit onregelmatig tussengevoegde sostenuto scrapes (zie speeltechnische suggesties p.10). Verder komen er maar enkele dynamische aanwijzingen voor. Het realiseren van deze dynamische processen op vaak heel korte tijd heeft eerder een rechtstreekse invloed op de fysische spanning die plots verandert dan op het klankresultaat: een crescendo van mp tot ff over 1 tel (zie m3) is bijvoorbeeld eerder een verheving van de

² **Kyle Bartlett**, geboren 1971 in California (V.S.), fluitstudies aan de Longy School of Music, compositiestudies bij Richard Wernick, George Crumb en James Dillon, behaalde een PHD-compositie aan de universiteit van Pennsylvania, artistieke leiding van het ensemble voor nieuwe muziek 'Counter)induction', leeft in Philadelphia. <http://www.counterinduction.com>

activiteit en nervositeit dan dat er van een grote volumetoename sprake is. De lengte van de tussenvoegsels fluctueert licht met uitzondering van de scrapes in m27-39 die één legato vormen en accentsgewijs per maat geactiveerd worden. Dit accent is een natuurlijk gevolg van de hand die opnieuw in de uitgangspositie teruggebracht is om over dezelfde snaarlengte eenzelfde scrape te realiseren.

Sectie 3 kan beschouwd worden als een kopij van sectie 2 met geheugenfouten en aarzelingen in de vorm van bijgevoegde stiltes. Dynamisch komen er sterkere fluctuaties voor. Hoewel het hier nog steeds gaat om een bewerking van sectie 1 verlengd door het tussenvoegen van scrapes en stiltes is er steeds minder klinkend materiaal. Het gewicht van het doorgewerkte en de lengte staat dus lijnrecht tegenover de geringe auditieve impact. Waar precies de variatie van de variatie begint valt moeilijk te horen, wat wel waar te nemen valt is een verandering van densiteit.

De herhaling van cellen en hun respectievelijke ritmes is vrij gekozen.

De interne ritmische organisatie van sectie 3 is ontstaan door het snel proberen memoriseren van een ritmisch patroon waarbij de fouten die bij onmiddellijke herhaling opdoken genoteerd werden.

Een typevoorbeeld van een voorkomend ritmisch proces:

m37, 38 en 39 is gelijk aan m1 en 2 aangevuld met een kwartnoot 'scrape' als opmaat tot de eerste ritmische figuur in m1 en m2 en een crescendo scrape als aanzet tot de tweede tel van maat 2. Verder zijn er enkele ritmische elementen weggelaten: de eerste vier acties van de derde tel van m1 en de derde achtste van de kwintool uit m2. De decrescendo figuur onder de kwintool is vervangen door tweemaal ff-mp.

BLOK II crotchet = 72 calm, becoming agitated (4'20" – 6'32" = 2'12")

Dit blok is eveneens deelbaar in drie secties

sectie 1: m64-m80

sectie 2: m81-m92

sectie 3: m93-m95

De eerste actie van sectie 1 is een zo snel mogelijk uit te voeren wisbeweging met de onderkant van de glazen flessenhals over dezelfde zesde snaar. De nieuwe natuur van de klank kan amper worden waargenomen en wordt pas bevestigd 5 tellen later door een zestiende scrape. De tijd tussen deze punctuele scrapes wordt geleidelijk korter. Dit verwachtingspatroon wordt door een fermata (eind m67) opgeheven. Datzelfde proces wordt nog eens in het kort overgedaan (m68-69) waarbij het element van de sostenuto scrape opnieuw opduikt. De tot zover gebruikte mogelijkheden worden gecombineerd, de klank vervluchtigt. (lange scrape+wisbeweging / scrape+wisbeweging / scrape / wisbeweging) Er komen steeds meer ritmische patronen uit blok 1 opnieuw naar boven totdat deze korte verhoging van densiteit wordt geblokkeerd door 3 lange sostenuto scrapes (m78-80).

Tijdens sectie 2 trekt het ritmische materiaal geleidelijk samen om te blijven hangen in twee van elkaar gescheiden tremolando scrapes (m91-92)

Sectie 3 verwijst letterlijk naar het begin van het werk en leidt ons al na 2 maten naar blok 3.

BLOK III crotchet = 92 and +; mysteriously, nocturnal, instinct (6'32''-8'13''= 1'41'')

Er zijn momenten in dit blok waar de beweging van de flessenhals tot stilstand lijkt gekomen. Op deze punten wordt de vorm van de rechthoekige driehoek gespiegeld. Dit betekent dat na een dalende schuine zijde er onmiddellijk een stijgende schuine zijde volgt. Dit proces wordt opnieuw omgekeerd door de opeenvolging van twee rechthoekige driehoeken, één met een stijgende en één met een dalende schuine zijde.

Op deze scharnierpunten is de beweging van de flessenhals over de toets het grootst. Op het einde van sectie komt de linkerhand na vier valse stops eindelijk tot rust.

De densiteit van de aangetokkelde snaren varieert en is onregelmatig verspreid over dit deel. Een mogelijke samenhang tussen de bergen en dalen of de kleine en grote flessenhalsbewegingen werd vermeden of is niet als zodanig bedoeld. De spanning ontstaat daarentegen door het conflict tussen de strikte organisatie van de driehoeken, die in een hypnotisch getijdenmatig bewegingspatroon resulteert, en het chaotisch aantokkelen van de snaren. Dit is een parallel met de spanning tussen grote en kleine vorm die binnen het stuk bestaat, als contrasten die staan boven de organisatie op microniveau.

BLOK IV crotchet = 76-80 still with tension (8'13'' – 11'27''= 3'14'')

(“in this section the majority of volume changes will be naturally created through the inherent dynamic differences of the techniques”)³

Het klankprofiel van dit laatste blok verwijst ondubbelzinnig naar de eerste twee blokken. De overgang naar dit blok is zo plots als het vorige blok begon.

De vier gebruikte speeltechnieken komen hier in alle mogelijke combinaties voor. Ze zijn gegroepeerd in 25 groepen of eenheden van 2 tot 5 acties.

Elke groep heeft zijn specifieke klankeenheid gevormd door een steeds andere klanksequentie en door dynamische variaties (stabiele of fluctuerende dynamiek).

Elke klanksequentie is gescheiden door punctuele voorstellen. Er is hier steeds minder sprake van een proces over de groepen heen. Wel worden binnen de afzonderlijke groepen de verschillende technieken tegenover elkaar uitgespeeld. enkele voorbeelden:

m97: Hier krijgen we twee acties met een gelijke duur maar met een sterke klankdifferentiatie binnen de voorgeschreven forte dynamiek (scrape muntstuk + scrape flessenhals).

m98: In totaal zijn er hier drie acties waarvan de eerste twee zoals in maat 97 bijna even lang duren maar een duidelijke diminuendo beschrijven die afgebroken wordt door een forte scrape met het muntstuk.

m99: In deze groep wordt de vorige maat herhaald maar omkaderd door korte acties die het klankproductiepalet vervolledigen,

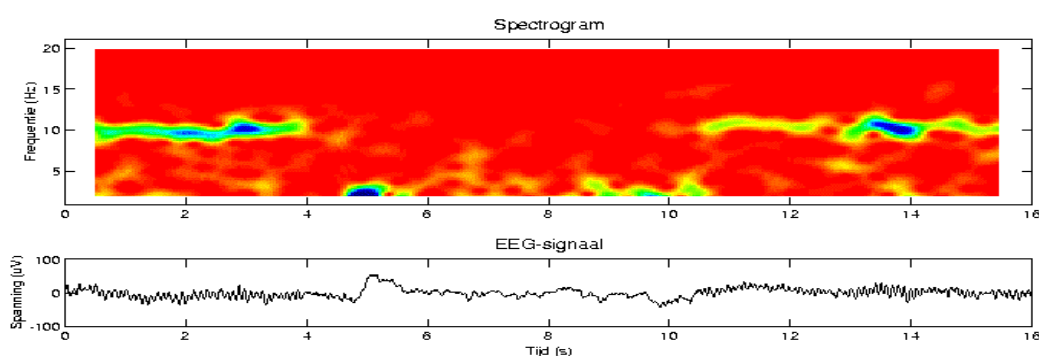
³ Kyle Bartlett, note in the facsimile, Philadelphia 2002

III Conceptuele analyse door middel van 'inspiratie'

Hierbij wil ik de nadruk leggen op het woord 'inspiratie' omdat het hier gaat over hoe ik als uitvoerder reageer op de aan mij overgedragen muzikale informatie via de partituur en de programmatekst. Voor de hieronder beschreven reflectie is dan ook mijn fantasie of culturele bagage verantwoordelijk. Het gaat hier in wezen om een analogie die ik meen te bespeuren, die niet noodzakelijk door de componiste zo bedoeld is, maar die mij wel van dienst is als uitvoerder om de breuken (eerder dan overgangen) tussen de verschillende blokken in de partituur te zien.

Het natuurkundig model dat binnen dit bestek interessant kan zijn is het EEG (encephalogram). Het is een registratie van elektrische impulsen op de hoofdhuid die elektrische activiteit van het hersenweefsel aangeeft. Doorgaans wordt een EEG visueel geïnterpreteerd om op die basis klinische conclusies te trekken. Een tijd-frequentie analyse is een bruikbaar hulpmiddel om die interpretatie te vergemakkelijken daar ze een beeld geeft van de frequentie-inhoud van een signaal in functie van de tijd. Dit soort van terminologie is natuurlijk 'gefundenes Fressen' aangezien het bekijken van frequentie in functie van tijd een gebruikelijke muzikale analysemethode is. Het spectrogram dat hieronder staat afgebeeld laat een typische 10Hz alpha hersenactiviteit zien die verandert wanneer de patiënt na 4 seconden de ogen opent. De frequentie verandert maar blijft quasi constant: er is een regelmatige, quasi-periodische pulsatie met kleine onderbrekingen van activiteit. Deze ruwe, visuele interpretatie kan zonder meer het resultaat zijn van visuele vergelijking met het profiel van de partituur. De frequentieband van blok 1 en 2 (zie verder) verandert niet, enkel de ritmische activiteit wordt gevarieerd.

Het derde blok beweegt door het gebruik van de flessenhals en het aantokkelen van de losse snaren in een andere frequentieband. Er is hier sprake van een plotse verwijding van activiteit en kan geïnterpreteerd worden als een lichtimpuls die door het openen van de ogen voor een verwijding van de pupill zorgt. Wanneer blok 4 begint zijn de ogen opnieuw gesloten waardoor we opnieuw het materiaal uit blok 1 en 2 zien terugkomen.



De breuk op seconde vier markeert het einde van blok 2, op seconde 10 begint blok 4.

IV Speeltechnische suggesties

Blok I

De klank wordt geproduceerd door met een muntstuk tegen de draadrichting van de zesde snaar in te schrapen (ergo: van links naar rechts over de lengte van de snaar). Om zo veel mogelijk toonhoogte te vermijden trekt de linkerhand de snaar ter hoogte van de 10de positie naar boven om de spanning te verhogen en dempt de rechterhand tegelijkertijd de rechterhelft van de snaar. Deze beweging van links naar rechts en omgekeerd wordt uitgevoerd binnen een afstand van maximum één centimeter. Hierbij moet worden opgemerkt dat de sostenuto scrapes speeltechnisch maar kleine varianten zijn van de basis scrape-techniek in die zin dat enkel de beweging over de snaar iets langer wordt.

De druk met het muntstuk op de snaar is zo hoog mogelijk. Rekening houdend met deze hoge spanning van het hele lichaam en de microbewegingen langsheen de snaar is het vanzelfsprekend dat het lichaam verkrampst.

Deze situatie wordt nog geradicaliseerd door de ritmische notatie die “as fast as possible” niet nauwkeurig realiseerbaar is. De aard van de ritmiek lijkt wel uit te gaan van een uitvoering in punten in plaats van strepen, wat uiteindelijk de grafisch correcte voorstelling is van een scrape.

De rechterhand maakt gebruik van de tijd die door fermata's vrijkomt om een andere plaats op de zesde snaar te zoeken die nog niet geërodeerd is door het schrapen van het metaal over de snaardraad die fragieler is dan de rand van het muntstuk. Dit veranderen van positie verklaart de klankverandering na de fermata's.

Blok II

Met de onderkant van glazen flessenhals wordt hier over de snaar geschraapt. De klankkwaliteit is daarom iets ronder en minder krachtig. Zowel door talrijke positiewisselingen (en dus klankkwaliteitsveranderingen) als door de vermindering in densiteit op het einde van blok 1 valt deze materiaalwissel moeilijk te horen.

Blok III

De flessenhals ligt over de zes snaren. De vorm van de rechthoekige driehoek bepaalt de beweging van de flessenhals. Een dalende schuine zijde wijst op een afname van de door de flessenhals afgelegde weg over de gitaararm waardoor de snelheid van de linkerhandbeweging afneemt. De dynamiek blijft constant (mp). De pijltjes naar boven en naar beneden wijzen op de periodiciteit van de flessenhalsbeweging (van de hoogste naar de laagste posities of vice-versa). De zwarte stippen op de tabulatuur (zes lijnen=zes snaren) wijzen op de aan te tokkelen snaren. Het toonhoogteresultaat doet er niet toe en varieert van uitvoering tot uitvoering.

Blok IV

zwarte driehoek: schraap met een muntstuk over de zesde snaar

witte noot: schraap met de onderkant van een glazen flessenhals over de zesde snaar

een liggende rechthoek: beweeg met de lange kant van de flessenhals over de zes snaren (van molto sul pont tot molto sul tasto)

een staande rechthoek: wrijf met de zijkant van de hand over de zes snaren (van molto sul ponticello tot molto sul tasto)

In dit laatste blok moet de flessenhals in één hand en het muntstuk in de andere hand gehouden worden.

V Conclusie

« C'est que nous avons de plus profond, c'est notre peau » (Paul Valéry).

De 'luisteraar' wordt aangesproken en uitgedaagd om een actievere houding aan te nemen. Door de reductie van het materiaal en de speeltechnieken kan er aandacht gaan naar het hic et nunc van de compositie, naar de opstelling van de uitvoerder in de ruimte, naar de lichaamstaal van de uitvoerder, naar het fysisch conflict dat zich afspeelt tussen het lichaam en de zesde snaar.

Men zou kunnen stellen dat het publiek nodig is om het werk af te maken. Niet als een permanente invulling maar voor korte tijd, voor de duur van de ervaring. Met 'Akephale' geeft Bartlett aan de luisteraar de gelegenheid bewust te worden van het eigen luisteren en ervaren. De integratie van dit werk in de ruimte is volgens mij een aspect waar de componiste ten onrechte niet op gewezen heeft. Het element van de beslotenheid, de determinatie van het speelvlak kan een medeplichtigheid creëren die de essentie van het werk beklemtoont. Het zou een optie kunnen zijn de luisteraar in het verlengde van die beperkte en gedetermineerde speelruimte te plaatsen. Claustrofobie, paralyse, het ontwerpen van een dramaturgie kan een volgende zinvolle stap zijn in het 'ten-toon-stellen' (Helbich, 2002) van het werk.

Door een gevoel van ongemak en desoriëntatie kan de luisteraar zich lichamelijk betrokken voelen en naar mogelijkheden zoeken om een uitweg te vinden en de weerstand op te lossen.

In dit werk van Bartlett is er in wezen geen muzikale verhaallijn, geen plot en geen verborgen informatie. Haar werk bestaat uit prikkels die de lichamelijkheid aanspreken. In die zin zouden we kunnen stellen dat wat geboden is een close-up is van een beeld en niet het beeld als totaliteit. Op enkele momenten verspringt de focus op een bijna mechanische manier alsof het spiegelvlak ombuigt.

In zekere zin gaat het hier om een vorm van esthetisch behaviorisme als we ervan uitgaan dat enkel wat voor een buitenstaander observeerbaar is, relevant is. Alles is buitenkant, enkel het waarnemen telt nog en niet de mogelijke betekenis van het geziene en het gehoorde. Er is geen psychologische betekenis

of innerlijke diepte. Of met de woorden van Walter Benjamin (1996): “De kleinste beweging is de essentie waarin een mogelijk gezicht schuilt als een letterlijk oppervlakkige toonkracht die diepzinniger is dan elke eventuele psychologische lading. Door deze visuele microscopie maakt de techniek het optisch onbewuste zichtbaar”.

Dit werk vervult binnen de context van dit onderzoek de rol van de sterkst mogelijke negatie van het gitaaridoom. Het werk kan gesitueerd worden binnen een Amerikaanse minimalistische traditie die vooral in de muziek een antwoord was op het modernistisch gedachtegoed van de jaren zestig en zeventig van vorige eeuw (zowel een reactie op het totale serialisme van Boulez en Stockhausen als op de aleatoriek van Cage). Volgens Keith Potter (2001, p.717) stamt de term zelf uit de beeldende kunst die merkwaardig genoeg wel duidelijke wortels had in de modernistische kunstgedachte. Twee parallellen tussen het minimalisme in de beeldende kunst (onder andere: Donald Judd, Robert Morris, Frank Stella, Richard Serra) en in de muziek (La Monte Young, Steve Reich, Philippe Glass, Pauline Oliveiros): de reductie van materiaal tot zijn essentie en regelmaat van de vormgeving. Aan deze twee kenmerken beantwoordt het werk van Bartlett zonder twijfel. ‘Akephale’ refereert daarentegen niet aan tonale of modale wendingen (Reich, Glass) en evenmin is er sprake van een schatplichtigheid aan de jazz of rock (Riley), wel zijn de minimale essentie in de zin van de erosie van culturele barrières en loskomen uit het puur muzikale hier van belang.

Er wordt spanning gegenereerd door tegenspraak tussen de afgekapte, plumpe aard van de grote structuur en de subtiële, iteratieve processen op microniveau. Alles gaat om beweging: de beweging van het lichaam tegen de gitaar. Het werk is geen opeenvolging van te realiseren toonhoogten en klankkleuren. Toonhoogte en klankkleur zijn hier fenomenen die gecreëerd worden door de beweging van de handen tegen de snaren. Het werk is een opeenvolging van bewegingen zonder grote gevoelens of gedachten.

VI De compositie-opdracht als discipline

Er bestaat interesse van de uitvoerder voor het werk van een componist als er een vertrouwen bestaat in de integriteit van deze componist(e) tegenover zijn of haar persoonlijk project. De componist(e) op zijn of haar beurt waardeert ten minste de interpretatieve capaciteiten van de uitvoerder. Een op dat moment bestaande compositorische interesse en een concreet engagement van de uitvoerder kruisen vervolgens elkaar.

Dit persoonlijk engagement lijkt mij vandaag een essentiële uitgangssituatie. De productie van abstracte muzikale opusnummers is moeilijk houdbaar in een muzikaal milieu waar het vaak geëmancipeerde uitvoerders zijn die bepalen wat en waar welke compositie gespeeld wordt.

(Raes, <http://www.logosfoundation.org/kursus/7020.html>).

Dat dit allesbehalve een ideale situatie is mag duidelijk zijn; het is niet eenvoudig een evenwicht te vinden tussen de uitvoerder die enerzijds een podium wil vinden en anderzijds de muzikale creatie wil stimuleren. De belangen van deze twee polen lopen zelden samen. Een sterke interactie tussen de componist en het 'uitvoeringsapparaat' lijkt mij het gezondste streven dat een mogelijke polariteit kan neutraliseren. Als er al een concertorganisator is die nieuwe muziek wil programmeren kan die zelden of nooit een groter budget vrijmaken dan voor klassieke muziek. De realiteit is echter dat met het creëren van nieuwe muziek meestal meer tijd en kosten gepaard gaan dan bij het hernemen van een klassiek repertoirewerk. Daarenboven moet de organisator veel meer moeite doen een publiek bij elkaar te krijgen waarbij het dan nauwelijks te voorspellen is of het publiek tevreden huiswaarts keert. Als er dan een gebrekkige communicatie bestaat tussen componist en uitvoerder ontstaat er een negatieve spiraal. Het is van kapitaal belang een engagement te laten groeien tussen beide partijen door tenminste zoveel mogelijk informatie (praktisch, artistiek) uit te wisselen tijdens het groeien van het muzikaal project.

De compositie-opdracht wil ik in dat opzicht zien als een initiatief van componist en uitvoerder met een voorgeschiedenis, een ontstaansgeschiedenis, een eventuele publieke voorstelling, een reflectiemoment en een reactie. In die zin valt 'Akephale' als een geslaagde compositieopdracht te beschouwen.

De eerste kennismaking met de componiste vond plaats tijdens de Darmstädter Ferienkurse in juli 2002. Aldaar heb ik in de marge van de cursus op één namiddag een luistersessie georganiseerd waarbij verschillende jonge componisten (waaronder Kyle Bartlett) elkaar hun werk konden voorstellen. Daarop heb ik als uitvoerder werk van Helmut Oehring, Ysang Yun en David Helbich voorgesteld. Na de uitwisseling per mail van cd's en partituren heb ik de componiste terug ontmoet in Philadelphia, na concerten met Champ d'Action in San Francisco en Buffalo. Mijn artistieke activiteiten in verband met mijn Orpheus project waren in die periode toegespitst op de werken van Scelsi en Lachenmann, twee werken die ook voor haar een bijzondere betekenis hadden. De naderende finalisatie van mijn Orpheusproject en mijn steeds groeiende interesse als muzikant voor creatie waren de twee voornaamste aanleidingen tot het ontstaan van 'Akephale'.

In de loop van het gezamenlijke en individuele werkproces diende zich een mooie gelegenheid aan om het werk aan het publiek voor te stellen. Op 23 juni 2002 was Champ d'Action te gast in het Muhka (Antwerpen) waar er werk van Lucia Romualdi en Fred Eerdekens werd tentoongesteld. Centraal in hun werk stonden respectievelijk de getijdenschommelingen van de Schelde en het ensceneren van de bladstructuur van bomen en planten. De muzikale activiteiten van Champ d'Action concentreerden zich in die periode rond onder meer het werken met geluidsmateriaal van de plastische kunstenaar Bob Verschueren die reeds jaren bezig was met het catalogiseren van plantengeluiden. 'Akephale' dat eveneens ondubbelzinnig naar een organisch proces verwijst was binnen deze context een waardevolle aanvulling.

De creatie zelf vond enkele dagen voordien plaats in stichting Logos⁴. In de week die volgde op de creatie werd er in het bijzijn van de componiste een studio-opname (zie cd in bijlage) gemaakt. Een jaar later is 'Kephale' een feit.

Het nieuwe werk Kephale is eerder intellectueel, kunstig en bedachtzaam.

"Ik wou een werk schrijven dat meer aandacht had voor de kleuren van de gitaar en uitging van de traditionele gitaartechniek" (Bartlett, persoonlijke mededeling, 30 juni 2003).

In Kephale zijn de toonhoogten genoteerd en is het positiespel van de linkerhand een resultaat van de toonhoogten en niet omgekeerd zoals in Akephale.

Dezelfde blokken van materiaal zijn aanwezig maar de overgangen tussen de delen en de verschillende karakteristieke technieken zijn gemaskeerd.

In zekere zin gaat 'Akephale' over uitvoering en actie terwijl 'Kephale' gaat over het uitwerken van een interpretatie en het vinden van betekenis. Vandaar 'zonder hoofd' en 'met hoofd'...

⁴ Champ d'Action, concert in Stichting Logos, Gent, 20 juni 2002

Programma

Corporel voor slagwerk solo van Vinko Globokar (10')

Akephale (2002) voor gitaar solo van Kyle Bartlett [wereldcreatie] (6')

About voor viool, altviool en gitaar van Franco Donatoni (5')

Modus voor clarinet in sib en percussie van Ivan Fedele (1988) 6'

Deirdre's Threat voor viool en piano van Matthew Shlomowitz (12')

I've touched the sky voor altviool solo van Kyle Bartlett (7')

Discipline (2000) voor klarinet, altviool en piano van Kyle Bartlett [Belgische creatie] (16')

Stasimon 1: muziek zien

Deze koorzang is geen intermezzo of afleidingsmanoeuvre. Via de 'weergave van' en 'reflectie over' een tekst van de componist **David Helbich**⁵ wil ik duiden wat vooraf ging en de interpretatieve context openen voor wat volgt. Aandacht voor schijnbaar buiten-muzikale elementen is ook voor de interpretatie van de werken van Craenen en Lachenmann van belang.

Vanuit het werk van Kyle Bartlett, waar ik in de conclusie verwezen heb naar het mogelijke 'ten-toon-stellen' van haar werk, wil ik hier het aspect van de muzikale ruimte en de houding van de uitvoerder verder uitdiepen. Dit onderwerp wil ik behandelen aan de hand van het werk voor solo gitaar van David Helbich:

'**Hallo 1-2-3-4-5**' (2000-2002) is een geheel van vijf 'stukken' waarbinnen de fysieke aanwezigheid van de gitaar geleidelijk verdwijnt ten voordele van het lichaam van de uitvoerder. Deze graduele verschuiving van de aandacht laat vermoeden dat een aspect van de compositorische continuïteit in dit werk bepaald wordt door de (lichaams)houding. Zo wordt retro-actief pas duidelijk dat elementen die in 'Hallo 1' aanvankelijk als bijgeluiden geïnterpreteerd werden in wezen naar een specifieke technisch-muzikale situatie verwezen.

Wat hier volgt zijn fragmenten uit een interview met de componist afgenomen door de Deense componist Simon Steen Andersen voor het Deense muziektijdschrift 'Autograf'.

weergave

muziek over Muziek

Helbich: "Muziek kan er niet omheen naar zichzelf te verwijzen als muzikaal fenomeen, wat ze op een duidelijke of minder duidelijke manier kan doen: <zeker als men er van uitgaat dat muziek tenslotte "zum hören" is waarmee er van overdracht sprake is>.

Alle mogelijke akoestische prikkels spelen een rol en zeker die die voor het 'gehoord' worden geconcipieerd zijn en het begrip muziek als bemiddelaar gebruiken.

Muziek vestigt zich telkens als muziek.

⁵ **David Helbich**, geboren 1973 in Berlijn (Duitsland), liep school in Bremen, compositiestudies 1996-2000 in Amsterdam bij Daan Manneke, 2000-2002 in Freiburg/Duitsland bij Mathias Spahlinger, filosofiestudie in Amsterdam en Freiburg, o.a. bij Ute Guzoni, werkt en leeft in Brussel.

Meta-muziek kan ik me in hiërarchische zin niet inbeelden. Beter dan het woord 'boven' werken de woorden 'met' en 'in' of 'via muziek tot fundamenteelere problemen' (die eveneens niet buiten hun concretisering kunnen).

Kunst blijft het esthetisch omgaan met de dingen: het esthetisch problematiseren (probleem=onduidelijkheid of raadsel, problematiseren=het wijzen op de onduidelijkheid, niet het oplossen van de onduidelijkheid)."

ten-toon-stellen

Helbich: "Expressie lijkt mij de manier van vormgeving te zijn: de tentoonstelling en het tentoonstellen van ten minste de ten-toon-stelling en het ten-toon-stellen.

De tentoonstelling is de mededeling, de verklaring niet het ten-toon-gestelde. Zo neemt kunst en dus ook muziek steeds (een)houding in, niet in de zin van een continu gevoel (ik denk ook niet dat er zo iets bestaat) maar als een ernst tegenover het (de-)construeren, een ernst tegenover het spel met de niet-essentialiteit van de dingen."

in situ

Helbich: "Muziek heeft vanzelfsprekend haar eigen problemen niet ten laatste het probleem van muziek als muziek. Het tegenover elkaar plaatsen van muziek en situatie vind ik niet correct. Specifieke muzikale problemen zijn juist specifiek binnen de opgelegde begrenzingen (binnen een muzikaal kader) die echter elkaar kunnen tegenspreken: nooit hoort alles wat te horen valt bij muziek -de visuele uitwerking is niet noodzakelijk iets wat er buiten staat of een extra is (zoals in de talrijke vervelende multi-media composities), maar wel iets dat ook muzikale functies kan in zich dragen. Muziek blijft ook als kunst cultureel bepaald,..."

exemplarisch

Helbich: "Stel, ik wil nagaan hoe lang een gebeurtenis (bv: een klank) in de stilte doorwerkt; van wanneer er verwachting of verveling ontstaat of hoe lang iets klinkt (of het volgende al klinkt) en hoeveel stilte nog als muziek kan opgevat worden. Hiermee beweeg ik me onvermijdelijk op het veelzijdige en contingente domein van het maatschappelijke zoals bijvoorbeeld het geschiedkundige.

Naar mijn mening kan men de situatie van een stuk, namelijk de situatie in het stuk en de situatie als stuk, hooguit tot een privé-probleem van de luisteraar degraderen, maar men kan er niet aan voorbijgaan. Aangezien ik niet geïnteresseerd ben in de privé-ervaring (binnenskamers) ga ik op zoek naar dit aspect

van de gebeurtenis dat ik het op het voorplan wil brengen en dus ten-toon-stellen.".....

open is niet gesloten I

Helbich: "Houding is fundamenteeler dan concept. Een 'houding' werkt doorheen het hele stuk (doorheen zijn delen), zonder daarom een continuum voor ogen te hebben. Concepten componeren een afloop. Ook wanneer men het concept opvat als een esthetisch programma, waarnaar zich de productie van werken richt, gaat het over iets geslotens, iets binnen een bepaald kader. Zo schrijf ik mijn stukken niet (ook al is hiermee het enige fundament van mijn componeren benoemd). Ik streef eerder naar diversiteit, zowel als het gaat om de verscheidenheid van mijn projecten, mijn composities als binnen de afzonderlijke muzikale gebeurtenissen. Dit streven heeft om tot een realisatie te komen natuurlijk ook samenvattingen nodig: 'projecten', 'composities', 'gebeurtenissen' zeggen het al. Zo zijn er houdingen die kennelijk de concentratie van 'de toon' afleiden, maar wel door middel van deze zelfde toon. Naar een houding die ik in neem kan er maar iets heenleiden, waarmee ik het belang van het detail wil benadrukken. Deze ogenschijnlijke paradox duikt op wanneer men realiseert dat een detail van veranderlijke grootte kan zijn. Daarom gaat het voor mij over een gereflecteerde smaak, niet over een esthetiek, over beslissingen en niet over beslistheid."

exemplarisch: "Hallo 4".....

Helbich: "In Hallo 4 vindt men volgens mij een gelijktijdige en niet-gelijktijdige, strenge en willekeurige houding. In de loop van dit deel vindt er een transformatie plaats van het ene tot het ander. 'Streng' is bijvoorbeeld de consequente, ernstige uitvoeringspraktijk en op het eerste gezicht de doorwerking van het stuk; materiaal, zoals het simpele, a-virtuoze kloppen-dempen, is daarentegen 'willekeurig'. Eveneens streng is aanvankelijk de opeenvolging binnen de regels die later wel vervaagt maar zonder het regelachtige te verliezen. De openingen en de eindes van de regels proberen echter met veel moeite te vervagen door te verzelfstandigen maar bewijzen zo tegelijkertijd hun noodzakelijkheid omdat er om een begin en einde niet om heen te komen is als de snaren deze preparatie moeten ondergaan (het begin en het einde van het over elkaar trekken van de snaren veroorzaakt onherroepelijk bepaalde geluiden). Deze geluiden kunnen hoofd- of bijzaak zijn of net dit onderscheid kan aan de twijfel overgelaten worden."

Het over elkaar trekken van de snaren is in het begin voorwaarde, dan doel op zichzelf en aan het einde 'thema'. Net in deze laatste stap laat de keuze van deze actie zich als willekeurig gelden. Willekeurig zijn de hoofdgedachten.

De subtielere strengheid binnen de afzonderlijke onderdelen ontstaat door compositietechnische ritmeverschuivingen en gelijkaardige procédés. In dit soort zaken wordt willekeur streng daar ze zich zelf aan problemen heeft onderworpen en daardoor consequent is.

het 'retro' van de provocatie

Helbich: "Provocatie kan een hulp zijn en tegelijkertijd in de weg staan. Een goed geplaatste provocatie is alleszins een ideale impuls om potentiële beweeglijkheid in beweging te brengen. Wanneer echter een nieuwe openheid (na lethargie) bedoeld is, kan de klap om de oren ook een beledigd afwijzen veroorzaken. De 'Hallo's' zijn dat wat ze schijnen te zijn ook door hun potentiële meerduidigheid. Verder is provocatie, daar het leeft van de verrassing en dus van de première, een afgedaan verschijnsel. In het zog van een ook door mij beleefde saturatie lijkt het mij slecht of minstens vervelend wanneer men gecomponeerde werken slechts éénmaal kan ondergaan. Het zou meer dan een spontaan beleven moeten zijn."

classificatie

Een beslissing om de stukken te classificeren binnen conventionele kunstdisciplines is hier onzinnig wat echter een analyse van de materiële herkomst en het sociale kader niet onmogelijk en zeker niet oninteressant maakt. Theoretisch is het probleem van iets onclassificeerbaars moeilijk maar het tonen ervan is minder problematisch. Problematiseren is voorbeeldig (kleeft vast aan het voorbeeld).

het werk

Helbich: "Hallo 1,2,3,4,5" is een bewuste aaneensluiting van werken voor gitaar. Hoewel ik van de zelfstandigheid van de afzonderlijke werken uitga, ben ik me wel bewust van de aanvullende betekenis door de chronologie van de stukken (ik geef er de voorkeur aan bij uitvoeringen van meerdere werken de volgorde te behouden). Dit betekent, bijvoorbeeld in Hallo 5, dat binnen het componeren van de bewegingen uitgegaan wordt van de nog doorwerkende ervaring van verschillende gitaarhoudingen als ook van een veronderstelde samenhang (door opeenvolging, door de titel, door de programmatekst). Dit als een premisse voor het publiek.

Daarom leek mij een éénduidige verwijzing naar gitaarhoudingen overbodig aangezien éénduidigheid voor mij gelijk staat met overbodigheid.

Ook de mondgeluiden dragen bij tot de veelduidigheid: enerzijds als meerduidelig omdat de herkomst gelijk is aan de herkomst van de armposities en bewegingen: namelijk het fenomeen van de luchtgitaar. Anderzijds als onduidelijkheid of als niet-aanwijsbaarheid, daar het eigen karakter van het bewegings- en beeldmateriaal door deze 'klankband' een opening naar volledig andere categorieën veroorzaakt."

open is niet gesloten II

Helbich: "Wanneer ik er van uitga dat de opening van mogelijke expressiemiddelen gelijkloopt met het 'ont-pitten' van de expressieve behoeftes over het gehele domein van de kunst kan men moeilijk nog bepalen wat er bijvoorbeeld dansant of muzisch is aan dans of aan muziek. Uiteindelijk worden niet enkel de grenzen tussen verschillende kunstdisciplines in vraag gesteld maar ook de grenzen zelf van wat nog kunst is. Hiermee wordt het kunstbegrip niet zomaar van tafel geveegd maar gelijkgesteld aan deze openheid. Het kunstbegrip krijgt dan af te rekenen met het mooie probleem alle tegenstrijdigheden in zich te moeten verenigen.

Precies daar ligt volgens mij een taak en een probleemstelling voor de kunstenaars, voor hun werken én niet in het minst voor het publiek: kunstwerken zijn er toe in staat die mogelijke openheid door openingen van de meest verschillende aard te tonen, te gebruiken. Verveling, misschien zelfs slechte kunst, vind ik het resultaat van domme geslotenheid."

bewogen stilstand

Helbich: "Hoewel ik niet wil tegenspreken dat in de reeks Hallo's het van stuk tot stuk steeds minder zinvol wordt een opname te maken (hoewel mij de bijzondere kwaliteit en het bijzonder absurde hiervan juist bij Hallo 4 wel aantrekt) stel ik mij de vraag of het niet van Hallo 1 reeds onzinnig is. Ik ga er eigenlijk van uit dat alle werken ook gezien worden. Onder andere denk ik in het bijzonder aan de houding en de vaardigheid van uitvoerders voor wat-dan-ook aandacht te vragen door hun concentratie en hun lichamelijke presentie en waarvoor ik dit fenomeen wil koesteren. In de afzonderlijke Hallo's heeft het bewustzijn van het gezien worden steeds weer een ander gevolg voor het componeren en voor de zinging."

exemplarisch:.....
 in Hallo 1: bijna onbeweeglijkheid bij een grote
 klinkende verscheidenheid

in Hallo 2: bewegingsrichting, snelheid en -geluidsterkte en de directe vergelijking met uit- en inademgeluiden (bijvoorbeeld in hoeverre de verandering van de wrijfrichting analoog kan zijn met het in- en uitademen)

in Hallo 3: de lichamelijke energie en de richting van de slagbeweging, de eenvoud van de linkerhandtechniek in tegenstelling tot een complex klankresultaat en het onderscheid tussen onderbreking en pauze

in Hallo 4: bijna alles, en niet in het minst de stelselmatige toename van kracht nodig om de snaren over elkaar te trekken en dit tot aan de laatste gebeurtenis, de spanning komt hier enkel nog voort uit de amper aan te houden greep zonder aanslag.....

fragment ≤ stuk = muziek

Helbich: "Wat het minste van de problemen schijnt lijkt mij in te zien dat het in 'Hallo 5' ook om een stuk gaat. De vraag of het hier om muziek, performance, bewegings-, concept- of debatkunst gaat, draagt bij tot begrip van de polemische of compositorische kwaliteiten, maar stelt altijd een 'stukachtig' geheel ter discussie. Voor mij is deze vermeende onafhankelijkheid van het 'Hallo 5' zeker niet vanzelfsprekend. Ook de voorafgaande stukken hebben reeds elk een zeer eigen manier te beweren dat ze een stuk zijn. Ik zeg met opzet 'stuk' aangezien de bewering dat ze muziek zijn hiermee bijna onlosmakelijk verbonden is (in tegenstelling tot het fragment) wat bijna een nog grotere aanmatiging is.

retro-actieve beleving

Helbich: "Hoewel bijna niets van het stuk als gebeurtenis kan buitengesloten worden, is een gebeurtenis daarom nog geen beleving en tonen enkele implicaties zich pas met terugwerkende kracht in de loop van de volgende stukken en binnen het verloop van de volgende stukken. Zo is het mogelijk pas naderhand hoofdzaken van reeds gespeelde stukken te ontdekken en ze ook als zodanig te begrijpen omdat ze bijvoorbeeld als bijzaak in een van de volgende stukken terugkomen. De veronderstelling dat er een reeks is leidt naar het zoeken van gemeenschappelijke karakteristieken; bijvoorbeeld door contrastwerking, door de overdracht, door de houding, steeds weer opnieuw beginnen (zelfs wanneer er attacca wordt doorgespeeld, het 'extra' van de introvertie, en andersom: de ernst bij het niet spectaculaire (in de zin van 'live'-spektakel). Met deze houding aanschouw ik me bij het zelf uitvoeren als vertegenwoordiger van mijn expressie."

'Hallo 5': de genesis

Helbich: "In Hallo 5 staat de uitvoerder rechttop zonder instrument, beweegt de armen bijna ononderbroken en maakt op enkele plaatsen geluiden met de mond. Het beeld waarvan ik vertrok was het luchtgitaarspel als een uitbreiding van de pose die overblijft na het wegleggen van de gitaar. Dus niet zomaar gitaarspelen zonder gitaar maar het laten ontstaan van zelfstandige bewegingen en bewegingspatronen. Net zoals de mondgeluiden die aansluiten bij een (vervormde) gitaarnabootsing zoals die op elke speelplaats te horen valt maar onderworpen worden aan een compositorische aandacht. Dit soort 'aandacht' richt zich niet op het 'voorstellen' van iets voltooids maar eerder op het ten-toon-stellen van het vervaardigen.

Dit resulteert in de scheiding van een geïntendeerde samenhang waarop weer een nieuwe toestand volgt, bijvoorbeeld het mondgeluid: de eerste keer komt het voor als vertraagde klank van een slagbeweging. Tot het einde van het stuk komen verschillende varianten van deze verduidelijkte ongelijktijdigheid voor, nooit gelijktijdigheid (dat impliceren de andere combinaties reeds). Het geluid langs zijn kant ondergaat nog deconstructie door de stem en het aandeel van lucht te splitten; in zijn meest eenvoudige opeenvolging: stem / stem+ lucht / stem weg(lucht blijft).

Ook de bewegingen van de arm komen als eenheid enkel als suggestie van de gitaarhouding voor (linkerarm grijpt, de rechterarm hangt over het klankgat), ze worden echter zo gevoerd dat elke positie autonoom is en in de andere kan overgaan en zich als positie sowieso enkel door de overmacht van het bevriezen van beweging kan bevestigen.

Door mijn stelling dat ik de fundamentele problemen van het materiaal behandeld heb wou ik voornamelijk reageren op het misverstand dat ik door een zogenaamde provocerende geste weiger te componeren. Het stuk is natuurlijk heel kort (ongeveer 3 minuten) en aangezien er niets herhaald wordt, valt het 'spelen' 'met' en 'in' het materiaal bij een eerste kennismaking niet helemaal te doorgronden. Beslissingen kan ook ik echter niet uit de weg gaan. Het probleem van het materiaalbegrip stelt zich ten gronde in de ietwat gezochte analogie met de beeldende kunst, die weliswaar op de fenomenologische materialiteit van klanken als akoestische signalen aanspraak maakt, maar een abstractere inhoudelijke betekenis op een subtiele manier mee bedoelt. In de muziek echter is er geen materiaal waarvan wordt uitgegaan: door het uitzoeken wordt er immers reeds gevormd. En vervaardigd."

'Hallo', de titel

Helbich: "In het Duits is het verschil tussen een groet of een vraag om aandacht niet van het schriftbeeld af te leiden maar enkel door de interpunctie. In beide gevallen gaat het om een aanspraak, een aanroepen. Voor mij zijn beide interpretaties valabel, belangrijk is hierbij, en hiermee reageer ik op het geven van titels in het algemeen, dat het aanspreken vanuit een ongewone richting komt.

Maar misschien met de woorden vanuit de programmatekst, die bij alle stukken dezelfde is:

"Muziek voor zich zelf laten spreken is onmogelijk. Denken, spelen, muziek beluisteren zijn maar stadia van concrete tonen, veel complexer is hun voorwerpkarakter als werk en hoe gemakkelijk daarentegen hiermee onze omgang is: we geven stukken (van de tijdstaart) gewoon maar namen. Met deze naam kan men ze roepen, ze hekelen, of ze zelfs herkennen.

In welke relatie deze namen tot de muziek staan en wat men daar roept is heel verscheiden, niet enkel wat betreft de verhouding tot muziek, maar ook tot het naamgeven, niet alleen tot het tentoonstellen, maar juist ook tot het voorstellen. En wat als het deel zelf roept ?!"

reflectie

Hallo 1, 2, 3, 4, 5: de bio

Hallo 1 (september 2000): één continue rasgueado waarbinnen de tonen en akkoorden in elkaar schuiven omkaderd door de resonantie van de open snaren ("als een klokkenspel in de verte")

Hallo 2 (april 2001): in- en uitademen in relatie tot wisbewegingen van de rechterhand op de snaren

Hallo 3 (mei 2001): de linkerhand neemt enkel dwarsgrepen: de wijsvinger van de linkerhand ligt zonder druk uit te oefenen op de snaren terwijl de rechterhand de zes snaren aanslaat meestal zonder de snaren volledig in te drukken waardoor een harmonische transpositie van de respectievelijke positie klinkt

Hallo 4 (november 2001): een geheel van zestien systemen waarbij de snaren in paren over elkaar heen getrokken worden en losgelaten worden (ontwikkelde variatie)

Hallo 5 (mei 2002): de gitaar wordt terzijde gelaten, lichaamsbewegingen en enkele mondgeluiden zijn voorgeschreven (dit stuk is voor 'luchtgitaar')

muziek over Muziek

Sinds de jaren vijftig en zestig van vorige eeuw is het werk van componisten uit de modernistische traditie in hoge mate zelfreflexief. In hun muziek gaat het over muziek. Het componeren wordt besproken of becommentarieerd door de wijze waarop gecomponeerd wordt. De compositietechniek is in voortdurende evolutie en is vaak sterk gebonden aan bepaalde doelstellingen. Waarom komt noot 'X' na gebeurtenis 'Y'? Waarom wordt er net dit instrumentarium gebruikt? Wat betekent de bijzondere instrumentale speeltechniek? Hoe zit het met de plaatsing van de instrumenten in de ruimte? In dit verband kan de analogie met 'taal' als fenomeen verhelderend zijn: over taal kan ook enkel maar met woorden gesproken worden.

Volgens Helbich kan het verwijzen naar muziek als muzikaal fenomeen op een duidelijke of minder duidelijke wijze gebeuren. In het woord 'duidelijk' (Duits: deutlich) zit het woord 'duiden' vervat wat verklaren of aanwijzen betekent. Muziek duidt zichzelf niet enkel via de akoestische overdracht, maar ook door de context; door de plaats van muziek binnen de maatschappij krijgt muziek betekenis. Muziek is ook pas muziek als muziek om 'zum' hören is waarmee er opzettelijkheid en doelgerichtheid gemoeid is. Niet elke sonore activiteit is zomaar muziek. Geluid wordt pas muziek als de situatie, de context de 'te' horen geluiden als muziek bestempelt.

Helbich: *"Alle mogelijke akoestische prikkels spelen een rol en zeker die die voor het gehoord worden geconcipieerd zijn en het begrip muziek als bemiddelaar benutten."*

Op het moment dat je iets hoort opent er zich een referentiële, hiërarchische context. Er is de verzameling van alle akoestische prikkels, daarbinnen is er de deelverzameling van alle akoestische prikkels die tot doel hebben om gehoord te worden en daaronder resorteren alle akoestische prikkels die via het begrip muziek een plaats krijgen (gecomponeerde prikkels).

Helbich: *"Meta-muziek kan ik me in hiërarchische zin niet inbeelden. Beter dan het woord 'boven' werken de woorden 'met' en 'in' of 'via muziek tot fundamenteelere problemen' (die eveneens niet buiten hun concretisering kunnen)."*

Hiermee wordt nog eens de nadruk gelegd op de titel "muziek over Muziek". Meta-muziek of 'muziek boven Muziek' kan Helbich zich niet inbeelden. Wel kan er met muziek over Muziek gesproken worden (zie eerste zin) zoals het enkel met woorden over taal kan gaan. De onlogica die voortvloeit uit de zin 'deze zin is fout' wordt pas duidelijk als we het met

woorden over taal hebben. In se is de zin die van zichzelf beweert dat ze fout is correct. In muziek bestaat echter dit logisch probleem niet.

'Met' wijst op wat er met de muziek kan meekomen, wat wij als luisteraar toevoegen. 'In' wijst op het componeren zelf.

'Via' suggereert het behandelen van fundamentele problemen die verband kunnen houden met de waarneming, met sociaal of politiek engagement, met transcendentiteit die echter ook alle om een (sonore) concretisering vragen.

ten-toon-stellen

Helbich: *"Ausdruck scheint mir die Gestaltung zu sein."*

(Expressie lijkt mij de manier van vormgeving te zijn):

de tentoonstelling en het tentoonstellen van ten minste de ten-toon-stelling en het ten-toon-stellen."

Het woord 'Gestaltung' is hier vertaald als vormgeving.

Hiermee moet duidelijk zijn dat expressie dan ook maar een gevolg is van de wijze waarop iets opgebouwd of vormgegeven is. Met het woordspel rond het begrip 'ten-toon-stellen' wil Helbich op de onvermijdelijkheid wijzen tussen de manier waarop iets wordt tentoongesteld en de betekenis die daaruit voortvloeit: "hoe je dingen doet, daarmee zeg je iets". Dat er geen neutrale documentatie is heeft de geschiedenis al herhaaldelijk bewezen, hoewel de journalistiek zich nog steeds probeert te verstoppen achter hun vermeende objectiviteit. Om een bredere kunsthistorische context te openen wil ik in dit verband de woorden van Niklas Luhman aanhalen: "De kunstgeschiedenis kan men vanaf de 15^{de} eeuw – vanaf de Renaissance – lezen in termen van een immer voortschrijdende 'autonomisering' van het esthetische domein enerzijds, van een toenemend belang van de observatie van het interne vormenspel bij het maken en bekijken van een singulier kunstwerk anderzijds" (Laermans, 1998, juli, p.2). Kunstwerken vereisen waarnemingen. Als esthetische objecten bestaan ze daarom pas bij gratie van de observatie. Luhman benadrukt verder dat alleen het bewustzijn waarneemt en dat op een voor anderen ontoegankelijke wijze: "Ik zie wat ik zie, en wat ik zie, zal niemand anders ooit kunnen zien". Dat psychische systemen wederzijds intransparant zijn is een punt dat Luhmann steeds opnieuw aanhaalt, vooral ook als het bewustzijnsinhouden of gedachten betreft. Wat te denken van het onderscheid tussen waarnemen en denken, twee psychische acts, die onvermijdelijk met elkaar in conflict komen bij het beluisteren van muziek? "Al nadenkend over het gehoorde, raakt men de draad kwijt: het waarnemingsproces stakt, de muziek verandert in een slechts verstrooid gepercipieerde achtergrond. De temporaliteit van het denken, zo leert dit soort van ervaring, laat zich gewoonweg niet

naadloos synchroniseren met de tijd van de waarnemingsoperaties" (Laermans, 1998, juli, p.4). Helbich wil dit onderscheid tussen denken en waarnemen niet zo scherp stellen. Tussen denken en waarnemen bestaat een wisselwerking. Het denken stuurt het waarnemen. Dat we vaak alleen de melodie of functionele mechanismen horen is geconditioneerd en heeft weinig met denken te maken.

Helbich: *"Zo neemt kunst en dus ook muziek steeds (een)houding in, niet in de zin van een continu gevoel (ik denk ook niet dat er zo iets bestaat) maar als een ernst tegenover het (de-)construeren, een ernst tegenover het spel met de niet-essentialiteit van de dingen."*

Hier gaat het om de onmogelijkheid tot zoiets als een 'kern' te komen. In feite bestaat er geen deconstructie: door bijvoorbeeld een klank op te splitsen in aanzet en resonantie worden er opnieuw geconstrueerd. Met de bewering dat er geen 'essentie' bestaat wordt het geloof in 'waarheid' ook op de helling gezet: wel bestaan er 'meerdere waarheden' en bestaat er geen éénduidigheid.

In situ

Helbich: *"Muziek heeft vanzelfsprekend haar eigen problemen niet ten laatste het probleem van muziek als muziek."*

De muziek kan niet alles bevatten; de gitaar is ook maar een gitaar en het schrijven van composities die 500 jaar duren is ook niet onmiddellijk een typische muzikale activiteit.

exemplarisch.....

Met de situatie in het stuk wordt de verhouding van toon tot toon bedoeld, de situatie als stuk verwijst naar bijvoorbeeld de positie op het podium of naar de plaats binnen het programma als geheel.....

open is niet gesloten I

Helbich: *"Zo zijn er houdingen die kennelijk de concentratie van 'de toon' afleiden, maar wel door middel van deze zelfde toon."*

Zo maakt bijvoorbeeld Steve Reich gebruikt van heel simpel tonaal of modaal materiaal dat binnen een bepaald proces (houding) op een ongewone manier tegenover elkaar komt te staan. De tonen zijn er dus om een bepaald proces te laten horen: één bepaald motief wordt langs alle kanten belicht waardoor evident tonaal materiaal vervreemd wordt van zijn traditionele functionele context. Desalniettemin is deze afleiding vaak van korte duur en wordt de aandacht na een tijd op het banale of basale materiaal teruggeworpen.

Een ander voorbeeld komt uit de serialiteit waarbij het toeval een zekere onverschilligheid of niet-hiërarchie zou moeten genereren. Toch zal de luisteraar automatisch tonen ordenen, regelmaat menen te ontdekken en functies herkennen

ondanks de duidelijk tegengestelde intentie wat alweer op het belang wijst dat de toon als middel niet onderschat kan worden en niet altijd aan het toeval kan worden overgelaten (zeker als de suggestie van het toeval als fenomeen bedoeld is).

Helbich: *"Wanneer ik er van uitga dat de opening van mogelijke expressiemiddelen gelijkloopt met het ontpitten van de expressieve behoeftes over het gehele domein van de kunst kan men moeilijk nog bepalen wat er dansant of muzisch is aan dans of aan muziek."*

Kunstenaars hebben vandaag nog steeds behoeftes om iets te zeggen, iets mee te delen. Hopelijk zijn deze behoeftes ontpit omdat het verkondigen van algemene waarheden zijn beste tijd gehad heeft. Het is gewoon niet meer mogelijk éénduidig te zijn. Dit staat voor Helbich gelijk aan de opening of het ter beschikking hebben van een verscheidendheid van mogelijke expressiemiddelen.

bewogen stilstand

Helbich: "Ik ga er eigenlijk van uit dat alle werken ook gezien worden. Onder andere denk ik in het bijzonder aan de houding en de vaardigheid van uitvoerders voor wat-dan-ook aandacht te vragen door hun concentratie en hun lichamelijke presentie en waarvoor ik dit fenomeen wil koesteren."

Dixit Helbich: "Door concentratie kunnen zelfs de scheet, of het 'faken' er mee door."

addendum

these:.....

Het toekennen van betekenis is een product van verwachting: als, op basis van een afgelopen gebeurtenis, een stimulus ons naar een meer of minder verwachte muzikale gebeurtenis leidt dan heeft deze stimulus betekenis. Deze muziekvisie is belangrijk in één opzicht: omdat ze rekening houdt met het tijdsgebonden of tijdelijke aspect van de expressie, onze temporele perceptie van muziek en ons dynamisch begrip ervan.

"Het feit dat we voortdurend onze meningen bijstellen over wat in het verleden gebeurde onder invloed van de tegenwoordige gebeurtenissen is belangrijk omdat dit betekent dat we voortdurend onze verwachtingen bijstellen"

(Meyer, 1956).....

Helbich: "In die zin zouden reflectie en analyse het bekijken van in het verleden opgewekte, ontstane of gestelde verwachtingen zijn. Het potentieel van verwachtingen is mobiel.

Ook is de grafische kwaliteit van vorm in deze optiek duidelijk minder van belang (vorm ontstaat telkens opnieuw op een dialectische manier door te reageren op 'verwachting').

De grafische kwaliteit van vormconcepten zoals de sonatevorm wordt vaak te veel benadrukt ten nadele van de hic et nunc dialectiek van het verwachtingspatroon.

Bevestiging camoufleert, verbergt de openheid van de situatie. Ook de bevestiging van verrassingsgerichtheid leidt tot conventie (de derde verrassing wordt al verwacht). Het eerste optreden van een bepaalde gebeurtenis = incident; tweede = bevestiging van het eerste; derde = herhaling om het simpel te stellen. Deze verhouding goed componeren betekent de verhouding spanning-ontspanning (V-I) controleren. De hele tijd V-I horen brengt uiteindelijk geen spanning-ontspannings kwaliteit meer over.

De dualistische aard gaat verloren.

Ook 'vlakke' stukken waarin 'niets gebeurt' staan echter tegenover andere stukken waarin er bijvoorbeeld wel veel activiteit is: hoewel er bijna niets gebeurt; toch staat dit nog in verhouding tot andere stukken. Geen enkel stuk is alleen en zeker niet als het gaat om een 'polemisch' stuk.

Ook onverwacht kan iets bevestigd worden (zoiets als indirecte verwachting bestaat dus ook?)

Verwachten we nog iets in een werk van Feldman na drie uur muziek, behalve nog meer bevestiging? We kunnen hier misschien wel spreken van negatieve verwachting. Je kan niet zeggen welke toon precies zal komen, wel zal er zeker niet "tatatataaaaa" komen.

Feldman componeert wel specifieke en dus niet toevallige toonverhoudingen.

Is het echter niet triviaal om op de tijdsgebondenheid wijzen? Waarvoor is tijdsgebondenheid compositorisch (en dus ook voor de interpretatie/dus betekenisanalyse) interessant?"

these.....

Kan men stellen dat muziek zichzelf analyseert? Als we er van uitgaan dat analyse probeert te tonen wat we ervaren of ervaren hebben op een onbewuste manier?

De 'flow of thinking' wordt omgezet in expliciet denken, mogelijke gevolgtrekkingen worden veruitwendigd; de perceptie wordt verbreed.

(Een dergelijke visie impliceert dat we er van uitgaan dat analyse rijker is dan perceptie daar analyse expliciet maakt wat we onuitgesproken ervaren.).....

Helbich: "In dramatisch opzicht is het bijna onmogelijk woorden en atonale (dus niet-talige) muziek iets te laten weergeven. Muziek is iets anders, iets met 'eigen' problemen, en kan onzegbaarheid tonen. Muziek kan misschien iets tonen over de werkelijkheid, over het leven of over het denken wat niet te benoemen is.

Voor het verwerven van kennis zijn zowel gescheiden als wederzijdse reflectie of commentaar onmisbaar en waardevol. (cfr.Luhmann). De filosofie zou er goed aan doen de esthetica niet alleen maar als post-transcendentale spelletjes af te doen.

Pathetisch gesteld: misschien kan muziek bijvoorbeeld toekomstige denkmogelijkheden of niet toekomstige, maar mogelijke mogelijkheden aantonen."

Episode 2:

Serious and Sincere Sentiments About Something [1999]
van Matthew Shlomowitz⁶ voor solo gitaar

I Inleiding

“De relatie tussen het werk en de werkelijkheid komt hier aan bod.

We gaan er van uit dat de titel van een werk, of die nu letterlijk of poëtisch bedoeld is, een idee geeft over hoe de componist zijn eigen werk ziet. Deze titel stelt de vraag of het hier gaat om absolute muziek, enkel begaan met zichzelf en daarom niet van representatieve aard, of gaat het hier om iets buitenmuzikaals, en zo ja, is dit dan in woorden uit te drukken? In een tijdperk waar absolute muziek de standaard is zijn componisten paradoxaal genoeg meer en meer geneigd evocatieve titels aan hun werk te geven. Binnen een romantisch concept van het absolute dat uitgaat van muziek die niet verwijst naar de wereld maar naar de geest is dit geen paradox !

Het modernistisch perspectief ontdoet muziek van elke mogelijke mimesis.

Binnen het conceptuele kader beschouw ik het instrument als een persoon, alleen, in gedachten verzonken. In die zin is dit werk een representatie van de gedachtenstroom: de logische ontwikkeling van een idee, dwalen tussen verschillende thema's, blijven staan bij één gedachte. Dit is een poging tot een interne monoloog die niet alleen vanuit het verstand ontstaat:

de gedachtenwisselingen bestaan ook uit emoties, gevoelens.

Dit is een vage beschrijving die naar de achtergrond verdween wanneer ik begon te componeren en beslissingen ging maken die alleen met de tonen zelf te maken hadden. Het werk is een opdracht van de Australia Council for the Arts en is geschreven voor Geoffrey Morris” (Shlomowitz, 1999).

Om te vatten hoe een interne monoloog zich kan ontfouwen is het alleszins interessant de karakteristieken van een ‘externe monoloog’ van naderbij te bekijken. Hiervoor wil ik verwijzen naar de leer van het ‘publiek spreken’: de vanuit de klassieke oudheid overgedragen ‘retorica’ (leer van de welsprekendheid).

“De voornaamste bedoeling van de retorica bestaat erin een techniek te ontwikkelen op grond waarvan een betoog overtuigend kan zijn. Een besluit of een conclusie moet volgen uit de aangebrachte argumenten. Het betoog leidt tot niets als de toehoorder geen tijd krijgt bepaalde argumenten en formuleringen te assimileren. Via de techniek wordt getracht een greep te krijgen op de mentale processen van de toehoorder. Een eerste vereiste is uiteraard zijn aandacht vast te krijgen en gaande te houden. Daartoe dient hij op regelmatige tijdstippen

⁶ **Matthew Shlomowitz**, geboren 1975 in Chicago (V.S.) , opgegroeid in Adelaide (Australië), compositiestudies in Australië bij Bozidar Koss en Richard Toop, in Engeland bij Michael Finnissy, Phd. compositie in 2003 bij Brian Ferneyhough aan de Stanford University (USA), werkt en leeft sinds 2003 in Londen, hij is medeoprichter van het ensemble voor nieuwe muziek ‘Plus Minus’

verrast of opgeschud te worden. Hij moet emotioneel door het betoog verleid worden, terwijl hij ook rationele argumenten dient te verwerken die hij als logisch en onontkoombaar ervaart” (Raes, <http://www.logosfoundation.org/kursus/3000.html>).

In een interne monoloog gaat het daarentegen niet over een doelgerichte argumentatie maar om een idee, een afleiding van een idee, het opnieuw terugkeren naar het oorspronkelijke idee, over het nuanceren, confronteren, het vastlopen van een idee, het zichzelf herhalen,....

Wel komen er analoog met de redevoering als “vanzelfsprekend” ook rationele en emotionele argumenten naar boven.

Als we nu terugkijken naar de manier waarop in de Barok een compositie werd opgebouwd volgens de regels van de klassieke redevoering zien we drie fases: de inventio (het vinden van de thema's), de dispositio (het vastleggen van de grote vorm, inleiding, middendeel, epiloog) en de elaboratio (het invullen van de details en het bepalen van de stijl). Ook uit de analyse van een interne monoloog kunnen die drie zelfde fases afgeleid worden met het verschil dat de dispositio eerder van associatieve dan van logisch-thematische aard is.

In de analyse zal ik verwijzen naar een aantal stijlfiguren (beschreven in de Barok) die betekenis uitdrukken, die betrekking hebben op het melodisch verloop en de harmonie of die verwijzen naar specifieke herhalingspatronen.

Inzicht in de karakters en de processen die in dit werk voorkomen is wezenlijk voor een overtuigende interpretatie.

II Analyse

OVERZICHT: GROTE STRUCTUUR VAN DE MONOLOOG

Het idee bestaat uit een getallenreeks (**2_4_6_7_5** voor g'+_d'_g'+_g'+_c') die de geboortedatum (24_6_1975) van een persoon uit de onmiddellijke omgeving van de componist voorstelt. Getallensymboliek werd ook in de Barok vaak aangewend als hulpmiddel om een geschikte thematiek te vinden.

Tot zover echter de 'inventio'.

Het idee keert doorheen het werk, in een vaak sterk gewijzigde vorm, op zeven verschillende plaatsen terug. (m2, m12, m35-36-37, m43-44, m59-60, m79-80, m102-103).

De introductie van het idee in m1 vormt een sectie op zichzelf (cfr, de “quasi ending”). De sterke energie waarmee het werk begint wordt onmiddellijk afgebroken zodat als bij verrassing de net geopende retorische context zich opnieuw sluit.

In m2 duikt het idee terug op en brengt de gedachtenstroom op gang. Vanaf nu (m3) valt er telkens op verschillende niveaus een tweevoudigheid te ontdekken; monodie (m3-5) tegenover polyfonie (m6-9), een focus op de lijn (m3-9) tegenover een focus op het element (m10-11). De gedachtenstroom stopt opnieuw (eind m10).

Een nuancering van het idee in m12 brengt de muziek weer op gang en leidt naar een dialectisch negatief van het stretto: de karakterisering “extravert”_”modest”. De flux stopt opnieuw (m22) waarop een nieuwe uitweiding

volgt; monodie_polyfonie, lijnen_punten. De gedachte stekt voor een voorlopig laatste keer (m33).

De doorwerking van het idee in m34-37 leidt naar verschillende binaire niveaus: sul ponticello_ordinario, de punctuele introductie van de glissando als een nieuw element in de "periferie" (m39) _ een 'epidemie' van glissandos als element onder de loep (m43-47), nimble_delicate, monodie (m49-54)_polyfonie (m55-58), de punctuele tremolo (m52) _ de tremolo als epidemie (m53-54), jolting_stately

Transformatie van het idee in m59-61: verschillende binaire niveaus: monodie (m62-63) _ schijnpolyfonie(m64) _ monodie (m65-66), staccato in de periferie (zie m64, m67) _ staccati verzelfstandigd (m67-71), staccati _ glissandi (m72-73) _ tremoli (m74-78)

Het idee loopt in zichzelf vast (m79-80). Er volgt een sectie van snel op elkaar volgende onstabiele karakteriseringen en klankproductietechnieken (m82-88) tot er spanning ontstaat tussen 'een brute autoriteit' en een 'verfijnde gecultiveerdheid' (m89-91). Het resultaat is uiteindelijk een niet-coherente passage en is dus amper functioneel: de gedachtestroom verbrokkelt.

Uiteindelijk: een geforceerde, verwrongen recapitulatie (m102-105) die de binariteit in zijn meest extreme gedaante toont. Uiteindelijk eindigt het werk tussen de extreme hoogte (m112) en de extreme laagte (113) en vindt "Serious and Sincere Sentiments about Something" een consensus in het middenregister.

IN DETAIL: VAN IDEE TOT IDEE

m1 introductie van het idee:

het ritmische patroon heeft een golfvorm; de afstand tussen de noten wordt steeds groter, op het einde terug iets kleiner (2_4_6_7_5) het cijfer 2 staat voor een 32ste notenwaarde

het idee beschrijft een diminuendo in twee stappen of beter een diminuendo met een omweg: het idee wordt dynamisch getransponeerd.

fff_p_mf _ f_pp_p _ mp_ppp_pp_ ppp (oplossing)

tempo: ritenuto van achtste = 98 naar achtste=56 binnen een tijdsbestek van 10 achtsten (lineaire modulatie van het begintempo), in zekere zin kan men niet over tempo spreken omdat er tot zover geen bevestiging gevolgd is van het tempo

harmonische beweging: de zeven noten van het idee worden twee keer herhaald om op te lossen in één noot (enkel de 7de noot van de reeks daalt telkens een grote secunde) Het idee heeft een dominant functie: A is grondtoon, de kwint (e+_) en de septiem (g'+_) zijn een kwarttoon verhoogd, de oplossing naar d toe kan beschouwd worden als een V-I verbinding

de algoritmische kwaliteit van het idee wordt geleidelijk en onontkoombaar geassimileerd tijdens deze eerste maat, doorheen het werk functioneert deze kiemcel als ijk van de ritmisch-harmonische beweging

de dynamische reikwijdte van de gitaar wordt voorgesteld, van max. naar min.

m2 reïntroductie van het idee

achtste = 70, geen ritenuto

1st mutatie: graduele variatie/abstractie in 3 stappen

stap 1=de eerste 8 noten

stap 2=de volgende 12 noten

stap 3=de laatste 3 noten

graduele diminuendo: geen dynamische omwegen zoals in m1 wel één dynamische beweging per stap, bijvoorbeeld: fff diminuendo tot mf naar het begin van de tweede stap

de harmonische inhoud blijft gelijk

het tempo wordt bevestigd, dé ritmische karakteristiek van het originele idee klinkt duidelijk door (2_4 !), opening van de retorische context door de continuïteit naar de volgende maat, het werk zet zich in beweging

de focus op het visuele blijft door de extreme positiewisselingen

Eerste uitweiding

Modest

tempo: m3; achtste=70, m6 achtste=98, m11 rit !, m12 achtste=70

M 3-5

monodische variatie: circulatio rond g'+_, soms wordt er geaarzeld op deze noot, of wordt de scordatura benadrukt door frictie met g, de g'+_ geldt als kern en steunpunt van de oorspronkelijke idee

de tessituur van dit fragment wordt gearticuleerd door twee keer f' en een keer f'', deze geaccentueerde steunpunten komen steeds dichterbij elkaar te liggen en leiden via de f'' naar een tweede hogere stem

dynamische fluctuatie tussen pp en p

M 6-11

polyfonie: beide stemmen hebben hetzelfde dynamisch profiel, ze komen samen in g'+_, de finalis van dit fragment is g'+_!, een verdraaide oplossing

de toonhoogtes van de lage stem blijven cirkelen rond g'+_ de hoogste stem rond f''

#het uitdruppelen van de middenstem in m11 heeft eenzelfde betekenis als de ritenuto in m1; de muziek komt tot stilstand en komt pas terug in beweging in m12

m12-13 nuance van het idee

terug homofoon, duidelijke referentie naar het originele idee; weggelaten afzetpunt (g'+_) begin m12, vertraging van de bas (A), overgebonden syncopes, circulatio rond de basis (g'+_)

#subtielere dynamische veranderingen (mf-pp-mf-pp)

Tweede uitweiding

Extrovert

m 14-15 7 tonen in ff gegroepeerd in 3+3+1; een kwarttoons verminderde drieklank + een gewoon verminderde drieklank + c'+_ die de functie krijgt van tonica

door de met een kwarttoon dalende drieklanken klinkt de scordatura van de gitaar in al zijn glorie

Modest

M15 (2^{de} helft) – 17

circulatio rond g'+_

Extrovert

M18

dezelfde akkoordprogressie als in m14-15, het tweede akkoord is een kleine secunde lager getransponeerd

Modest

M19

Circulatio rond g'+_

#schizofrene speelhouding is aangewezen, deze dialectische stretto-achtige sequentie eindigt in m22, opnieuw wordt de muzikale stroom gestopt

Unsettled

M23-28

de toonhoogtes cirkelen rond f'+_ !! (naar beneden getransponeerd met een secunde)

microtonale voorstellen naar f'+_ en f'

dynamisch: nog steeds “modest” dynamische fluctuaties, mf is altijd gelinkt met sul ponticello tegen ppp en p, enkele ff accenten bakenen zoals in m3-5 de toekomstige tessituur van de polyfone passage (m29) af

m29-33

2-stemmige polyfonie: de twee stemmen hebben een contrasterend dynamisch profiel, er is geen toonhoogte centrum zoals in de vorige polyfone passage, de onderstem laat de bovenstem achter zich door luider te worden en te dalen naar een a+_ (ff)

m34-37 doorwerking van het idee

de harmonie is afgeleid van het originele idee door een vertraging van de bas met één noot, de bassen (A en e+_) verbonden aanvankelijk met g'+_ worden vertraagd waardoor ze als bas gaan fungeren van d' en c'

het toonhoogte centrum rond g'+_ verschuift naar de kwart a-d

introdutie van de tremolo als een nieuw element in de periferie (m34)

gesyncopeerde ritmiek

dynamiek: ppp-mp-f-p-f, een dynamische fluctuatie met omwegen

tempo dualiteit binnen de reïntrodutie van het idee (achtste 70_achtste 88 vanaf m36

in m36 en 37 worden de kwarten a-d gevolgd door een éénstemmige fade-out, dit proces vindt twee keer plaats, ook vindt er twee keer een uitgeschreven accelerando met omwegen plaats (zie diminuendo met omwegen bij het originele idee + graduele rallentando)

Derde uitweiding

Impersonal; detached (onpersoonlijk, onthecht, vrij)

m38-41

het nieuw toonhoogtecentrum rond d is bevestigd als een abstractum van de kwartenactiviteit rond a-d, in relatie met het begin is de harmonie met een vergrote kwart gedaald

het gebruik van sul ponticello tegenover ordinario refereert naar het begin van “unsettled” (m23)

het bijna stilvallen van de beweging via een uitgeschreven rallentando verwijst naar processen zoals in m1 en m10-11

de paar staccati en een eenzame glissando breken de legato

Awaken (ontwaken)

m41

inductie van nieuwe energie

het realiseren van een tremolando crescendo over twee noten rond d

contrasteert met de glissandi die de legato breken

glissandi domineren (van een element in de periferie tot een element onder de loop) en cirkelen rond het centrum d

Disquieted (verontrust)

m43-46

dezelfde harmonische beweging als in m36-37, zie de kwarten a-d en de éénstemmige fade-out en dit eveneens twee keer

sterke en bruuske dynamische fluctuaties

de eerste forte op de none f'-g' bakent de bovenkant van de tessituur af een mogelijke logische dynamische ontwikkeling wordt systematisch genegeerd..

drie keer blijven hangen op de kwart a-d, steeds duidelijker (zie eind m45)

in maat 46 zet de muziek zich terug in zijn ondertussen hevige beweging alsof er niets gebeurd is

Nimble (behendig, vaardig)

m47-48

circulatio rond d sterk gemaskeerd door een epidemie van glissando's, opnieuw microtonale voorstellen zoals in “unsettled” (m23), blijft toch een element in de periferie

Delicate (delicaat)

m49

éénstemmige passage opgebouwd uit drie gevarieerde zinsdelen, het dynamische profiel (cresc-decresc-cresc) is de eerste keer analoog met het toonhoogte profiel (stijgend-dalend), bij de eerste variatie valt de top van het crescendo samen met de laagste toonhoogte, de tweede variatie begint met de hoogste toonhoogte en de laagste dynamiek

Jolting (hortend, schokkend)

m52

duidelijk contrast met “delicate” karakter door de tremoli en glissandi die de muzikale flux breken

Smooth (vloeiend)-Jolting**m54**

door de concentratie op de tremoli binnen een piano dynamiek ontstaat er even stabiliteit die opnieuw wordt afgebroken door de plotse tussenvoeging van een glissando die naar het onderste van de tessituur leidt (glissando transformeert in een dalende voorslag naar F) en afgesloten wordt door een harmoniek die het hoogste deel van de tessituur afbakt waarbinnen de volgende sectie zich afspeelt

Statelty-Jolting

m55-58 tweestemmige polyfonie

m59-61 Transformatie en abstrahering van het idee

opnieuw de dynamische omwegen: de syncope (2_6, 2_4)

Vierde uitweiding**Cultivated (gecultiveerd, beschaafd)****m62-67**

grote intervalsprongen, sporadische rusten accentueren het diminuendo, de solist rijst op uit het orkest

Strict (nauwkeurig, streng)**m67**

de intervalsprongen worden kleiner, de rusten frequenter en transformeren in staccati, van staccati in de periferie tot staccati als triple forte ostinaat.

Alert (oplettend)**m72-75**

opnieuw grote intervalsprongen;
meestal stijgende glissandi bakenen de bovenstem af
de "blue notes" maken de onderste stem uit
vanaf m74 worden de tremoli onder de loep genomen

Smooth**m76-78**

kleine tempowisseling (van achtste 98 naar 88) maakt een soepele transitie mogelijk naar de karakterwissel in m76 geaccentueerd door de cresc-decresc, #benadrukt het kitsch-potentieel van een dergelijke dynamische zwelling

m79 het idee loopt vast

tempo 98 wordt terug opgenomen,
kleurcontrast (sp_ordinario), 2 noten sp, 4 noten ordinario, dit wordt drie keer herhaald, telkens een ander aspect van de intervalstructuur wordt geaccentueerd, gaat tegen het speelinstant in die aanvankelijk d'-_ en a'' registreert als het interval dat sp gespeeld wordt terwijl bij de herhaling van dit interval enkel de a'' nog sp gespeeld wordt.

Vijfde uitweiding

Coarse; Slippery (grof; glibberig)

m82

microtonale flexies in het laagste register, onstabiel toonhoogtemateriaal, de sectie begint éénstemmig maar leidt via twee stijgende verminderde akkoorden (m83) naar een uitweg via het middenregister naar:

Affected (geroerd, gemaakt, geveinsd)

m84

vergelijkbaar met “cultivated” (m62): een opeenvolging van grote stijgende intervalsprongen gedubbeld door een crescendo en een daling gedubbeld door een decrescendo

m85-88

nieuw tempo: achtste=70

het geaffecteerde karakter ligt in de sterk benadrukte intervalbewegingen door de gerepeteerde noten in een bevestigende mf dynamiek (in relatie met de weifelende piano's) de uitdeining van de notenwaarden, de stijgende kwartsprongen (verwijzen naar tonale cadensformules) -toch onzekere oplossingen

Authoritative (autoritair)

m89

gedecideerde resolutie op de tonica (A+_), geaccentueerde ff's

Cultivated

m90

grote intervalsprongen, dezelfde toonhoogteconstellatie

Compulsive (dwingend)

M91

gerepeteerde noten als voorstellen, microtonale stijgende voorstellen, de verbrokkelde schrijftuur en een sterke opeenhoping van de activiteit leggen een anticiperende speelhouding op

Compulsive; Edgy (hoekig)

M94-96

nog een verdere verbrokkeling, een hoge fysische spanning blijft over na de plotse onderbreking van dichte fragmenten, een volledige ontspanning is niet mogelijk door de korte pauzes en met het volgende complexe fragment in het vooruitzicht.

Relieved (bevrijd, opgelucht)

m97

even ontspanning, een tegengestelde intervalbeweging naar de tweede dubbelgreep (harmonische opening)

Coarse

m98

gerepeteerde noten en stijgende microtonale loopjes als voorstellen, langere pauzes tussen de acties

m102 recapitulatie

Rhetorical (retorisch)

m103

Een laatste opgefokte recapitulatie, het originele idee is in drie gesplitst (m103-104-105) en sleurt de ballast van de vorige sectie met zich mee (voorslagen die de recapitulatie bemoeilijken)

#laatste radicalisering van het binaire potentieel

Capricious _ Earnest (grillig _ ernstig)

m106

activiteit in de bas _midden register (earnest) met een korte stilstand, de dynamische natuurlijke daling wordt geaccentueerd door de toonhoogte daling (cfr de 2 64sten)

Capricious, _ Earnest, _ Capricious

m107

van opnieuw activiteit in de bas _ naar een tonale progressie in het middenregister_ naar een dalende baslijn+een korte hyperbool in de bas

Authoritative

m108

van een dubbelforte sprong naar het hoogste register, ritmische verwijzing naar het idee, manisch-euforisch

Hurried, _ Capricious (gehaast)

m109

even opnieuw de activiteit gestokt, om terug in het laagste register terecht te komen

Earnest

m110

een tweede poging om te besluiten

Authoritative

m112

laatste uitbarsting in het hoogste register

Capricious

m113

laatste val naar het laagste register

Composed (gecomponeerd)

m114

een uitkomst, consensus tussen de uitersten

III Speeltechnische suggesties

M1

het belang van het visuele blijkt duidelijk uit de laatste, lang uitgestelde, triple piano d: er is zoveel tijd voor de d uiteindelijk klinkt dat de impact van de speelvoorbereiding aanzienlijk is

eerste g'+_ met steun, onmiddellijk dempen met de rechterhand om duidelijk de piano d te laten horen, zonder steun!

M2

elke noot portato uitvoeren om het natuurlijk ontstaan van het portato bij de extreme positiewisselingen niet als uitzonderlijk te ervaren

M3-5

geen rechterhand aanslag om de pp te realiseren; fingertapping

M6-11

voor enkele dubbelgrepen is de duim van de linkerhand nodig om zoveel mogelijk het doorklinken van beide stemmen te realiseren

IV Alternatieve stemmingen

Door middel van de stemming die hier vereist is (de 5^{de} en de 2^{de} snaar zijn een kwarttoon hoger gestemd) heeft de componist over bijna de hele tessituur van de gitaar de natuurlijke toon én de gelijknamige kwarttoon ter beschikking. De logica is hier van zeer praktische aard. De uitvoerder van zijn kant hoeft niet volledig het vingerzetten te herdenken (enkel minimale aanpassingen zijn nodig). Het is tevens mogelijk de muziek te noteren zoals ze klinkt in plaats van getransponeerd (wat steeds tot verwarring leidt).

Gelijkaardige scordatura's vinden we in werk voor gitaar van David Young⁷ en Brian Ferneyhough⁸ (cfr. Stasimon 2.1).

V Het gebruik van algoritmische processen

Het 'idee', gesymboliseerd door de getallenreeks 2_4_6_7_5, is in wezen een algoritme dat doorheen het hele werk voelbaar blijft op een soms evidente, soms een eerder latente manier.

"Een algoritme is een schema, waarin een voorschrift voor het uitvoeren van een samenhangende reeks rekenkundige of logische operaties evenals hun volgorde, bepaald wordt".

Er bestaat hoegenaamd geen verband tussen de 'esthetiek' van een muzikale compositie of haar stijl enerzijds, en het al dan niet algoritmisch tot stand komen ervan. Het zijn de eigenschappen van de gebruikte algoritmes die de stijl bepalen. Zowel werken uit de minimale, de seriële als de toevalsmuziek kunnen algoritmische eigenschappen in zich dragen. Enkele voorbeelden uit de minimale muziek: de patroonverschuivingen van Steve Reich, in "C" van Terry Riley of de

⁷ David Young: *Jasmine* voor solo gitaar, 1991, partituur te verkrijgen via de componist: dyoung@mifellowship.org

⁸ Brian Ferneyhough: *Kurze Schatten II* voor solo gitaar, 1990, uitgegeven bij Peters Edition, London

rekenkundige reeksen van Tom Johnson. In de seriële muziek zijn er onder andere de permutatieve technieken van een Milton Babbitt of de stochastische methodes van Iannis Xenakis. Ook de toevalsoperaties die John Cage bedacht zijn in wezen algoritmisch. Maar, ook de wet uit de klassieke harmonie, waar een triton opgelost dient te worden door chromatische verbreding of versmalling van het interval in elke stem, is een algoritme. Enkele voorbeelden van andere klassieke algoritmes; de 12 maten blues, het tango ritme,... “
(Raes, <http://www.logosfoundation.org/kursus/1000.html>).

VII Conclusie

De paradoxale dialectiek tussen beweging en stilstand berust in Shlomowitz' werk vaak op een lichte vertraging, soms op een onmerkbare of juist bruuske versnelling en een derde keer op onverwachte juxtapositie van bewegingen. Het resulteert keer op keer in een verdubbeling van 'het bewegende' in een schijnbare onbewogenheid, alsof het bewegen bezig is zichzelf te verwonden en wil bevriezen tot een beeld.

Stasimon 2.1 good old new complexity

Hier staat 'Kurze Schatten' (1985-88) van Brian Ferneyhough⁹ voor solo gitaar centraal als exempel voor complexiteit. Volgens Richard Toop is 'complexiteit' een term die in het midden van de jaren tachtig opdook om de muziek te omschrijven van Britse componisten als Brian Ferneyhough en Michael Finnissy. Het werk van deze componisten deelde bepaalde esthetische en formele karakteristieken. *"Ze trachtten in hun werk te komen tot een complexe, veelzijdige interactie tussen ontwikkelingsgerichte processen binnen de verschillende dimensies van het muzikale materiaal. Merkwaardig is dat deze componisten ervoor kozen hun muziek op een akoestisch-instrumentale manier te realiseren. Hun partituren duwden dan ook de beschrijvende capaciteiten van de traditionele notatie tot het uiterste met een tot hiertoe ongeëvenaarde gedetailleerde articulatie"* (Toop, 1988, p.8). Dat deze muziek bijzonder hoge muzikaaltechnische eisen stelt aan de uitvoerder spreekt voor zich. Het is alsof alle muzikale hoogstandjes van de Westerse muziekgeschiedenis op één hoop gegooid worden. Zowel de kunst van het contrapunt, de dramatiek van de romantiek, de solistische virtuositeit van een Rachmaninov, de kleur van het spectralisme als seriële inventies zijn aspecten die in elk werk vaak tegelijkertijd voorkomen. Uiteindelijk kan er niet ontkend worden dat binnen deze hypercomplexiteit niet veel nieuws onder de zon is.

Toch is de muziek van Ferneyhough geen grijze, gortdroge wereld van intense eigenwaan. De eigenaardige sfeer, verwant met het surrealisme en het psychedelische van een 'Alice in Wonderland' of een 'Finnegans Wake', versterkt door de fanatieke, manische en absurde supervirtuose 'performancepraktijk' blijft het publiek en de muzikanten fascineren.

Ferneyhough zelf heeft het over het creëren van een vreemde wereld waarin de uitvoerder navigeert tussen occasionele mogelijkheden waardoor de uitvoerder verplicht wordt zijn of haar eigen persoonlijkheid te laten gelden. In de meeste van zijn werken (en zeker ook in 'Kurze Schatten') komen er situaties voor waar het onmogelijk is te spelen wat er

⁹ **Brian Ferneyhough**, geboren 1943 in Coventry (U.K.), compositiestudies in Amsterdam bij Ton De Leeuw en in Basel bij Klaus Huber, doceerde compositie achtereenvolgens in Freiburg, Den Haag, San Diego en aan de Stanford universiteit in California.

staat. Vaak gaat het om duidelijk met elkaar onverzoenbare technische problemen. Op zulke momenten moet de uitvoerder een keuze maken waarbij inzicht vereist is, nodig om hoofdvon bijzaak te kunnen onderscheiden. Voor sommige uitvoerders leidt dit ontegensprekelijk tot grote frustratie en weerzin. Toch houdt Ferneyhough niet op met te benadrukken dat hij meer geïnteresseerd is in "getrouwheid" dan aan "precisie" waarmee hij appelleert aan de integriteit van de keuze vanuit een analytisch doorzicht.

De volgende tekst is een vervlechting van twee teksten. De ene tekst is een inleiding op het wezen en werk van Brian Ferneyhough door de Franse musicoloog Marc Texier die uitgaat van een aantal "contrevérités" die betrekking hebben op het werk van Ferneyhough. Het antwoord op de boutades en beweringen laat ik geven door Ferneyhough zelf aan de hand van een essay over 'Kurze Schatten II'. In zekere zin kan wat volgt als een imaginair interview beschouwd worden.

muzikant ?

Texier(1996, p.5): "In het werk van Ferneyhough komen twee werelden samen: die van de solist als vertegenwoordiger van de wereld van levende wezens en het ensemble dat symbool staat voor de onderwereld, de geologie, de astronomie, de wereld van het niet-menselijke. De picturale oorsprong van het merendeel van Ferneyhough's werken is alleszins in het oog springend. Ook 'Kurze Schatten II' is gebaseerd op een tekst die een specifiek beeld wil oproepen."

Ferneyhough (1995, p.139):.....
 "De titel verwijst naar het gelijknamige essay van de Duitse cultuurfilosoof Walter Benjamin. Doorheen een reeks van zeven korte teksten (zie de zevendelige compositie) heeft Benjamin het over de essentie van het 'Augenblick', de ervaring van het moment. Hij neemt als voorbeeld de zon die geleidelijk aan het zenith bereikt totdat ze 's middags recht naar beneden straalt waardoor alle schaduw verdwijnt en alles zichzelf wordt.".....

constructivist ?

Texier (1996, p.7): "Volgens Ferneyhough kunnen wiskundige procedures nooit meer zijn dan een substituut voor de verbeelding. Zelf wil hij energie canaliseren: zijn probleem is niet de steriliteit te overstijgen maar de leegte te overwinnen. Afhankelijk van het uitgangspunt zal hij een ruimte construeren waarbinnen het werk kan groeien. Zijn schriftuur is niet mechanisch maar sterk ontologisch als een zelf gekozen gevangenschap."

Ferneyhough (1995, p.139):.....

"Na het lezen van deze beschrijving begon ik een werk te plannen waarin een proces geleidelijk aan opgaat in een object, op zo een manier dat beiden zichzelf worden. Om dit te realiseren componeerde ik uiterst korte, compacte en formeel gefocuste bewegingen.

De andere uitdaging was muziek te schrijven waarin de gebeurtenissen zo plots, direct en gewelddadig zouden zijn als in mijn componeren voor andere instrumenten. Dit vanuit het besef dat de gitaar niet het instrument bij uitstek is dat geassocieerd wordt met extreme kracht en dramatische overdracht. De eerste stap was een macrostructuur te ontvouwen waarin zeven contrasterende delen elkaar zouden opvolgen zonder op een banale suite te lijken."

postmodernist ?

Texier (1996, p.8-9): "Net zoals componisten als Bernd Alois Zimmermann en Klaus Huber gelooft Ferneyhough evenmin in een lineair concept van de tijd. Noch op historisch gebied (ze geloven niet in de idee van de historische vooruitgang), noch op compositorisch gebied. De geschiedenis biedt volgens hen een uitgestrekt arsenaal van technieken en muzikale gestes waaruit ze vrij kunnen putten. Toch gaat het er bij hun niet om te zwelgen in nostalgie of de gouden eeuw te herbeleven waar de muziek enkel 'sentiment' wou uitdrukken."

Ferneyhough (1995, p.139):.....

"De idee ontstond me te baseren op een barok suite waarin een traag deel onmiddellijk gevolgd wordt door een snel deel. Deze contrastwerking herhaalt zich drie keer in het werk. Het werk wordt afgesloten met een 'fantasia', een verwijzing naar de Engelse luitfantasie van Purcell en Lawes, waarin getracht wordt zo divers mogelijke speeltechnieken samen te brengen als binnen een kleine ruimte mogelijk is zonder de muzikale coherentie te verliezen."

toegankelijke componist ?

Texier (1996, p.5): "Hoewel men het steeds over zijn muziek heeft als complexe muziek zou men kunnen stellen dat ze het resultaat is van een eenvoudige grote lijn en een interne complexe structuur. De ene lijn versterkt de andere. De grote duidelijke zinnen en bewegingen ordenen het geheel en geven richting aan de luisterervaring. De aandacht die het volgen van de grote lijn vraagt laat toe nog concentratie op te brengen voor het complexe binnenwerk."

Ferneyhough (1995, p.139-140):.....

"Om geleidelijk aan de resonantie te veranderen doorheen het werk besloot ik de stemming in stappen te wijzigen en zo microtonale sonoriteiten te verkrijgen. Doorheen heel het

werk blijven de 4^{de} snaar en de 3^{de} snaar ongewijzigd. In het eerste deel klinkt de 1^{ste} snaar een kwarttoon hoger, de 2^{de} een halve toon lager, de 5^{de} snaar 3 kwarttonen hoger en de 6^{de} snaar wordt een kwarttoon hoger gestemd. Op het einde van elke tweede beweging wordt één snaar naar zijn traditionele stemming terug gestemd. De 1^{ste} snaar die opnieuw verstemd wordt is de lage mi snaar. Zo krijgt het lage register van de gitaar opnieuw meer resonantie. Daarna volgt het verstemmen van de 5^{de} en de 1^{ste} snaar totdat enkel de 2^{de} snaar overblijft. (si-bemol). Het interessante aan deze verstemming tijdens het spelen is het geleidelijk terug openkomen van de resonantie.

Elke beweging is geconcentreerd op één compositorisch uitgangspunt (elk deel is als een sterk uitgewerkte studie)."

post-serialist ?

Texier (1996, p.6): "Zijn muziek ontstaat vanuit de interferentie en het conflict tussen een simpele lineariteit en de superpositie van een groot aantal van deze eenvoudige lijnen. De basis is inderdaad nog vaak een seriële organisatie van de enkele lijnen. Het resultaat van de veellagigheid is echter uiteindelijk duidelijk niet-lineair en complex. Zijn muziek is in zijn opzet sterk gedetermineerd maar krijgt door de opeenstapeling een chaotisch karakter dat zelfs voor de componist niet te voorzien is. In die zin gaat het in zijn muziek om de dialectiek tussen orde en wanorde."

Ferneyhough (1995, p.140-147):

"In het eerste deel gaat het om het werken op drie polyfone niveau's waarbinnen twee verschillende polyfone structuren klinken. Zo klinken er twee onafhankelijke lijnen van natuurlijke harmonieken die gedetermineerd worden door de specifieke scordatura van de respectievelijke snaren. Het derde polyfone niveau is een variabele opeenvolging van vier verschillende microfiguren. Occasionele overlappingsen van twee microfiguren kunnen ontstaan door de snelheid van de opeenvolging. Daar er vier verschillende types van microfiguren bestaan kan gesteld worden dat er in totaal zes virtuele niveaus bijdragen tot het globale resultaat van dit deel. Een van de moeilijkste uitdagingen voor de uitvoerder is de harmonieken te laten klinken terwijl er vaak grote en snelle positiewisselingen op de aangrenzende snaren worden uitgevoerd.

In het tweede deel gaat het om het verschil tussen tempo en densiteit van de schriftuur. Aan het begin van het deel is het tempo hoog en de densiteit relatief laag. Beide vectoren maken gradueel naar het einde van het werk toe een

teggengestelde beweging. Dit resulteert naar het midden van dit deel toe in een transgressie van de respectievelijke interpretatiemoeilijkheden eigen aan de twee uiterste muzikale situaties. Elk nieuw tempo begint met vergelijkbaar toonhoogte materiaal (getransponeerd, gepermuteerd, verstemd door de keuze van de snaar). De aanvankelijke motivische helderheid vervaagt naar het einde toe door het groeien van de densiteit (steeds meer noten worden toegevoegd).

Het derde deel speelt met de waarneming van het tijdsverloop en de spreiding binnen de context van een verregaande symmetrie. Het gebruik van percussieve technieken (golpe, fingertapping) is opvallend. De eerste helft van dit deel bestaat uit een reeks maten van verschillende lengte die in het midden van het werk in retrograde herhaald worden met dit verschil dat de pauzes (stiltes) uit het eerste deel noten worden en vice versa. In de eerste helft is het zo dat de duur van de pauzes korter zijn dan de duur van de toonhoogtefragmenten. Zo worden we in het tweede deel geconfronteerd met extreem lange pauzes en heel korte interrupties van toonhoogtemateriaal. Hierdoor ontstaat er voor de speler een verraderlijke psychologische situatie. Door de stiltes ontstaan er verschillende soorten van spanningen die een eigen leven leiden. Eenderzijds is er spanning die te maken heeft met de ontlading van de overblijvende energie die nodig was bij het realiseren van de complexe schriftuur. Anderzijds wordt er spanning opgebouwd door het vooruitkijken. Door het vergroten van de pauzes en dus het creëren van tijd door reflectie krijgt ook de luisteraar inzicht in dit versluierde conflict.

Het vierde deel is het meest problematisch. Aan de basis ligt de idee van een wals, in een ABA vorm, die de notie van drievuldigheid meegeeft zoals in het opdelen in één plus twee tijdseenheden. Dit uitgangspunt wordt verder doorgedreven door die één plus twee relatie om te draaien of de verhoudingen te veranderen ($2/3$, $3/8$). De eerste sectie van dit deel blijft in $3/8$ -de vrijheden in acht genomen die binnen afzonderlijke maten bestaat. Gelijkaardige principes houden stand in het middelste deel met dit verschil dat er twee processen met elkaar concurreren. Deze twee processen zijn verdeeld over twee notenbalken en vallen te vergelijken met de opsplitsing in melodie en begeleiding. De drieledigheid is nu van toepassing op de onderste notenbalk (de melodieline) waarin verschillende groepen van triolen in elkaar overgaan (irrationele syncopatie). De gebruikelijke relatie tussen melodie en begeleiding staat hier op zijn kop doordat de begeleiding hier compacter en meer uitgewerkt is dan de melodie. Daar de trage en legato microtonale melodie

op vaak meer dan één snaar moeten worden uitgevoerd is de gitarist niet vrij om zijn positie te kiezen. Vandaar het grote aantal gerepeteerde tonen in het begeleidingsmateriaal. [Ferneyhough verwijst hier naar een zekere compositorische pragmatiek....] Het tegengestelde gebeurt in de derde en finale sectie waar het voorkomen van harmonieken de gitarist de gelegenheid geeft om van positie te wisselen. Tijdens de tweede sectie groeien bewust gekozen microtonale dissonanties uit tot akkoorden om naar de derde sectie toe te komen tot een passage waar een laag volledig uit akkoorden bestaat (maximale texturale densiteit). De belangrijkste pre-compositionele beslissing voor dit deel was het opstellen van een tabel van alle mogelijke vingerzettingen (van de eerste tot de achttiende positie). Op basis van een groot deel van de mogelijkheden heb ik een gepermuteerde sequentie opgesteld en uitgespreid over de hele metrisch-ritmische structuur met een overzicht van de snaren, vingers en posities die op elk moment ter beschikking staan. Zo verkreeg ik een polyfone continuïteit door spelers te verplichten bepaalde vingerzettingen te respecteren die soms tegen hun instinct ingaan.

Het vijfde deel, opnieuw traag, is gebaseerd op een eenvoudig akkoordisch proliferatieprincipe. Het is de beweging die het meest beroep doet op het grote coloristisch potentieel van de gitaar. In essentie is het gebaseerd op 1 akkoord in sectie 1, 2 akkoorden in sectie 2, enz...

Men kan duidelijk horen hoe het veranderen van de kleur van een akkoord samengaat met de plotse wissel van het harmonische palet. Zoals in de tweede beweging is er ook hier sprake van een tegengestelde beweging van factoren; een stijging in complexiteit versus een graduele afname van de densiteit. Dit komt doordat deze beweging uitgaat van eenvoudig gearpeggieerde verticale harmonische eenheden. Boven alles gaat deze beweging over articulatie en klankkleur. Het is eerder een stil en introvert statement waarvoor ik een aantal speeltechnieken gebruik ten voordele van de lagere dynamische regionen van de gitaar zoals het snelle aanslaan van de snaren met de vingertoppen van de rechterhand ("a feathery aura of sound"). Een ander kenmerk is het gebruik van het 'bi-tone' fenomeen waarbij de snaar is aangetokkeld voor de positie waarop linkerhandvinger staat of door het slaan met de vingers van de linkerhand op de toets. Er wordt zo een percussieve sonoriteit geproduceerd die bestaat uit twee toonhoogten (van de snaar van brug tot vinger en van vinger tot de kam). Er is ook een passage waarbij het fingertappen gecombineerd wordt met het tokkelen achter de linkerhand vingers. Dit is compositioneel

moeilijk uit te werken voor iemand die geen gitarist is. Wat gebeurt is dat ik niet alleen steeds sneller de akkoorden verander maar tegelijkertijd de hiërarchie verander tussen de akkoorden en het aantal en type van articulatiemogelijkheden. Het is duidelijk dat de manier waarop zulke technieken worden toegepast op één enkel akkoord anders zal zijn dan op een reeks van snel na elkaar veranderende akkoorden. Ondanks het feit dat het basis-tempo niet verandert, zoals in andere bewegingen wel het geval is, blijft er plaats over voor een fluctuatie van informatie. Het is in ieder geval in dit deel geen kwestie van snelheid maar van karakter. Vandaar is dit deel meer dan alle anderen een 'Charakterstück'.

Het zesde deel heeft als contrast iets van een scherzo. Ik wou hier concentreren op het geleidelijk vervangen van toonhoogten door natuurlijke harmonieken. De variabele dimensie bestaat erin dat de gitarist kan kiezen op welke snaar de natuurlijke harmonieken te spelen. Het is dus aan de speler een keuze te maken tussen de grootst mogelijke continuïteit waarbij sommige effectieve harmonieken moeten opgeofferd worden aan harmonieken met een grote amplitude maar binnen een minder vlot en weinig economisch linkerhandspel. Hierdoor varieert de absolute toonhoogte verzameling van uitvoerder tot uitvoerder (afhankelijk van esthetische en technische keuzes gemaakt tijdens het leerproces). Bij het componeren heb ik geprobeerd rekening te houden met de twee extreme keuzes van de uitvoerders en dus aan een zeker voorafgaandelijke schadebeperking gedaan. Dit deel benadert in zeker opzicht het meest de traditionele twintigste eeuwse gitaarmuziek.

Met deze zesde beweging zijn de drie paren langzaam-snel vervolledigd en is de gitaar terug naar zijn normale stemming teruggestemd, op uitzondering van de tweede snaar die in si-mol blijft gestemd.

Gedurende de fantasie, het zevende en laatste deel, krijgt deze tweede snaar een steeds belangrijker rol toegewezen totdat ze alleen overblijft.

Verschillende bewegingen, zoals ook de zevende, uit Kurze Schatten II zijn gebaseerd op cyclische structuren en herhaaldelijk voorkomende metrische patronen. Er komen zes secties voor, opgebouwd uit zes maten van gelijke lengte (hetzij gepermuteerd). Daarbovenop komt er in elke sectie een aantal fermates voor met een specifieke lengte, die dienen om de texturale densiteit te doorbreken.".....

instinctieve componist ?

Texier (1996, p.6: "Hoewel de harmonie, het ritme, de densiteit van de notenmassa, de tessituur en de onderverdeling in secties in al zijn werken aan strikte regels onderworpen is zal Ferneyhough de uiteindelijke realisatie bewust laten bepalen door de specifieke instrumentale articulatie. Deze vrijheid en verantwoordelijkheid die hij de uitvoerders toevertrouwt maskeert in zekere zin het rigide skelet waar zijn muziek steeds op gebouwd is."

Ferneyhough (1995, p.147-148):.....

"Ik zei eerder al dat al de bewegingen als studies zijn opgevat. Dit werk is dus een studie over de beweeglijkheid van de linkerhand. Soms lijkt de afstand die moeten worden overbrugd in een perverse relatie te staan met de sonore continuïteit die verlangd wordt. Voortdurende beweging tussen extreme immobiliteit en plotse actie is het kenmerk doorheen het hele werk. Wanneer de uitvoerder de esthetische motivatie tracht te begrijpen en te assimileren zal op deze discrepantie een belangrijke interpretatieve focus rusten. Ik was niet bijzonder begaan met de gitaar totdat Magnus Andersson me vroeg voor de gitaar te schrijven. Ik had eerder ervaring met het componeren voor traditionele snaarinstrumenten, en in het bijzonder met het schrijven voor cello. Het is door die reflectie over de cello techniek dat ik verstond hoe vanaf een bepaalde positie de duim van de linkerhand kon gebruikt worden om een grotere uitspreiding te bekomen. De voornaamste moeilijkheid die bij deze beweging komt kijken is het doorbreken van de continue beweging van de linkerhand die hieruit voortkomt (accidentieel dempen van snaren). Het vereist een gevorderde linkerhand techniek. Het samenvallen van structurele en texturele densiteit maakt van deze beweging misschien de meest zware van de zeven en is daarom in het midden geplaatst.".....

minimalist ?

Texier (1996, p.7): "Het ligt alleszins in de natuur van de mens om zich aangetrokken te voelen tot wat in het eerste zicht vreemd is aan de eigen persoonlijkheid. Zo ook krijgen we in het werk van Ferneyhough te maken met figuren die onophoudelijk herhaald worden. Hij ontwikkelt hiervoor alle mogelijke transformatieprocédés die hem toelaten te herhalen zonder de herhaling als zodanig te herkennen: het identieke is verschillend (misschien een alternatieve definitie van complexiteit?)."

conclusie

Ferneyhough (1995, p.150-151):.....
 "Wat opvalt is dat geleidelijk aan doorheen de zeven delen, na een uiterst snelle wisseling van texturen en kleuren, de heftige glissando als centrale gestiek domineert -zoals een soort van op te winden speelgoed, heen en terug langs het expressieve potentieel van de gitaar, binnen een surrealistisch korte tijdsspanne. Bijna elke traditionele gitaartechniek kan men terugvinden in de loop van dit werk. In de laatste maten wordt het nog steeds bijzonder actieve universum beperkt tot één snaar. De laatste noot, een natuurlijke harmoniek sib, is als een Pyrrhus-overwinning gedacht, als consequentie van de voortdurende poging om de normale gitaarsonoriteit te ontmantelen, uit te buiten en te verdiepen.".....

Episode 3:

Salut für Caudwell [1977] van Helmut Lachenmann¹⁰
voor twee gitaristen

Salut für Caudwell is een hommage aan Christopher Caudwell¹¹ en werd geschreven voor Wilhelm Bruck en Theodor Ross. De creatie vond plaats in Baden-Baden op 3 december 1977.

I Programmatekst (1977)

“Het typische aura van de gitaar als kunst- en als volksinstrument bevat zowel iets primitiefs als iets verfijnds, iets intiems als iets collectiefs maar ook exact te beschrijven historische, geografische en sociologische elementen. Voor een componist gaat het er vervolgens niet om dit beschikbare expressie-potentieel listig te gebruiken of het wanhopig trachten te vermijden, wel moet men in deze elementen doordringen als deel van de uitgekozen muzikale middelen en zichzelf er mee laten doordringen.

In dit opzicht ben ik van de karakteristieke speelwijzen van de gitaar uitgegaan, die ik greeptechnisch vereenvoudigd maar tegelijk ook vervormd en ontwikkeld heb -vaak over de grenzen heen van een specifieke musiceerpraktijk die aan een bepaald deel van het aura verbonden is. Tijdens het componeren of beter -tijdens het ontwikkelen en verfijnen van de klank- en bewegingsconstellaties- had ik steeds het gevoel dat de muziek iets ‘begeleidde’, misschien geen tekst maar toch alleszins bepaalde woorden of gedachten. Zaken die alleszins in te beelden maar niet uit te spreken waren aangezien we in een spraakloze maatschappij leven waarin door de rooibouw van de media en door de niets ontziende manipulatie van de emoties het meest gedifferentieerde communicatiemiddel onbruikbaar is geworden.

Hiernaar wordt verwezen door de integratie van tekstextracten uit het boek “Illusion and Reality” van de Engelse marxistische schrijver en dichter Christopher Caudwell, die als dertigjarige omkwam in Spanje aan de zijde van diegenen die het Francoregime een halt probeerden toe te roepen.

De esthetische oproep van Caudwell ging over een kunst, bewust van zijn bestaansvoorwaarden en die ze dan ook uitdrukt in naam van een vrijheid die de mensheid moed geeft. Een kunst die, in plaats van zijn kop in het zand te steken of in private idylle’s te vluchten, op een realistische manier met de werkelijkheid en zijn veelzijdige tegenspraken omgaat. Caudwell’s denken, door zijn politieke

¹⁰ **Helmut Lachenmann**, geboren 1935 in Stuttgart (Duitsland), compositiestudies in Venetië bij Luigi Nono, werkte aan de elektronische muziekstudio van de Gentse universiteit in 1965, was verschillende keren gastdocent aan de ‘Darmstädter Ferienkurse’, doceerde compositie in Stuttgart, leeft in Stuttgart.

¹¹ **Christopher Caudwell**, geboren 1907 in Londen, kwam om in de Spaanse burgeroorlog op 30-jarige leeftijd. Hij schreef gedichten en romans maar werd beroemd als materialistische literatuur- en kunstcriticus. Postuum verschenen de boeken; “Illusion and Reality” (1937) en “Studies in a Dying Culture” (1938). Wanneer de boeken in de jaren zestig en zeventig in het Duits verschenen (“Bürgerliche Illusion und Wirklichkeit”, 1966, 1971; “Studien zu einer sterbenden Kultur” 1974), eerst in de DDR daarna in de BRD, beheersten ze een tijdlang de linkse cultuurdebatten.

geestesverwanten tot op de dag van vandaag opzettelijk genegeerd, impliceert een afstand nemen van diegenen die een zodanig gepolitiseerd kunst - en vrijheidsbegrip opnieuw laten verwaarlozen door kunst in het procrustesbed van ideologische doctrines te stoppen, die zich ondertussen als voorwendsel voor nieuwe vormen van onderdrukking hebben ontpopt. Aan hem en aan alle buitenstaanders die deze gedachteloosheid verstoren, en daardoor in de hoek van de vernielers geduwd worden, is dit werk opgedragen" (Lachenmann, 1996, p. 390).

II Jozef Häusler over Helmut Lachenmann

(...) "Vandaag is kunst zowel medium als resultaat van reflectie en daardoor emanatie van de geest. Lachenmann wil een ondoordachte overdracht van gewoonten, wat het materiaalgebruik en het luisterproces betreft, uitschakelen. Hij wil nieuwe gevoeligheden ontwikkelen.

Door een zekere weerstand bij de luisteraar op te wekken wil hij tot geestelijke intellectuele activiteit en politieke en maatschappelijke betrokkenheid oproepen. Kunst kan enkel tot werkelijke bewustwording bijdragen als ze zich op de burgerlijke (revolutionaire) traditie beroept en binnen esthetische parameters naar vernieuwing streeft. Muziek stijgt boven "Spass und Schock" uit wanneer het publiek merkt dat de ongewone klanken ernstig genomen worden en binnen de traditie worden uitgespeeld. Zo is de catharsis groter en wordt de invloed op de ervaring sterker. Het publiek kan zo iets niet zo maar verwerpen of met een glimlach naast zich neerleggen.

Begrijpend luisteren betekent veranderen; zichzelf en zijn veranderlijkheid opnieuw ontdekken. Schoonheid als verzet tegen gewoonten en reflexen wil niet zeggen dat het gaat om verzet tegen genot.

Lachenmann was en is nog steeds iemand die in tegenstelling tot de eerste indruk die men kan hebben bij het horen van zijn muziek de traditie nooit uit het oog is verloren" (voorwoord, Musik als existentielle Erfahrung, 1996, XVII-XXVI).

III Inleiding tot de analyse

De analyse die ik hier wil voorstellen is een integratie van twee reeds bestaande analyses die tijdens het instuderen van dit werk voor mij van belang waren.

Dit gaat enerzijds om de analyse van **Dr. Hans-Gerd Brill** (1994, p.147-165) die een onderdeel vormt van zijn dissertatie 'Die Gitarre in der Musik des 20. Jahrhunderts': een publicatie van het Keulse tijdschrift 'Gitarre und Laute'. Daarnaast gaat het om de analyse van componist **Yuval Shaked** (1985, p.97-109), gepubliceerd in het gitaartijdschrift 'Nova Giulianiada', de illustere voorloper van 'Gitarre und Laute' uit Freiburg.

Bijzonder aan de analysemethode van Brill is zijn consequente aandacht voor de klankproductietechnische factoren die het werk bepalen.

Shaked situeert 'Salut für Caudwell' duidelijk als onderdeel van de compositorische productie van Helmut Lachenmann. Er is speciale aandacht voor processen en methodes die het wezen van het componeren van Lachenmann bepalen in functie van de traditie en de geldende muziekfilosofische stromingen.

DE ANALYSE VAN YUVAL SHAKED

"Salut für Caudwell hoort bij de categorie van composities die van het instrument uitgaan, het in de eerste plaats idiomatisch behandelen om daarna deze idiomatiek te verruimen.

Deze soort van werken worden gekenmerkt door hun uitgesproken contouren. Ze zijn automatisch heel verschillend als resultaat van specifieke, geconcentreerde en telkens anders georiënteerde doelstellingen tot het verruimen van de idiomatiek" (Shaked, 1985, p.97).

"Een van de grootste verdiensten van Lachenmann is de manier waarop hij met het uitgesproken diatonische karakter van de gitaar omgaat. Dit wordt duidelijk als men aan de nauwelijks uitvoerbare grepen denkt die men in de klassieke gitaarliteratuur tegenkomt (van Turina, Barrios, Ponce tot Hallfer, Britten, etc). Meermaals wordt er aan de gitaar een polyfone chromatiek opgelegd. De gitaar verzet zich hiertegen met zijn harpachtige diatoniek. In 'Salut' zijn de gebruikelijke speeltechnieken op een specifieke manier gereduceerd.

Aanvankelijk wordt de intervalstructuur (cfr de kwartenopeenstapeling van de losse snaren) van de gitaar bewust bewaard en naar de voorgrond gebracht. De gebruikelijke en sterk ontwikkelde virtuoze linkerhandtechniek verschrompelt tot enkel de dwarsgreepstechniek. Was het bij deze beperking gebleven dan zou een verstolde harmonie gebaseerd op losse snaren en zijn transposities het resultaat geweest zijn. Lachenmann heeft het materiaalgebruik hier echter niet tot beperkt.

Hij heeft de speeltechniek hoofdzakelijk door middel van een flessenhals verfijnd. Het gaat hier gedeeltelijk om speeltechnieken die reeds bij andere instrumenten in zijn vroegere werken werden toegepast. Deze praktijken werden met succes naar de gitaar getransponeerd. Zo is het zogenaamd 'glissando fluido' ontstaan uit het 'pizzicato fluido': een glissando effect dat bij strijkers ontstaat door de

onderkant van de boog voor het tokkelen op de snaar te zetten en daarna onmiddellijk op de snaar te verschuiven.

Op de gitaar komt deze techniek, door een groter resonantiepotentieel, tot ware bloei.

Vermeldenswaard is in dit opzicht ook de verhouding tussen speelwijze en het aantal (twee) instrumenten. Hoewel meer instrumenten steeds een grotere resonantie en intensiteit mogelijk maken ontstaat er door wat we het "Gruppeneffekt" noemen afbreuk aan de transparantie van de klank.

De glissandi in 'Salut' klinken zeer pregnant en komen bijna irreëel over doordat ze de illusie creëren dat de klank niet uitsterft. Schijnbaar zonder de snaar opnieuw aan te tokkelen (een effect dat in de Spaanse muziektraditie door tremolo's en door herhaalde arpeggio's gesimuleerd wordt) blijft de snaar klinken en lijkt soms zelfs nog aan intensiteit te winnen (zie maat 292, 359).

Voorlopig kan dit voorbeeld en de vermelding van het diatonische karakter van de gitaar duidelijk maken hoe het aura van de gitaar in dit werk omgevormd en verwijld word.

Hiermee wordt de centrale idee van het werk duidelijk: de contrastwerking tussen nieuwe speeltechnieken en het traditionele aura.

"Het typische aura dat de gitaar omgeeft is samengesteld uit archetypen vanuit zowel de populaire als de gecultiveerde muziek. Eenvoud en de grootst mogelijke verfijning, intimiteit en collectieve geest maar ook exact te beschrijven historische, geografische en sociologische elementen vervolledigen dit complexe aura. Voor een componist gaat het er niet om een voorhanden expressie-potentieel listig te gebruiken of het wanhopig trachten te vermijden, wel moet men binnendringen in deze elementen als deel van de uitgekozen muzikale middelen om zichzelf er mee te laten doordringen"

(zie programmatekst Lachenmann p.49).

Dit citaat wijst op zijn respect voor de gitaar en zijn traditie.

Dit wijst eveneens erop dat er geen klankvoorstelling was van hoe de gitaar zou moeten klinken. Wel bestond de drang om na te gaan hoe het komt dat de gitaar klinkt zoals ze klinkt. Een eerste stap was het ontdekken van het 'fluidum' en zijn karakteristieken. Voor het eerst in de geschiedenis van het componeren voor gitaar werd er bewust gepoogd een continuïteit te creëren in de klankproductie (bijvoorbeeld tussen toonhoogte en percussie). Hierdoor sloot Lachenmann geen enkel facet uit van een mogelijke klankwereld die uit de gitaar zou kunnen ontstaan.

De bedoeling was het veelkoppige portret van de gitaar te beschrijven als 'een instrument, enig in zijn soort, uit ons cultureel arsenaal'.

De hierboven vermelde elementen (primitieve, gevoelige, intieme en collectieve) plaatsen binnen een historische, sociologische en geografische context zijn in zekere zin catalogiserende veralgemeningen op basis van primaire kennis en ervaring. Zowel troubadours, Spanje, folkore, amateurs, Latijns-Amerika, virtuositeit, kunstmuziek, begeleiding, jazz, elektrische gitaar, entertainment, jeugdbeweging (het Leger des heils en zwervers heeft Lachenmann ooit hier nog bijgevoegd) waren elementen van dit aura.

Heel typisch voor Lachenmann volgde er geen eliminatie van voor de hand liggende tegenstrijdigheden. Hij erkende ze daarentegen wel en kende ze een gelijk bestaansrecht toe. Hun coëxistentie is een feit en moet daarom bewaard worden. Interessant is hoe Lachenmann verdergaat op de exploratie van het 'fluïdum' dat zijn nieuwsgierigheid niet bevredigt. Lachenmann zoekt verder naar karakteristieke speeltechnieken die typisch zijn voor een bepaald facet van dat aura. Met deze methode veronderstelt Lachenmann de mogelijkheid om het 'fluïdum' te reduceren tot bepaalde speeltechnieken, tot de mechaniek van de reproductie van het fluïdum. Dit betekent dat deze speeltechniek geïnterpreteerd wordt als drager van dit aura, als de sfeer waarin het aura bestaat. Anders georiënteerde componisten zouden dit aura kunnen reduceren tot akoestische aspecten (nagalm, klankkleur, dynamiek, enz....) of tot visuele aspecten (dansen, kostuums, de kunst van de gitaarhouding, de typische gestiek). Voor Lachenmann zijn echter de opgespoorde en getransformeerde karakteristieke speeltechnieken de wezenlijke reflectie van het aura" (Shaked, 1985, p.97,98).

DE FACTORENANALYSE VAN DR.HANS-GERD BRILL

factorenanalyse algemeen

Brill (1994, p.6) pleit in het algemeen voor een niet-systematische analyse omdat bijna elke componist in deze eeuw zijn individuele en bijzonder persoonlijke schrijfwijze heeft. Het doel van analyse is voor hem steeds het muzikaal materiaal te ontsluiten om zo tot gefundeerde conclusies te komen. Omwille van de specificiteit van elk werk bestaat er dus geen vastgelegd proces of benaderingswijze.

Volgens Brill zijn er uitzonderingen wanneer het om "**Gerichtete Kompositionen**" gaat. Hiermee bedoelt hij werken die doelmatig en gericht zijn op de multidimensionale verkenning van een instrumentaal-idiomatische variatie van één of meer parameters. Hierbij is het mogelijk dat door een bepaalde gerichtheid op speeltechnische elementen een werk ontstaat dat door zijn formele structuur enkel op één bepaald instrument is uit te voeren (Brill, 1994, p.6). Salut für Caudwell valt volgens hem binnen deze categorie.

Allereerst worden bij deze methode die factoren en hun variabelen die hun invloed hebben op de klankproductie in een matrix ondergebracht.

Naargelang de opvatting van een compositie kunnen ze horizontaal geordend worden volgens maten of segmenten en verticaal volgens muzikale factoren. Dit geeft de mogelijkheid om besluiten te trekken uit structurele processen, verbindingen, koppelingen en om tendensen weer te geven door middel van het grafische beeld.

factorenanalyse "Salut"

Er zijn twee gitaristen en dus vier handen (Brill, 1994, p.148-150):

de bewegingen worden verdeeld over twee maal twee systemen waarvan het bovenste in tabulatuur de rechterhand-aanwijzingen bevat en het onderste het linkerhandspel weergeeft aan de hand van de conventionele notatiewijze.

Bij Lachenmanns notatie gaat het voornamelijk om een kruising tussen elementen van de normale notatiewijze en tekens die de beweging aangeven

Volgens Gieseler (1975, p.187) is het klinkende resultaat door het alleen optekenen van de beweging minder exact bepaald. De notatie vermengt aanwijzingen tot het produceren van een klank met aangeven van het gewenste klankresultaat.

De tweede gitaar wordt een halve toon lager gestemd; het klankmateriaal omvat dus de volgende tien tonen: E-Es-A-As-d-des-g-ges-h-b.

De factorenanalyse is gebaseerd op de onderverdeling in [vier aanslagwijzen](#) van de rechterhand in vier categorieën met telkens hun [manuele varianten](#);

[vier aanslagwijzen](#):

tokkelen (zupfen), tikken (tupfen), kloppen (klopfen) en wrijven (wischen)

[manuele varianten](#):

-tokkelen: met of zonder plectrum

-tikken: met of zonder plectrum, met vingerkootje, met flessenhals

-kloppen: met of zonder plectrum, met vingerkootje, met flessenhals

-wissen: met nagel, met handpalm, met flessenhals

Hierop werken [precies bepaalde](#) of [gemodereerde instrument-lokale varianten](#) in.

- [precies bepaald](#): één enkele toon, over alle snaren, op de klankkast, aan de kam, bijna aan de kam, op de toets, vlak naast de grijpende vinger, tussen topkam en grijphand)

- [modererend](#): in de richting van de toets, van...tot...

Op deze twee categorieën van manuele en instrument-lokale varianten kunnen er nog [kwalitatieve varianten](#) inwerken.

-dempen van enkele of alle snaren

-Bartok pizzicato

-quasi-flageolet

-afwisselend dempen en de snaren vrij laten trillen (wawa effect)

Wat de linkerhandtechniek betreft wordt er uitsluitend van de dwarsgreep gebruik gemaakt.

Aangezien sommige grijptechnieken klanken voortbrengen en sommige tokkeltechnieken 'grijpbijgeluiden' voortbrengen, kunnen grijp- en tokkeltechnieken niet altijd goed van elkaar gescheiden worden. Verder bestaat er geen vaste rolverdeling tussen wat de grijp- en wat de tokkelhand is.

Als [instrument-lokale varianten](#) van de linker hand gelden zowel de dwarsgreep als de enkele toon. De [manuele varianten](#): met of zonder flessenhals. De [kwalitatieve varianten](#): ordinario, flageolet, gedempt, niet-gedempt (zie boven).

Dit geheel van varianten heeft zijn invloed op de klankkleur die in Salut für Caudwell zowel een muzikale parameter als een vormgever is .

Conclusie van Brill:

Lachenmann gaat in *Salut für Caudwell* uit van karakteristieke speelwijzen die hij enerzijds tot hun essentie reduceert en anderzijds omvormt en anders laat evolueren.

“De gehele virtuoze grijpkunst wordt bij de keuze van de speeltechnische middelen sterk beperkt waardoor er ruimte vrijkomt voor iets nieuws. Uiteindelijk blijft er enkel de dwarsgreep over die wordt genomen met de hand of met de flessenhals” (zie programmatekst Lachenmann p.49)

Op het eerste gezicht lijkt dit eerder op een beperking van de mogelijkheden tot klankverscheidenheid maar geeft in tegendeel meer vrijheid aan beide handen zodat er meer mogelijkheden ontstaan tot een differentiatie van de aanslagwijzen.

De gitaar gaat op deze manier werken als een resonerend lichaam in functie van een elementair klankpotentieel.

IV Analyse

OVERZICHT

Volgens Shaked

I m 1-210**1-54 Expositie**

1-13/ bestaande uit een voorzin (28achtsten) + nazin (28achtsten)

13-52/ met een eenvoudige pulserende ritmiek

53-54/ Humperdinck-citaat: "Hänsel und Gretel"

55-178 Tekstpassage**179-211 Coda****II m 212-360****212-291** ritmische beweeglijkheid, verschillende lagen van geaccentueerde greep - en tokkelacties**292-358** emancipatie flessenhalstechniek vastlopend in "Salutschüsse", vanaf 319, omkering van de patstelling (koraaltextuur)**III m 361-530****361-434** de autonomie van beide handen bereikt zijn hoogtepunt

361-411/ spanning tussen innerlijke tremolo beweging en extreme glissandi: sferische metallieke stabiliteit

411-434/ klinkend neerplaatsen van flessenhals: gewichtloosheid, reminiscentie aan de dunne tremolo's

435-464 opnieuw meerduidigere sectie, structurele verdichting tot een imaginair tango-ritme**465-533** Spaans koloriet, verstolde ritmiek

volgens Brill

I m 1-211**1-54 Expositie****55-178 Tekstpassage****179-211 Coda****II m 212-360****212-272** verschillende lagen van geaccentueerde greep- en tokkelacties**273-318** na de pauze in m 272 brengt het vegen met de flessenhals over de snaren een tweede dimensie in het spel, de ad libitum te herhalen passages doen reeds denken aan het verstarringsproces (cfr Salutschüsse)**319-360** verschillende aanslagwijzen**III m 361-434****361-387** plectrum weg, normale aanslagwijze, concentratie op het melodisch materiaal**388-434** vibrato perpetuo verandert in een tremolo met flessenhals**IV m 435-533****435-467** alle mogelijke klankproductietechnieken passeren de revue**468-533** alleen vegen over de snaren

Persoonlijke integratie van de twee analyse's

I m 1-211: (idem) Shaked&Brill

1-54 Expositie

1-13/ bestaat uit een voorzin (28achtsten) + nazin (28achtsten)

13-52/ met een eenvoudige pulserend ritmiek

53-54/ Humperdinck citaat: "Hänsel und Gretel"

55-178 Tekstpassage

179-211 Coda

II m 212-360: (idem) Shaked&Brill

212-291 Hierin volg ik de logica van Shaked. Pas vanaf 292 is de flessenhals techniek echt geëmancipeerd. Dr.Brill ziet deze focus verandering al duidelijk gemarkeerd vanaf 273. Inderdaad is het vegen met de flessenhals een duidelijk hoorbaar element maar dit kwam toch voor m 272 ook al in de tweede gitaar naar boven. Volgens mij gaat het tot m 292 enkel om occasionele, punctuele anticipaties.

292-318 Hier verkies ik de analyse van Brill die het einde van het tweede segment net na de "Salutschüsse" laat beginnen. Het loslaten van de fysieke spanning en de structurele omkering van de patstelling (cfr Shaked) zijn twee redenen om het begin van een derde segment in 319 te laten beginnen.

319-360 verschillende aanslagwijzen; koraaltextuur

III m 361-434:(idem) Brill

Shaked laat het derde deel tot het einde van het werk lopen en markeert verschillende segmenten. Ik verkies hier de zienswijze van Brill die in maat 435 een soort van reëxpositie ziet beginnen. Nog eens alle klankproductietechnieken passeren de revue. Dit laat m 435-533 voor mij tot een deel uitgroeien. De geleidingsstrategie van Shaked lijkt mij daarentegen correcter.

361-411 De overgang van vibrato perpetuo naar de tremolandi heeft geen structureel effect.

411-434 klinkend neerplaatsen van flessenhals: gewichtloosheid, reminiscentie aan de dunne tremolo's

IV m 435-533: (idem) Brill

435-464 opnieuw meerduidigere sectie, structurele verdichting tot een imaginair tango-ritme

465-533 reeds in 465 begint de duidelijke transformatie naar het vegen, pas bevestigd in 469

IN DETAIL Shaked & Brill geïntegreerd

Dit voorstel tot analyse wordt gevoerd met uitsluitend de woorden van Brill, Shaked en Lachenmann.

Uit de analyse van Brill heb ik de eerder factorenanalytische elementen geselecteerd die bijzonder nuttig kunnen zijn bij het instuderen van het werk. De analyse van Shaked zoals verschenen in het tijdschrift 'Nova Giulianiadad' valt hier volledig terug te vinden. De woorden van Lachenmann komen uit zijn essay 'Struktur und Musikantik'.

I m 1-210

1-54 Expositie

1-13/ voorzin (28achtsten) + nazin (28achtsten)

14-52/ eenvoudige pulserende ritmiek

53-54/ citaat Humperdinck: "Hänsel und Gretel"

Brill (1994, p.152):

vooral tokkelen met plectrum (manuele variant), voorlopig eerder akkoordisch, de enkele tonen domineren pas vanaf m14. Beide instrument-lokale varianten (enkele toon_akkoord) blijven soms stabiel (m7/8; 39/40; 45), soms worden ze gemodereerd (m20/21; 24/25; 29/30; 34-38; 42-44; 48-50) door het verplaatsen van de dwarsgreep. Beide stemmen kennen in dat geval meestal een asymmetrisch verloop. Als kwalitatieve variant domineert het dempen waardoor de punctuele flageoletten (m31; 33) sterk naar buiten komen. Het wissen en het tikken spelen in dit deel een ondergeschikte rol.

Het wissen gebeurt over verschillende snaren (m12-13) op één enkele toon (m18-19), de flessenhals functioneert als manuele variant. Het tikken komt slechts op één plaats voor (m53-54) met het plectrum als manuele en het dempen als kwalitatieve variant. Zoals de totaalstructuur van dit werk wordt ook het ritmische verloop bepaald door variatieprincipes (van ostinato' s tot complexe vervlechtingen). Vaak doet de fasering van beide stemmen aan een 'Hoketus' denken (Jahn, 1991, p.40).

Shaked (1985, p.102-103):

Goedopgevoede luistergewoontes laten aan het begin van een werk een soort van expositie verwachten. Het begin van Salut lost deze verwachting in. Het materiaal verschijnt in een gezuiverde vorm, als ruw materiaal, zodat een korte opeenhoping ontstaat van het expressief potentieel. De unieke klankwereld, de eigenaardige speelhouding en dito bewegingen scheppen onmiddellijk hoge verwachtingen. De totaal vreemde klankwereld binnen een pulserende stroom voert de luisteraar mee en schept de beste voorwaarden tot een begripend horen.

Door de drastische reductie van de gebruikte speeltechnieken schijnt de harmonie van de lege snaren en zijn transposities duidelijk door.

Vanuit een expositie (1-13), met telkens een voor- en nazin van 26 achtsten, krimpt de ritmische figuratie tot een eenvoudige, pulserende ritmiek samen. Dit is een voorbode van het op gelijke hoogte plaatsen van metriek, ritmiek, melodie en harmonie. Daarbovenop laat de verschuiving van de accenten, maatwisselingen

en tempo's een uitgecomponeerde agogische stroom voelen. Er komen stabiele en niet stabiele velden voor. Het aanvankelijk destabiliserend element dat bijna onopgemerkt inzet zet zich soms door (bvm35-40), soms ook niet (bv 47-49). Door de steeds aanwezige metrische spanning en ontspanning binnen geleidelijk evoluerende periodes kan men spreken van ritmische modulaties.

De analogie met een harmonische modulatie gaat ver (beide processen bestaan in drie fasen):

- de vaststelling van een lichte afwijking van de doelgerichtheid
- een kritisch moment, het ombuigen van de harmonische situatie
- een bevestiging van de nieuwe hegemonie

Hoewel dit principe reeds in klassieke en romantische muziek voorkwam bleef daar in regel het metrum onaangetast en fungeerde als een onwrikbare ritmische storing. De methode van Lachenmann maakt het metrum buigzamer en laat een tegenwerking toe. Ritme en metrum zijn soms uitwisselbaar. Het effect daarentegen lijkt in zijn complexiteit op de visuele ervaring van een drijvende kurk. Op zich verandert er aan de kurk niets wanneer het door de golven omhoog gestuwd wordt. Plaatselijk in rust markeert de kurk eb en vloed en maakt zo die beweging duidelijk. Occasionele ritmische clusters fungeren als lokale stoorfactoren. Deze storingen roepen onzekerheid op die erop berust dat men niet weet van tevoren of hieruit een nieuwe hegemonie kan ontstaan. Meestal blijken net plotse, krachtige storingen hier niet toe in staat. Niet aflatende, onderhuids beginnende storingen blijken hier wel toe in staat.

De verhouding tussen oorzaak en gevolg valt over het algemeen duidelijk te achterhalen. Zo breekt de eerste gitaar in maat 14 de zopas geponeerde ritmische stabiliteit van de tweede gitaar opnieuw af. Daarentegen wordt er op een abrupte storing van de eerste gitaar soms energetisch gereageerd door de tweede. In dit verband komt een ander stilistisch element aan de orde: de uitgecomponeerde stereofonie. Dit principe duikt zowel bij korte uitbarstingen (oorzaak-gevolg), bij rustige passages (48-52) als bij metrische modulaties (22) op.

In maat 53-54 wordt een citaat uit "Hänsel und Gretel" (1983) van Engelbert Humperdinck gespeeld. Deze melodische injectie van doorsnee harmonisch materiaal gebeurt op een veelbetekende manier (dynamisch ppp, tikken met het plectrum op de snaren). In tegenstelling tot de gebruikelijke camouflagemethoden van Lachenmann komt dit citaat hier open en bloot voor. Het wordt als het ware gefluisterd als een vertrouwelijke, heimelijke gemeenplaats.

55-178 Tekstpassage

Brill (1994, p.153-155):

Op instrumentaal gebied domineert hier de aanslagwijze 'tokkelen' met als manuele variant het 'plectrum' en het nemen van dwarsgrepen met de flessenhals. In de tweede gitaarstem komt meestal de door de linkerarm afgedempte dwarsgreep voor. Als instrumentlokale varianten domineren reeksen van enkele tonen die gemodereerd voorkomen. De voornaamste kwalitatieve veranderingen doen zich voor in de eerste gitaarstem waar er afwisselend gedempt wordt en de resonantie hoorbaar wordt vrijgelaten.

De enkele zonder plectrum aangetokkelde noten zijn harmonieken en dienen ter accentuering van woorden zoals “Sklaverei” of van het Nietzsche –citaat “O Mensch! Gib acht!” (uit het dronkemanslied van Zarathustra).

Na dit Nietzsche –citaat duikt het ‘kloppen’ als nieuwe aanslagwijze op. De instrumentaal-lokale variant is de klankkast van de gitaar waarop afwisselend het plectrum en het vingerkootje neerkomen.

Het aanslaan met plectrum eindigt hier met als uitzondering de passage tijdens het uitspreken de woorden “abgenutzte Kategorien” waarna voor de eerste maal het vegen als aanslagwijze voorkomt. Dit segment eindigt in een ostinato uitgespreid over de beide stemmen waarin de tekstpassage “Technik der Kunst neu gestalten” door flageoletten wordt geaccentueerd.

Shaked (1985, p.103-105):

Vanaf maat 55 wordt er tekst ingezet binnen de voorbereide textuur. De tekst komt uit het boek “Bürgerliche Illusion und Wirklichkeit” van de Engelse marxistische schrijver-filosoof Christopher Caudwell. Blijkbaar distantieert Lachenmann zich van het begrip klassenloze kunst als antithese van de burgerlijke traditie. Hij deelt de toekomstverwachtingen van Caudwell en diens beloften van geestelijke heil niet. Hij bekritiseert de marxistische opvatting van Caudwell volgens wie het bewustzijn bepaald wordt door het zijn.

“De uitdagingen die Caudwell aan de kunst oplegt staan geenszins in tegenspraak tot de burgerlijke traditie. Kunst draagt integendeel de erfenis van de traditie met zich mee: ten laatste sinds Schönberg komen er in de muziek regels naar boven die vroeger eerder onder de oppervlakte hebben gewerkt en die in de openbare kunstbeleving opzettelijk genegeerd werden, namelijk de dialectiek tussen esthetisch genot en esthetisch conflict. Schoonheid ervaren als een overwinning van gewoonten, als een omvorming van de geschiedenis en als een bekritiseren van de door de maatschappij voorgekauwde middelen is een recente interesse. (...) Een dergelijk samenwerken van aanbod en negatie van het aanbod is een wezenlijk kenmerk van elk burgerlijk kunstwerk” (Lachenmann, 1996, p.155-156).

Lachenmann wil een uitdrukkingssloze, halfvloeibare en uiterst geaccentueerde dictie. De tekst wordt in lettergrepen en spraakklanken (fonemen en morfemen) weergegeven en geritmeerd. Enerzijds is de bedoeling van deze doordringende accentuering de nadrukkelijkheid te symboliseren van de in de directe rede geformuleerde tekst van Caudwell. Anderzijds wil Lachenmann de tekst voor de luisteraar verstaanbaar maken. Het eigen leven dat sommige woorden gaat leiden door de ritmering dient dit doel. De taak van de gitaar als begeleidingsinstrument is onlosmakelijk met de gitaartraditie verbonden - bovendien was de gitaar in de jaren zestig en zeventig het instrument bij uitstek waarmee de sociaalkritische boodschap werd uitgedragen.

“De tekst dwingt de luisteraar tot een luisteren dat automatisch al het andere tot begeleiding degradeert hoe complex die begeleiding ook is. In een soort vlucht naar voor heb ik afstand gedaan van welke structurele complexiteit dan ook en heb het bij een uiterst eenvoudig ritme gelaten dat vaak precies overeenkomt met het metrum. Zo ontstaat een eenvoudig opgebouwde tijdstructuur waarin de tekst vanzelf zijn fonetische structuur duidelijk maakt en zich integreert in het

resulterende muzikale karakter. (...) De ostinate bewegingsgestiek maakt het mogelijk het interne leven van de klank en de spraak als wezenlijke kenmerken van de expressie waar te nemen” (Lachenmann 1996, p.158).

Wetende dat componisten er vaak niet in slagen op te boksen tegen ‘belangrijke’ teksten kan men Lachenmann’s compromisloze oplossing pas ten volle naar waarde schatten.

De tekst wordt geïntegreerd binnen een structuur die voorhanden is. Toch wordt die weliswaar doorzichtige textuur door de tekst niet gedegradeerd. De textuur was reeds geïnstalleerd tot een contrapunterende achtergrond na een voorafgaandelijke structurele verenging. Ze volgt echter verderop haar eigen verloop en verliest zo niet aan zelfstandigheid. De stoorfactoren binnen deze stabiliteit geven een functionele wijziging aan. Ze dienen tot de versmelting van beide lagen doordat ze de tekst op bepaalde momenten onderstrepen.

We kunnen drie verschillende manieren van onderlijnen onderscheiden:

- verduidelijkingen van de inhoud (m68, 72, 74)
- klankkleurveranderingen (m93, 95,...)
- interpunctie (m68, 127, ...)

De veelzijdigheid van de middelen waarmee Lachenmann de spanningsboog behoudt is bijzonder groot:

- het ontstaan van een ketting of een vervlechting door het vooraf inzetten van enkele woorden aan het einde van de vorige zin (*ih*r. m78 en *es*: m96)
- een stereofone opdeling van enkel woorden en lettergrepen over de twee stemmen: een stereofone vervlechting van muziek en tekst (wä: m71 en kunstwelt: m99,...)

-de introductie van een becommentariërende tekst (m135-137). Dit citaat uit “Also sprach Zarathustra” van Nietzsche is uit het vierde deel van de derde symfonie van Gustav Mahler genomen.¹² Op deze manier wordt er van de luisteraar een actieve deelname verwacht doordat hij het gedicht herkent en innerlijk vervolledigt. “O Mensch ! (...) Gib Acht ! (...) Die Welt ist tief ! Und tiefer als der Tag gedacht !” Het citaat wordt verhuld in flageoletten.

De vermelde technieken zijn opvallend gelijk met de reeds opgesomde muzikale middelen. Volgende analogieën komen voor:

- vervlechting (keten) dmv persoonlijke voornaamwoorden versus ritmische modulatie vanuit stoorfactoren
- stereofonie versus homofonie
- tekst citaat versus muzikaal citaat

Daarbovenop zet de tekst tot klankkleuromspelingen aan, bijvoorbeeld:

- omkadering van het woord ‘Leben’ door ‘l’ en ‘n’ (m121, 122)
 - beklemtoning van enkele fonemen door verdubbeling (m124, 138)
- (‘t’ uit het woord ‘Kunst’ is verdubbeld, m124, ‘sch’ uit het woord ‘mischen’ in m147), soms wordt een dergelijke verdubbeling instrumentaal verdubbeld (m145, door het wissen met de vingernagel over de zesde snaar)

Uiteindelijk gaat de tekst op een merkwaardige manier over in enkel muziek.

“Dann werden wir sagen:” heeft een inleidend karakter en het dubbelpunt kondigt formeel een directe rede aan. Het wijst op een samenvattende bewering gezien

¹² Gustav Mahler, 3.Symphonie, 4.Satz (Was mir die Nacht erzählt)

wat voorafging. De luisteraar verwacht een voortzetting van de tekst gespannen af. Doordat deze tekst echter uitblijft wordt de luisteraar tot nadenken gedwongen over hoe de ideeën van Caudwell in de muziek gereflecteerd worden. Het werk verliest hierdoor het synthetische karakter van het manifest. Aan het einde van het tekstgedeelte tokkelt de eerste gitaar gedempte tonen op elke tweede achtste van elke vierde noot. De eerste gitaar speelt tonen op de plaats waar voorheen tekst werd geciteerd. De tekst klinkt van dan af wisselend synchroon met getokkelde tonen van één van de gitaren. Hierdoor wordt het contrapuntische van de tekstbehandeling instrumentaal ingezet.

179-211 CODA

Brill (1994, p.156):

Instrumentaal is er hier geen onderbreking van de beweging waardoor het precieze begin van dit segment moeilijk kan bepaald worden. Misschien is het gebruik van harmonieken in beide stemmen het begin van dit coda-achtige segment. Enkele maten voor het einde van het eerste deel wordt de flessenhals gebruikt om enkele noten uit arpeggio's aan te 'tikken' wat reeds vooruitwijst naar de brede arpeggio's uit het tweede deel. Ook een korte vibrato met de flessenhals die wordt ontwikkeld tot korte glissando's en een éénmalig Bartokpizzicato wijzen op de anticipatorische natuur van dit segment.

Shaked (1985, p.105)

Het perdendosi karakter wordt in de coda van dit eerste deel behouden (m179-210). In de coda komen de speeltechnieken voor die in het begin en sporadisch tijdens het tekstgedeelte voorkwamen. Nieuw is hier het verschijnen van het vibrato met flessenhals. Deze techniek die later in het 'glissando fluido' overgaat en die bepalend is voor deel 2 komt in dit deel maar 1 keer voor (m192). Met betrekking tot het eerste deel van het werk sprak Lachenmann over het begrip 'Musikantik' in dialectische zin tov het begrip 'Strukturalistik':

"Vanuit de gestiek bekeken lijkt dit werk wederom aan een metrisch georiënteerde, bijna dansante muziekpraktijk aan te knopen; een praktijk die in de meeste werken van de zogenaamde avantgarde vermeden werd ten gunste van een zuiver structurele verwerking van de middelen. De klassieke serialiteit zoals die uit de Weberniaanse traditie is voortgekomen koppelt het ritmische aan het muzikale doordat er een ruimtelijke verdeling van de elementen in de tijd vooraf bepaald is. Alles staat met alles in relatie en wordt zo gelijkmatig maar punctueel ingezet" (Lachenmann, 1996, p.158).

Besluit Shaked:

In het eerste deel vormt zich een boog waarna de textuur verengt tot een zeer gereduceerde ritmiek en klankvorming die in het tekstgedeelte een structurele laag uitmaakt.

"Het principe van gelijkaardige structurele-hallucinaties is op zich niet nieuw: reeds in de minimalistische en de conceptuele kunst is hier veelvuldig op gevarieerd. Het dient daar tot een alleszins eerder magisch gerichte ervaring en heeft een meditatieve functie. In mijn werk wordt een halteplaats gecreëerd die ingeleid wordt en weer verlaten wordt als een structureel aggregaat dat ontstaat en weer verandert. Het gaat dus niet om magische willoosheid maar in tegendeel

om de wil die het materiaal bepaalt en verder ontwikkelt (Lachenmann, 1996, p.157).

In aansluiting met het tekstgedeelte wordt deze structurele eenvormigheid uitgebreid, eerst nog binnen het tekstgedeelte zelf als een aanzet waarna die uitbreiding echt versnelt. Daarnaast dient de Coda om geleidelijk het tempo van het volgende deel aan te geven. Dit gebeurt door middel van twee verzelfstandigde tempowisselingen. (m186, 207). Het tempo wordt uiteindelijk 126 voor een achtste.

II 212- 360

212-291

Brill (1994, p.157):

De overgang naar dit eerste segment van het tweede deel wordt door een tempoverandering gemarkeerd en evolueert naar een passage waarin het tokkelen met plectrum de textuur bepaalt en uitmondt in brede arpeggio's. Dit arpeggiëren wordt sporadisch gecombineerd met het gebruik van de flessenhals in de linkerhand.

m212-219: verschillende varianten van het tokkelen (punctuele Bartokpizzicato's, tokkelen zonder plectrum en mét plectrum) en enkele wisacties leiden naar:

m220-238: de meerstemmige plectrum aanslag domineert

m239: de beweging loopt vast in brede arpeggio's waarmee een nieuwe kwalitatieve dimensie tevoorschijn komt, tijdens de arpeggio's komt de flessenhals in het spel als manuele variant van de linkerhanddwarsgreep

m245, 251, 255: in deze maten ontstaat er een verdubbeling van de aanslagwijzen binnen één stem: de rechterhand slaat met het plectrum aan (zie het 'tokkelen' als aanslagwijze, het plectrum als manuele variant) terwijl op hetzelfde moment de linkerhand met de flessenhals een glissando uitvoert (zie het 'wissen' als aanslagwijze, flessenhals als manuele variant)

Deze techniek wint aan belang; van grote heftige wisacties gaat het tot kleine maar continue wisacties, het flessenhalsvibrato brengt een tweede dimensie naar de oppervlakte (m287). De maten 281 en 282 doen terugdenken aan de passage in m239 en verwijzen samen vooruit naar het verstollingsproces in m311-312.

Shaked (1985, p.105-106)

In tegenstelling tot het samengaan van strakke ritmes en het metrum in het eerste deel krijgen we in het tweede deel te maken met een ongedwongen ritmische beweeglijkheid. Wanneer in het eerste deel sporadische accenten voorkomen ontstaan er nu verschillende lagen van geaccentueerde greep- en tokkelacties. Het materiaal wordt in verschillende stappen doorgewerkt. Deze ontwikkeling begint met een zin waarin (zoals aan het einde van de Coda in I) het plectrum de articulatie bepaalt. De zin bestaat uit drie bouwstenen:

- met de vingernagel over één van de omwonden snaren schrapen
- het bartokpizzicato
- het normale tokkelen

Deze technieken worden met elkaar vervlochten en op een hoketus-achtige manier over de twee gitaren verdeeld in steeds langer wordende geledingen. Stelselmatig verzelfstandigen de hierboven vermelde articulatiemiddelen zich. In de daaropvolgende loopjes wordt er via chromatiek en hele toons toonladders de totale ambitus van de gitaar doorlopen. De twee gitaren bewegen op extreme hoogte synchroon totdat na een reeks van snelle arpeggio's de opgehoopte energie tot ontlading komt en beide partijen weer uit elkaar lopen. (239). Het speels-dansante karakter gaat over in een bruuske en onregelmatige opeenvolging van akkoorden. Twee flamenco-achtige cadensen onderbreken dit verloop (246 en 249).

Hierop volgt een gedeelte waar de grijptechniek met de flessenhals domineert (vanaf 251). De tokkeltechniek verliest aan belang. De indruk van een reprise ontstaat. Maten 272-273 verwijzen naar de opening van deel II. Als een soort van korte schets van die openingszin wordt opnieuw het aanslaan van akkoorden met plectrum ingezet om te culmineren in een ontlading van energie (284) analoog aan maat 230.

292-318

Brill (1994, p.157-158):

totale emancipatie van de verdubbelde aanslagwijze: tokkelen met plectrum en wissen met flessenhals; de continue glissando beweging domineert

Shaked (1985, p.107):

Naarmate de densiteit verhoogt blijven de instrumenten rond bepaalde toonhoogten cirkelen totdat ze samenkomen in een figuur die naar believen kan worden herhaald.

Dit stadium loopt vast in een reeks van triple forte met het plectrum aangeslagen akkoorden, de zogenaamde "Salutschüsse für Caudwell" (Lachenmann, 1996, p.155).

"Binnen mijn vroege werken is er bijna geen enkel werk waarvan de vorm niet evolueert naar één punt waar er door een in zichzelf ronddraaiend ostinato geen reden meer lijkt te zijn om verder te gaan". In "Salut" is zo een moment bereikt waar de muziek vastloopt in scherpe ver van elkaar afliggende accenten"
(Lachenmann, 1996, p.155). Het effect van het ostinato temidden van een stroom van beweging maakt dat men bijzonder goed kan luisteren naar waar er eigenlijk niet veel waar te nemen valt of om het met de woorden van Lachenmann te zeggen: "Waar het luisteren van zichzelf bewust wordt, enkel daar wordt het luisteren en daardoor de luisteraar zelf bewogen"

(Lachenmann, 1996, p.63).

De naar believen herhaalde maat (316) reflecteert op een nog radicalere manier de gelijkaardige situatie in maat 239 en 280.

319-360

Brill (1994, p.159)

m319: het flessenhalsvibrato in deze maat geldt als anticipatie van het vibrato perpetuo dat in deel III het fundament vormt

Het tokkelen met plectrum en de flessenhals als manuele variant blijven het klankbeeld bepalen; er zijn geen continue variërende flessenhals glissando's meer maar wel korte interventies die de positiewisselingen duidelijk markeren.

Als kwalitatieve variabele is het dempen opvallend -dat hier als wawa-effect wordt gebruikt om de nagalm te variëren.

Shaked (1985, p.107):

Tussen maat 319 en 358 keert die schijnbare patstelling om in opnieuw van elkaar onafhankelijke akkoordflitsen. Door lange geritmeerde bottleneck-glissandi en geaccentueerde tokkelacties ontstaat een zekere korale textuur.

III 361 – 434

361-411

Brill (1994, p.159)

In dit deel overheerst het gebruik van de flessenhals en wordt het plectrum tot het einde van het werk opzij gelegd. De eerste gitarist speelt zonder plectrum vanaf m 362, de tweede gitarist pas vanaf m368. Enkele korte wisacties verstoren het klankbeeld (m371).

Binnen deze sectie komt er in enkele maten een concentratie voor van het melodisch materiaal dat al de tien chromatische tonen bevat (m381-382).

Na een cesuur in maat 387 verandert het vibrato perpetuo in een tremolo met de flessenhals. Nieuwe kwalitatieve varianten komen naar boven in m396 met een Bartok-pizz, in m387 met korte wisacties en in m398-399 met normaal aangetokkelde enkele tonen.

Shaked (1985, p. 108):

In dit deel bereikt de autonomie van de handen zijn hoogtepunt. In de eerste sectie (359-432) wordt de continue bottleneck tremolo door tokkelacties geaccentueerd. Het idioom van de gitaar tremolo wordt hier op een bevreemdende en irreële manier verrijkt. Er ontstaat een spanning tussen de constante en uiteindelijke innerlijke tremolo beweging en opvallende (externe) glissandi. De articulatie van het geheel hangt niet samen met de verandering van de harmonische schaduw (359-408). Er wordt hier zijdelings en onderhuids gerefereerd naar het decoratieve en manische van de vijf akkoorden gitaarsong. Stelselmatig ontstaat een sferische metallieke stabiliteit: de glissandi worden langzamer uitgevoerd (gelijke omvang maar in de tijd uitgespreid) en degraderen tot een tremolerend orgelpunt.

411-434

Brill (1994, p.159-160)

De manuele variant blijft de flessenhals die sterk lokaal gedetermineerd wordt: weinig of geen glissando's meer. Naast de aanslagwijzen 'tokkelen' en 'wissen' duikt in m429 even het 'tikken' op als manuele variant van de flessenhals techniek.

De overname van de flessenhals door de rechterhand van de tweede gitarist is het signaal voor het begin van het vierde deel.

Shaked (1985, p.108):

Vanaf maat 409 belichaamt het klinkend neerplaatsen van de bottleneck op de snaren een gewichtloosheid als een reminiscentie aan de dunne tremolo die aan deze sectie is voorafgegaan.

IV 435 – 533

435-464

Brill (1994, p.160):

Vooraleer het werk zich helemaal terugplooit op het 'vegen' als overheersende aanslagwijze passeren zo goed als alle mogelijkheden tot klankproductie de revue. Deze sequensen van klankproductiemogelijkheden zijn polyfoon boven elkaar geplaatst en creëren in **Salut für Caudwell** kort voor het slot een éénmalig structurele verenging of opeenhoping.

Het gebruik van de flessenhals in de rechterhand anticipeert het vegen dat vanaf maat 440 opduikt en overgaat in enkele maten van 'krabben' in een ritme dat aan de tango doet denken.

Shaked (1985, p.108):

Gedurende deze sectie wint het verloop opnieuw aan meerduidigheid.

Sequensen gemarkeerd door punctuele resonantie signalen overlappen elkaar.

Elke resonantie is op een karakteristieke manier voortgebracht. Het klinkend neerplaatsen van de bottleneck op de snaren wordt hier gemodificeerd tot een wisbeweging (glissando). ***"Het gaat hier om een structurele verdichting en verenging kort voor het slot, vooraleer de hier op elkaar inwerkende elementen uitdunnen tot een rechthoekig schamieren van een ingebeeld tango-ritme"*** (Lachenmann, 1996, p.157).

In deze verenging bedekt deze oppervlaktestructuur het ingewikkelde binnenwerk. Die eenduidigheid die in de plaats komt van de meerduidigheid laat de associatieve kracht van de klanken en bewegingen vrij (cfr het tekstdeel).

465-533

Brill (1994, p.160):

Het tweede segment bestaat uitsluitend uit het vegen met de handen over de snaren dat naar het einde toe stelselmatig spaarzamer wordt toegepast en tenslotte volledig oplost.

Vanaf m475 is er in beide stemmen in de rechterhand het wissen en in de linkerhand de instrumentaal-lokaal bepaalde dwarsgreep wissel tussen een la klein en mi groot akkoord. Enkele geïsoleerde pizzicati kunnen het klankbeeld niet meer beïnvloeden (m491, 492, 499)

Shaked (1985, p.108-109):

Het Spaanse koloriet van dit laatste fragment ontstaat door het ritme zelf en door de gestiek van de verstolde ritmiek: zowel het chauvinistische, het wrede en het machismo als haar culturele geraffineerde distillaten (tango, flamenco, corrida) worden hierin vervat. Het visuele resultaat van de ritmisch scherpe wisbewegingen op de snaren doet militaristisch aan.

De veelvuldig herhaalde 'Salut' bewegingen komen eerst gewelddadig over totdat ze botst op een banale la klein-mi groot harmonie. Als een parodie ? Een commentaar op het vrijheidsbegrip tijdens het Franco-regime ?

[Tot zover de woorden van Shaked en Brill]

V De relevantie van 'Salut'

Begeesterend zijn van in het begin de radicaal nieuwe middelen tot klankproductie en de logica waarmee een expressieve taal tot stand komt. Dit komt niet doordat de mechaniek van de klankproductie op het compositorisch voorplan staat maar wel door het bespelen van de mechanismen die de waarneming beïnvloeden. Hiermee wordt ook de precompositorische reflectie over het aura van de gitaar bedoeld (de determinatie van de middelen). Het aura is in deze context het gewicht van het verleden of beter de verzameling van alle tradities of evoluties waarnaar de gitaar kan verwijzen.

In 'Salut' gaat het dus om het blootleggen van een mentale toestand. Het is precies op deze manier dat het werk zinspeelt op de ideeën van Christopher Caudwell.

"Het streven van Caudwell naar kunst die zijn premissen kent en ze uitdrukt is tegelijkertijd een afstand doen van een fatalistisch vrijheidsdenken. In naam hiervan eist het burgerlijke individu het recht of de 'vrijheid' om zijn kop in het zand te steken en in illusie te vluchten in plaats van zich met de innerlijke en uiterlijke werkelijkheid bezig te houden en met de daaruit voortvloeiende tegenstrijdigheden. (...) Kunst op deze manier interpreteren activeert niet enkel onze klankvoorstelling maar verduidelijkt ook ons wereldbeeld dat het resultaat is van de spanning tussen de individuele ervaring en de maatschappelijke normen. Dit herinnert de mens aan de mogelijkheid zich binnen dit innerlijk en uiterlijk spanningsveld uit te drukken. Caudwell zou hier aan toevoegen: verantwoordelijk leven en handelen. De componeerpraktijk begint daar waar innerlijkheid en uiterlijkheid via esthetische middelen samenkomen; dit betekent bij de muzikale taal en middelen zelf. Het is een waarheid als een koe dat het materiaal niet zomaar geschikte stof is voor de compositorische fantasie maar dat ze reeds expressief geladen zijn. Als overgeleverd expressief materiaal van een esthetisch communiceerbare innerlijkheid is het reeds in zekere mate publiek eigendom" (Lachenmann, 1996, p.155). Dit leidde Lachenmann ertoe het aura van de gitaar te onderzoeken en er zich door laten beïnvloeden om uiteindelijk het traditioneel gebruik van de gitaar te doorbreken.

"Der Komponist ist der Schwanz, der mit dem Hund wedelt." (Lachenmann, Struktur und Musikantik, 1979)

"Ich komponiere nicht, ich werde komponiert" (met de ietwat pathetischere woorden van Gustav Mahler)

Deze one-liners die Lachenmann vaak debiteert wijzen niet op de eventuele hulpeloosheid of weerloosheid van de componist. Hij is er zich terdege bewust van dat de geïsoleerde klank, van welke aard dan ook, niet éénduidig nieuw bepaald wordt door een nieuwe gecreëerde samenhang -aangezien de nieuwe samenhang op zijn beurt deel is van een grotere samenhang (het publiek dat luistert, de cultuur waarin wij leven,...) met evenmin een éénduidige betekenis. Wel wou hij met die uitspraken aansporen tot theoretische reflectie, tot het

koesteren van de wakkere en alerte geest die steeds weer afstand doet van een mogelijk recept of een rigide compositorische methode.

Het is deze maalstroom van de meerduidigheid, nu bijna dertig jaar later zo mogelijk nog wilder geworden, die vandaag een nieuwe actualiteit heeft gekregen. De uitvoerders, componisten en ook luisteraars van vandaag groeien zelden nog op in een omgeving die van de klassieke en de oude muziek, via de laatromantiek eventueel leidt naar de atonaliteit en andere twintigste eeuwse radicale stijlen. De standaard is vandaag een multi-culturele omgeving waarbinnen zich vaak gelijktijdig een interesse ontwikkelt in diverse stijlrichtingen binnen de popmuziek en de “klassieke” muziek. Hierdoor is de interpretatie en de betekenis van ‘Salut’ enkel complexer geworden. Klanken die in het verleden nog als anti-klank of als vernietigde klank werden opgevat komen nog zelden als zodanig over. De perceptie registreert een fysieke klank die onbewust en onbedoeld een aura van popcultuur in zich kan dragen maar binnen een nieuw gecomponeerde context evengoed tot vervreemding bijdraagt.

Dat de piano bij Lachenmann nog steeds als “Fremdkörper” kan ervaren worden is goed mogelijk (zie bijvoorbeeld ‘Guero’, 1970: een speel- en luisterstudie die verwijst naar het gelijknamige Zuidamerikaanse percussie-instrument).

Voor Lachenmann was de piano omgeven door het aura van de burgerij en het virtuozeendom. Door het mechanisme van de klankproductie in de klank te betrekken wou hij vervreemding creëren, voor Lachenmann een voorwaarde voor de creatieve omgang met middelen (het publiek herkent de piano als burgerlijk meubelstuk maar wordt niet op alle fronten bevredigd, zo ontstaat er vervreemding). Daarentegen denken luisteraars vandaag bij het horen van de piano in het werk van Lachenmann misschien eerder aan experimenten van de ‘Einsturzende Neubauten’ of aan de geprepareerde piano in de “boerderij” van Tom Waits. Evengoed ontstaat er vervreemding: vervreemding die het onalledaagse van een nieuwe, andere alledaagsheid toont.

Een element wordt in de eerste plaats ongewoon door de aandachtige blik die bijna per definitie verwondering veroorzaakt en zo bereidheid schept om echt te luisteren naar wat er te horen valt.

Het is deze studieuze blik die een lichamelijke onthult die noch als mooi noch als lelijk wordt ervaren maar simpelweg is, als een ongehoorde ‘idiote zijnsvorm’ die geduldig op aandacht wacht. Dit naakte aspect van het fysieke raadsel, de aandoenlijkheid van het aftasten van instrumenten is vandaag nog even relevant als dertig jaar geleden ondanks de saturatie door de cultuur- en vrijetijdsindustrie.

Ons waarnemingsvermogen is tegelijkertijd verarmd en verrijkt (dus ‘herrijkt’). Het gaat er dus niet om bij het luisteren, bij het uitvoeren en ook niet bij het componeren deze actuele mediacultuur af te wijzen, maar eraan te refereren of zelfs te citeren.

Deze verwijzingen kunnen ook worden bewerkt als materiaal dat wordt ‘verkunstigd’ en in een andere verhouding geplaatst. Deze andersheid is zoals in het verleden van de orde van het onzekere en genereert polyvalente betekenis die aantoonde dat het in kunst gaat om mogelijkheden, niet om vastomlijnde ideologische recepten en pasklare antwoorden.

Stasimon 2.2 less is more

In deze uitweiding staat 'Kho-Tha' van Giacinto Scelsi¹³ centraal, enerzijds omwille van enkele evidente parallellen met het werk van Paul Craenen (cfr. Episode 4), anderzijds omwille van het antagonisme tussen Scelsi en Ferneyhough (cfr. Stasimon 2.1).

'Mouvements Trouvés' van Paul Craenen in relatie met 'Kho-Tha' van Giacinto Scelsi

"Kho-Tha (pour guitare traitée comme un instrument de percussion) ontstond in 1967 en werd in 1973 in Aquila door Gianlugi Gelmetti gecreërd. Het driedelige werk (met de drie dansen van Shiva) wordt gespeeld op een niet versterkte folkgitaar of westerngitaar (...). In een brief uit 1984 van Scelsi aan zijn uitgever geeft hij de toelating om elke beweging als op zichzelf staand uit te voeren" (Bruck, 1992, p.5-6).

overeenkomsten

Hetzelfde instrument-type wordt voorgeschreven: een folkgitaar (jazz -of westerngitaar) met klankkast, metalen snaren én staartstuk. De gitaar ligt eveneens horizontaal op de knieën om vanuit één centrale lichaamshouding afwisselend de snaren te kunnen tokkelen en op het bovenblad te slaan. Het actiepotentieel in beide werken moet verdeeld worden over beide handen, onafhankelijk van de notatiewijze. Bij beide werken gaat het er om verschillende percussieve speeltechnieken aan te leren en te integreren binnen een

¹³ Giacinto Scelsi, geboren 1905 in La Spezia (Italië), compositiestudies in Rome bij Giacinto Sallustio, werkte in Genève bij Egon Koehler die hem met het compositiesysteem van Scriabin vertrouwd maakt, bestudeerde de dodecafonie in Wenen bij Walter Klein, sinds 1952 wijdde hij zich als 'Einzelgänger' aan een ascetisch onderzoek van de klank, gestorven 1988 in Wenen.

geheel van acties waarin het exciteren van de snaren in meer (Craenen) of mindere mate (Scelsi) centraal staat. Het is sterk aan te bevelen het vastleggen van de aanslagwijzen uit te stellen totdat er een organisch geheel van bewegingen is ontstaan. Zo kan een bepaalde tik op het bovenblad in een andere context misschien eerder uitgevoerd worden met de wijsvinger van de linkerhand dan met de middenvinger van de rechterhand. De regel van de doorgaande beweging en het combineren van acties is ook bij 'Kho-Tha' een voorwaarde om het werk gespeeld te krijgen op een dansante en soepele manier (cfr 'de drie dansen van Shiva': het is immers een god die op de snaren danst en geen zatlap die over de straat zwalpt).

verschillen

De stemming:.....

De gitaar is in 'Kho-Tha' gestemd zoals gebruikelijk (E, A, D, g, b, e), er is dus geen scordatura.

De techniek:.....

Er blijft in tegenstelling tot het werk van Craenen niets over van de linkerhandgrijptechniek: geen dwarsgrepen, geen linkerhandglissando's over de gitaartoets, dus geen transpositie van het toonhoogtemateriaal.

De bovenste notenbalk verwijst naar de open snaren terwijl de onderste notenbalk naar de percussie op de klankkast verwijst. Het klankbeeld dat zo ontstaat wijkt volledig af van het traditionele verwachtingspatroon. De speelaanwijzigingen zijn verdeeld over twee notenbalken. De eerste notenbalk geeft aan hoe de losse snaren moeten aangeslagen worden en de tweede notenbalk verwijst uitsluitend naar de percussie.

Het concept:.....

Door consequent de snaarverkorting te vermijden richt de aandacht zich onvermijdelijk op de traditionele stemming van de gitaar en op de boven- en ondertonen die door de gevarieerde aanslagtechniek naar boven komen.

In zekere zin is het werk een ode aan de oervorm van de gitaar. Volgens Bruck (1992) is 'Kho-Tha' de puurste gitaarsolo die er bestaat.

Als het bij Scelsi gaat om het voorstellen van "een exotisch klankkoloriet in het spanningsveld tussen anticultuur en kosmisch bewustzijn" (Brill, 1994, p.90) dan gaat het bij Craenen om een onderzoek naar de relatie tussen klank en beweging om te komen tot een perceptuele eenheid.

Volgens Wilhelm Bruck (persoonlijke mededeling, 1999, juli, Centre Acanthes, Avignon) bestaat er een opname waar Scelsi zelf Kho-Tha speelt. De partituur is op basis hiervan neergeschreven door Roman Vlad, tevens componist en daarom door een aantal musicologen aanzien als de eigenlijke componist van Kho-Tha. Deze stelling kan echter moeilijk gehandhaafd worden wanneer men de muziek van Roman Vlad kent die in geen enkel opzicht verwantschap vertoont met die van Scelsi.

over 'Kho-Tha'

Een werk zoals Kho-Tha illustreert volgens Hans Gerd Brill (1994, p.90) perfect de tijdsgeest (hij heeft het over het ideale paradigma als illustratie van de protesthouding op het einde van de jaren zestig).

Doorheen cultuurrevolutionaire bewegingen trachtte men als individu zijn afkeer voor de geldende machtsstructuren te uiten.

Scelsi's kennismaking met de Oosterse filosofie is waarschijnlijk eerder het resultaat van een op biografische gronden verklaarbaar zoeken dan van een cultuurrevolutionaire sleutelreis. "Voor Scelsi nam reeds in de jaren vijftig de toon als klankeenheid en zwaartepunt aan belang toe. Dit reduceren van het klanklichaam tot één enkele toon in relatie met andere muzikale parameters bracht een bepaalde sensibilisering met zich mee die zijn ontwikkeling in de volgende decennia zou bepalen. Het doel van deze ontwikkeling was uit een minimum aan muzikaal materiaal een maximum aan relaties te distilleren. Aan de basis van deze overwegingen stond volgens Scelsi de uit de Oosterse filosofie stammende eenheid van ruimte en tijd: muziek wordt meditatie" (Metzger & Riehn, 1983).

'Kho-Tha' geldt als het eerste werk waarbij de gitaar bijna uitsluitend als percussie-instrument gebruikt wordt. Men heeft een folkgitaar nodig met metalen snaren én een staartstuk. De snaren die lopen tussen de kam en de plaats waarop het staartstuk aan het gitaarlichaam is vastgemaakt spelen een belangrijke rol in het evoceren van exotiek.

verwijzingen naar Indische muziek

Een exacte vertaling van de titel Kho-Tha bestaat er niet, een mogelijke verklaring geeft Manfred Junius (1977, p.35) die verwijst naar 'Chota Khyala' als de tweede snellere beweging uit de Khyala (idee/fantasie), een zangstijl in de Indische muziek ontstaan vanuit de Islamitische cultuur. Een

tweede duidelijke verwijzing vinden we in de ondertitel 'de drie dansen van Shiva'.

Shiva geldt als een van de belangrijkste goden van het Hindoeïsme en staat voor het scheppingsbeginsel -de belichaming van zowel het vernietigen als het creëren. Het scheppende oerprincipe 'Brahma' wijst op 'Nada'= klank. Zoals alle oude culturen zochten de Indiërs de oorsprong van de muziek in het bovennatuurlijke: het geestelijke of het goddelijke.

Het metrum, de intervallen, het ritme en de klankkleur is voor hen het spiegelbeeld van de goddelijke ordeningsprincipes, die ze bijvoorbeeld ook in de loop van de sterren of het wisselen van de jaargetijden herkennen. De muziek is de taal van de goden. Deze voorstelling van de wereld als klank wordt in de Indische muziek het 'Nadabrahma' genoemd.

De belangrijkste uitdrukkingvorm van de Indische muziek is de raga, sanskriet voor kleur of atmosfeer, bestaande uit 7 hoofdtonen en 5 afgeleide tonen.

Deze modi gelden als dragers van bepaalde stemmingen en gevoelens. Men dicht ze ook namen van dagen en jaargetijden toe of ze worden in verband gebracht met bepaalde godheden (Kho-Tha = Shiva). Een Raga begint met een *Alap*, een langzaam, meditatief gedeelte dat in de meer ritmisch-pulserende *Jor* overgaat. Daarna volgt een thema, *Gat*, met een aantal variërende soli (*Taans*) die uiteindelijk uitmonden in een virtuoze finale (*Jhala*).

Eén constante in de Indische muziek is de aanwezigheid van één grondtoon -steeds herkenbaar in de vorm van een akkoord, bas, octaaf of kwint (of andere boventoonrelaties).

Enkele typische kenmerken van de manier waarop de Indische muziek in dit werk van Scelsi doorschijnt:.....

-De eerste maten zijn vrij van puls of cadans, de bouwstenen van de Raga zijn de losse snaren van de gitaar (@de traditionele Indische modus) fi *Alap*.

-Na zeven maten is er de introductie van het percussieve element fi *Jor*

(De strenge regels in de Indische muziek die bepalen hoe de Raga evolueert, volgens additieve en divisieve principes, volgt Scelsi echter niet.)

-Als men er van uitgaat dat in Shiva het kind, de jeugd en de ouderdom vermengd zijn kan men stellen dat in het tweede deel de jeugdige geestdrift wordt voorgesteld.

-Om nog eventuele congruenties bloot te leggen brengt Brill (1994, p.96, 98, 102, 103) de acties per deel in 'Aktionsgraphiken' onder. Dit maakt het mogelijk om een overzicht te krijgen van de soort van acties en hun

verhouding (=Aktionsdichte: intensiteitsverloop. Het principe om de factorenanalyse toe passen was nog niet mogelijk. Hieruit blijkt dat uit de afzonderlijke delen van het werk geen periodische archetypen zijn af te leiden die typisch zijn voor het strak bepaalde ritmische verloop van een Raga.

-De techniek waarbij de omwonden (bas-)snaren worden getokkeld en met de vingernagel verder kunnen vibreren doet denken aan de Indische snaarinstrumenten zoals de Sitar.

-Zijn notatie van het vibratogebruik wijst op een zekere gevoeligheid voor micro-intervallen, een systeem dat hij tegen het einde van de jaren vijftig toe begon te ontwikkelen.

conclusie

Scelsi schept een klanklichaam waarvan de compositorische binnenstructuur enkele elementen van de Indische muziek bevat. In die zin is 'Kho-Tha' een karakterstudie. Hij imiteert niet omdat hij een behoorlijk groot aantal klankkleuren gebruikt die niet uit de traditioneel Indische muziekpraktijk voortkomen.

De gitaar fungeert hier als transformator die een buitengewone klankvoorstelling omzet in een zintuiglijk waarneembare toestand. Scelsi was zeker een van de eersten die de gitaar als percussie-instrument gebruikten.

Episode 4:

Mouvements Trouvés [2000] van Paul Craenen¹⁴ voor altviool en jazzgitaar

I Inleiding

CONCEPTUEEL

“Das ‘objet trouvé’ im kunstgeschichtlichen Sinn ist die reduzierteste Form des Verhältnisses von Empfangen - d.h. auf das Sprechen der Sprache hören - und Geben - d.h. im wesentlichen Wort das Empfangene den anderen zusagen, stiften, dichten. In dieser reduziertesten Form, einer Reinform, zeigt das ‘objet trouvé’ auf Ding und Welt und verweist gleichzeitig ebenso auf das Grundvermögen des Menschen Welt welten zu lassen wie auf die Rückgebundenheit dieses Vermögens an Sprache als Sprachlichkeit des Seins. Das ‘objet trouvé’ der neueren Kunstgeschichte ist so nicht nur ein gefundenes Ding, gegönnt von der Welt, das selber Welt gebärdet, es dingt nicht nur als Ding, vom Wort bedingt, es bedingt sich selbst, sagt als Kunstwerk und damit wesentliches Zeichen das Dingen des Dinges, indem es dieses - so es glückt - demonstriert. Das gefundene Ding, das zugleich sein Gefundensein ausdrückt, ausdrücklich als ‘objet trouvé’ betont, feiert darin das Dingen des Dinges” (Rauscher, 1989, p.14).

‘Mouvements Trouvés’ kan beschouwd worden als een zoektocht naar een muzikale situatie waarin altviool en jazzgitaar samen voorkomen. Zo gaat het niet alleen om de eventuele gelijktijdigheid van auditieve en /of visuele gebeurtenissen maar ook om de reflectie over de verhouding van beide instrumenten tegenover elkaar en tegenover de luisteraar. De kwaliteit van het ‘objet trouvé’ als concreet resultaat van de reflectie ligt in de fysieke materialisatie én in het tonen van net dit proces van reflectie.

Zo is de speelhouding waarbij de gitaar met de snaren naar boven op de knieën ligt geen waarborg maar toch al een duidelijke indicatie voor conceptuele openheid.

De traditionele rolverdeling tussen de linkerhand als snaarverkorter en de rechterhand als snaarexcitator wordt hierbij opgeheven. Speeltechnisch wordt er uitgegaan van de meest evidente en elementaire aanslagtypes (slaan en tokkelen) van de open snaren die worden gecombineerd, gevarieerd en getransformeerd. Analoot met deze gitaarspeeltechnische abstractie gaat de aandacht wat het altvioolspel betreft vooral uit naar een verruiming van de boogtechnieken die op de open snaren worden uitgevoerd wat los staat van het dempen van de snaren met de linkerhand. Vertrekkend van deze wederzijdse abstrahering is er al experimenterend (de componist heeft met eigen handen de speeltechniek op beide instrumenten ontwikkeld) een reservoir aan klanken en bijbehorende klankproductietechnieken ontstaan. Uit dit minimum aan materiaal zijn er een maximum aan relaties gedistilleerd; sonore analogieën, sonore contrasten, een individuele instrumentale speeltechnische logica en fysieke interactie tussen gitaar en altviool (de instrumenten imiteren soms aspecten van elkaars beweging zonder noodzakelijk te resulteren in klankimitatie).

¹⁴ **Paul Craenen**, geboren 1972 in Leuven, pianostudies aan het Lemmensinstituut bij Mark Erkens en Frans Van Beveren, leraar aan de muziekacademie van Oud-Heverlee, sedert 1999 steeds meer actief als componist, leeft in Brussel.
<http://users.belgacom.net/gc823392/homepagina>

De partituur is een grafische weergave van het instrumentale speelvlak en de vereiste speeltechnieken. Er valt dus niet op het eerste zicht uit te maken wat klinkt maar wel hoe de beweging van bijvoorbeeld de boog over de snaren moet uitgevoerd worden. Concluderend kan men stellen dat de focus in dit werk niet alleen op de klank ligt maar ook op de fysieke beweging, de speelsituatie en de plaats op het speelvlak.

PERCEPTUEEL

Het klankresultaat van de aangeslagen gitaarsnaren doet denken aan de steeldrum of gamelan: een eerder holle, metalen en niet duidelijk bepaalde resonantie. Daarnaast vallen er laagfrequente bassen waar te nemen die het resultaat zijn van het slaan met de vlakke hand op de snaren net voor het staartstuk. Het hogere deel van het spectrum wordt bepaald door arpeggio's van hoge harmonieken en bijvoorbeeld het aanslaan van de snaren die in de stemkast lopen.

Het klankbeeld van de altviool sluit vooral bij de gitaar aan door het gebruik van boog als 'drumstick'. Het andere deel van het spectrum dat eerder beroep doet op aangehouden klanken beweegt tussen de 'witte ruis' en de hoge differentiaal-tonen.

"Doel van de zoektocht is in mijn composities een perceptuele eenheid (niet noodzakelijk in bevestigende zin) tot stand te brengen tussen actie en klankresultaat, tussen wat gedaan wordt en wat klinkt. Ik tracht een situatie te creëren waarbij het visuele en het auditieve een 'geloofwaardig' geheel vormen. De compositie-arbeid richt zich dus niet enkel op een te bereiken klankdoel maar is zich ook ten volle bewust van de uit te voeren handelingen" (Craenen, 2001). In die zin is de audio-opname een gehandicapte weergave van wat het werk wil omvatten.

II Codering

In de eerste twee acties van de gitaarpartij zit de kiem vervat van alle mogelijke relaties die in de verdere loop van het stuk naar voor komen. De eerste actie (hierna **A1** te noemen) geldt voor mij als oorsprong van alle acties die met het tokkelen of in trilling brengen van de snaren te maken hebben. De tweede actie (hierna **B1** te noemen) geldt als oorsprong van alle acties die afgeleid zijn van percussieve technieken of van snaardemping.

De acties in de gitaarpartij zijn (zoals ook in de altvioolpartij) verspreid over drie balken. De onderste balk valt voor beide instrumenten samen met het deel van de snaren rechts van de kam: het gaat hier om de snaren die over het staartstuk lopen. De middelste balk verwijst naar het deel van de snaren links van de kam: hier gaat het om de snaren die over het klankgat en over de toets lopen. De bovenste balk verwijst naar de 'centimeter' snaren tussen de toets en de stemsleutels.

Verder moet nog worden opgemerkt dat er geen strikte toewijzing is van de acties uit de A-reeks aan de rechterhand en de acties uit de B-reeks aan de linkerhand. De aanwijzingen i, m, a en p kunnen ook gelden voor respectievelijk de wijs-, midden-, ringvinger en duim van de linkerhand. Het spreekt vanzelf dat de klassieke onderverdeling tussen een tokkel- en een grijphand hier niet van toepassing is. Beide handen fungeren in dit werk als autonome, niet noodzakelijk op elkaar afgestemde ledematen.

Eerste actie:

A1: De duim (p) van de rechterhand staat klaar tegen de tweede snaar rechts van de kam, de rechterarm die op deze manier in rust gebogen op de gitaar klaar staat strekt zich plots uit, gaat in één beweging over de eerste twee snaren (① en ②) en werpt de klank als het ware in het publiek.

Het gebruiken van deze duimtechniek maakt een grotere dynamiek mogelijk (① en ②, de hoogst klinkende snaren moeten steeds 'forte' !). Belangrijk is dat de actie zo snel mogelijk wordt uitgevoerd zodat ① en ② gelijktijdig klinken. Bij een te slome uitvoering klinkt ② als voorslag van ① wat absoluut te vermijden valt.

ruimtelijke varianten van A1:

A2: De wijs- en middelvinger (i en m) van de rechterhand tokkelen zowel de snaren ③ en ④ als ⑤ en ⑥ aan. Hier is er geen probleem wat de gelijktijdigheid van het klinken betreft. De dynamische reikwijdte is echter beperkt naar de hoogte toe maar maakt een grote decrescendo mogelijk. De rechterhand staat zo kort mogelijk voor het aanslaan klaar op de snaren en brengt de snaren quasi verticaal op de snaarrichting in beweging. De hand schiet loodrecht vanuit het instrumentale speelveld van de gitaar naar boven.

A3: De zes snaren van ⑥ tot ① worden achtereenvolgens gearpeggieerd. De hand beweegt van het lichaam weg.

A4: De zes snaren van ① tot ⑥ worden achtereenvolgens gearpeggieerd. De hand beweegt naar het lichaam toe.

A5: De rechterhand beweegt herhaaldelijk over de zes snaren heen en weer, dit resulteert in een tremolando, een 'aangehouden klank'.

kwalitatieve varianten van de A-reeks:

De vijf hierboven beschreven acties kunnen uitgevoerd worden:

» op het metalen kader van staartstuk

Actie A5 wordt bvb. in m75 op deze plaats uitgevoerd, het tremolando resulteert in een continu laagfrequent gezoem.

> links van het staartstuk, rechts van de kam

Het klankprofiel leunt aan bij dat van de 'gamelan', een holle, metalige resonantie.

< links van de kam

Het klankresultaat staat dicht bij de normale folkgitaarklank, de dunne metalen klank van de snaren gespannen over een houten klanklichaam.

« op de snaren in de kop van de gitaar

Het klankresultaat doet denken aan chimes, gerinkel, zie m60.

_ met damping

De resonantie wordt weggenomen wat resulteert in droge percussieve tikken met variërende toonhoogtes.

Afhankelijk van waar er gedempt wordt valt er nog een schaduwresonantie waar te nemen: bv. in m1, de snaren links van de kam worden door de aanslag rechts van de kam heel licht in beweging gebracht en klinken op de achtergrond door aangezien er enkel rechts van de kam gedempt wordt.

_ zonder damping

De snaren kunnen vrij klinken.

_ met het vlees van de hand

Deze techniek bevordert de lage harmonieken van het spectrum: een indicatie die steeds gepaard gaat met actie A3 of A4.

_ met de nagels (of een alternatief hard voorwerp)

Deze techniek bevordert eerder de hoge harmonieken van het spectrum: een indicatie die steeds gepaard gaat met actie A3 of A4.

_ de actie wordt binnen de duur van een 32^{ste} uitgevoerd

Dit is vaak een indicatie die gepaard gaat met actie A3 of A4: de hogere harmonieken worden bevoordeeld.

Het klankresultaat hangt af van de gekozen positie (deze positie ligt niet vast maar wordt vanuit de speel- en luisterervaring bepaald): hoe trager er gearpeggieerd wordt hoe lager de harmonieken klinken, hoe sneller er gearpeggieerd wordt hoe hoger de harmonieken klinken.

= de actie wordt binnen de duur van een 16^{de} uitgevoerd

Deze indicatie gaat gepaard met actie A3 of A4: de middelhoge harmonieken worden bevorderd, idem cfr _.

_ de actie wordt binnen de duur van een 8^{ste} uitgevoerd

Deze indicatie gaat vaak gepaard met actie A3 of A4: de lagere harmonieken worden bevorderd, idem cfr _.

voorbeelden voor een mogelijke codering:

de eerste actie in m7: **A1<_**

de eerste actie in m13: **A1>_**

de eerste actie in m14: **A2>**_

de eerste actie in m25: **A3<**__

Tweede actie

B1:: De linkerarm hangt boven de snaren, de 'last' wordt losgelaten en de vlakke linkerhand valt op de snaren waardoor de resonantie weggenomen wordt. Belangrijk hierbij is dat er geen extra percussieve energie aan te pas komt.

ruimtelijke varianten van B1:

B2: De hand (rechter of linker) hangt boven de snaren, de 'last' wordt losgelaten en vlakke linkerhand slaat op de snaren maar veert onmiddellijk terug naar zijn uitgangspositie; te definiëren als een 'golpe', de conventie voor een percussieve slag op de gitaar (krachtige beweging heen én terug).

B3: De hand hangt boven de snaren, de 'last' wordt losgelaten en de vlakke linkerhand slaat op de snaren en veert niet onmiddellijk terug; i.e.; een golpe zonder resonantie, er wordt dus gedempt zoals in B1 met als verschil dat het dempen hoorbaar is, de energie/snelheid waarmee de hand op de gitaar terechtkomt is tevens groter/hoger (enkel een krachtige beweging heen, de beweging terug heft enkel de damping op en wordt dus niet gebroken door het contact met de snaren).

B4: De hand beweegt naar het staartstuk en oefent extra druk naar beneden uit om de spanning van de snaren te verlagen (één beweging heen in twee fases, kort onderbroken door het contact met het staartstuk + één beweging terug om het staartstuk naar zijn beginpositie terug te brengen).

B5: De hand ligt zonder druk uit te oefenen op de snaren en slaat vanuit die positie de snaren tegen de toets (één micro beweging heen, door ontspanning komt de hand terug in zijn uitgangspositie).

kwalitatieve varianten van de B reeks:

_ deze indicatie kan enkel samenhangen met B1 en duidt op het hoorbaar wegnemen van de damping

De hand oefent een kleine neerwaartse druk uit vooraleer de snaren die voordien gedempt werden los te laten.

> rechts van de kam

In het geval van het dempen blijft er nog resonantie over links van de kam. Bij een golpe klinkt vooral de metalen resonantie van de snaren over het staartstuk door terwijl in de achtergrond de snaren meeklinken rechts van de kam.

< links van de kam

Bij het dempen is alle resonantie weg als er tenminste op dat moment niets naklinkt rechts van de kam. Bij de golpe op deze plaats klinkt de akoestische gitaar zoals ze gestemd staat in al zijn glorie, de theoretisch

aanwezige schaduw van de snaren rechts van de kam is nauwelijks hoorbaar.

#va indicatie van de positie op de toets die moet getroffen worden

Deze indicatie gaat meestal gepaard met actie B3 waardoor er transposities van de stemming hoorbaar worden. Hier functioneert de linkerhand wel als snaarverkorter. De ruimtelijke impact van de vaak voorkomende positiewisselingen (bvb. 5va_8va) is aanzienlijk. Dit is een goed voorbeeld van de transformatie van klank in beweging die een nieuwe klankkwaliteit veroorzaakt (snelle beweging heen en snelle beweging over lengte van de toets onder 'hoge druk').

F indicatie steeds gepaard met B3 waarbij het gaat om het hoorbaar maken van de frets die over de toets lopen

Een indicatie voor een snelle beweging heen en een trage, lange beweging over de lengte van de toets onder "hoge druk".

voorbeelden voor een mogelijke codering

de tweede actie in m1: **B1>**

de eerste actie in m10: **B2 >**

de laatste actie in m107: **B3 5va_**

III Analyse

OVERZICHT

Introductie [m1-m23] Het werk begint met een gevarieerde demonstratie van de gitaarscordatura. De speelhouding van de gitaar is eerder analytisch en rationeel terwijl de altviool eerder reageert op een impulsieve of instinctieve manier. De introductie wordt afgesloten op maat 23 waar beide instrumenten samenkomen in de droge tik op de eerste tel: de eerste echte aanraking.

Deel A [m24-m50] Pas vanaf m25 is er een evenwicht tussen klank - en bewegingsimitatie. Beide instrumenten worden zich geleidelijk bewust van elkaars verschillen en gelijkenissen. Het geheel wordt bijeengehouden door een onderhuidse ritmische pulsatie. Stelselmatig groeit de impact van de hogere frequenties in de altviool waardoor er een duidelijke link ontstaat met de gitaarklank.

Deel B [m50-m83] Deze eerste toenadering in Deel A loopt met een sisser af. Er is opnieuw tijd voor introspectie. Het klankprofiel van de gitaar wordt bepaald door een tremolando over de gitaarsnaren. In beide instrumenten bestaat er continue beweging. De boog van de altviool wentelt over de snaren van in de stemkast tot over de kam. Kleurveranderingen in de altviool worden soms geanticipeerd, soms geïmiteerd. De gitaar wint verder aan autonomie tot de altviool in m83 met lage toonruis de transitie inleidt naar A'.

Deel C [m84-m124] De trage bewegingen in 85-89 brengen de twee instrumenten weer bij elkaar, nu niet met een droge tik zoals in m22-23, maar met lange resonanties en toonhoogtes. Het ageren en reageren staat opnieuw centraal waarbij telkens één instrument dient als model voor een korte reeks.

De tessituur wordt zoveel mogelijk verwijld. De scordatura klinkt getransponeerd door snaarverkorting (dwarsgrepen door met de wijsvinger van de linkerhand de snaren tegen de toets de drukken). Ook de bewegingen op beide instrumenten worden groter. Het argument om dit deel niet A' te noemen ondanks een gelijkaardig actie- en reactiepatroon als in A steunt op het groeiend belang van de toonhoogtes.

De Coda [m119-m135] Deze coda kan geïnterpreteerd worden als een sterk gecondenseerde symbiose van A, B en C door enerzijds een referentie naar het middendeel (cfr tremolando techniek) binnen een continue homoritmische of ritmisch alternerende context (actie-reactie). De altviool neemt anderzijds duidelijk hoorbaar het positiespel over, geïntroduceerd door de gitaar in de vorige sectie.

IN DETAIL

Introductie [m1-m23]

m1-5 **demo**

Het werk begint met een demonstratie van de gitaarscordatura; per paar gitaarsnaren geeft de gitaar diminuendo-gewijs de actie door aan de altviool die lichtelijk apatisch reageert: met ruis (pp, col legno van de altviool over de gedempte snaren). Er is een auditieve decrescendo maar een visueel status quo: de laatste dempactie van de gitaar die amper nog een impact heeft op de klankproductie wordt hoorbaar gemaakt door de altviool.

m6-9 **demo'**

Het is nu aan de altviool om vanuit diezelfde ruis een gelijkaardige gedempte demonstratie van de gitaarscordatura te lanceren. Op het moment dat de boog tegen de kam aantikt krijgen we in de gitaar een actie (**A2<_**) met een eerder percussief karakter zonder veel resonantie. Dit proces wordt zoals in het begin drie keer herhaald totdat de derde keer aanleiding geeft tot de tweede variatie van de demonstratie

m10-12 **demo''**

Deze variatie bestaat uit 3 golpe's (**B3>_**) die telkens de scordatura in zijn ambigue totaliteit laten horen (het deel van de snaren rechts van de kam klinkt mee wat het spectrum camoufleert). De gitaarklank bestaat uit een sterke percussieve aanzet én een sterke resonantie in tegenstelling tot de eerste variatie. Het dempen links van het staartstuk heeft geen effect op de resonantie rechts van het staartstuk. De linker - en rechterhand gaan afwisselend op en neer. De altviool stem krijgt stelselmatig een steeds ritmischer profiel.

m13-17 **demo'''**

De altviool verzorgt de continuïteit maar slaagt er als het ware niet in bij de eerste tik tegen de kam de actie van de gitaar opnieuw te lanceren. Het is pas bij de tweede tik (m15) dat de vierde demonstratie echt begint. Het dempen (**B1<**) heeft eveneens amper invloed op de resonantie van de snaren in het staartstuk (**A1>**), deze actie heeft hier enkel een demonstratieve functie.

Het ontbreken van resonantie heeft, gekoppeld aan een visuele actie, evengoed een auditieve functie. Deze vierde variatie destabiliseert het tot nu toe ontstane

verwachtingspatroon en daarmee ook de bewegingsrichting van de altviool ; de golpe in m15 komt in de plaats van de veronderstelde dempactie, in m16 is er maar één actie in plaats van het gebruikelijk spel van actie en reactie, de verwachte golpereactie is uitgesteld tot de volgende maat waarmee het patroon is verschoven.

m 18-20 **demo''''**

De vijfde variatie gaat in deze 'goede traditie' verder door de actie die visueel met het loslaten van het dempen wordt geassocieerd hoorbaar te maken (**B1_**).

De percussie die men logischerwijs verwacht begin m20 wordt uitgesteld.

m22-24 **scharniermoment**

Het bewegingspatroon dat de boog van de altviool over de snaren beschrijft wordt steeds verwijd, gaat een eigen leven leiden en wordt ondersteund door een dubbel arpeggio op de gitaar (m22). De beweging van de altviool wordt pas een halt toegeroepen door het hoorbaar dempen van de gitaar (**B3> & B3<**) Deze lichte percussieve actie wordt beantwoord door de altviool met een droge tik tegen de kam. Het signaal voor de klankimitatie is gegeven.

Deel A [m24-m50]

m25

Er komen trage gedempte stijgende arpeggio's voor in de gitaar (A3<_) en stijgende arpeggio's met col legno/saltando in de altviool.

m26

Er is een aarzeling om het spel verder te zetten.

m27

Er volgt een besliste verderzetting: opnieuw de gitaar als model (A3<_=).

m28

Er volgt een omkering van de actie; dit dalend arpeggio (A4<_) veroorzaakt deze keer geen analoge klank in de altviool. De boog blijft op de snaren zoals in het begin van het werk. Deze col legno interventie wordt onderbroken door een zo snel mogelijk uit te voeren stijgende arpeggio (A3<_). Dit geeft een quasi percussief resultaat dat onmiddellijk beantwoord wordt door een tik tegen de kam van de altviool. Deze beweging verwijst anderzijds ondubbelzinnig terug naar m27.

De imitatie wordt getransformeerd.

m29

De gitaar gaat verder met hetzelfde type van actie (A4<_=) maar het dempen van de snaren wordt even uitgesteld wat een zweving van harmonieken mogelijk maakt. De dalende toonhoogtereeks imiteert de altviool met een dalend arpeggio.

m30

Dezelfde actie maar met een sneller arpeggio resulteert in hogere harmonieken (A4<_). Hier wordt niet langer de dalende toonhoogtereeks geïmiteerd. De ritmische tweeledigheid van de actie (arpeggiëren en dempen) wordt gevolgd door twee percussieve acties (twee battuto's) in de altviool.

m31

De altviool neemt de leiding over. De boog springt over de snaren en loopt met een accent vast op de toets. Dit blokkeren geeft aanleiding tot actie van de gitarist. De onderliggende pulsatie wordt duidelijker voelbaar.

m32

Een saltando in de altviool leidt naar het vrijlaten van de resonantie in de gitaar zowel op de derde achtste van m32 als begin m33. Er is een zekere continuïteit van de resonantie. Het vastlopen van de beweging van de altviool op de vierde achtste van m33 valt samen met het dempen van de resonantie in de gitaar.

m34

De altviool neemt opnieuw de leiding. De boog springt over de snaren en loopt zonder accent vast op de toets. Het accent wordt overgenomen door de gitaar (B2>_). De arpeggio in de gitaar eind m34 wordt overgenomen door een saltando in de altviool m35, na de saltando dempt de gitaar wat nog overblijft van de resonantie.

m36

De twee niet gedempte battuto's worden gevolgd in de gitaar door twee acties; een gedempt arpeggio en het vrijlaten van de demping. Enerzijds wordt het ritme verdubbeld, anderzijds wordt de klank van de gitaar ontdubbeld (dempen gevolg door vrijlaten van de demping). De gitaar herhaalt zichzelf met dat verschil dat de arpeggio uitgevoerd wordt rechts van de kam (metalen resonantiekwaliteit), het duidelijk hoorbaar vastlopen van de altviool rechts van de kam wordt deze keer wel geaccentueerd door een golpe eveneens rechts van de kam.

m36

Het begin en het einde van de saltando worden gemarkeerd door twee percussieve dempacties in m37 (**B3> en B3<**).

m38-39

(opnieuw imitatie; saltando_arpeggio)

In de gitaar wordt de volgende formule 3 keer herhaald (de tweede maal verkort); arpeggio_percussief dempen_demping hoorbaar wegnemen_dempen.

m40

Deze verdichting van actie wordt afgesloten door een tik van de boog tegen de kam en een arpeggio over de snaren in het staartstuk. De demping links van de kam heeft weinig invloed op de resonantie; visueel overwicht van de gitaarbewegingen.

m41

sterk gecondenseerde actie / reactie (analoog met begin m40)

De gitaar functioneert als resonator van een korte percussieve altvioolactie met een arpeggio van de hoogste snaar naar de laagste (A4<_) als omkering van de beweging uit m 40 (A3).

m42

iets langere actie-reactie passage

De altviool klinkt percussief terwijl gitaar als resonator reageert. De beweging van beide instrumenten loopt op het hoogtepunt van een crescendo vast.

m43

De beweging van beide instrumenten loopt vast na een plotse diminuendo.

m44-46

uitdeining van het actie-reactie spel: (analoog proces als in m38-39)

imitatie saltando _ arpeggio (deze keer links én rechts van het staartstuk)

In de gitaar wordt de volgende formule 2 keer herhaald;

arpeggio_percussief dempen_damping hoorbaar wegnemen

In m45 wordt er geaarzeld om deze actie een derde keer te herhalen.

In m46 gaat de beweging in de gitaar verder met voor de eerste keer een 'snaarverkorting' op de achtste positie wat een transpositie van de resonantie betekent. We krijgen opnieuw een demonstratie van die nieuw ontstane scordatura door het aantokkelen per paar snaren. De resonantie van de snaren in het staartstuk verandert hierdoor niet. Deze sectie wordt afgesloten met een golpe (B2>_) waarna enkel de resonantie wordt weggenomen links van het staartstuk!

m 47

Het dubbele battuto in de altviool geeft aanleiding tot twee acties zoals in m31 die enerzijds de ritmische kwaliteit benadrukken en anderzijds de pseudo-demonstratie voortzetten (A2>_). Het tikken van de saltando in de altviool resulteert in een relatief breed arpeggio links van de kam. Het blokkeren van de beweging in de altviool veroorzaakt opnieuw een golpe. Een analoog proces vindt plaats op het einde van die maat. Hier veroorzaakt het blokkeren van de boog rechts van de kam hoge harmonieken die verdubbeld worden in de gitaar door het aantokkelen van de eerste twee snaren rechts van de kam (A1). Alle resonantie wordt nu weggenomen.

m 49

De gitaar neemt de leiding van de altviool over met een chaotische demonstratie van de scordatura: eerst snaren ③ en ④ dan ⑤ en ⑥ en tenslotte ① en ②. Na het aantokkelen van de snaren volgt er steeds een percussief dempen.

Deel B [m50-m83]

m50

De nieuwe techniek wordt kort gedemonstreerd (A5_). Ze wordt hier uitgevoerd met behulp van het afgebroken oor van een kopje dat van in het begin van het werk rond de wijsvinger van de linkerhand zit. De hogere partiëlen die hieruit voortkomen sluiten aan bij het tokkelen van de snaren rechts van de kam (in het staartstuk).

m51

Het keren van de boog op de eerste tel van m51, dat resulteert in een hogere ruisfrequentie, wordt geïmiteerd door het aanslaan van de snaren op de vijfde

positie. Er volgt een korte voortzetting van de resonantie (A5_) waarna over de snaren wordt gewreven met het vlees van de wijsvinger (A5_). De toonhoogte zakt analoog met de ruisfrequentie van de boog over de snaren.

m52-53

De boog keert opnieuw op de eerste tel. Er is een duidelijke parallel tussen deze hogere ruisfrequentie door het aantokkelen van snaar ③ en ④, de voortzetting van de resonantie door (A5_) en het afwisselend dempen en niet dempen (A5_).

m54

Op het einde van deze maat drukt de linkerhand de snaren op de achtste positie tegen de toets en tokkelen de rechterhand de snaren rechts van de kam aan. De altviool reageert hierop door het keren van de boog op m55 wat resulteert in analoge hoge frequenties.

m55

Het tremolando over de snaren probeert zich te meten met de boogactiviteit over de snaren (cfr crescendo, dempen, niet dempen).

m56-57

Het tremolando wordt zonder damping steeds presenter. De frequentie daalt. Het tremolando wint aan autonomie.

m58-59

Drie reeksen van tremolandi volgen op elkaar. Er is een statische reeks die op de tel begint, een dynamische reeks over de zware tel heen en een afsluitende korte dynamische beweging op het einde van de maat.

m60-63

Het wentelen van de boog wordt geaccentueerd door het aanslaan van de snaren in de stemkast. De boog loopt eveneens over de snaren in de stemkast (A4«).

Er komen eveneens drie reeksen van tremolandi voor met dezelfde functie; een eerste reeks in m60, een tweede reeks in m61-62 die even onderbroken wordt om de damping op te heffen waardoor een natuurlijke crescendo ontstaat en een derde reeks in m63.

64-67

(idem als in m60-63) Het aanslaan van de snaren in de stemkast wordt gevolgd door een statische reeks in m64, een dynamische reeks in m65-66 en een afsluitende reeks in m67. Deze sectie wordt echter afgesloten met de actie waarmee de sectie begon (aanslaan van de snaren in de stemkast) en geldt als teken voor het hervatten van de boogactiviteit.

m68-77

Hier begint een lange tremolandisectie waarbij de drie verschillende klankkleurkwaliteiten duidelijk getoond worden; links van de kam in m 69-70 (A5<_), rechts van de kam in m73-74 (A5>_) en op het staartstuk in m75-76 (A5»_). Opnieuw wordt de sectie afgesloten met het aanslaan van de snaren in de stemkast.

In m69 komen er hoge partiëlen van de altviool te voorschijn als een reminiscentie aan de klank van de snaren in de stemkast (de boog wordt

gewenteld, snaren+hout). Later krijgen we een sporadische herhaling van deze klankkleurkwaliteit.

m78-82

In m78 gaat de boog met snaren en het hout over de snaren. In m80 wentelt de boog. In m81-82 krijgen we een snellere kleurverandering van de tremolando.

m83 (tegenstelling)

Plots splitst de frequentieband; de boog gaat terug uit de stemkast (heel lage toon) terwijl de snaren van de gitaar opnieuw in de stemkast worden aangeslagen. Het tremolando wordt even onderbroken.

Deel C [m84-m124]

m84 De altviool is model voor klank en het karakter van de beweging (snelheid). De gehele frequentieband zakt geleidelijk (arpeggio van de snaren in de stemkast én rechts van de kam).

m85

De boog wentelt en behoudt enkel de ruisfrequentie (geen toonhoogte). De gitaar imiteert deze ruis door met de vlakke hand over de hele snaarlengte van de gitaar te schuiven. De hand gaat van de snaren door de zesde snaar even te accentueren (m87).

m88-89

Het stijgend arpeggio van ⑥ naar ① in de gitaar volgt op de stijgende toonhoogteglissando van de altvioolboog.

m90-91

De glissando van de hand over de gitaarsnaren komt vanuit de boogbeweging over de snaren. De hoge partiëlen die ontstaan bij het wentelen van de boog worden door de gitaar in m91 nagebootst door een arpeggio over de snaren rechts van de kam wat resulteert in hoge tonen. Alle resonantie wordt onmiddellijk gedempt wat de analogie nog eens duidelijk in de verf zet.

m91-92

De stilte wordt gebroken door een 'squeek' van de altviool (eind m91). De gitaar reageert hier in m92 op met een dubbele arpeggio in tegengestelde richting. Deze reactie is minder agressief en nadrukkelijk als de gitaarreactie begin m91 en versmelt in de decrescendo van de altviool.

m93-94

Een verdere daling van de frequentie in de altviool wordt nog verder geradicaliseerd door druk op het staartstuk van de gitaar (duidelijke glissando naar beneden van de zesde snaar).

m95 **Keerpunt**

Na de pauze in deze maat verhoogt de ritmische activiteit.

m96-100 tegenstelling

Beide instrumenten volgen hun eigen logica maar vormen een complementair geheel. Ze komen opnieuw samen op de eerste tel van m100 (bewegings - en klankimitatie).

De gitaar gaat verder met het ontdekken van de toonhoogte glissando's door overdruk op het staartstuk. De altviool herneemt het ritmisch karakter geïntroduceerd voor het eerst in m30, vervolgens in m36, m41, m47 en m49.

m101-103 altviool als model

m101 trage saltando_traag gedempt arpeggio

m102 trage saltando_negeren van het verwachtingspatroon, geen arpeggio wel golpe

m103 gesynchroniseerde imitatie, vertragende figuur (ritmering van de druk op de frets

m104-106 verwijst terug naar m 96

De battuto veroorzaakt de resonantie van de zesde snaar van de gitaar. Op het punt wanneer de toonhoogteglissando naar boven hoorbaar is wordt de overblijvende resonantie weggenomen. Een kleine schaduw rest op m106.

m107-111

De acties lopen in elkaar over.

Het toonhoogteprofiel van de gitaar beschrijft een buik (met zijn dieptepunt begin m109) waarna er terug gestegen wordt door de druk op het staartstuk los te laten. De arpeggio's rechts van de kam in m110 en het aanslaan van de achtste positie gevolgd door glissando van de hand richting stemkast markeren de stijging. Deze ketting van acties eindigt in witte ruis.

De boog die vastloopt begin m110 geeft aanleiding tot de arpeggio actie rechts van de kam. Zowel de saltando's in de altviool, als de glissando's in de gitaar worden sterk bepaald door hun aanzet (door de energie en de klank die ontstaat bij het eerste contact van de boog of respectievelijk van hand met het instrument). De energie van de beweging resoneert als het ware.

m112

Van op de snaar beweegt de hand naar de zevende positie. De boog beschrijft een tegengestelde beweging van de kam richting stemsleutels. De ruisklanken versmelten met elkaar.

m113-114

De open snaren klinken steeds kort door voor de snaren op de 7^{de}, 5^{de}, 8^{ste} en de 4^{de} positie worden ingedrukt. Elke positiewissel wordt geaccentueerd door een arpeggio.

m115

De hand beschrijft een glissando op de snaren van de 5^{de} naar de 8^{ste} en terug naar de 4^{de} positie waar de hand op de snaren blijft liggen. De fade-out in de

gitaarklank eindigt in een hoogfrequente ruis die verdubbeld wordt door de arpeggio van de boog van de laagste naar de hoogste snaar.

m116-117

De hand beweegt terug van de 4^{de} positie richting kam om in m117 terug aan te komen bij de tremolando links van de kam. Deze tremolando wordt gecamoufleerd door de glissando beweging van de boog over de snaren (imitatie gitaar).

m118-119 (homoritmische passage, de gitaar kleurt de acties van de altviool)
Een glissando over de toets genereert de ff collegno battuto over al de snaren. De altviool dempt de resonantie wanneer de tremolando in de gitaar verdergaat gevolg door een battuto met de snaren (natuurlijke diminuendo).

m120

ritmische imitatie; collegno battuto_A1>_+B2

m121

De snaren worden ingedrukt op de 7^{de} positie; in de plaats van een glissando (door de linkerhand over de toets) drukt de rechterhand het staartstuk in waardoor er ook een glissando te horen valt. De frequentie van de collegno battuto die de maat afsluit wordt in de volgende maat door de gitaar overgenomen.

m122

actie A2>_+B2 (golpe valt samen met de battuto met de haren van de boog op de snaren) De snaren worden opnieuw ingedrukt van op de 5^{de} positie.

m123

Deze getransponeerde schaduw van de resonantie wordt op zijn beurt door druk op het staartstuk getransponeerd. De druk valt weg waardoor de resonantie zakt net op het moment als de barré van de 5^{de} naar de 4^{de} positie verschuift. Hier volgt voor een laatste keer de combinatie van A1>_ met B (m124).

Coda [m124-m135]

m124-135

(homoritmisch of alternerend)

De schaduw van de tremolo begeleidt de positieverschuivingen van de boog op de altviool die met de linkerhand tegen de snaren wordt gedrukt.

De ritmische figuren van de altviool worden door de gitaar herhaald: begin m126, begin m127, derde achtste m127, (ritmische imitaties van de gitaar door de altviool: m128).

IV Conclusie

De werkethiek van Lachenmann (Craenen, persoonlijke mededeling, 2001, 17 februari) heeft ondubbelzinnig invloed gehad op de wijze waarop dit werk is ontstaan. Ook Craenen heeft gedurende drie maanden de instrumenten, waarop wij als uitvoerders uiteindelijk zouden spelen, zelf in handen gehad. Elke speeltechniek die in het werk voorkomt heeft de componist vanuit de eigen speelpraktijk ontwikkeld (Lachenmann is er voor berucht niet terug te deinzen om tijdens repetities de instrumenten van muzikanten uit de handen te nemen om zelf de vaak ongewone speeltechnieken te demonstreren). Zo vertrekt Craenen eveneens vanuit de premisse eerst over het taalgebruik en de tekens van de taal na te denken alvorens een verhaal te willen vertellen. Het is dit telkens opnieuw zoeken naar een ander spraakgebruik om zijn verhaal vorm te geven dat misschien wel een deel is van de essentie van Craenen's compositorische intenties.

Deze (in)druk, die echter bestaat in de beginfase van het leerproces, van een verregaande predeterminatie van hoe de muziek moet klinken, heeft voor- en nadelen. Het is zonder twijfel fascinerend hoe er op deze manier nieuwe speeltechnieken ontstaan waar instrumentalisten, door hun instrument-idiomatische reflexen, zelf niet toe komen. Door het hanteren van een methodiek en een beperking van de speeltechnische middelen zijn het vaak componisten die aan de wieg liggen van instrumentaal-technische ontwikkelingen. Daarnaast kan het rekening houden met (en het vastleggen van) een groot aantal parameters (ritme, toonhoogte, klankkwaliteit, fysieke beweging) resulteren in een coherent compositorisch geheel met een bijzonder karakter. Het gevaar echter kan zijn dat de uitvoerders verlamd worden door de (in)druk en het gewicht van een dergelijke determinatie. Soms moet er een totaal nieuwe instrumentale speeltechniek geautomatiseerd worden waarbij het functionele van de mechaniek wel eens uit het oog wordt verloren.

Specifiek naar het werk van Craenen toe moet er bovendien rekening gehouden worden met de altviool als onlosmakelijk deel van de eigen klankproductie. Zo is het verwezenlijken van de juiste balans tussen de gewenste parameters soms een kwestie van geven en nemen; meer aandacht voor het ritmische aspect kan wel eens nadelig zijn voor de duur van de resonantie enz. Daarenboven blijft het aanleren van een nieuwe instrumentale techniek tot op zekere hoogte in strijd met verworven reflexen, ook na vele uren individuele studie en repetitie.

Natuurlijk houdt de componist van deze menselijke onvolmaaktheid en zijn de sublieme 'tekortkomingen' enkel de kers op de taart en ook als uitvoerder is de utopie die in het werk verscholen ligt mij zeer kostbaar.

Deze utopie kan liggen in de suggestie van een klankwereld die meer is dan het naakte resultaat van een voorgeschreven actie. Dit aspect is in 'Mouvements Trouvés' duidelijk aanwezig door bijvoorbeeld het combineren van acties die afzonderlijk perfect realiseerbaar zijn maar binnen een snelle opeenvolging een andere oplossing vereisen. Om het articuleren van de enkele lettergrepen te overstijgen en te komen tot het ontspannen spreken van een nieuwe taal is er natuurlijk bijzonder veel repetitie- en incubatietijd nodig.

Het is tenslotte in dit spanningsveld tussen het artefact en het organische dat de sterkte of voor sommigen misschien de zwakte ligt van de compositie. De

voldoening ligt in het ontstaan van een eenheid tussen klank en beweging. Een mogelijk onevenwicht tussen de verschillende parameters is een risico dat althans wat mij betreft meer dan de moeite waard is om genomen te worden.

V Speeltechnische suggesties

DE HOUDING

De gitaar ligt op de knieën met de klankkast op de rechterknie en de gitaarhals op de linkerknie. Het is aan te raden een voetstoeltje in de laagste positie onder de linkervoet te plaatsen zodat de gitaarhals niet schuin naar beneden loopt maar quasi 'waterpas' op de knieën ligt. Om het zicht van de luisteraars niet te belemmeren is het nodig de partituur horizontaal voor de gitaar te leggen (geen pupiter, wel een klein tafeltje of een pianostoel).

DE SCORDATURA

De stemming van de snaren is zelf te bepalen maar wordt getoetst aan de mate waarin de harmonieken hoorbaar zijn (zie vanaf m25) en aan de spanning van de snaren over het staartstuk. Wanneer deze snaarspanning te laag is fluctueert de toonhoogte licht bij het aanslaan terwijl bij een te hoge spanning de dynamiek afneemt. Het is aan te raden de eerste 2 snaren lager te stemmen dan gewoonlijk, hierdoor klinken de snaren over het staartstuk iets langer door.

KAMERMUZIKAAL

Er kan veel tijd gewonnen worden als beide muzikanten precies weten wat het ritmisch hoorbare resultaat is van de acties. Evidente complementariteiten komen zo onmiddellijk aan het licht. Een gelijke ritmische onderverdeling van de afzonderlijke maten is sterk aan te raden (bijvoorbeeld van m1-12 steeds, 2+3 achtsten, dan 5 vierden gevolgd door 2+2+3 achtsten, etc.).

Als klankproductie-oefening kunnen er passages geselecteerd worden waarin er duidelijk sprake is van imitatie: zie bijvoorbeeld m25: in beide instrumenten valt een stijgende arpeggio te horen met een gedempte klankkwaliteit. Bij dit voorbeeld is er sprake van twee parameters die in beide instrumenten gelijklopen: het toonhoogteprofiel en de klankkwaliteit. De imitatie kan zich vanzelfsprekend ook tot één enkele parameter beperken. Naast de toonhoogte, de klankkwaliteit kunnen ook het ritme en/of de lichamelijke beweging geïmiteerd worden. Doorheen heel het repetitieproces is dit een soort oefening die als rustpunt en focus kan dienen om de concentratie te stroomlijnen.

FYSISCH

Elke beweging moet als doorgaande beweging ontwikkeld worden. De snaren raken als in het voorbijgaan. Elke beweging moet aangenaam aanvoelen. Wanneer er een heel aantal bewegingen snel op elkaar volgen moet er getracht worden verschillende bewegingen te combineren binnen één beweging.

UITVOERINGEN

Brussel D'imprimerie (2001), Brugge Concertgebouw (2003) door Manuela Bucher en Tom Pauwels

**Stasimon 3:
spreken over muziek**

Dit stasimon stelt enkel vragen.
Dit stasimon is een te bewandelen en uit te werken
denkpiste.

Dit stasimon bestaat uit aantekeningen gemaakt tijdens het
lezen van 'Waarover men niet spreken kan: elementen voor een
agogiek van de kunst'(1999): een boek van Stefaan
Hertmans¹⁵.

Hertmans opent zijn boek met de vraag: "Kun je iets zeggen over het domein dat zich vaak manifesteert als het rijk van het onzegbare?".

Als Hertmans het heeft over "Grondslagen van de agogiek van de kunst" wordt er dus verwezen naar het domein van de zogenaamde oncommuniceerbaarheid. Agogiek komt van 'agein' wat Grieks is voor 'de weg wijzen'.

Is kunstonderwijs dan een soort van gedragstherapie of een opvoedingsstrategie ?

De pedagogische kant is zeker niet de eerste doelstelling van een kunstenaar !?

"Als we denken aan de fascinatie voor het extreme in het werk van de Sade, Bataille of aan de hopeloosheid in het werk van Beckett zou kunnen blijken dat kunst inderdaad niet het ideale instrument is om humanistische waarden over te brengen".

Kunnen we dan zeggen dat een opvoeding met boeken, muziek, cultuur geen morele garanties biedt ?

"Aliënatie en displacement zijn gebruiksartikelen in het kunstonderwijs als een ander waardoor een en ander

¹⁵ Hertmans studeerde Germaanse filologie aan de Rijksuniversiteit van Gent en is als docent werkzaam aan het Conservatorium van Gent. Hertmans is een veelzijdig woordkunstenaar: hij schrijft romans, essays, toneel en poëzie. In 1981 debuteerde hij met de roman Ruimte. Zijn werk heeft een uitgesproken literair karakter. Dit blijkt uit de eigenzinnige omgang met taal, het vermijden van traditionele vormen en vertelwijze en een opvallend (cultuur)filosofische dimensie.

gereguleerd en onschadelijk gemaakt wordt". Verwordt ons onbehagen niet zo tot een alledaagse behaaglijkheid ?
 Valt het opvoeden van de mens door de confrontatie met kunst misschien uiteen te splitsen in een historische confrontatie (afstand) en een hedendaagse confrontatie (betrokkenheid) ?

"Hoe kunst als handelwijze meedelen ?"

"Hoe de discipline te omschrijven ?"

"Hoe moet men communiceren in de wereld van de kunst ?"

Hertmans beschrijft vijf communicatieve velden: het kunstwerk als medium, de markt, de kunstkritiek, het kunstonderwijs en de kunst als specifieke therapie

Hertmans definieert kunst als een vorm van menselijke bedrijvigheid waarin op esthetische of symbolische wijze een inhoud wordt verleent die tot nadenken over de voorstelling dwingt en stelt dat de communicatieve lagen in het beeld, het muziekstuk en de architectuur zijn semiotische componenten bezitten die tot het wezenlijk spreken van de kunst behoren.

"Hoe moeten we dit spreken in stilte begrijpen in het licht van de agogiek die er hardop meningen over wil verkondigen ?"

"Welke vragen liggen aan de basis van spreken?"

1. Wat is spreken, waarom spreek ik ?
2. Tot wie richt ik mij of richt ik mij steeds tot mijn imaginaire zelf ?
3. Wat impliceert communicatie vandaag ?
4. Hoe definiëren we kunst ?
5. Wie beslist over de algemeen geaccepteerde canon, welke mechanismen werken hier ?
6. Waarom zouden we handelen als dat geen direct nut heeft ?
7. Wat zijn de grondslagen van communicatie ?
8. In welke overdracht geloven we ?"

Luigi Nono bezong in Prometeo (1984) zijn eigen 'canon' met de volgende tekst als grondlaag:

"viel-namig, ein-förmig ist das Gesetz
IST bestezen, nehmen
IST Ur-Teilung
IST die Herden Hüten
IST **DIE WEIDE**
IST das Eindringen
 das Herrschen
IST das Überschreiten
 das Wiederbegründen
IST das Erschlagen
 das Verteidigen
IST das was entrei_t
 jeglichen Trost
IST das was im Kreise des Feuers
 einzig offenbart
 Und in diesem Kreise
 Öffnet vielfältige Wege
 Fordert uns, das Zerbrochene hervorzurufen
 Die vielfältige Stille zu erneuern
 Verwandelt und erinnert
 Überschreitet und begründet erneut
BLITZT
UND IST IN DER WÜSTE ENBESEIGBAR

"Deze Duitse vertaling gaat uit van de tekst die voor de opvoeringen van 'Prometeo' in Frankfurt werd opgemaakt door Matthias Theodor Vogt. Bij deze herwerking werd er met de revisies van Helga en Anke von Kügelgen (Berlijn, 1988) en Josef Häusler (Salzburg, 1993) vergeleken. De grafische vormgeving volgt de originele tekst van Massimo Cacciari en Nono's reproductie van de tekst in de partituur" (Stenzl, 1995)

Episode 5:

Styx (1968) van Anestis Logothetis¹⁶ voor variabele bezetting

Dit werk, opgedragen aan de Duiste gitarist-componist Siegfried Behrend, is een voorbeeld van grafische notatie en is perfect realiseerbaar in een muziekschool of een conservatorium. “Notatie” en “aleatoriek” zijn twee begrippen die hier als inleidend en betekenisgevend kader gesitueerd worden.

I Over notatie

De volgende passage is een extract uit een gesprek tussen componist Mathias Spahlinger en musicoloog Hans-Heinrich Eggebrecht (2000, december, p. 4-10). Een kritische reflectie over het noteren van muziek is hier alleszins relevant in het licht van wat aan bod gekomen is (enkel het werk van Shlomowitz deed beroep op de traditionele notatie). Het gesprek eindigt bij het fenomeen van de grafische notatie waarmee de brug is geslagen naar wat volgt.

Eggebrecht: “Laten we om te beginnen 800 jaar terug gaan in de geschiedenis om rond 1200 in Parijs te belanden: een eerste hoogtepunt van de meerstemmige muziek die met de bouw van de Notre-Dame verbonden is. (...) In deze periode is op basis van de Griekse muziektheorie, het Gregoriaanse gezang en het neumenschrift binnen het kader van de liturgische muziek een fenomeen opgedoken dat de toekomstige Europese muziek fundamenteel heeft gedetermineerd: de notatie. Het schriftelijk vastleggen van toonhoogte en ritme had verstrekkende gevolgen zoals de mogelijkheid tot meerstemmigheid, compositie, overlevering, verspreiding, heropvoering, het eeuwenlang meegaan van muziek en de verbinding tussen muziek en de naam van de componist.”

Spahlinger: “Laten we eerst nog even stil staan bij het tweeslachtige van het schriftelijke van muziek. Ze heeft namelijk een geschiedkundig en geschiedenisbepalend aspect, een aspect dat men best als productiviteit kan omschrijven. Het schrift is een communicatiemedium met mooie en minder mooie kanten. Het mooie eraan is de mogelijkheid te communiceren over de eeuwen heen, ook in donkere en bange tijden. Toch is het schrift in wezen een middel tot productie en organisatie en dus tot het verkrijgen van macht. Het gebruiken van een vergelijkbaar machtsmiddel moet in de filosofie gereflecteerd worden daar dit in feite een middel voor de ‘kleingelovige’ is.

Denken we maar aan twee sleutelfiguren uit de Centraal-Europese cultuur die niets schriftelijks achtergelaten hebben: Sokrates en Jezus. Deze dubbelheid van het willen bewaren en het moeten bewaren (dat een element van angst in zich draagt) maakt duidelijk dat het schrift niet alleen geschiedenis maakt maar ook een productiemiddel is.

Het schrift maakt geschiedenis in die zin dat het de fantasie vrijlaat waardoor er niet woordelijk moet vastgehouden worden aan iets wat anders via mondelinge

¹⁶ **Anestis Logothetis**, geboren 1921 in Burgas (Bulgarije), muziekstudies in Griekenland, compositiestudies bij Alfred Uhl in Wenen, verdere studies in Rome en Keulen (aan de elektronische muziekstudio van de WRD onder leiding van Gottfried Michael König), ontwikkelde manieren om toonhoogten vast te leggen binnen een grafische notatie, gestorven 1994 in Wenen.

overlevering verloren zou gaan. De fantastie maakt het mogelijk zaken te durven veronderstellen die zonder het schrift niet denkbaar zijn.

Wat het productie-aspect betreft: de notatie maakt zaken mogelijk die compositie- of musiceertechnisch niet mogelijk zouden zijn, namelijk strenge en complexe vormen van imitatie. Hiermee worden alle musiceerwijzen bedoeld die het begrip van de letterlijkheid aantasten: omkeerbaarheid, augmentaties, diminuties, isoritmie, artificiële meerstemmigheid en tenslotte het verliezen van de anonimiteit van de kunstenaar.”

Eggebrecht: "Dit zijn zoals ik het begrip eerder positieve aspecten van het 'schriftelijke'. Ik zou echter nog éénmaal op de negatieve kant van het schriftelijke willen terugkomen. Wat gaat er volgens u verloren of wat verschuift er naar de achtergrond?"

Spahlinger: " (...) Dat het schrift tevens belangrijke beperkingen inhoudt is geen nieuws. Een opvoering waarbij de muzikanten perfect de tekst uitgevoerd hebben is daarom geen 'adequate of communicatieve' uitvoering. (...) De remedie voor een communicatief gestoorde uitvoering komt zelden neer op een correctie van de tekst maar heeft een muzikaal antwoord nodig."

Eggebrecht: "Gaat notatie ten koste van het directe communiceren ? Wat te denken van pogingen om terug een directere communicatie tussen uitvoerder en componist in het leven te roepen door middel van bijvoorbeeld de grafische notatie ? (...)"

Spahlinger: "Dit is een fenomeen met verschillende aspecten. Opvallend is dat de 20ste eeuw met veel begint dat er voordien niet was en dat ze tegelijkertijd eindigt met veel dat er niet meer is waaronder –veelbetekenend- de notatie. Laten we het hebben over het aspect van de resultaatnotatie. Deze notatie moet het mogelijk maken op basis van het schrift bijvoorbeeld een Bach fuga innerlijk op te roepen en alles wat er te lezen is klinkend voor te stellen. Resultaatnotatie bestaat er in dat alle wezenlijke eigenschappen in de notatie daadwerkelijk vervat zijn. (...) De muziek kan dus klinkend gelezen worden.

Anderzijds zijn er in de traditionele muziek ook aspecten van actienotatie terug te vinden. Bijvoorbeeld de aanduiding 'pedaal' onder een pianopartij is een aanwijzing tot het uitvoeren van een actie, het is geen voorstelling van hoe het daadwerkelijk klinkt. Deze notatie functioneert enkel in een muzikaal systeem van vooraf overeengekomen conventies -van wat de wezenlijke eigenschappen zijn- die door de notatie bijeen gehouden worden (toonhoogte verhoudingen, toonladders, enz). Reeds bij het begin van de atonaliteit sluipen er in de resultaatnotatie tegenstrijdigheden. Binnen een systeem waar in principe alle twaalf tonen gelijkwaardig zijn heeft het geen zin een notatie te gebruiken die geconcipeerd is voor diatonische muziek. (...) In atonale muziek bestaan er theoretisch gezien geen stamtonen en afgeleide tonen of geen toonladdereigen en gealtereerde tonen.

Het probleem zit eigenlijk veel dieper wat in de muzikale grafiek duidelijk aan de oppervlakte komt. In de tonale muziek stelt de notatie dat voor wat er in werkelijkheid klinkt. Met werkelijkheid bedoel ik ook de werkelijkheid van ons waarnemingssysteem waarmee wij tonale muziek horen. We horen namelijk in werkelijkheid 'Wirkungen'. (...) De atonale muziek en de geruismuziek stelt daarentegen de vraag wat er daadwerkelijk, of letterlijk klinkt. Vandaar dat er in zulke partituren steeds meer actienotatie bij te pas komt. Tenzij het om muziek gaat die in wezen geen partituur kan hebben om dat de klanken niet naar een onderliggend systeem verwijzen maar, hoe dat dan ook te verklaren valt, maar alleen naar zichzelf. Hiervoor bestaat er geen éénduidig notatiesysteem. “

Eggebrecht: "Dat de tonen zichzelf zijn doet sterk denken aan John Cage. Wat werd hiermee bedoeld ?"

Spahlinger: "In dit verband wil ik de partituur 'December 1952' uit 'Folio' van Earle Brown aanhalen bestaande uit twee rechthoeken met een verschillende dikte. Voor Earle Brown is de partituur een autonoom beeld zonder per se een muzikale uitwerking. Er zijn geen overblijfselen van de traditionele notatie afgezien van de reflex om het blad van links naar rechts te interpreteren. Ook dan nog kan men het blad op vier verschillende manieren plaatsen: er is geen onder of bovenkant vastgelegd.

Bedoeld is hier echter het overstijgen van de dienende functie van het schriftbeeld als aanwijzing tot het maken van muziek. De leesrichting is opgeheven: een van de meest essentiële principes uit de Centraal-Europese muziek. Hierdoor wordt de teleologie, de logica, de causaliteit en ook de dramaturgie zonet opgeheven dan toch gerelativeerd. De verhoudingen van de delen tot het geheel wordt gerelativeerd, iets waar de atonaliteit ook al naar streefde.

II Aleatoriek als centraal kenmerk van grafische notatie

Historisch

Karakteristiek voor de jaren zestig is een bewegen in het spanningsveld tussen het seriële en het aleatorische (een door het toeval bepaalde vorm, 'alea' is Latijns voor dobbelsteen) en een zoeken naar een mogelijke integratie van deze twee benaderingswijzen (Brill, 1994, p.113).

Tot in het midden van de twintigste eeuw waren componisten steeds op zoek naar nieuwe notatiemogelijkheden om het klinkend resultaat preciezer te determineren. In Amerika doken de eerste componisten op die van deze overdeterminatie afstand namen (Griffits, 2001, p.341-342):

Charles Ives (utopische/onmogelijke notatie, uitvoerders moesten deels zelf beslissen wat te spelen)

Henry Cowell (elastische notatie, aanzetten tot improvisatie gedurende enkele maten)

John Cage (het toeval, dobbelstenen bepalen de structuur, toonhoogte,...) en Morton Feldman (grafische partituren)

Europese componisten waren aanvankelijk iets voorzichtiger. Karlheinz Stockhausen en Pierre Boulez lieten aan de uitvoerder de vrijheid om de ordening van bepaalde fragmenten zelf te bepalen.

Na een stortvloed van aleatorische composities aan het eind van de jaren zestig nam de belangstelling af.

Inhoudelijk

De term 'aleatorisch' is in wezen een etymologische distortie (Griffits, 2001, p.341) aangezien het voor de componist onmogelijk is om elke aspect van de realisatie vast te leggen. Niettemin wordt de term gebruikt voor muziek waarin de componist bewust afstand heeft gedaan van zijn controle over de compositie.

Drie types van aleatorische technieken kunnen onderscheiden worden (combinaties zijn mogelijk):

1) composities op basis van 'random-processing': het resultaat is vaak een partituur die niet minder gedetermineerd is dan een traditionele compositie (bijvoorbeeld 'Music of Changes' van John Cage)

2) composities waarin de vorm in meer of minder mate door de uitvoerder kan worden vastgelegd (bijvoorbeeld 'Klavierstück IX' van Karlheinz Stockhausen, 'Pli Selon Pli' voor sopraan en orkest van Pierre Boulez en 'Hexachord 1' voor gitaar van Roman Haubenstock-Ramati)

3) composities waarin bepaalde notatiemethoden de controle van de componist op het klankresultaat verminderen.

De traditionele tekens worden hier vervangen door grafische tekens of tekst.

Dit kan gebeuren op verschillende niveaus.

Grafische notatie kan als supplement dienen bij traditionele notatie: bijvoorbeeld om de vorm van een glissando aan te geven (de variatie van de toonhoogte in relatie met de duur).

Grafiek kan daarentegen gedeeltelijk of volledig de traditionele notatie vervangen en zo uitgroeien tot een vorm van 'visual art'. In deze categorie kunnen de meeste werken van Logothetis worden ondergebracht. Ook 'Treatise' -het legendarische werk van Cornelius Cardew- valt hieronder.

Hiernaast speelt het gebruik van tekst vaak een belangrijke rol vaak onder de vorm van instructies.

maatschappelijk

De verantwoordelijkheid van de uitvoerder neemt bij aleatorische composities exponentieel toe en is sterk gelinkt met de emancipatie van de uitvoerders als individu of als deel van een ensemble (Griffits, 2001, p.344-345).

Het is daarom veelbetekenend dat de eerste composities waarin de vorm door de uitvoerder kon bepaald werden voor solist gecomponeerd werden (zie 'Klavierstück XI' van Stockhausen of de 'derde pianosonate' van Pierre Boulez).

Een individu kan een spontane of gerepeteerde beslissing nemen terwijl het ensemble alle beslissingen voordien neemt om een chaotisch resultaat te vermijden tenzij de componist een systeem van tekens en signalen ontwerpt. Het muzikale tekensysteem verliest zijn functie als een éénduidig signaal van een muzikale constructie.

III De grafische notatie van Anestis Logothetis

Algemeen

Logothetis in een brief aan Brill (1994, p.117):

"Dit begrip (grafische notatie) stamt voor mij uit een tijd wanneer ik mijn composities de zuivere muziekgrafiek wou laten ontstijgen omdat men 'muzikale grafiek' enerzijds als een prikkel tot improvisatie aanzag en anderzijds als schilderijen met een muzikaal idee als model. Beiden hadden met een notenbeeld niets te doen.

Intussen is mijn begrip 'grafische notatie' algemeen goed geworden, een notatie die het begrip 'on nauwkeurigheid' koestert en het midden houdt tussen tekening en teken. Wat enigszins een verkeerd idee geeft over de muzikale overdracht van het compositie-proces."

Met zijn notatie wou Logothetis klankassociaties opwekken die zich pas door herhaalde interpretaties ontsluiten. Door de meerduidigheid van zijn tekens en de divergerende reacties van de uitvoerders ontstaat het werk altijd weer opnieuw. Het verrassingselement is in deze muziek van groot belang.

Hoofdzakelijk gebruikt Logothetis drie groepen van tekens:

- 1 toonhoogtesymbolen met een variërend lichaam die zo een zekere klankassociatie willen oproepen.
- 2 associatieve symbolen voor luidsterkte, klankkleur en karakter (de optische ervaring)
- 3 tekens die bewegingen bepalen in relatie tot een resonerend lichaam.

Het wezenlijke kenmerk dat de grafische notatie van Logothetis van die andere muzikale grafieken onderscheidt is in het eerste punt gedefinieerd: hij wijst toonhoogtesymbolen noten uit de chromatische toonladder toe, er is dus een zekere vastgelegde basis.

Legende en voorwoord bij 'Styx' door Anestis Logothetis

Verklaring van de symbolen (Logothetis, 1972, legende bij de partituur)

Vanuit het samen lezen van de partituur komt het ensemble tot een interpretatie van 'Styx', rekening houdend met de tijdsband waarop de intonatie, de duur en de opeenvolging van klanken staat aangegeven. De tekens zijn ontwikkeld uit een ketting van toonhoogtesymbolen, actiesignalen en associatieve indicaties. Op plaatsen waar de uitvoerder alternatieve toonhoogtes of klanken wenst vallen de toonhoogte-symbolen weg: de actiesignalen en de associatieve indicaties blijven echter gelden en wijzen op het specifieke karakter van de klank.

Het woord 'Styx' (rivier in de Griekse mythologische onderwereld) geeft het werk drie betekenissen: de eerste medeklinker (het Griekse Sigma) bepaalt de leesrichting, de visuele vorm van de compositie en tegelijkertijd de tonale geluidsgolf, die altijd van turbulentie leidt naar de meest uiteenlopende kwaliteiten van stilte, en zo wijst op de tonale inhoud van het woord 'Styx'.

De **toonhoogtesymbolen** dienen tot de realisatie van de toonhoogteconstellaties (die kunnen gespeeld worden in elk octaaf) en kunnen gecombineerd worden met de andere aanduidingen.

Bij de **actiesignalen** wordt de grafische beweging (rekening houdend met het instrument) in muziek omgezet.

associatieve indicaties:

— stil en lang

— luid en kort

— ● stil en kort – luid en kort

◊ stil-luid-stil

◈ luid-stil-luid

☀ een boventoonrijke toon

~~~~~ vibrato

~~~~~ tremolo

IV Analyse

OVERZICHT

“De rivier ‘Styx’ geldt als symbool van de overgang van rust in onrust, van een levendige klankpulsatie naar verstollende kleuren. Bepaalde delen van de compositie zijn als een Lamento opgevat en willen bij de luisteraar associaties oproepen met het ‘dodenrijk’” (Brill, 1994, p.118).

De partituur volgt de vorm van de letter S en wordt gelezen in de schrijfrichting, men begint bovenaan rechts te lezen.

Op de lijn die de omtrek vormt van de letter staan er aanwijzingen wat de duur betreft in minuten en seconden. Er is tevens een zekere éénduidige intervalstructuur evenwel zonder exacte ritmische aanduidingen of octaaflijgingen; hoewel de uitvoerder zoals in de legende staat aangegeven zelf kan beslissen om bepaalde toonhoogtes te wijzigen.

De composities van Logothetis zijn in wezen niet geconcipieerd voor een welbepaald instrument. De soms sterk gedetermineerde grafische tekens hebben enkel betrekking op de interpretatie van het muzikale verloop en zeker niet op eventuele instrument-idiomatische mogelijkheden.

Hij doet beroep op het creatieve vermogen van elke afzonderlijke uitvoerder om het klanklichaam vorm te geven.

Detailanalyse van een mogelijke uitwerking:

BEEN EEN

0’’

De chronometers worden op signaal van één uitvoerder ingedrukt. Vijf seconden later begint het werk.

05’’ _ 1’

Het heel chromatische veld tussen Ges en gis’ wordt door het ensemble van uitvoerders ingenomen. Gedurende precies 55 seconden moet een dalende, respectievelijk stijgende lijn beschreven worden om uiteindelijk met alle uitvoerders samen uit te komen op c’ (precies op minuut één).

Optie: Vanaf seconde 40 kunnen individuele uitvoerders zich kort losmaken van het ensemble om de punten en korte lijnen te realiseren.

Het geheel van de klank vormt een dichte textuur die geleidelijk aan versmalt. Een primitieve, beweeglijke massa wordt als het ware samengeperst zowel op het gebied van de tessituur als op het gebied van de dynamiek.

1’ _ 4’10’’

Gedurende een tiental seconden blijft heel het ensemble op de centrale c hangen (octaviëringen zijn toegelaten) met in de periferie het realiseren van punten en korte lijnen. Op 1’15’’ ontstaat er opnieuw een samenklank (as-c-e). Deze vegrote drieklank lijkt terug in de centrale do samen te komen naar seconde 2 toe.

Op 2' krijgen we echter een plotse verwijding van de tessituur die een maximale ambitus bereikt op 2'30".

Elke uitvoerder legt een ander parcours af, vaak tegengesteld aan de richting van de collega uitvoerder die het sterkst aanleunt bij het eigen tessituurbereik.

Het optionele realiseren van punten en lijnen neemt af op seconde 3'.

De spanning neemt af maar wordt aangehouden op de centrale C die als ostinaat fungeert doorheen de ganse sectie. De elementen die voordien als geheel van de massa anoniem waren komen hier stelselmatig naar buiten. Het register is verdeeld in drie. We zouden hier kunnen spreken van een drie maal driestemmige polyphonie.

4'10" _ 4'43"

De begintessituur komt opnieuw tevoorschijn echter zonder een toonhoogtefluctuatie; enkel de dynamiek beschrijft een decrescendo gevold door een crescendo.

Er volgt een kortstondige reminiscentie van het begin door het opnieuw versmelten van alle stemmen binnen één textuur. De dynamiek neemt echter onmiddellijk af. Deze beweging wordt gespiegeld en wordt op precies 4'43" afgesneden alsof de stroom wordt uitgeschakeld.

4'45' en 4'46"

Na twee seconden stilte moeten alle uitvoerders synchroon twee vallende 'druppels of tranen' realiseren (dalende toonhoogtenreeks is voorgeschreven, van het middenregister naar het laagste register).

Er staat geen tremolandoaanwijzing meer; wel een zo homogeen mogelijke klank met een dynamische buik.

Op dit punt krijgen we de eerste vallende beweging waarmee de overgang van de bovenzijde van de S naar de eerste schuine zijde wordt gemarkeerd. De energie die op 4'43" werd afgesneden komt nu in twee golven gecondenseerd naar buiten. Het eerste klankmatig en vormelijk geheel is hier met deze twee punten afgesloten. De klank van dit eerste been wordt sterk gevormd door de tremolandotechniek die doorheen dit eerste deel continu doorloopt. Elke interne overgang wordt gecamoufleerd door de korte lijnen en punten.

4'47" _ 4'49"

Drie seconden stilte

BEEN TWEE

5' _ 5'25"

De hele beschikbare tessituur wordt unisono doorlopen:

Van g" naar f naar f" naar e naar es" naar es naar des" naar d naar h' naar des naar a' naar c naar ges' naar H naar e' naar B naar d' naar A naar c' naar As naar b' naar G naar as' naar Ges.

In de bovenstem krijgen we twee opeenvolgende dalende heletonstoonladders:

g" _ f" _ es" _ des" _ h' _ a' en ges' _ e' _ d' _ c' _ b' _ as'

In de onderstem krijgen we de volgende dalende chromatische toonladder

f _ e _ es _ d _ des _ c _ H _ B _ A _ As _ G _ Ges

Op 5'25'' wordt het unisono doorbroken en verspreiden de uitvoerders zich opnieuw over heel de tessituur.

De homogeniteit die ontstaan is op het einde van het vorige been wordt doorgezet. De dalende schuine zijde wordt hier hoorbaar gemaakt. Een duidelijk dalende buitenstructuur van de oscillerende klankmassa mondt op 5'26'' terug uit in een deel waarbij de kwaliteit van de textuur belangrijker wordt dan de toonhoogte inhoud.

5'26'' _ 5'44''

Gedurende 20 seconden klinken er in heel het ensemble punten en korte lijnen over de gehele tessituur.

Hier nemen we een tegenspraak waar tussen het hervinden van de individualiteit van elke uitvoerder en de akoestische (nog steeds homogene) realiteit.

5'45'' _ 6'09''

Het ensemble verdeelt zich in vijf groepen die onmiddellijk na elkaar inzetten (binnen de tijdspanne van één seconde). Het laagste deel van de tessituur wordt doorlopen om enkele seconden voor minuut 6 samen te komen op een vibrerende cluster van toonhoogten (De oscillatie wordt steeds kleiner). Referentie naar het deel tussen 5' en 5'25''.

De dalende zijde wordt opnieuw verklankt door een oscillatie die dit keer versmalt (enkel de bovenkant van de tessituur daalt, de toonhoogte van de basis blijft stabiel). Op het einde van dit deel zet een lichte kromming in, verklankt door de overgang naar een subtiel dalend tremolando. Het midden van de S is bereikt. In tegenstelling tot het vorige been worden de overgangen hier niet gecamoufleerd en gebeuren de bewegingen unisono: niemand gaat vooraf en niemand blijft achter. Door deze massale nadrukkelijkheid en de korte duur van dit 'tweede been' (een vierde van de duur van been één) komt het dalende karakter duidelijk over.

BEEN DRIE

6'10'' _ 6'35''

De dynamiek waarmee de vorige sectie is afgelopen wordt overgenomen om stelselmatig een akkoord op te bouwen dat de volledige tessituur beslaat. De verschillende uitvoerders zetten één per één in.

Op 6'34'' vindt er een massale tegengestelde beweging plaats. De uitvoerders die in het hoogste register actief waren zoeken een stem op in het laagste register en omgekeerd. Er vindt een chaotische herverdeling van de stemmen plaats binnen één seconde.

De ronding van de S geldt hier waarschijnlijk als inspiratie voor het één voor één invallen van de afzonderlijke stemmen waardoor de curve ontstaat. Hierdoor kan ook de overgang naar been drie naadloos gebeuren. Dit scharnierpunt op 6'10'' is de enige plaats in het hele werk waar de mogelijkheid bestaat de klank van één individuele uitvoerder aan een ander individu over te dragen. Deze akoestische anticlimax kan het hoogtepunt van fragiliteit zijn.

6'36'' _ 7'

De nieuwe hegemonie die op 6'35'' is ontstaan wordt gedeeltelijk en geleidelijk verlaten. Het ensemble van uitvoerders wordt in twee gesplitst. De bovenste helft van het register beschrijft een dalende toonhoogteglissando naar de onderste helft van het register. De stemmen houden een parallelle beweging aan. De onderste helft van het register blijft hangen op één toon. Op minuut 7 komen de twee groepen van uitvoerders samen. Elke noot van het onderste register is nu verdubbeld door één van de uitvoerders die van 'boven' kwamen.

De verklanking van de schuine zijde van 'been drie' wordt gemaskeerd door de toonhoogtestabiliteit van de tweede groep.

7'01'' _ 7'10''

Een chaotisch intermezzo volgt en wordt afgesloten op 7'10'' door één luid akkoord.

De richting van de toonhoogte-evolutie is zoek. Op 7'10'' wordt de chaotische beweging afgesloten op dat punt waar de linkerhand op de toets is terechtgekomen. De bedoeling is een niet te voorspellen sforzato akkoord verspreid over de gehele tessituur van de gitaar.

7'11'' _ 7'40''

Een bijna 30 seconden durende climax en concentratie van de energie valt hier op precies twee-derde van het werk. Elke uitvoerder bepaalt voor zichzelf hoe een klank te produceren met een zo rijk mogelijk spectrum. Na ongeveer 15 seconden mag de klank aan intensiteit verliezen. De uitvoerders kunnen op 7'35'' terug hun eigen weg gaan en verspreiden zich voor een laatste keer over de gehele tessituur.

Na de sforzati op 7'10'' gaat de chaotische beweging verder, maar binnen het onderste gedeelte van de tessituur en met een focus op de klankkwaliteit eerder dan op het chaotische toonhoogteverloop. Het derde been loopt hiermee ten einde, een been dat met horten en stoten gedaald is en op behoorlijk wat weerstand kon rekenen van een deel van de spelersgroep. Er bestaat een homogeniteit binnen de secties, wel worden de overgangen naar elke sectie gezamenlijk genomen.

BEEN VIER**7'41'' _ 10'**

De groep stopt met bewegen. Elke stem kan nog even naar buiten komen, maar keert onmiddellijk terug naar een stille, dunne tremolo klank die op precies 10' plots wordt afgebroken.

Volgende akkoorden komen als een schim even naar buiten: (c-des-d), (G-es-ges), (h-e-as) en tenslotte (B-f-a)

10' _ 10'10'' STILTE

Been vier geldt als een tonale bevestiging na het nemen van de laatste bocht onder hoogspanning. Zoals in 'been één', met een gelijke duur, is er ook hier sprake van een driestemmigheid maar van een homofone in plaats van een polyfone aard.

V Speeltechnische suggesties

voorbereidingen:

Het gebruik van verschillende gitaartypes is aangewezen:

klassieke gitaren, folkgitaren, klassieke gitaren met staalsnaren, cuatro's, charango, banjo's,...

#De stemming van de snaren kan veranderd worden (snaren verdubbelen, open tunings tot zelfs de snaren in dezelfde toon stemmen)

enkele onmisbare "tools":

een flessenhals, plectra van verschillende diktes en materiaalsoorten (plastieken, metalen, zelfgemaakte)

05'' _ 1'

De toonhoogteglissandi kunnen met een tremolo worden gerealiseerd. Deze tremolo kan op verschillende manieren uitgevoerd worden: met de klassieke Spaanse tremolo techniek (p, a, m, i) of met het plectrum (hier bestaat het gevaar voor een balansprobleem aangezien een tremolo met plectrum luider is dan met de nagels).

De tekening van de tremolando is hier in deze opening van het werk heel breed en kan geïnterpreteerd worden als een bijzonder "boventoonrijke" tremolando. Door de plaats van aanslag met het plectrum overeen te stemmen met de natuurlijke harmonische plaatsen kan men aan deze suggestie tegemoet komen.

De punten en korte lijnen kunnen ordinario gespeeld worden (toonhoogten ad libitum, rekening houden met een approximatief minimum en maximum).

Alternatieven: tikken met de nagels of het plectrum op de snaar, gebruik van de flessenhals om de korte lijnen te beschrijven die steeds in wezen korte toonhoogteglissandi zijn.

1' _ 4'10''

In deze sectie staat de tremolandotechniek nog steeds centraal zonder echter een al te grote of boventoonrijke klank te willen produceren: een kleinere beweging van het plectrum

4'10'' _ 4'43''

De tremolandotechniek kan terug presenter zijn. Hier geen al te grote variatie van de aanslagwijze. De concentratie op één toon en de dynamische variatie zijn hier van belang.

4'45' en 4'46''

Het tutti gebruik van de flessenhals kan voor een plots homogeniteit zorgen: een continue toonhoogteval (slechts éénmaal aanslaan per 'druppel'). Het is aan te raden de flessenhals reeds voor het aanslaan op de snaren te zetten en met de glissando te beginnen voor de aanslag (rasgeaudogewijs of met het plectrum). Op deze manier kan het dynamische hoogtepunt tegen het einde van de glissando komen zoals voorgeschreven.

4'47'' _ 4'49''

Drie seconden stilte

5' _ 5'25''

De flessenhals kan gebruikt worden om deze grote afstanden te overbruggen op een soepele en gerichte manier. De continuïteit van de klank wordt verzorgd door de gerepeteerde plectrumaanslag of een rechterhand tremolo. Het klankprofiel is een voortzetting van de kwaliteit die tussen 4'10'' en 4'43'' ontstaan is.

5'26'' _ 5'44''

Zie de realisatie van korte lijnen en punten (05'' _ 1')

5'45'' _ 6'09''

De klank moet stil en zo zuiver mogelijk zijn: geen tremolandi. Om een zekere continuïteit te garanderen kan de snaar eventueel bij het ombuigen van de toonhoogterichting opnieuw aangetokkeld worden.

Op seconde 6' komt de tremolandi techniek geleidelijk opnieuw in het spel om onmiddellijk weer uit te sterven.

6'10'' _ 6'35''

In deze sectie krijgen we de kleinste tremoloactiviteit. Ook de dynamiek bereikt hier zijn dieptepunt. De techniek van het 'brushen' kan hier toegepast worden: met het vlees van de vingertip snel heen en weer bewegen over de snaar; dit resulteert in een zachte, donkere vibratie van de snaar die als gerepeteerde actie bijna niet waarneembaar is.

6'36'' _ 7'

De klank gaat hier van een boventoonrijke tremolo naar een dichte, gecondenseerde tremolo. De plaats van plectrumaanslag mag steeds minder gevarieerd worden. De flessenhals kan maar hoeft niet gebruikt te worden: het dalen van de toonhoogte kan hier in schokken gebeuren.

7'01'' _ 7'10''

De flessenhals kan in deze sectie opnieuw goed van pas komen om snelle maar grote bewegingen uit te voeren: geen lineaire flessenhalsbeweging, maar snelle bewegingen heen en weer in verschillende delen van de tessituur- slechts enkele voorzichtige aanslagen van de rechterhand.

7'11'' _ 7'40''

Belangrijk is hier een zo boventoonrijke klank als mogelijk te genereren. Ook dynamisch is er hier een hoogtepunt. Het is aan te raden verschillende speeltechnieken te gebruiken die soms snel na elkaar de revue passeren (tremolando met plectrum, rasgeaudo, flessenhals als plectrum, bartokpizzicato's, percussie op de snaren,...).

7'41'' _ 10'

De techniek van het "brushen" komt hier opnieuw naar boven.

10' _ 10'10''

STILTE

vanuit de stilte

met dank

aan Peter Dejans en zijn collega's van het Orpheusinstituut
die dit onderzoek hebben mogelijk gemaakt

aan mijn promotor Jan Michiels
voor zijn vertrouwen, zijn kostbaar advies en kritische
geest

aan de componisten Kyle Bartlett, Paul Craenen, Matthew
Shlomowitz, David Helbich en Helmut Lachenmann voor hun
muziek en hun onmisbare constructieve kritiek

aan Yannick Willox voor zijn eindeloos geduld in de studio

aan gitarist Günther Lebbing en altvioliste Manuela Bucher
voor hun onschatbare muzikale steun

aan mijn collega's van Black Jackets Company, Champ d'Action
en Ictus die mij besmet hebben met speelplezier

aan de gitaristen Dirk De Hertogh, Albert Sundermann, Hubert
Käppel, Reinbert Evers en Wilhelm Brück die zo veel geduld
met mij gehad hebben

aan mijn ouders Raf en Rita voor hun onvoorwaardelijke steun

an 'meine' Shila

E p i l o o g

Er zijn wereldwijd gitaristen actief die zich wijden aan het spelen van nieuwe muziek. Alvast bij deze muzikanten bestaat de bereidheid om de grenzen van het instrument te verleggen en open te staan voor nieuwe stemmingen, alternatieve speeltechnieken, ongewone speelhoudingen, nieuwe speelsituaties, het gebruik van schroeven en materiaal allerhande...

Hiermee zijn we duidelijk op het punt gekomen waar de vraag of de muziek interessant is centraler staat dan de bezorgdheid om de speelbaarheid ervan. De vraag blijft natuurlijk op basis van welke criteria muziek als interessant bestempeld wordt. Ik ben er van overtuigd dat, hoe rijker het web is van kennis en referenties dat de muzikant ter beschikking heeft, hoe sterker de criteria zich zullen verfijnen en hoe vruchtbaarder de dialoog kan zijn tussen componist en uitvoerder. Met dit document heb ik willen aantonen hoe gedifferentieerd het denken en componeren kan zijn binnen een deel van de hedendaagse muziekscene die al te gauw als saai of hermetisch bestempeld wordt. Zo hoop ik hiermee duidelijk te hebben gemaakt dat een deel van de muziekbeleving voorbijgaat aan in de partituur vast te leggen parameters. In die zin gaat het hier om composities die de limieten aftasten van de instrumentale mogelijkheden.

Als het werk van Kyle **Bartlett** niet meer of minder dan een gedragsexperiment is gebleken, geldt het werk van Paul **Craenen** als een zorgvuldig afgewogen, systematische en in zekere zin post-serialistische poging om klank en beweging met elkaar te verzoenen. Het minimale gebruik van middelen staat hier tegenover een maximale verwerking van het vooraf geselecteerde klank- en bewegingspotentieel. De reeks “stochastic-elastic body” experimenten (Waterman, 2000) is met Akephale alleszins rijker geworden. De ietwat absurde, drammerige gestiek gaat uiteindelijk voorbij aan het ‘slapstickgehalte’ van het werk en wordt uiteindelijk een pijnlijk, genante en dwingende ervaring voor zowel publiek als muzikant.

De karikatuur is bij het werk van **Shlomowitz** niet ver weg. De oppervlakte verwijst zonder blozen naar de complexe schriftuur van Brian Ferneyhough, de ‘Godfather’ van ‘New Complexity’. Doorheen deze eerste laag komt echter al snel het instrumentaal-theater van Mauricio Kagel naar boven door het richten van de aandacht op elementen zoals de bijgeluiden, de gestiek, de lichaamstaal die uit het aura dat het gitaarspel omgeeft ontleend zijn en zich in de loop van de compositie manifesteren. De specifieke dynamische dispositie van dit werk kan daarnaast begrepen worden als een statement tegen de compressie en saturatie van onze hedendaagse luisterinstelling. Een derde facet van het werk is de obsessieve zucht naar betekenis via een overduidelijke evocatie van de gedachtenstroom. Bewust van de onmogelijkheid betekenis vast te kleven aan klank is dit een weloverwogen vlucht in de tegengestelde richting. Aan de uitvoerder wordt hier een schizofrene karakterisering ontlukt.

Als 'pater familias' staat **Lachenmann's** 'Salut für Caudwell' centraal. Als componist is Lachenmann actueler dan ooit maar minder omwille van zijn maatschappijkritische houding dan vanwege zijn liefdevolle en synesthetische klankconstructies. Ook vandaag nog bestaat er bewondering voor zijn verrassend instrumentaal-concrete ambacht en is de weerstand van zijn muzikaal construct nog steeds intact: muziek die van de luisteraar alleszins een inspanning vraagt en de arrogantie van de zekerheid subtiel op de helling zet. Met het werk van **Logothetis** wou ik tenslotte een brug slaan naar het gitaaronderwijs. Het staat elke enthousiasteling vrij deze uitwerking als een kant en klaar recept te beschouwen ter uitwerking van deze grafische partituur. Toch hoop ik duidelijk gemaakt te hebben welke alternatieve mogelijkheden in de partituur besloten liggen.

Ik ben er mezelf goed bewust van dat een groot deel van het hedendaagse repertoire genegeerd is gebleven. Dat hieronder nog best waardevolle werken vallen lijdt geen twijfel; denken we maar aan **Henze's** "Royal Winter Music" met zijn literaire referenties en zijn verleidelijk archaisch aura of aan de "Sequenza" van **Luciano Berio** als een virtuoos klankcontinuum gebaseerd op de variatie van intervalreeksen en akkoordfiguraties, "Changes" van **Elliott Carter** als een post-seriële diamant met een expressieve ductus, "Tellur" van **Tristan Murail** die de flamencotechniek ten dienste stelt van een spectraal geheel en "Synchronisms no. 10" van **Mario Davidovsky**, een werk voor gitaar en cd waarbij de geluiden op de cd afgeleid zijn van de gitaarklank. Ondanks de muzikaal-technisch veeleisende inhoud doen de werken stuk voor stuk beroep op de traditionele instrumentale idiomatiek zoals die reeds door componisten als Rodrigo, Tedesco, en Ponce ontwikkeld is. Alvast op technisch gebied zijn deze composities toegankelijker dan de in deze scripties behandelde werken en zijn hierdoor vaak eenvoudiger aan te brengen. In de repertoirebijlage, die een zekere volledigheid nastreeft, zijn deze werken vanzelfsprekend wel opgenomen.

De elektrische gitaar is in deze scriptie een totaal genegeerd fenomeen. In de loop van mijn onderzoek ben ik als uitvoerder steeds actiever geworden als elektrische gitarist. Op dit moment vraagt de helft van de creaties waaraan ik meewerk (binnen formaties als Ictus, Black Jackets Company, Champ d'Action) het gebruik van specifieke versterking, analoge effectapparatuur, sustainer modules, floyd-rose elementen, enz. Dat dit balansproblemen oplost is mooi meegenomen en dat er hieruit nieuwe muzikale uitdagingen voortkomen is ook een gegeven. Voor een evaluatie van mijnentwege is het echter te vroeg.

Het probleem van de talrijke professioneel opgeleide klassieke gitaristen die de weg zo moeilijk vinden naar nieuwe muziek is ernstig. Vandaag bestaat er het gevaar van een te groot, te zelden gespeeld repertoire. Waarom zouden componisten nog voor gitaar blijven schrijven als de kans dat hun werk een weerklank krijgt in het gitaarmilieu zo gering is? De kans dat de gitaar zijn weg vindt naar de progressieve concertpodia of deelneemt aan muzikale experimenten wordt opnieuw ontegensprekelijk kleiner. De gitaarfestivals gelden

opnieuw als reservaten waar de goede klassieke traditie wordt in stand gehouden maar waar geen plaats is voor reflectie.

Mede dankzij de steun van het Orpheusinstituut heb ik tenminste willen aantonen dat er nog wel degelijk alternatieven zijn en hoop ik hiermee muzikanten en componisten te motiveren om nieuwe muziek te blijven ontdekken en produceren.

Tom Pauwels, 17 oktober 2003

Adres: Scailquinststraat 35, bus 25A, 1210 Brussel

Email: tom.pauwels@skynet.be

BIBLIOGRAFIE

Boeken

Adorno, Th.W. (1977). Der Meister des kleinsten Übergangs. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, W. (1996). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie / Walter Benjamin. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Brill, H-G. (1994). Die Gitarre in der Musik des 20.Jahrhunderts. Köln: Gitarre & Laute.

Bruck, W. (1992). Pro Musica Nova, Studien zum spielen neuer Musik. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Eggebrecht, H-H. & Spahlinger, M. (2000). Geschichte der Musik als Gegenwart. Hans Heinrich Eggebrecht und Mathias Spahlinger in Gespräch. München: ed.Text und Kritik.

Ferneyhough, B. (1995). Collected writings. James Boros & Richard Toop (Eds.). Amsterdam: Harwood Academic Publishers.

Gieseler, W. (1975). Komposition im 20.Jahrhundert. Celle: Moeck.

Glaserapp, L. (1991). Die gitarre als Ensemble- und Orchesterinstrument in der neuen Musik –unter besonderer Berücksichtigung der Werke Hans Werner Henzes. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.

Hertmans, S. (2000). Waarover men niet spreken kan. elementen voor een agogiek van de kunst. Brussel: Vubpress.

Jahn, H-P. (1991). Metamorphe Prozesse in den Kompositionen von Helmut Lachenmann – Bemerkungen zu gran torso für Streichquartett und salut für caudwell für zwei Gitarristen. München: AU31804.

Junius, M. (1977). Die Musik als Kunst –Betrachtungen zum ästhetischen Verständnis der Hindustani-Musik. Mainz: Veröffentlichen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung.

Lachenmann, H. (1996). Musik als Existentielle Erfahrung. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Artikels uit tijdschriften

Bruck, W. (1991). Zupfmusik-Marginalien zu "Sonant (1960/...)" aus der Perspektive eines begeisterten Gitarristen in: Kagel.../1991. Köln: ed.Werner Klüppenholz, 130-135.

Chiesa, R. (1981). La chitarra domani. Il Fronimo, 10 (1), 12.

Griffiths, P. (2001). Aleatory. The new grove dictionary of music and musicians, second edition (1), 341-346.

Helbich, D. (2002). Hallo !. Autograf, XI (2), 13-17.

Laermans, R. (1998, juli). Moderne kunst en moderne maatschappij. Luhmanns kunsttheoretische observaties geobserveerd. De Witte Raaf, 3.

Metzger, H-K. & Riehn, R. (1983). Giacinto Scelsi. München: Musik-Konzepte, 31.

Moser, W. (1983). Das verpasste Repertoire. Gitarre & Laute. juni 1983, 45-49.

Potter, K. (2001). Minimalism. The new grove dictionary of music and musicians, second edition (16), 716-718.

Shaked, Y. (1985). Helmut Lachenmann's salut für caudwell. Nova Giulianidad, 2(6), 97-109.

Ongepubliceerde bronnen

Bartlett, K. (2002). Akephale. Philadelphia: Niet-gepubliceerde programmatekst.

Shlomowitz, M. (1999). Sincere sentiments about something. Adelaide-San Diego: Niet-gepubliceerde programmatekst.

Internetbronnen

Craenen, P. (2001, september). Het fysieke aspect van een muzikale actie als compositorische bouwsteen. Geraadpleegd op 8 augustus 2002 op het World Wide Web:
http://users.belgacom.net/gc823392/homepagina_bestanden/orpheus.dossier.html.

Raes, G-W. (2002-2003). Kursus experimentele muziek. Geraadpleegd op 30 juni 2003 op het World Wide Web: <http://www.logosfoundation.org/kursus/3000.html>, <http://www.logosfoundation.org/kursus/1000.html>.

Rauscher, J. (1989, 9 oktober). Objet Trouvé – Eine Feier des 'Dingen des Dinges'. Geraadpleegd op 25 juli 2003 op het World Wide Web: <http://www.josef-rauscher.de/Heidegger%20-%20Objet.pdf>.

Ander bronnenmateriaal

Texier, M. (1996). Quelques contrevérités su l'oeuvre de Brian Ferneyhough. [cd]. Paris: montaigne auvidis: une histoire musicale de notre temps, MO 782029.