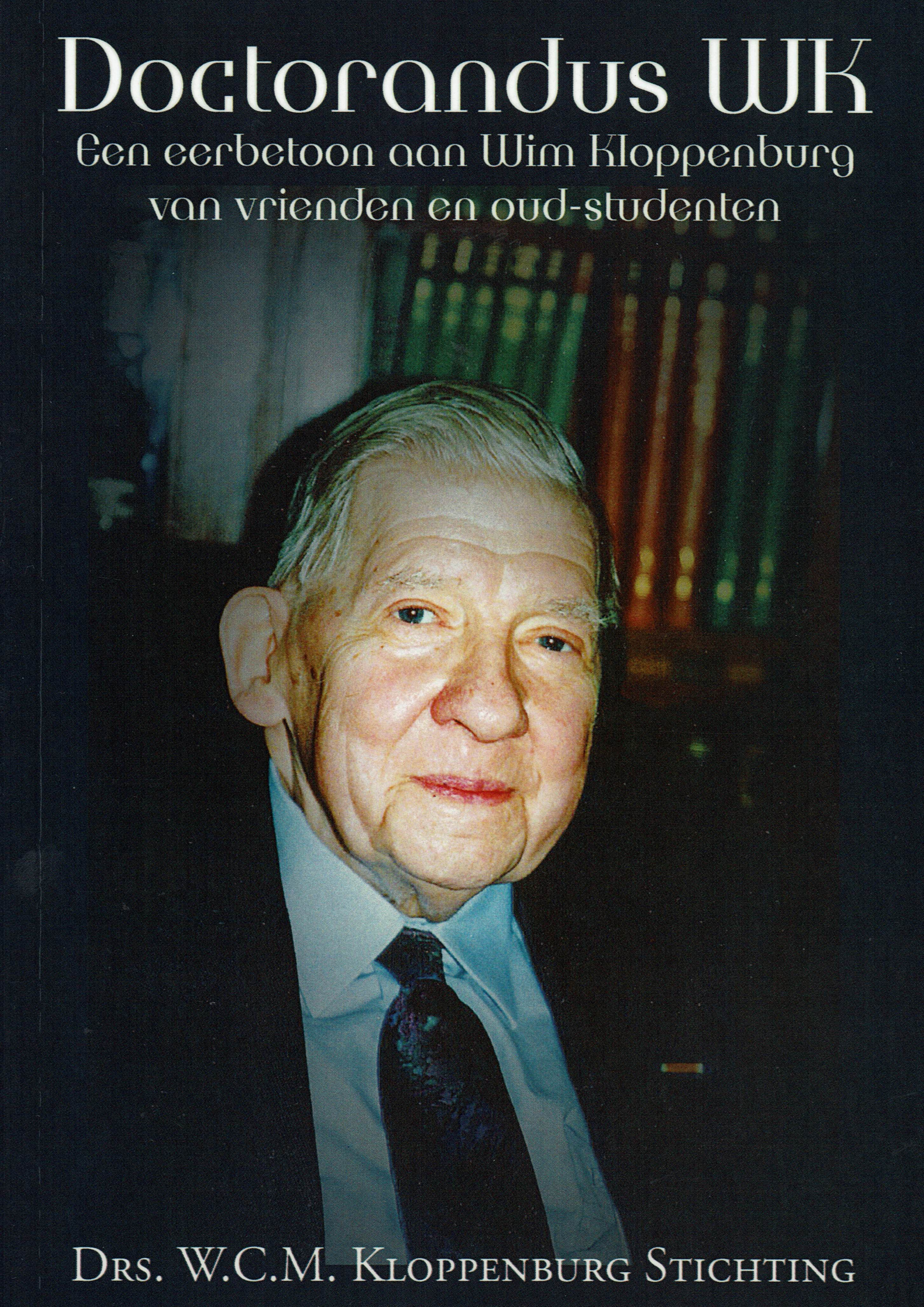
Doctorandus WK

Een eerbetoon aan Wim Kloppenburg van vrienden en oud-studenten



Drs. W.C.M. Kloppenburg Stichting

INLEIDING TOT DE MUZIEK VAN EERGISTEREN

De ontwikkelingen in de muziekgeschiedenis, zoals deze zich voordeden in de periode 1890 - 1940 met speciale aandacht voor nieuwe muziekinstrumenten

Drs. Wim Kloppenburg (†) en dr. Hans van Dijk

Nec tua laudabis studia, haud aliena reprendes

INDEX

ter inleiding en verantwoording

a. Technisch gedeelte:
I Stijlen
II Toonsystemen
III Toonladders, toonsoorten en modi
IV Tonaliteit

b. Historisch gedeelte:
V De tweede Weense school
VI Leerlingen en navolgers
VII Andere tijdgenoten
VIII Jazzinvloeden op de Europese en Amerikaanse kunstmuziek
IX Een nieuw genre: filmmuziek
X Vokale muziek / kerkmuziek
XI Vokale muziek / opera en operette
XII Vokale muziek voor koor en solostemmen
XIII Kamermuziek
XIV Monodische muziek
XV Intermezzo / muziek in oorlogstijd
XVI Nederlandse muziek tijdens het Interbellum

c. Instrumenten:
strijkinstrumenten
tokkelinstrumenten
opnieuw ingevoerde oude instrumenten
houten blaasinstrumenten en saxofoon
koperen blaasinstrumenten
harmonica en accordeon
de menselijke stem
slaginstrumenten (indeling)
instrumenten, bespannen met een vel (membrafonen)
metalen zelfklinkers (metalen idiofonen)
houten zelfklinkers (houten idiofonen)
exotische zelfklinkers (niet-Europese idiofonen)
indirekt klinkende idiofonen
effektinstrumenten
het slagwerk in de jazzmuziek
elektrische en elektronische muziekinstrumenten
automatische en mechanische instrumenten
exotische slaginstrumenten

appendix
Mijlpalen in de geschiedenis van het slagwerk
(het slagwerk in 38 komposities nader besproken)

voetnoten

bibliografie

Ter inleiding en verantwoording:

Dit boek is op de eerste plaats geschreven voor muziekliefhebbers (niet speciaal beroepsmusici), mensen, die zijn geïnteresseerd in de muziek van de periode 1890-1940, in het bijzonder in de nieuwe aspekten van die tijd. De in de laatste decennia enorm toegenomen belangstelling voor de muziek uit deze periode rechtvaardigt de titel. Als de 'muziek van gisteren' zou men zich dan de muziek van de vorige generatie moeten voorstellen, de muziek uit de tweede helft van de twintigste eeuw. Een bepaalde voorkennis van muziektheorie is alleen voor wat betreft het eerste, het technische gedeelte van dit boek gewenst maar niet beslist noodzakelijk.

Dit boek is dus op de eerste plaats een leesboek voor de muziekliefhebber maar kan daarnaast ook als studieboek voor de (aanstaande) professionele musicus dienen.

De auteurs huldigen het standpunt, dat alle soorten muziek het waard zijn om kennis van te nemen, ook de muziek, die minder gemakkelijk 'in het gehoor ligt'. Uiteraard dienen de vele in dit boek genoemde komposities niet als vermeldingen zonder meer, maar is het de bedoeling om zoveel mogelijk van de klinkende muziek kennis te nemen.

Handboeken over muziekgeschiedenis eindigen bij de nieuwste ontwikkelingen. Dat is altijd een bijzonder precair onderwerp omdat geen mens alle ontwikkelingen in zijn eigen leefwereld kan overzien. De historicus kan een aantal feiten signaleren zonder daarover een waardeoordeel te kunnen uitspreken. Een Duits muziekhistoricus, die over de achttiende en negentiende eeuw beslist degelijk werk leverde, deed anno 1927 de school van Schönberg af met het woordje 'Unfug'. Welk een historische blunder daardoor driekwart eeuw later zichtbaar is geworden, heeft de goede man gelukkig niet meer behoeven mee te maken.

In het Nederlandse taalgebied zijn er recentelijk wel boeken over muziekgeschiedenis in het algemeen verschenen maar geen gespecialiseerde studies over de periode 1890 - 1940, uitgezonderd het onvolprezen 'Muziek van de 20ste eeuw' uit 1964 van Ton de Leeuw. Daarin wordt echter vooral de nadruk op de muzikaal-technische kanten gelegd en van de lezer een behoorlijke voorkennis gevraagd. Boeken die de nieuwe ontwikkelingen in de periode 1890-1940 in een bredere context willen laten zien, dateren allemaal van vóór 1960 (Stam, Broeckx, zie bibliografie) of zijn in een andere taal dan de Nederlandse geschreven. Aan een overzicht van deze materie in de Nederlandse taal bestaat beslist een behoefte. Dit boek is dan ook een poging om alles wat in de periode 1890-1940 nieuw was, op een bruikbare manier samen te vatten. Dat daarvoor - met name in de eerste hoofdstukken - soms diep op technische zaken moet worden ingegaan is onvermijdelijk.

Naast de verschillende nieuwe stromingen, modes, scholen en technieken is ook ruime aandacht besteed aan de muziekinstrumenten, waarmee alles tot klinken moet worden gebracht. Het accent ligt daarbij uiteraard op de instrumenten, die na ±

1890 in de praktijk kwamen. Dat zijn hoofdzakelijk slaginstrumenten en instrumenten die voor het voortbrengen van een toon gebruik maken van elektriciteit. Sommige instrumenten, vooral effektinstrumenten, die al in de 19e eeuw voorkomen zijn mee behandeld.

Ook is ruime aandacht besteed aan Nederlandse komponisten, die floreerden tussen 1890 en 1940, of die hun carrière in deze periode begonnen. Deze tijd heeft veel komponisten gekend, die muziek van hoge waarde schreven, maar relatief weinig, die gerekend kunnen worden tot de meer vooruitstrevende figuren in Europa. Doel van het gehele betoog is uiteraard aan te tonen of, wanneer, waar en in hoeverre de genoemde komponisten bij de vernieuwingen van hun tijd aansloten. Voor verdere studie zijn titels van komposities vermeld, zoals trouwens bij verreweg de meeste in dit boek genoemde komponisten.

Alle in dit boek vermelde komposities zijn in druk verschenen (of wat betreft Nederlandse komponisten, bij Donemus, Amsterdam in fotocopie te raadplegen), tenzij uitdrukkelijk anders vermeld. In de bibliografie staat een aantal naslagwerken vermeld, dat het opzoeken vergemakkelijkt. Van de meeste komposities bestaan opnamen. De bij een kompositie gegeven jaartallen zijn altijd die, waarin het werk werd voltooid, niet - zoals in veel handboeken gebruikelijk - van het jaar waarin het werd gepubliceerd of voor het eerst uitgevoerd. Daarom zullen deze jaartallen vaak afwijken van die in andere boeken.

In de hoofdstukken over muziekinstrumenten is er naar gestreefd om het eerste werk te vermelden, waarin het instrument voorkomt maar natuurlijk kan een bepaald muziekinstrument in een ouder werk voorkomen dat niet is gepubliceerd.

Terecht staat de naam van drs. Wim Kloppenburg als mede-auteur vermeld:

Wim Kloppenburg (1910-2000) was in Nederland een erkende autoriteit op het gebied van pianospel en pianomethodiek, die veel over deze onderwerpen heeft gepubliceerd. Daarnaast schreef hij een proefschrift over Willem Pijper, dat hij om buiten zijn schuld liggende redenen helaas nooit heeft kunnen voltooien. Tot na het overlijden van de auteur op 13 mei 2000 te Enschede, ten tijde van, niet ten gevolge van de vuurwerkramp bleef het liggen, maar werd in 2005 alsnog postuum gepubliceerd.

In de jaren 1963 - 1965 publiceerde Wim Kloppenburg zijn muziekgeschiedenismethode 'Muziek door de eeuwen'. Deze uitgave verscheen in vier delen, waarvan het vierde de muziek van de twintigste eeuw behandelt, d.w.z. tot het jaar 1963. De boeken bleken in het muziekvakonderwijs goed aan te slaan; in mijn praktijk als conservatoriumdocent heb ik ze bijna een kwart eeuw kunnen gebruiken. Dit was mogelijk omdat ik in samenspraak met mijn oud-leermeester alle wijzigingen en aanvullingen die hij in de loop der jaren aanbracht, direct kon overnemen.

Inmiddels stonden muziekwetenschap en nieuwe ontwikkelingen niet stil. Wim Kloppenburg was zelf de eerste om te onderkennen, dat in 1970 de eerste twee delen van 'Muziek door de eeuwen' al verouderd en het laatste niet meer up to date waren. Vanaf dat jaar onderhandelde hij met de uitgever over een bijgewerkte heruitgave, helaas tevergeefs. Van het derde en vierde deel verscheen nog een foto-mechanische herdruk, waarin achterin enkele bladzijden werden toegevoegd met wat 'losse feiten': in hoofdzaak jaartallen van na 1963 overleden komponisten en summiere aanvullingen van werklijsten. Van correcties, laat staan van een nieuwe bewerking was geen sprake. Het gevolg hiervan was, dat de 'methode Kloppenburg' in het onderwijs snel onbruikbaar werd. Bovendien werd het vierde deel na 1977 niet meer herdrukt, waardoor ook de eerste drie delen een deel van hun waarde verloren.

Twee jaren vóór zijn overlijden vroeg Wim Kloppenburg mij, om een gecorrigeerde heruitgave van 'Muziek door de eeuwen' te willen verzorgen. De auteursrechten op zijn werk vallen toe aan de op 18 januari 2002 opgerichte 'Kloppenburg-Stichting'. Deze trachtte met de uitgever tot overeenstemming te komen wat betreft een heruitgave van de geheel bijgewerkte 'methode Kloppenburg'. De uitgever bleef echter van mening dat overleg hieromtrent niet eerder mogelijk zou zijn, voordat de oude restanten van de delen een, twee en drie (NB. uit de eerste helft jaren zestig!) alsnog verkocht zouden worden. De met de auteur destijds gesloten contracten lieten enerzijds niet toe dat de 'Kloppenburg-Stichting' de uitgave zonder meer bij een andere uitgever kon onderbrengen, anderzijds echter ook niet, dat de oorspronkelijke uitgever zelf een nieuwe bewerking op de markt mag brengen.

De enige manier om van Wim Kloppenburg's werk nog iets in omloop te houden bleek, een hoeveelheid materiaal in een nieuw boek onder te brengen. Daartoe moesten zijn teksten volledig worden omgewerkt teneinde iedere vorm van plagiaat bij voorbaat uit te sluiten. De inhoud bleef uiteraard gelijk, mét gebruikmaking van een grote hoeveelheid correcties, die hij zelf in ruim een kwart eeuw aanbracht.

Rest mij mevrouw Janine Dispa-van Mever en de heren, dr. Rolf Dammann, dr. Charles Hamilton en Toon Ottink te bedanken voor de nauwkeurige wijze waarop zij het script hebben gelezen en van deskundig kommentaar voorzien. De adviezen van prof. dr. Eberhard Rebling, die het overgrote deel van de in dit boek beschreven historische feiten in bijna een eeuw persoonljk heeft meegemaakt, bleken van onschatbare waarde.

November 2007

Dr. Hans van Dijk

a. Technisch gedeelte

I STIJLEN

Om te begrijpen hoe en waarom de muziekgeschiedenis zich in de eerste helft van de twintigste eeuw zo heeft ontwikkeld als zij zich heeft ontwikkeld, is het nodig de verschillende stromingen, stijlrichtingen en 'modes' met de daarbij behorende karakteristieken te kennen en te kunnen onderscheiden. Daarbij moet worden bedacht, dat een stijlrichting nooit van de ene dag op de andere ontstaat maar steeds een zekere 'incubatietijd' nodig heeft. Ook moet worden bedacht, dat verschillende geschiedsschrijvers in verschillende landen en jaren verschillende opvattingen hebben over de indeling, het beginpunt en het eindpunt van een periode of stijlrichting.

Zo zijn er vele verschillende opvattingen over het einde van de middeleeuwen. Sommigen plaatsen deze in het midden van de veertiende eeuw omdat vanaf toen de opkomende Renaissance en Humanisme in de cultuurgeschiedenis een wezenlijke verandering teweeg brachten ten opzichte van de voorgaande periode. Anderen laten de middeleeuwen doorlopen tot de zeventiende eeuw en zien dus de Renaissance als een uitloper van de middeleeuwen. En zo er zijn nóg andere opvattingen.

In de muziekgeschiedenis van Europa lijkt het dienstig de twintigste eeuw tien jaar te vroeg te laten beginnen. De grote pioniers, die na de eeuwwisseling het gezicht van de twintigste eeuw grondig veranderden, werden in de jaren zestig en zeventig van de negentiende eeuw geboren en schreven hun eerste vernieuwende werken al vóór het jaar 1900.

Nu we in de eenentwintigste eeuw voldoende afstand hebben kunnen nemen van de periode 1890-1914, m.a.w. een wetenschappelijk gefundeerd en betrouwbaar zicht op de muziek en de komponisten van die periode, is het ook mogelijk de grootste pioniers van de anderen te onderscheiden. Een groot pionier is soms wel, maar hoeft niet per se ook een groot komponist te zijn; hier wordt bedoeld, dat hij iets wezenlijks tot de <u>verandering</u> in muzikale stijl van zijn tijd heeft bijgedragen. De keuze van de vijf volgende namen is niet arbitrair; het gaat om komponisten die <u>als eersten</u> een bepaalde richting insloegen.

In Europa waren dat Gustav Mahler (1860-1911), Arnold Schönberg (1874-1951), Claude Debussy (1862-1918) en Erik Satie (1866-1925), in Amerika Charles Ives (1874-1954). Hun pogingen werden ondersteund, voortgezet, uitgebreid en geperfectioneerd door anderen, soms grotere, soms minder grote komponisten dan zij zelf: Mahler - Richard Strauss (1864-1949), Schönberg - Anton von Webern (1883-1945), Debussy - Maurice Ravel (1875 - 1937). Charles Ives maakte in Amerika geen school; zijn originaliteit werd pas in de tweede helft van de twintigste eeuw ontdekt. Deze namen zouden nog met vele andere kunnen worden aangevuld.

Strikt genomen zijn er soms anderen, die een bepaalde vernieuwing al vroeger gebruikten dan de 'gevestigde' komponisten. Zo heeft de Belg Désiré Pâque (1867-1939) al in 1895 een werk geschreven waarin echte atonaliteit voorkomt, zo zou de Engelsman John Foulds al in 1898 een strijkkwartet met gebruikmaking van kwarttonen hebben geschreven, zo zou de Oostenrijker Joseph Matthias Hauer (1883-1959) al in 1911 een met de dodecafonie vergelijkbaar systeem hebben uitgevonden. Soms zijn deze zaken controleerbaar (zoals in het geval van Pâque) en juist, soms ook niet. Hoe het moge zijn: hun bijdrage aan de vernieuwingen in de twintigste eeuw was op zich belangrijk maar kleiner van omvang dan bij anderen en in veel gevallen te weinig of helemaal niét dienstbaar aan de praktijk.

Hoe dichter we in de muziekgeschiedenis onze eigen tijd naderen, hoe gecompliceerder en hoe onoverzichtelijker de verschillende stijlrichtingen en modestromingen worden. Het tempo waarin deze elkaar opvolgen en overlappen wordt steeds sneller. In de negentiende eeuw bestond er slechts één muzikale stijl, de Romantiek, die weliswaar is onder te verdelen maar waarvan de stylistische kenmerken voor een belangrijk deel dezelfde bleven. De hoog-Romantiek (±1850-±1890) kende al enkele 'afsplitsingen': het (latere) werk van Richard Wagner en de 'Nationale scholen'.

In de voortdurende vergroting van de harmonische spanning, zoals Wagner die vanaf het midden van de negentiende eeuw hanteerde, ligt al de kiem van de latere atonaliteit: ruim een halve eeuw na 'Das Rheingold' zag Arnold Schönberg in, dat vergroting van harmonische spanning (door voortdurend gebruik van chromatiek en voortdurende verschuiving van de harmonische basis van een stuk) niet verder mogelijk was. Hij liet dus het harmonisch fundament vervallen (atonaliteit). Een stap verder: in tonale muziek zijn alle tonen betrokken op een grondtoon, de tonica. Schönberg gebruikte alle twaalf tonen van de (chromatische) toonladder als autonome tonen, niet meer als 'betrokken op een grondtoon' en allen even belangrijk. Met het brengen van deze twaalf tonen in een bepaalde door de komponist gekozen volgorde ontstaat de dodecafonie of twaalftoonstechniek.

De term 'Nationale scholen' wil zeggen, dat de komponisten in de diverse landen zich lieten inspireren door de folkloriek van hun land (volksdansen, gebruik van kerk- en andere toonsoorten, etc.). Tot een wezenlijke vernieuwing van de muzikale stijl leidde dit in de negentiende eeuw nog niet. Pas toen Béla Bartók kort na de eeuwwisseling 'niet-aangepaste' elementen uit de volksmuziek ging combineren met elementen uit de laat-Romantiek, ontstond er een werkelijk nieuwe richting. Nationale scholen ontstonden in Rusland, Bohemen/Moravië, Skandinavië, Engeland, Spanje en in Nederland/België. In Frankrijk, Italië en Duitsland/Oostenrijk bestond in de eerste helft van de negentiende eeuw (en vroeger) al iets wat men 'nationale muziek in een nationale stijl' zou kunnen noemen. De 'Nationale scholen' hebben tot ver in de twintigste eeuw doorgewerkt.

De term 'laat-Romantiek' wordt vooral gehanteerd voor de periode ± 1890 - ± 1914. Hier wordt het al veel moeilijker de periode duidelijk af te bakenen. In de latere pianomuziek van Franz Liszt (geschreven na 1875) vinden we passages die al vooruitwijzen naar het Impressionisme (d.w.z. naar de muzikaal-stylistische kenmerken daarvan) en harmonische overladingen. Camille Saint-Saëns schreef in zijn laatste levensjaar (1921) nog een drietal meesterlijke sonates voor hobo, resp. klarinet, resp. fagot en piano die stylistisch gezien ook omstreeks 1875 geschreven hadden kunnen worden. Richard Strauss beëindigde in 1948 zijn carrière als komponist met een magnifieke liedcyclus, die echter stylistisch gezien in de laatste jaren van de negentiende eeuw niet had misstaan. De grote figuren in de laat-Romantiek in Duitsland en Oostenrijk zijn Mahler (symfonieën, waarvan de vorm sterk afwijkt van wat gebruikelijk was en waarin de bezetting tot ongekende omvang wordt opgevoerd; daarnaast belangrijke liederen met orkestbegeleiding), Strauss (symfonische gedichten en opera's: grote bezettingen en rijke harmoniek; na de eerste wereldoorlog geen verdere ontwikkeling/uitbreiding meer) en Max Reger, die de harmonische vernieuwingen van Wagner verder doortrok in zijn piano- en (vooral!) orgelmuziek.

In Frankrijk wordt de laat-Romantiek vooral vertegenwoordigd door de leerlingen van César Franck (Duparc, Chausson, d'Indy) en werkt zij door in de opera (Bruneau, Gustave Charpentier) waar een sterke band bestaat met het Italiaanse Verisme (in Frankrijk 'naturalisme' genoemd). Dit is het streven om het gebeuren in een opera aan te passen aan de situatie van alle dag, zoals iedereen die herkent. We vinden dit verschijnsel ook in Duitsland/Oostenrijk (zonder dat hiervoor een bepaalde naam bestaat) bij Eugen d'Albert, Franz Schreker en anderen; ook hier sluit het aan bij de laat-Romantiek en is er muzikaal-stylistisch weinig verschil met de Franse en Italiaanse richting. Het Italiaanse Verisme is niet zo Wagneriaans georienteerd als in Duitsland en Frankrijk (NB. In die landen was Wagner tot ± 1914 de modekomponist bij uitstek). De lijn van Verdi's laatste opera's naar de opera's van Puccini, Mascagni, Leoncavallo en (later) Malipiero is een logisch geheel. Bij de Italianen overheerst het bel canto element meer dan bij de Fransen en Duitsers.

Tegelijk met de laat-Romantiek komt in Frankrijk het Impressionisme op, een stroming die als een uitloper van de hoog-Romantiek kan worden gezien maar tevens een reactie tegen de hoog-Romatiek inhoudt. De term komt uit de schilderkunst (het schilderen van een object zoals het zich op het moment van vastleggen aan de schilder voordoet; geraffineerd kleurenspel en subtiel gebruik van het penseel; vaak slechts kleine lijntjes en stippen) en is later op de muziek overgebracht. Debussy wordt als de belangrijkste Impressionist genoemd maar vóór hem zijn al impressionistische tendenzen te vinden in het werk van Chabrier en Fauré, naast en na Debussy ook in het werk van Ravel (tot ± 1918), Dukas, Roussel, Caplet en anderen. Hier is ten opzichte van de laat-Romantiek sprake van een nieuwe stijlrichting met eigen kenmerken, zoals het gebruik van niet-harmonisch verwante accoorden naast elkaar (bijvoorbeeld fis-

ais-cis naast es-g-bes), het gebruik van accoorden, die voordien zelden of helemaal niet in de praktijk voorkwamen, het gebruik van vier-, vijf- en zesklanken, het regelmatig (her-) gebruik van de oude kerktoonsoorten en de toonladder die geheel uit hele-toonsafstanden bestaat. Daarnaast is opvallend, dat de in een werk gebruikte thema's vaak kort zijn, zodat het verschil tussen een thema en een motief gering wordt. Typerend voor het Impressionisme is ook de buitengewone zorg, die er aan de instrumentatie wordt besteed. Het accent ligt daarbij op het vinden van allerlei nieuwe instrumentale combinaties, zodat allerlei nieuwe klankkleuren kunnen ontstaan. Het slagwerk gaat daarbij een belangrijke rol vervullen.

In Impressionistische muziek wordt een voorwerp, een persoon, een situatie - zoals de titel van een werk aangeeft - niet muzikaal uitgebeeld maar er wordt een bepaalde klanksfeer opgeroepen, waarin de hoorder naar eigen idee zijn gedachten kan plaatsen [001].

Erik Satie, die in zijn werk streefde naar een uiterste vereenvoudiging en een maximum aan sfeer, ging zowel in tegen de laat-Romantiek als tegen het Impressionisme. Dit lukte hem het beste in zijn pianomuziek, te beginnen met zijn 'Trois Sarabandes' en 'Trois Gymnopédies', stukken die al vóór het jaar 1890 werden geschreven. Om uitvoerenden in een 'anti-Romantische' en 'anti-Impressionistische' stemming te brengen voorzag hij veel van zijn werken van dwaze titels: 'Drie stukken in de vorm van een peer / met een manier om te beginnen, een verlenging daarvan en bovendien een herhaling' (1903) of 'in het vel van een paard' (1911) [002]. Ook voordrachtsaanwijzingen ontbreken niet: 'omhoog kijken', 'denk goed na!', 'met verbazing', etc., die natuurlijk op het klinken van de muziek zelf geen invloed kunnen hebben. Over de uitvoeringspraktijk van zijn stukken had Satie een uitgesproken mening; zo moeten zijn 'Trois pièces en forme de poire' worden gespeeld 'op de manier van een nachtegaal die aan kiespijn lijdt'.

Omstreeks 1918 werd Satie in zijn afwijzing van de gevestigde stijlen gevolgd door de komponisten van de 'Groupe des Six': Durey, Honegger, Taillerferre, Milhaud, Poulenc en Auric. Zij gingen na 1920 ieder hun eigen weg. Ook de leden van de in de jaren twintig bestaande 'École d'Arceuil' (Henri Cliquet Pleyel, Roger Désormière, Maxime Jacob en Henri Sauget) waren geen echte stijlvernieuwers; de leden vereerden de werkwijze van Satie en in het bijzonder zijn streven naar eenvoud. Zij pasten deze ook in hun eigen werk toe maar stylistisch gezien was er evenmin sprake van een verandering als bij de 'Groupe des Six' het geval was. De essentiële vraag is: hebben zij de principes van Satie overgenomen en op basis daarvan (of juist 'ondanks dat') een eigen persoonlijke stempel op hun muziek kunnen plaatsen? Acht decennia na het ontstaan van deze beide groeperingen lijkt de geschiedenis te hebben bepaald, dat alleen Milhaud, Poulenc en Honegger daarin zijn geslaagd. Typerend voor de muziek van de 'Groupe des Six' en jongere geestverwanten is het gebruik van bitonaliteit (in veel mindere mate ook van polytonaliteit), iets wat in de muziek van

Satie nog niet voorkomt. Bij Milhaud vinden we ook polytonaliteit in combinatie met polyritmiek en/of polymelodiek (miniatuur-symfonieën, 1921-1923).

Tegenover het Impressionisme in Frankrijk staat het Expressionisme, dat voornamelijk in de Duitse en Oostenrijkse muziek optreedt, maar ook te vinden is in het werk van Charles Ives, Strawinsky, Bartók en anderen. De term 'Expressionismus' kwam in de jaren kort na de eeuwwisseling in gebruik in de beeldende kunst, kort daarop (omstreeks 1910) ook in de litteratuur en de muziek. Evenals het Impressionisme is ook het Expressionisme een reactie tegen de Romantiek. Kenmerkend voor het Expressionisme in de muziek is het gebruik van voordien ongebruikelijke (ook voordien onbekende) middelen zoals zeer grote contrasten in dynamiek: van uiterst zacht ('ppppp') tot uiterst luid ('fffff'), die elkaar zeer snel kunnen opvolgen. (Dit begint al bij Max Reger.) Verder het gebruik van grote intervallen (ook in vokale muziek) en het breken met de traditionele harmoniek, zoals hierboven omschreven. Daarnaast een zeer ingewikkelde ritmiek (Strawinsky) met grote aandacht voor de motoriek (het beweging-gevende aspect), gebruik van atonaliteit (Schönberg en leerlingen) naast tonaliteit en een zeer vrij hanteren van de vormleer. De uiterst korte pianostukjes van Schönberg zijn daarvan een voorbeeld: in zeer kort bestek wordt een maximum aan expressie meegegeven. De composities voor piano uit de jaren tachtig en negentig van Erik Satie ('Ogives', 'Trois sarabandes', 'Trois gymnopédies', 'Six gnossiennes', 'Danses gotiques' en 'Pièces froides') kunnen al als voorlopers van het Expressionisme worden gezien. Een overeenkomst met het Impressionisme is het uiterst geraffineerd gebruik van klankkleuren en het zoeken naar nieuwe mogelijkheden. Het Expressionisme hield stand tot aan het einde van de jaren twintig; de richtingen en de kompositietechnieken, waarin het Expressionisme uiteindelijk oploste, zijn al kort vóór de eerste wereldoorlog merkbaar; bij 'richtingen' kan men denken aan de 'neo-stijlen'. De bedoelde 'kompositietechnieken' worden elders in dit boek besproken. Voorbeelden van composities die precies tussen Impressionisme en Expressionisme inliggen zijn te vinden in het werk van de Belg Flor Alpaerts (1876-1954), o.a. zijn 'James Ensor-suite' (1929) en zijn symfonisch gedicht 'Pallieter' (1921). Hoewel deze muziek kwalitatief zeer goed is, heeft zij toch iets tweeslachtigs, iets 'van twee totaal verschillende werelden'.

Onder 'neo-stijlen', te onderscheiden in neo-Barok en neo-Classicisme, (veel later ook nog neo-Romantiek) wordt een heroriëntatie verstaan op Barok, cq. Classicisme, zoals de naam al zegt. Bepaalde kenmerken worden uit die stijlen overgenomen en vermengd met stylistische aspecten van de vroege twintigste eeuw. Bij het grootste deel van het publiek vonden die neo-stijlen wel waardering omdat (óók aan het begin van de twintigste eeuw) de grote massa weinig of niets begreep van wat er in de nieuwe muziek gebeurde. Het ballet 'Le Sacre du printemps' was anno 1913 nog het summum van anti-Romantiek maar ook van anti-Impressionisme en werd in Parijs met scherpe protesten ontvangen. Zes jaar later (1920) hoorde men een heel andere Strawinsky met het ballet 'Pulcinella'. Het anti-Roman-

tische element is gebleven maar daarvoor in de plaats komt een terugkeer naar de achttiende eeuw: uiterlijke kenmerken van Barok en Classicisme maar dan wel met Strawinsky's persoonlijke stempel er op. Het enorme orkest van de 'Sacre' is vervangen door een kamerorkest. Deze muziek bleek veel gemakkelijker te 'verteren' dan het opzwepende geweld en de schokkende ritmen van de 'Sacre'. Strawinsky mocht zich in grote successen verheugen maar voor de kenners en liefhebbers van de (toen) hedendaagse muziek viel hij van zijn voetstuk. Zo trok Willem Pijper in woord en geschrift fel tegen deze stijlverandering van leer en hij was bepaald niet de enige. Het octet voor blaasinstrumenten (1923) is een typisch voorbeeld van neo-Barok, evenals het uit 1924 daterende concert voor piano met blazersgroep en het 'Capriccio' (1929) voor piano en orkest. Vergeleken met andere komponisten die de neo-Barok hanteren, valt op dat daar de melodiek van de twintigste eeuw is en de harmoniek van de achttiende. Bij Strawinsky is het juist andersom: de melodiek is naar achttiende-eeuwse voorbeelden gemodelleerd boven een twintigste-eeuwse harmoniek. Ook Arthur Honegger past in zijn oratorium 'Le roi David' (1921) deze werkwijze toe. Een vroeg voorbeeld van neo-Classicisme is te vinden bij Erik Satie in zijn 'Trois véritables préludes flasques pour un chien' (1912; 'drie echt weke preludes voor een hond').

De 'neo-stijlen' bleven veel langer 'en vogue' dan het Impressionisme en het Expressionisme. Zelfs na de tweede wereldoorlog zijn er nog voorbeelden van te vinden, zoals in sommige komposities van Francis Poulenc, bijvoorbeeld het pianoconcert uit 1949; verder in de opera 'The Rake's progress' (1948-1951) en de 'Cantata' (1951-1952) voor soli, vrouwenkoor en instrumentaal ensemble van Igor Strawinsky. Met beide laatstgenoemde werken sloot Strawinsky zijn 'neo-Classicistische periode' af; daarna gingen dodecafonie en zelfs serialiteit de basistechnieken van zijn werk vormen. Tot zeker 1946 ('Concerto in D' voor strijkorkest) bleef zijn muziek nog tonaal.

Op de drempel van de twintigste eeuw moeten - behalve Satie - twee 'experimentalisten' nog eens speciaal worden vermeld: Alexander Skrjabin (1872-1915) en Charles Ives (1874-1954). Zij kunnen worden gerekend tot de meest originele komponisten van de vroege twintigste eeuw, maar geen van beiden behoort tot de werkelijk groten van het kaliber van Ravel, Bartók of Strawinsky. Het is echter een feit dat vele vernieuwingen in de Europese muziek al 'avant la lettre' in hun werk aanwezig zijn.

Wanneer er sprake is van een muzikale stijl, moeten er algemene, duidelijk herkenbare en voor die stijl typerende kenmerken zijn. Daarnaast zijn er ook kenmerken, die weliswaar niet algemeen en niet typerend voor die stijl zijn, maar waarvan sommige komponisten wél gebruik maken: de een meer dan de ander. Alleen de a-tonaliteit en de daaruit volgende dodecafonie zijn dusdanig algemeen geworden, dat inmiddels ook hier van een muzikale stijl gesproken kan worden. Er blijven echter in de diverse door muziektheoretici gemaakte indelingen altijd aspecten bestaan, waarover men het niet eens is (en wordt). Zo

wordt de 'serialiteit' [003], zoals deze zich vóór 1940 al in het werk van Anton von Webern manifesteert, door velen gezien als een logische voortzetting van de dodecafonie. Omdat vele komponisten, zowel in Europa als in Amerika na 1945 intensief van de serialiteit gebruik hebben gemaakt, zou men zich kunnen afvragen of deze niet inmiddels tot een zelfstandige muzikale stijl is geworden. Hetzelfde geldt voor verschijnselen als bi-tonaliteit en poly- (of pluri-) tonaliteit. Wanneer we ons onderzoek besluiten bij het jaar 1940, kunnen we stellen dat er toen nog geen sprake was van een echte nieuwe stijl ná de atonaliteit en de docafonie. Hooguit zou men in het algemeen kunnen spreken van een 'experimentele fase' in de jaren der-tig. De geschiedenis leert dat uit die experimentele fase weer nieuwe ontwikkelingen zijn ontstaan, waarbij nog zal moeten blijken of van 'muzikale stijlen' sprake is. We kunnen hier denken aan de voortzetting van de kwarttoontechniek, aan de verdere invloed van jazzmuziek en vooral muziek uit het midden- en verre Oosten, aan de 'Musique concrète', aan de 'aleatoriek', aan 'machinale muziek' en aan de electronische muziek. Al deze voorbeelden maakten pas ná de tweede wereld-oorlog opgang, hoewel sommigen al daarvóór in principe aanwe-zig waren. Het is dan niet het feit, dat een komponist van bepaalde technieken in een bepaalde muzikale stijl gebruik maakt, maar de manier waaróp hij dat doet, die zijn werk belangrijk maken. Indien hij er ook in slaagt alles wat hij gebruikt ten dienste te stellen van zijn eigen muzikale per-soonlijkheid, m.a.w. dat hij zijn eigen muziek iets unieks, iets persoonlijks kan meegeven, dan is hij werkelijk groot te noemen. Het is zoals Arnold Schönberg het kort voor zijn dood in 1951 formuleerde, toen men hem vertelde, dat vele jonge komponisten in zijn vroegere vaderland Oostenrijk nu met de dodecafonie werkten: 'niet de methode maar de kwaliteit geeft de doorslag'.

We vatten samen en overzien een aantal technieken, die in de eerste decennia van de twintigste eeuw werden gebruikt en (ons inziens ten onrechte) wel eens 'muzikale stijlen' zijn ge-noemd.

Erik Satie begon omstreeks 1885 met het schrijven van muziek waarin een zo groot mogelijke eenvoud werd nagestreefd en alles wat overbodig leek werd weggelaten. Deze anti-Romanti-sche (lees ook: 'anti-Impressionistische') reactie vond navol-ging in Frankrijk in de muziek van de 'Groupe des Six' tijdens en direct na de eerste wereldoorlog; na ongeveer 1918 deze kwam dit 'dépouillement' (versobering) ook tot uiting in het werk van anderen; opmerkelijk is daarbij dat de leden van de 'Groupe des Six' ieder 'uit een andere invalshoek kwamen' en later ieder weer hun eigen weg gingen. Dezelfde versobering op vergelijkbare manier vinden we ook in de Duitse muziek onder de benaming 'Neue Sachlichkeit': nog steeds te zien als een zich afzetten tegen de Romantiek en het Expressionisme (lees ook 'atonaliteit'). In het werk van Paul Hindemith, Hanns Eisler en Kurt Weill (jaren twintig) zijn vele voorbeelden te vinden maar deze komponisten en hun tijdgenoten hanteerden in die tijd ook andere stijlen zoals neo-Barok en neo-Classicis-me. (Beluister Hindemith's zeven 'Kammermusiken', Weill's

concert voor viool en blazersgroep met slagwerk). Daarentegen is de liederencyclus 'Zeitungsausschnitte' voor sopraan en piano (1922) van Hanns Eisler een mooi voorbeeld van zuivere 'Neue Sachlichkeit'. Omstreeks 1930 was deze techniek zo goed als passé maar Carl Orff bleef hem hanteren in zijn voor pedagogische doeleinden geschreven muziek. Omdat zijn 'Schulwerk' de meest simpele aspecten van de muziek als vertrekpunt neemt, spreekt men ook wel van 'neo-Primitivisme'. De muzikale versobering van de 'Neue Sachlichkeit' manifesteerde zich ook in de 'Lehrstücke' en 'Songspiele' van Kurt Weill, met name die waarvan Bertolt Brecht de teksten leverde. Bij de zangers werd niet gedacht aan operasterren maar aan acteurs en mensen uit de cabaretrichting, die moesten kunnen zingen zonder over een prachtige stem te beschikken. De expressie en de uitstraling waren belangrijk, het 'bel canto' niet. Het operaorkest werd vervangen door een ensemble van hoofdzakelijk blaasinstrumenten en slagwerk. In de muziek zelf werd aansluiting gezocht bij de jazzmuziek of beter: de toen in Duitsland gangbare amusementsmuziek. Met de komst van de nazi's was het met deze uitingen gedaan. Zelfs een grootheid als Hindemith was niet veilig en kon zich als komponist alleen redden door terug te vallen op de neo-Romantiek (symfonie en opera 'Mathis der Mahler', 1934-1935) [004].

De beweging van de 'Futuristen' (al vóór de eerste wereldoorlog), waarbij machines de rol van muziekinstrumenten zouden moeten overnemen, zal in het hoofdstuk over muziekinstrumenten worden besproken. Evenzeer een gepasseerd station is de 'muziek van het machinetijdperk' zoals zich dat in de jaren twintig manifesteerde in het werk van de Rus Alexander Mossolov (1900-1973) en geestverwanten: de muziek moet aansluiting zoeken bij het dagelijks leven van de arbeider en dus bij de geluiden van machines en fabrieken zoals de arbeider die ervaart. Dit idee is niet geheel vrij van politieke bijgedachten [005].

Termen uit de beeldende kunst zoals 'Dadaïsme' of 'Surrealisme' kunnen wel op de litteratuur maar niet op de muziek worden toepast. Men heeft sommige werken van John Cage wel 'muzikaal dadaïsme' genoemd maar daarmee kan geen muzikale stijl of techniek worden gekarakteriseerd. Dergelijke termen zouden in de muziekgeschiedenis dan ook vermeden moeten worden.

II TOONSYSTEMEN

Het toonsysteem in West-Europa is gebaseerd op de verdeling van het oktaaf in twaalf tonen. Daarmee is echter niet gezegd dat andere verdelingen nooit zijn voorgesteld of uitgeprobeerd: de Grieken (voor het begin van onze jaartelling) experimenteerden er al mee.

Als we uit de vele pogingen uit de negentiende eeuw er twee als voorbeeld vermelden, een praktische en een theoretische, dan hebben we slechts een topje van een ijsberg gezien. De Franse operakomponist Jacques F.F.E. Halévy schreef in 1849

toneelmuziek bij 'Prométhée enchainé' van zijn broer, de litterator Léon Halévy. In deze muziek worden op enkele plaatsen kwarttonen voorgeschreven om de worsteling van Prometheus een bepaalde muzikale illustratie te geven. Halévy noteert dit met 'gewone' noten, waarbij de speelaanwijzing gegeven wordt, dat deze tonen kunstmatig moeten worden opgestuwd. Temidden van op het gebruikelijke systeem gebaseerde muziek maakt dit een vreemde indruk die ervaren wordt als 'valse noten'. Dit is dus een programmatisch effekt. Bijna een eeuw later past Béla Bartók een vergelijkbare werkwijze toe in zijn zesde strijkkwartet (1939) en in zijn (tweede) vioolconcert (1939, vlak vóór de cadens van het eerste deel), maar daar is het natuurlijk niet als 'programmatisch effekt' bedoeld. Een zelfde effekt in de Nederlandse litteratuur is te vinden in de tweede cellosonate van Willem Pijper (1924; uiteraard alleen in de cellopartij), waar 'derdetonen' worden gebruikt.

De theoreticus Hermann [von] Helmholtz publiceerde in 1863 [006] zijn boek 'Die Lehre von den Tonempfindungen als Physiologische Grundlage für die Theorie der Musik'. Dit werk, dat een aantal malen werd herdukt (tot ver in de twintigste eeuw toe) is een standaardwerk op het gebied van toonsysteem (trillingen, boventonen, klankkleuren), akoestiek, muziek-aesthetiek, consonanten, dissonanten en tonaliteit geworden en heeft grote invloed gehad op latere onderzoekers.

In dit boek wordt een plan [007] gegeven van een harmonium met één manuaal, waarop een aantal extra toetsen is aangebracht. Helmholtz stelt voor het oktaaf te verdelen in 31 tonen zodat alle grote en kleine tertstoonladders rein gespeeld kunnen worden. De tonen as, es, bes, f, c en g kunnen door middel van die extra toetsen worden vervangen door de tonen gis, dis, ais, eis, his en fisis [008]. Anderen ging nog verder en stelden oktaafverdelingen voor in 43 en zelfs in 104 tonen. Busoni pleitte in zijn 'Entwurf einer neuen Aestetik der Tonkunst' (1907) voor het invoeren van derde en zesde tonen.

Vóórdat de enorme mogelijkheden van de electronische muziek konden worden benut, was een consequent gebruik van 'microintervallen' in de Westeuropese kunstmuziek zeer moeilijk. Dat had niet zo zeer een technische reden dan wel, dat het waarnemen en verwerken van microintervallen een ander gehoor eist dan de gemiddelde Westeuropeaan bezit. In de tweede helft van de twintigste eeuw is daar verandering in gekomen maar in de eerste helft werd het gebruik van microintervallen nog gezien als een interessant maar voor de praktijk vrijwel onbruikbaar fenomeen. De komponisten die zich daarmee bezig hielden hadden in feite een hele muzikale uitvoeringspraktijk tegen zich. In Oost-Europa was dat minder uitgesproken het geval, omdat het verschijnsel microintervallen daar sinds eeuwen deel uitmaakt van de volksmuziek. Het is opvallend dat noch de 'Leningradschool' van Rimsky Korsakoff noch een echte pionier als Alois Hába in Praag buiten hun land grote bekendheid kregen. Ook blijkt - nu de historie voldoende afstand heeft geschapen tussen deze komponisten en onze tijd - dat zij geen van allen tot de zeer groten van de twintigste eeuw gerekend kunnen worden.

Er zijn in de loop van de twintigste eeuw vele pogingen ondernomen om blaas- en toetsinstrumenten te bouwen die geschikt zijn voor kwart-, derde-, zesde- en achtste-toonsmuziek. Voor wat betreft blaasinstrumenten is een kleine aanpassing voldoende; moeilijker ligt dit voor de toetsinstrumenten. Het stemmen van de snaren van een piano in kwarttonen heeft alleen zin als dat met extra toetsen hoorbaar gemaakt kan worden, dus moet zo'n piano twee manualen hebben. Het effect kan natuurlijk wel bereikt worden door slechts enkele tonen te benutten, maar voor de praktijk is dit nauwelijks bruikbaar.

Misschien was de Mexicaan Julián Carillo (1875-1965) de eerste die in de praktijk met microintervallen werkte sinds de puur wetenschappelijke experimenten van Helmholtz. In zijn autobiografie [009] beweert hij, dat hij al in de jaren negentig zijn eerste komposities met kwarttonen schreef. Aangezien daarvan echter niets is gedrukt en ook de verblijfplaats van zijn manuscripten niet bekend is, moet deze bewering met de nodige vraagtekens omgeven blijven [010].

In 1916 verscheen Carillo's 'Tratado sintético de Harmonía', waarin hij de hele microintervallenproblematiek uitvoerig behandelt. Ook experimenteerde hij met het geschikt maken van instrumenten voor weergave van microintervallen. In 1926 stelde hij enkele daarvan (een gitaar, een harp en andere tokkelinstrumenten) aan het publiek voor en bespeelde ze ook in eigen komposities.

Bij Carillo's tijdgenoten, die werkten met microintervallen zien we hetzelfde probleem als bij het oeuvre van Carillo zelf: de genoemde komposities kennen we uit vermeldingen maar ze zijn niet uitgegeven, noch zijn de manuscripten via bibliotheken toegankelijk. Daardoor zijn die vermeldingen niet controleerbaar, wat afbreuk doet aan hun wetenschappelijke waarde.

De Engelsman John A. Foulds (1880-1939) [011] schreef in 1898 een strijkkwartet, waarin gebruik gemaakt zou worden van kwarttoonintervallen. Het werk is niet gepubliceerd, waarschijnlijk niet omdat het alle eigenschappen (onrijpheid) van een jeugdwerk zal bezitten. Andere komposities tonen in ieder geval aan, dat Foulds op zijn manier naar nieuwe horizonten zocht. Zo is zijn jeugdopera 'Vision of Dante' (1904) alleen voor koor gedacht. Merkwaardig is dan, dat hij zich in zijn boek 'Music Today' tegen de verwachting in, niet als een enthousiast pleitbezorger van de nieuwe muziek presenteert maar als een koele, hier en daar zelfs sceptische 'registrator'.

Het mag uitgesloten worden geacht dat Charles Ives het strijkkwartet van John Foulds heeft gekend, en waarschijnlijk ook niets heeft geweten van de aktiviteiten van Juan Carillo. In zijn gespekken met de komponist Henry Cowell, gesprekken die de basis vormden voor een biografie [012] heeft hij gezegd, dat zijn vader al experimenteerde met bitonaliteit en met kwarttonen. Als kind moest hij van zijn vader een volksliedje zingen in de toonsoort ES en daarbij een pianobegeleiding in C

spelen. De kwarttoonexperimenten werden gemaakt met behulp van een houten raam, waarop twee groepen snaren waren gespannen, de tweede een kwarttoon hoger gestemd dan de eerste.

In 1903 begon Ives aan een kompositie voor twee piano's, de ene een kwarttoon hoger gestemd dan de andere. In de loop der jaren kwamen er nog twee komposities bij en in 1924 sloot hij dit project af, dat hij de titel gaf 'Three Quarter Tone Pieces for two pianos' [013]. Deze stukken werden pas in 1968 gepubliceerd, dus de praktijk heeft er voordien geen kennis van kunnen nemen. Ives heeft bij het komponeren niet direkt aan uitvoeringen gedacht, vandaar ook dat hij dingen kon schrijven, die in zijn tijd niet (of met grote moeite) uitvoerbaar waren. Het probleem van uitvoeringen interesseerde hem niet; hij liet zich geheel door zijn fantasie leiden. Het historische belang zit in het feit, dat hij in 1903 al met een kwarttoonkompositie bezig was en dat dit een kompositie voor toetsinstrumenten was. Het feit dat zijn werk pas een halve eeuw later bekend raakte, doet hier in wezen niet ter zake. In zijn vierde symfonie (1910-1916) wordt (ad libitum) een in kwarttonen gestemde piano voorgeschreven.

Het experiment van Ives werd ook gedaan door Mildred Couper (1887-1974) met haar 'Dirge' voor twee piano's, de tweede een kwart toon hoger gestemd; het stuk verscheen in 1937 bij de 'New Music Edition' (deel 10, no. 2). Couper kan onmogelijk hebben geweten van de kwarttoonkomposities van Ives maar wel van wat er in Europa al op dit terrein was gepubliceerd. Haar muziek is in ieder geval logisch en helder, wat niet kan worden gezegd van de soms bizarre experimenten van haar tijdgenoot Harry Partch (1901-1974), die inspiratie zocht in de Oosterse muziek. In zijn muziek spelen microintervallen een belangrijke rol. Evenals in verreweg de meeste muziek van Cage het geval is, zijn de experimenten en nieuwe vondsten eerder interessant dan mooi. Muzikale schoonheidsontroering hebben wij noch bij Partch noch bij Cage ooit gevonden.

Richard Heinrich Stein (1882-1942), publiceerde in 1906 'Zwei Konzertstücke für Violoncello und Klavier', waarin gebruik gemaakt wordt van kwarttonen. In 1922 vond een internationaal congres plaats in Berlijn, waar komponisten, die zich met microintervallen bezig hielden, elkaar ontmoetten. Hun opvattingen liepen echter dusdanig uit elkaar, dat Stein niet mede verantwoordelijk gehouden wilde worden voor de gevolgen, die uit die botsende meningen zouden kunnen voortkomen en het congres voortijdig verliet. Dit gebeurde niet zonder leedvermaak van de contemporaine vakpers, die het hele idee maar belachelijk vond. In een cartoon werd Herr Professor Stein, compleet met sikje, brilletje, bolhoed, paraplu en bladen notenpapier afgebeeld, de vlucht nemend en achtervolgd door massa's 'valse' noten.

Stein was consequent: zestien jaar nadat zijn 'Konzertstücke' waren verschenen, nam hij er afstand van en kocht de rest van de gedrukte oplage terug. De toen reeds verkochte exemplaren zijn dus tamelijk zeldzaam, maar er kan niets mee gedaan worden omdat ze tot het jaar 2012 onder de bepalingen van de

auteurswetten vallen en het hier om door de komponist teruggenomen werken gaat. Dubbel jammer want dit waren de eerste **gedrukte** stukken met gebruik van kwarttonen en als zodanig een historisch curiosum [014]. Bijzonder is deze publikatie ook omdat Stein enkele nieuwe tekens introduceerde om de kwarttoonverhogingen en -verlagingen aan te geven, o.a.: het naar links gedraaide molteken dat de kwarttoonverlaging van een stamtoon weergeeft. Uit de muziek blijkt overigens, dat Stein een degelijke Romantische (zij het wat 'Duits-akademische') stijl hanteerde, die wel erg aan de muzikale 'mode' uit de eerste jaren van de twintigste eeuw gebonden is. De muziek doet sterk denken aan die van Max Reger.

De uitvinder Jörg Mager hield zich al vanaf 1908 met de constructie van elektronische muziekinstrumenten bezig en als gevolg daarvan ook met kwarttoonintervallen. Hij zou voor zijn experimentele instrumenten ook hebben gekomponeerd maar daarvan is - afgezien van enkele maten die als voorbeelden in een verhandeling dienden - niets gepubliceerd. Belangrijker is wellicht zijn brochure 'Vierteltonmusik' uit 1916, een van de eerste publikaties op dit terrein.

Ook het strijkkwartet dat de Russische (later Amerikaanse) komponist Arthur Lourié tijdens zijn conservatoriumstudie (1910) schreef, en waarin kwarttonen zouden zijn gebruikt, nooit gepubliceerd.

Het idee van Hermann [von] Helmholtz een harmonium te construeren, waarop microintervallen gespeeld zouden kunnen worden, werd in 1916 gerealiseerd door Willi von Moellendorff (1872-1934), dat wil zeggen: hij ontwierp een toetsenbord voor het harmonium, waarmee in het kwarttoonsysteem gespeeld kon worden. Dit betekent dat de 'zwarte toetsen' moesten worden onderverdeeld en dat tussen de toetsen voor e en f plus voor b en c extra toetsen moesten worden ingebouwd. Zo ontstaan er per oktaaf 19 toetsen. Het spelen op een zo ingericht toetsenbord is niet gemakkelijk, vandaar dat Von Moellendorff zelf de eerste muziek voor dit 'Bichromatisches Harmonium' leverde, stukken in langzaam tempo en technisch zeer eenvoudig. In januari 1917 gaf hij in Wenen voor het eerst een demonstratie en speelde daarbij eigen werk. Een en ander wordt nader toegelicht in de brochure 'Musik mit Vierteltönen', die in 1917 bij Leuckart in Leipzig verscheen. Pas tien jaar later kwam hij ertoe, een aantal komposities te publiceren. Zijn 'Fünf kleine Stücke für das Viertelharmonium' verschenen in 1926 (Universal Edition) maar maken deel uit van een veel grotere verzameling die manuscript bleef. Een 'Andante religioso Orientale' voor cello en kwarttoonsharmonium plus enkele liederen verschenen het jaar daarop.

Waarschijnlijk omdat er voor een kwarttoonsharmonium zo mogelijk nog minder belangstelling bestond dan voor een kwarttoonspiano of -vleugel, is het repertoire voor dit instrument uiterst beperkt gebleven.

Ook in Rusland bleek belangstelling voor experimenten met kwarttoonintervallen. De komponist Iwan Vishnegradsky (1893-

1979) schreef in 1918 een strijkkwartet met kwarttoonintervallen [015] maar ook dit stuk werd niet gepubliceerd. Toch was de drang tot verkenning van de mogelijkheden van kwarttoonsmuziek groot. In Leningrad, toen meer nog dan Moskou het centrum van de avantgarde in Rusland, richtte Georgi Rimski Korsakoff (geb. 1901; een kleinzoon van Nikolai) in 1923 een 'Genootschap voor kwarttoonsmuziek' op, waarbij een aantal jonge komponisten zich aansloot. Dit genootschap heeft tot het einde van de twintiger jaren bestaan maar werd 'wegens gebrek aan belangstelling' opgeheven, nadat zijn bestaan als 'niet positief voor de volksontwikkeling' werd gekenschetst. Ook hier is het weer zo, dat de aktiviteiten van het genootschap in enkele contemporaine muziektijdschriften worden vermeld, maar dat er blijkbaar geen financiële of andere mogelijkheden waren om komposities te doen drukken en uitgeven. Geen van de komponisten, die op de ledenlijsten van het genootschap voorkwamen hebben zich in later jaren buiten Rusland enige bekendheid verworven.

Een opvallend gebruik van kwarttonen wordt gedemonstreerd in het uit 1924 daterende pianokwintet van Ernest Bloch. Deze in Zwitserland geboren komponist emigreerde naar Amerika en was in 1924 direkteur van het conservatorium van Cleveland. De kwarttonen worden uitsluitend voorgeschreven in de partijen voor de strijkers, terwijl de pianopartij in het traditionele systeem is geschreven; die tegenstelling geeft op bepaalde plaatsen een schokeffekt dat voor dié tijd werkelijk revolutionair moet zijn geweest. Het is dan ook merkwaardig dat Willem Pijper, die het stuk tijdens het zesde internationale muziekfeest in september 1928 te Siena hoorde, over die kwarttoons effekten niets vermeldt in zijn verslag, verschenen in het tijdschrift 'De Muziek' [016]. Hij bespreekt Bloch's werk onmiddellijk na het clavecimbelconcert van De Falla:

> 'Da Falla [sic] verliet zijn Spaansche folklore en vond er niets voor in de plaats. Het is een stuk geworden dat zinneloos en doelloos beweegt: schijnbewegingen, maskerade. Het quintet van Ernest Bloch is van een ander uiterste: overvloedig stroomend, ja mateloos. Maar muzikaal ook niet zeer belangrijk: meer de uiting van een ras dan van een muzikaliteit'.

Wat Pijper met die laatste opmerking precies bedoelt is niet duidelijk. Bloch's kwintet heeft niets dat men 'typisch Joods' zou kunnen noemen. Wel neemt men op het eerste gehoor waar, dat de wortels van dit stuk nog in de Romantiek liggen. De muzikale waarde is o.i. wel degelijk hoog. Interessant is een vergelijking met het 'Kammerkonzert' (1925) van Alban Berg, waar de komponist dezelfde 'uithalen' met zijn toonmateriaal doet als Bloch. Berg komt echter niet tot echte kwarttonen; men zou hier eerder van 'blue notes' kunnen spreken.

De tweede Amerikaan die zich geheel los van Charles Ives bezig hield met kwarttoonintervallen was Hans Barth (1897-1956), geboren in Duitsland maar opgegroeid in de Verenigde Staten. Als komponist moet hij nu tot het grote leger van vergeten meesters gerekend worden. Hij kende Ernest Bloch en de moge-

lijkheid bestaat dat zij ideeën hebben uitgewisseld. Barth schreef eveneens een pianokwintet maar dan voor kwarttoonvleugel met strijkers (1930). Verder schreef hij een concert voor kwarttoonvleugel en strijkorkest (1930). In beide werken worden ook in de strijkerspartijen kwarttonen gebruikt [017]. Voor deze stukken zou hij zelf een kwarttoonvleugel hebben gebouwd [018].

In Polen paste Jan Adam Maklakiewicz (1899-1954) kwarttonen toe in zijn 'Vier Japanse liederen' (1930) voor sopraan en orkest. Ook hier is - evenals in de genoemde werken van Ernest Bloch en Alban Berg - geen sprake van consequent gebruik van kwarttonen maar worden zij af en toe als speciaal effekt toegepast. Maklakiewicz, die bij Dukas in Parijs studeerde zocht naar weinig gebruikelijke kombinaties en nieuwe klankkleuren: dáárvoor kon hij kwarttonen gebruiken. Dat hij ook zonder deze tot interessante (zij het ietwat gekunstelde) effekten kon komen, bewijst zijn 'Concertino quasi una fantasia' (1929) voor piano, vocaliserende zangstem en orkest.
Zijn muziek leunt sterk tegen de Franse muziek van de jaren twintig en dertig aan maar is niet zo uitgesproken anti-Romantisch als de muziek van de 'Groupe des six' uit die periode. Buiten Polen heeft zijn muziek weinig kansen gekregen en is zij geheel overvleugeld door die van Szymanowski.

De belangrijkste pionier op het gebied van microintervallen was Alois Hába (1893-1973) maar hij was zeker niet de grootste Tsjechische komponist van zijn generatie. Hij studeerde in Praag en rondde zijn opleiding af bij Franz Schreker in Berlijn (1922). Zijn onderzoekingen naar en gebruik van microintervallen vinden hun basis in de Oost-Europese volksmuziek, waarin het gebruik van kwarttonen een normaal verschijnsel is en in de antieke Griekse muziek. Decennia lang was hij docent aan het conservatorium in Praag. Noch zijn eigen kompositities noch die van zijn leerlingen hebben in West-Europa vóór 1940 veel invloed gehad. De uitvoerigspraktische problemen waren destijds te groot. Om daaraan tegemoet te komen ontwierp hij speciaal voor het gebruik van microintervallen geschikte instrumenten, waarvan de door de firma August Förster in Georgswalde (Tsjecho Slowakije) gerealiseerde kwarttoonvleugel (1924) een zekere beroemdheid verkreeg. Deze kwarttoonvleugel heeft twee boven elkaar geplaatste klankkasten met twee op metalen ramen gespannen sets snaren. De omvang is 176 tonen tegenover de gebruikelijke 88 en er zijn drie boven elkaar geplaatste toetsenborden, zoals bij een groot orgel. Het bovenste toetsenbord is daarbij een voortzetting van het onderste. Het middelste toetsenbord bedient een groep snaren die een kwarttoon hoger zijn gestemd. Het instrument staat afgebeeld
in de (oude) MGG, deel 4, kol. 450; een tweede instrument, gebouwd in 1925, verschilt van het eerste doordat er voor beide snarengroepen nu een gezamenlijke klankkast is. In het deel 'Moderne Musik' (Potsdam, 1931, pg. 155) van de bekende vooroorlogse 'Handbücher der Musikwissenschaft' staat dit tweede instrument afgebeeld, bespeeld door Hába zelf. Het was waarschijnlijk deze kwarttoonvleugel, die tijdens het zesde internationale muziekfeest in september 1928 te Siena (Italië)

was te horen en door Willem Pijper in een van zijn verslagen werd genoemd. Pijper was niet erg enthousiast want:

> de stemming van het instrument liet veel te wenschen over. Wat speciaal voor kwarttonen hachelijk genoemd moet worden. Muzikaal (afgezien van het kwarttonensysteem dus) bleek het werk van Alois Haba droog en ouderwetsch.

Een uitleg van het kwarttoonsysteem is te vinden in het boekje 'Vierteltonmusik' (Leipzig, 1917) van Willi von Moellendorff. Een zeer beknopte explicatie - maar wellicht gemakkelijker bereikbaar - publiceerde Hába (in Nederlandse vertaling) in de tweede jaargang van 'De Muziek' [019]. De beide standaardwerken op dit terrein waren (vóór 1950) 'Die harmonischen Grundlagen des Vierteltonsystems' (Praag, 1922; nb. in het Duits!) en 'Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems' (Leipzig, 1927).

Onderstaand lijstje bevat in chronologische volgorde Haba's komposities in het kwarttoonsysteem, geschreven tussen 1919 en 1928:

2e str4 opus 7 1919 (gepubliceerd in 1920)
twee stukken voor viool opus 9a/b 1922
1e suite voor piano opus 10 1922
2e suite voor piano opus 11 1922
3e str4 opus 12 1922
suite voor mannenkoor opus 13 1922
4e str4 4 opus 14 1922
3e suite voor piano opus 16 1923
1e Fantasie opus 17 voor piano 1923
2e Fantasie opus 19 voor piano 1924
3e Fantasie opus 20 voor piano 1923-1928
4e Fantasie opus 25 voor piano 1923
Fantasie voor viool en piano opus 21 1925
Twee suites voor piano opus 22 en opus 23 1922-1925
Suite voor klarinet en piano opus 24 1925
5e tm 10e Fantasie opus 26-31 voor piano 1924-1928
Fantasie voor altviool en piano opus 32 1928
Fantasie voor cello en piano opus 33 1928
opera 'Die Mutter' opus 35 1931

Deze muziek is dus grotendeels voor de speciale kwarttoonvleugel gedacht of voor strijkinstrumenten. Alle tot dusverre vermelde komponisten (behalve misschien Carillo, op wiens oeuvre we niet voldoende zicht hebben) schreven voor piano en/of voor strijkinstrumenten. De suite voor kwarttoon(!)-klarinet en kwarttoonvleugel (opus 24, 1925) is dus een experiment dat kennelijk als niet geslaagd moet worden beschouwd, want het is niet herhaald. Pas een kleine twintig jaren later schreef Hába opnieuw voor houten en koperen blaasinstrumenten maar zonder piano. Een bijzonder experiment is ook de suite voor mannenkoor (waarschijnlijk de eerste meerstemmige koorkompositie in het kwarttoonsysteem), die waarmaakt wat Hermann [von] Helmholtz in zijn eerder genoemd boek
uit 1863 [020] al voor mogelijk hield. Een voortzetting van

dit experiment - het schrijven voor de menselijke stem in het kwarttoon-systeem - vormt de kameropera 'Die Mutter'. Hierin is het gebruik van blaasinstrumenten vermeden.

Hába heeft ook enkele composities geschreven in het zesdetoon-systeem, waarin dus het oktaaf in nog kleinere intervallen is verdeeld. De moeilijkheden, die uitvoering van muziek in dit systeem in de praktijk geven, zijn zo mogelijk nog groter dan bij het kwarttonensysteem. Om die reden heeft het vrijwel geen weerklank gevonden.

Op instigatie van Busoni, die zich zeer voor de microintervallenproblematiek interesseerde, schreef Hába in 1923 zijn vijfde strijkkwartet (opus 15) in het zesdetoonsysteem. Bij het feit, dat een tweede werk, een duo voor twee violen (opus 49) pas in 1937 ontstond, kan worden aangenomen, dat hij zelf de kansen voor dit systeem niet erg groot achtte. De in het zesdetoonsysteem geschreven opera 'Es komme dein Königreich' uit 1942 moet dan wellicht ook als een 'utopie' worden gezien [021]. De zes stukken voor zesdetoons harmonium uit 1930 zijn waarschijnlijk geschreven voor een meer uitgebreid model van het kwarttoonsharmonium, waarmee Hába en de firma Förster hebben geëxperimenteerd (met gebruikmaking van Von Moellendorff's toetsenbord). In de praktijk heeft het zesdetoons-harmonium verder geen ingang gevonden.

In het algemeen moet wel gesteld worden, dat de muziek van Alois Hába, afgezien van het gebruik van kwart- en zesdetoonssystemen, niet revolutionair is. Willem Pijper vond in 1928 Hába's muziek al 'droog en ouderwetsch'; dat is in de jaren daarna niet veranderd. Werken als het tonale derde nonet opus 82 uit 1953 en het tiende strijkkwartet (in het zesdetoonsysteem) opus 80 uit 1952 komen duidelijk voort uit de Romantiek en ademen dezelfde geest - maar veel minder spiritueel en zonder de grandeur - als de 'Vier letzte Lieder' van Richard Strauss uit 1948. In een aantal werken uit de jaren dertig komen atonaliteit en/of 'Schwebende Tonalität' (de tonaliteit wordt slechts van tijd tot tijd vastgesteld of bevestigd) voor, zonder dat dit een stijlkenmerk genoemd zou kunnen worden.

De composities van Hába zijn voor het merendeel gemakkelijk toegankelijk. Veel is te vinden bij 'Universal Edition' in Wenen en veel is gepubliceerd door de Tsjechische Staatsuitgeverij, die ook het merendeel van de door de komponist in eigen beheer gepubliceerde werken heeft overgenomen.

Een jongere broer, Karel Hába (1898-1972) was vooral bekend als pianist en vioolvirtuoos. Hij bestudeerde bij zijn broer het kwarttoonsysteem en schreef daarin ook een aantal composities, waarvan echter heel weinig is gepubliceerd. Wellicht is zijn vioolschool in het kwarttoonsysteem (1927, gepubliceerd in 1958) belangrijker. Zijn muziek voor pedagogische doeleinden is in Oost-Europa tamelijk bekend en wordt nog steeds zeer veel gebruikt.

Wanneer we de geschiedenis van het experimenteren met micro-

intervallen van ± 1890 tot ± 1940 overzien, dan valt op, dat de belangstelling hiervoor vooral in Midden- en Oost-Europa was te vinden, vanaf ± 1925 ook in Amerika. In Amerika stond voordien Charles Ives op dit terrein als een eenzame pionier; (misschien moet hij die plaats delen met Julián Carillo.)
De onderzoekingen van zijn landgenoot Cahill spelen hier geen rol omdat Ives al in 1903 met zijn eerste kwarttoonkompositie begon en Cahill zijn eerste publikatie pas in 1906 deed. Opvallend is ook dat geen enkele komponist, ook Alois Hába niet, zich **consequent** aan het kwarttonensysteem gewijd heeft. We hebben in de voorgaande paragrafen de waarschijnlijk belangrijkste komponisten en kompositities op dit gebied vermeld; in het oeuvre van de meesten vormde deze materie een incidenteel gebeuren (met soms enkele herhalingen).

Hoewel Alois Hába al vanaf 1923 het kwarttonensysteem doceerde aan het conservatorium in Praag, bleek de belangstelling toch relatief gering, ook in later jaren. Na 1930 liep de belangstelling voor dit werkveld overal terug: het nieuwtje was er af en in een zeer snel veranderende maatschappij werd alweer naar andere zaken gekeken. Anton von Webern had gelijk met zijn uitspraak, gedaan in 1933: 'Het microintervallensysteem zal geen probleem meer vormen als de tijd er rijp voor is'. Zo is het dan ook gegaan.

Op het terrein van de pianobouw kan een aantal vernieuwingen worden gesignaleerd, dat te maken heeft met het vereenvoudigen van de speltechniek. Alleen in het geval van het Clavier Hans kan gesproken worden van een nieuw instrument. Het Clavier Hans werd in 1920 geconstrueerd door de Belgische uitvinder Pierre Hans (1886-1960), die zonder professioneel musicus te zijn, ook kompositie studeerde bij Charles Smulders in Luik. De opzet van het Clavier Hans was om bepaalde technisch moeilijk liggende passages wat gemakkelijker uitvoerbaar te maken. Het instrument is dus een variant van het door de firma Förster sinds 1924 gebouwde 'Viertelton Klavier' (z.b.). Daartoe werden twee manualen aangebracht, waarvan het bovenste werkt op snaren die een halve toon hoger zijn gestemd. De muziek daarvoor moet dus getransponeerd worden genoteerd en dat levert voor een pianist weer andere problemen op dan technische. Daarom is het instrument in de praktijk nauwelijks bruikbaar. Charles Smulders (1863-1934, geboren in Nederland) schreef enkele - speltechnisch gezien eenvoudige - stukken voor het Clavier Hans, gebruik makend van een waar nodig getransponeerde notatie. Pierre Hans zelf schreef twee stukken waarin alleen maar wordt aangegeven op welk manuaal gespeeld moet worden. Auguste de Boeck (1865-1937) schreef een mooi Impressionistisch concert (1929), waarin hij de mogelijkheden van het instrument volledig uitbuitte. De speciaal voor het Clavier Hans geschreven muziek is uiteraard ook op een gewone piano uitvoerbaar.

Bij de 'prepared piano' verschillen de meningen of hier nu wel of niet sprake is van een nieuw instrument, immers, het gaat daarbij om vernieuwingen, cq. veranderingen, die op een bestaand instrument worden aangebracht. Wij brengen daar tegen in, dat er met een 'prepared piano' effekten en klankkleuren

mogelijk worden, die met een gewone piano onmogelijk zijn.

De 'prepared piano' werd voor het eerst gebruikt door John Cage in 1938 met zijn kompositie 'Bacchanale'. Het principe bestaat hierin dat door middel van gummi, plastic, hout, metaal of andere stoffen de normale werking van de snaren wordt gemanipuleerd. Door bijvoorbeeld twee snaren door middel van een metalen draadje met elkaar te verbinden zal de ene mee gaan trillen als de andere wordt aangeslagen; door een stukje gummi onder een snaar te plaatsen of tussen twee snaren in kan de toon gedempt en/of veranderd worden. Ook schroeven en moeren in verschillende maten en soorten kunnen worden gebruikt. Deze voorwerpen moeten op aanwijzing van de komponist op precies de juiste plek worden aangebracht.

Een andere mogelijkheid is de klankkast van de piano met de hand of de vingers te slaan, al dan niet met opgeheven dempers; nog andere effekten zijn het open en dicht slaan van de toetsenklep en het aanraken van de snaren met de vingers. Deze nieuwe behandelingen kunnen uiteraard ook worden toegepast bij een niet geprepareerde piano. Het klinkende resultaat moet iedere uitvoerende met zijn eigen artistiek geweten in overeenstemming brengen.

Het lied 'The wonderful widow of eighteen springs' (1942, tekst van James Joyce') van John Cage, voor zangstem en gesloten piano is precies kort genoeg om boeiend te blijven. De zangstem gebruikt slechts twee tonen en de begeleiding wordt in dit geval getrommeld met de vingers op de gesloten klep (waarbij wel het pedaal gebruikt kan worden). Het was in 1942 een volstrekt nieuw effekt.

Er is in de muziekgeschiedenis van de twintigste eeuw waarschijnlijk geen komponist geweest (ook Schönberg niet!), die zo is uitgelachen als Cage, wiens muziek zo is verafschuwd als die van Cage. De tijd leert echter ook dat weinigen zo tot de totale vernieuwing van de muziek hebben bijgedragen als Cage. Of zijn werk inderdaad van historisch belang zal blijken te zijn, zal de tijd uitmaken.

III TOONLADDERS, TOONSOORTEN EN MODI

Een groep noten kan tezamen een melodie vormen (of een motief of een thema, dat hangt af van de hoeveelheid noten en hun onderlinge samenhang. In de oudst bekende muziek die we kunnen ontcijferen, de muziek uit de Griekse cultuur enkele eeuwen vóór het begin van onze jaartelling, kunnen we al bepaalde wetmatigheden ontdekken, die wijzen op het gebruik van een soort toonladder. De geschriften van de theoretici uit diezelfde periode bevestigen dit. Hetzelfde geldt voor de periode van de vijfde tot en met dertiende eeuw in Europa, de Middeleeuwen. In deze periode vormde zich het Gregoriaanse repertoire, dat gevormd is uit toonladders met eigen wetten, de zgn. kerktoonladders of modi.

Met de toepassing van de meerstemmigheid kwamen deze modi in het gedrang omdat zij zich eigenlijk niet goed lenen voor meerstemmige muziek. In de éénstemmige volksmuziek bleven zij in gebruik, in de meerstemmige muziek verdwenen zij langzamerhand om plaats te maken voor het 'majeur/mineur-systeem' ofwel de grote- en kleine terts toonladders. Toch zijn de kerktoonladders nooit helemaal uit de praktijk verdwenen.

In ieder boek over muziektheorie kan men de zeven meest gebruikelijke toonladders terugvinden (waarbij de kerktoonladders gemakshalve als één soort tellen): de majeur-, de mineur-, de zigeuner-, de chromatische-, de kerk-, de hele-toons- en de octotonische ladder. In de twintigste eeuw zijn daar nog andere mogelijkheden bijgekomen (Hauer, Messiaen, Schillinger, Tcherepnin, e.a.), die hier buiten beschouwing kunnen blijven, evenals de vier eerstgenoemde toonladders. De octotonische toonladder wordt elders in dit boek besproken.

Al deze toonladders bestaan uit hele en halve toonsafstanden, behalve de chromatische, die alleen halve toonsafstanden kent en de hele-toons, die uit hele toonsafstanden is opgebouwd. De plaats waar binnen de ladder de halve toonsafstanden voorkomen, bepaalt soort en naam van de ladder en het verschil ten opzichte van de anderen. Belangrijk is, dat iedere toonladder een ander en eigen karakter heeft. Dat geldt ook voor de kerktoonladders.

In de meerstemmige muziek wordt (weer) gebruik gemaakt van kerktoonladders maar - zoals gesteld - die zijn in het majeur- en mineursysteem moeilijk te harmoniseren. Die moeilijkheid wordt omzeild door: óf de betreffende kerktoonladder wordt veranderd (er worden verhogingen of verlagingen van tonen toegepast) maar daarmee verliest hij ook zijn typerende karakter: óf er worden tonen uit de ladder weggelaten, óf het te gebruiken fragment is zo kort, dat de problematische tonen er (toevallig) niet in voorkomen. Een voorbeeld is te vinden in het koorgedeelte 'Confiteor' in de grote mis in b klein van Bach. Bach gebruikt daarvoor de melodie, die in het 'Liber Usualis' (het boek met officieel toegelaten gezangen in de katholieke kerk) onderdeel is van het 'Credo II'. Hij wijzigt het ritme en transponeert de melodie een toon hoger. Credo II staat in de vierde modus (hypofrygisch), dat is een toon hoger getransponeerd de ladder cis-d-e-fis-g-a-b, waarbij de cis is verlaagd tot c. De tonen cis (resp. c) en d komen echter in het confiteor-fragment niet voor, zodat Bach kan volstaan met de tonen e-fis-g-a-b. Deze zijn gemakkelijk in het majeur/mineur-systeem in te passen en ook daarin te harmoniseren. Dit gebeurt binnen een vijfstemmige zetting met een vrije instrumentale bas (plus orgelaccoorden). Het thema treedt op vanaf maten 73 en 74 als canon tussen bas en alt en komt in eens zo grote notenwaarden (vergroting) terug in de tenor vanaf maat 92. Tegen het geheel wordt een kunstig vlechtwerk van thematiek geplaatst. Het geheel is een demonstratie van Bach's ongelofelijke kunde en toepassing van het contrapunt maar voor hemzelf had het een bepaalde religieuze betekenis. Het geeft een soort 'schokeffect' om

opeens uit het vlechtwerk van stemmen die Gregoriaanse cantus firmus (hoofd-melodie) te horen opklinken. Vele andere komponisten hebben Gregoriaanse melodieën in hun werk geciteerd, maar weinigen op een zo indrukwekkende manier.

Het consequent in een kerktoonsoort komponeren is een verschijnsel dat na ± 1650 niet meer voorkomt. Wel zijn er in de litteratuur van deze periode eeuw talrijke passages te vinden, waarin een komponist een kerktoonsoort hanteert maar dan is het steeds een passage, een fragment uit een groter geheel. Als voorbeeld zouden we kunnen noemen: Beethoven, het langzame deel uit het strijkkwartet opus 132 (1825), lydisch; Chopin, Mazurka opus 24/2 vanaf maat 21 (1835), lydisch; Chopin, Mazurka opus 41/4 (1839), phrygisch; Berlioz, 'l'Enfance du Christ', begin van begin van het tweede deel 'La fuite en Egypte' (1853), aeolisch; Duparc (slot van het lied 'Sérénade florentine' (1880), mixolydisch; Grieg, slot van het vijfde lied uit de serie 'Romancer' opus 39 (1884), phrygisch G-AS-BES-c-d-es-f).

Kerktoonsoorten werden opnieuw systematisch gebruikt in het werk van de 'Caecilianisten', een groep (hoofdzakelijk Duits-talige) komponisten in de periode tussen 1850 en 1920, die zich in hun werken (voor de RK kerk) baseerde op de principes en stijlkenmerken van de grote Nederlandse en Italiaanse polyfonisten uit de vijftiende en zestiende eeuw. Verder zijn hier nog komposities te memoreren, waarin een (Gregoriaanse) melodie in een kerktoonsoort wordt geciteerd, bijv. Berlioz ('Symphonie Phantastique'), Liszt (oratorium 'Christus'), etc. Ook Debussy maakt van kerktoonsoorten gebruik, maar nooit langdurig en niet consequent. Hij geeft er vaak een wending aan, die dan net die typische Debussyaanse sfeer geeft. Zo wordt in het phrygische begin van de cantate 'l'Enfant prodigue' (1884; vanaf maat 3, hier beginnend op de toon dis") de zesde trap (de toon b") uitgesteld tot in maat 8, zodat de ladder luidt: dis"/ais"-e"-fis"-gis"-cis"-b'.

Een andere voorbeeld van het toepassen van kerktoonladders in Debussy's werk is het 'Air de vielle' uit het derde 'tableau' in het ballet 'La boîte à joujoux' (1913, gedeeltelijke orkestratie 1914), gespeeld door de altviool. Dit geeft een middeleeuws coloriet, dat al wordt gesuggereerd door de kwinten-bourdon maar veel sterker nog door het gebruik van de phrygische toonsoort. De ladder is hier es-fes-ges-as-(bes)-ces-des.
Een ander voorbeeld van het gebruik van deze toonsoort is te vinden in 'Hommage à Rameau' (1905) uit de 'Images' deel I. De ladder is hier ais-b-cis-dis-(eis)-fis-gis (maat 1-4), resp. gis-a-b-cis-dis-e-fis (maat 5-6), etc. Het eerste deel 'Pour invoquer Pan' van de 'Six épigraphes antiques' (1914) voor piano à quatre mains is geconstrueerd op een dorische ladder: g-a-besc-d-e-f.

Verderop in de twintigste eeuw zijn er enkele komponisten, die blijkbaar met voorliefde en herhaaldelijk de oude kerktoonladders in hun werk hanteren. Het is opvallend dat het vooral om komponisten gaat, die een bijzondere studie van het

Gregoriaans hebben gemaakt, wat we van Debussy niet met zekerheid weten. Het zijn Ottorino Respighi: 'Drie preludes op Gregoriaanse melodieën' voor piano (1921), 'Concerto Gregoriano' voor viool en orkest (1922), 'Strijkkwartet in de dorische modus' (1924) en 'Metamorfosen in de 12e modus' (hypo-ionisch) voor orkest (1930); Vincent d'Indy: een aantal technisch niet erg moeilijke pianostukken voor pedagogische doeleinden; Charles Koechlin: soortgelijke stukken zoals de 'Sonatine modale' (1936) voor fluit en piano en de 'Cinq chorals dans les modes du moyen-age' (1931-1932) voor orkest.

Voorbeelden van een consequent gebruik van kerktoonsoorten zijn er in de muziekgeschiedenis van de eerste helft van de twintigste eeuw vrij veel: 'Dorische Musik' (1933) van Heinrich Kaminski (1886-1946, een Duits komponist wiens muziek zeer aan een herwaardering toe is), 'Toccata en fuga in de mixolydische modus' (1934) en 'Dreikönigsmusik' (1936, dorisch), beiden voor twee piano's van de Oostenrijker Felix Petyrek en de pianosuites (1932-1938, w.o. een boeiende Ionische suite) van de Griek Petro Petridis (die ook jaren lang lector in de Griekse taal aan de Sorbonne was).

Er is natuurlijk een groot verschil tussen het gebruiken van een middeleeuwse toonladder en het naar de fantasie van de komponist vrij hanteren van elementen uit de middeleeuwse toonladders. Vooral in dit laatste opzicht geeft de muziek van Claude Debussy prachtige voorbeelden. In de 'Trois ballades de François Villon' (met name de 'Ballade que Villon fait a la requeste') treft een heel aparte quasi-middeleeuwse sfeer. Het is muziek van 1910 maar toch ook 'middeleeuws' en ze gaan heel harmonieus samen. Hoe kan dat? Debussy bereikt dit door het veelvuldig gebruiken van fragmenten van middeleeuwse toonladders, die echter vaak worden onderbroken door melodische fragmenten, die niet uit middeleeuwse toonladders afkomstig zijn en net belangrijk genoeg om het geheel weer volkomen anders te doen klinken, met andere woorden: hij vindt een sfeer waarin middeleeuwse en eigentijdse melodiefragmenten of toongroepen in een perfecte balans samengaan. Dit principe wordt overigens al voorbereid in de 'Trois chansons de Charles d'Orleans' (1898-1908) voor gemengd koor a cappella waar de gebruikte harmoniek nog progressiever is dan in de ballades. De drie chansons zijn een perfecte demonstratie van het samengaan van oude kerktoonsoorten met een contemporaine harmoniek, die nooit 'gewrongen' aandoen zoals zovele orgelbegeleidingen van Gregoriaanse muziek, die in de eerste helft van de twintigste eeuw ontstonden. Ook de uit 1915 daterende sonate voor cello en piano wordt gekenmerkt door een bijzondere sfeer, die toch 'typisch Debussy' blijft: het stuk begint in de dorische modus en combineert deze met toonreeksen, afkomstig uit de Arabische muziek. De eerste publicaties over Islamitische en Arabische muziek (met transcripties) verschenen al in de zestiger jaren van de negentiende eeuw. Debussy kan daarvan gemakkelijk kennis hebben genomen. Hoe dan ook, zijn cellosonate is zeker een van de eerste pogingen in de West-Europese kunstmuziek, waarin een brug geslagen wordt naar de Arabische muziek (nb. niet in programmatische betekenis!) en dat is voor die tijd ware

pioniersarbeid.

Een ander voorbeeld van een kompositie waarin buiten-Europese toonladders of toonreeksen gebruikt worden is de 'Étude pour les sextes' (1915) gebaseerd op een Chinese toonladder. De exclusiviteit van dit gebruik wordt al moeilijker aantoonbaar omdat de pentatoniek [022], die in de Chinese muziek een grote rol speelt, al veel langer in Europa bekend is [023] en omdat deze ook in de Europese (bijv. de Hongaarse) volksmuziek voorkomt.

Een kunstige nabootsing is te vinden in 'Pagodes', het eerste stuk uit de serie 'Estampes' (1903) voor piano. Met behulp van pentatoniek, het gebruik van quasi-Chinese motiefjes en het toepassen van secundenklanken weet Debussy op een onnavolgbare wijze een Oosterse sfeer te treffen zonder dat nu direct het gehele stuk - technisch gezien - is opgebouwd uit Chinese of Oosterse toonreeksen. Hetzelfde geldt voor het tweede stuk uit dezelfde serie 'La Soirée dans Grenade' (1903). Debussy is ooit (slechts heel kort) in het noorden van Spanje geweest, veel te kort om uitvoerige studie te maken van de Spaanse volksmuziek. Voor 'La Soirée dans Grenade' hadden echte Spanjaarden als Albéniz, Granados of De Falla zich niet hoeven te schamen: Debussy's muziek had zó uit de Spaanse volksmuziek genomen kunnen zijn maar klinkt anderzijds ook weer helemaal Debussyaans. Het gebruik van het Habaneraritme draagt in hoge mate daartoe bij. Vergelijk in dit opzicht 'La puerta del viño' uit de tweede serie 'Préludes' of 'Lindaraja' (1901) voor piano à 4 mains. Ook de étude 'Pour les agréments' heeft een onverklaarbaar maar niet mis te verstaan Spaans karakter.

Zelfs de grondigste analyse kan wel de 'ingrediënten' blootleggen maar niet verklaren hoe die typisch Spaanse sfeer kan zijn getroffen mét behoud van de eigen persoonlijkheid van de komponist. Dit is een gave die alleen de allergrootsten is voorbehouden. Mogen we dan ook nog wijzen op het deeltje 'The snow is dancing' uit 'Children's corner' (1906-1908). De gedachte aan warrelende sneeuwvlokken is wel heel ver verwijderd van de gedachte aan (en klank van) een Javaans Gamelan-orkest. Toch zijn beiden in dit stuk met elkaar verweven maar weer niet op 'programmatische wijze', d.w.z. de komponist wil uitdrukkelijk niet een bepaald beeld in muziek voorzetten maar slechts de impressie, de gedachte, geven. In de verdere pianomuziek, geschreven na 1900 zijn meer voorbeelden te vinden, met name in de series 'Images' en 'Préludes'. De 24 'Préludes' (ontstaan tussen 1909 en 1912) behoren tot Debussy's meest magistrale werk en bevatten alle vernieuwingen die hij in harmonisch opzicht bracht (zoals in het algemeen in zijn komposities voor piano meer dan elders).

Bij sommige komponisten vindt men ook een volkomen versmelting van kerktoonladders en grote of kleine terts toonladders. Dit houdt in, dat pas bij een détailanalyse blijkt dat de komponist fragmenten uit die toonladders heeft gebruikt, die uit slechts enkele intervallen bestaan. Het ene fragment ontwikkelt zich daarbij uit het andere. Deze werkwijze kan goed worden bestudeerd bijv. in de eerste van de 'Trois

nocturnes' (1897-1899), 'Nuages'. Zoals wolken uit heel kleine waterdruppeltjes bestaan, zo is dit stuk geconstrueerd uit melodische lijnen, die op hun beurt uit heel kleine melodische cellen bestaan, waarin fragmenten van talrijke soorten toonladders terug zijn te vinden. Ook 'Bruyères' (heide) uit de tweede bundel 'Préludes' (1909-1912) is op een vergelijkbare manier geconstrueerd maar toch meer uit de grote- en kleine tertstoonladders gevormd. We vermelden het pianostuk 'Canope' uit dezelfde bundel) als laatste voorbeeld van een constructie op basis van onvolledig gebruikte kerktoonsoorten (dorisch en lydisch). Het stuk eindigt op een septnoneaccoord C-G-e-c-g-d (grote drieklank met toegevoegde secunde).

De twee maal twaalf stukken in de beide bundels 'Préludes' hebben weliswaar een titel maar kunnen desondanks niet als programmamuziek opgevat worden. Wellicht om deze gedachte te voorkomen liet de komponist de titels aan het einde van zijn stuk plaatsen in plaats van er boven. Hij wil daarmee o.i. slechts aangeven door welk fenomeen hij werd geïnspireerd. Hij geeft dan ook nooit een materiële nabootsing van de klank maar wil alleen een sfeer tekenen. Zelfs het citaat van het Engelse volkslied in 'Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.' (een figuur uit een roman van Charles Dickens) is in dienst gesteld van die sfeertekening.

Een van de vernieuwingen die Debussy invoert is het gebruik van de heletoons toonladder (een toonladder die - zoals de naam al zegt - uitsluitend is opgebouwd uit hele toonsafstanden, bijv. c-d-e-fis-gis-ais-c'). Het pianostuk 'Voiles' uit het eerste boek 'Préludes' (1909-1910) is bijna geheel op hele-toons toonladders gebouwd. Met opzet wordt hier gezegd 'het gebruik van', want Debussy is niet de 'uitvinder' van deze toonladder. De heletoons toonladder komt al voor bij Mozart ('Ein musikalischer Spass' KV 522, deel 3 vioolcadens, 8 maten voor het slot: de ladder g"a"b"cis"'dis"'eis"'g"') Liszt [pianoconcert ES vlak vóór reprise], Glinka (in de opera 'Russlan en Ljudmila' (1842) aan het slot van de ouverture en elders in de opera waar de kwaadaardige tovenaar Chernomor optreedt en ook bij Schubert, Moessorgsky, Reger, Schönberg en anderen maar daar altijd als effect, niet als stylistisch of als consequent melodievormend element [024].

Debussy gebruikt zowel volledige heletoons toonladders als ook onvolledige, d.w.z. een of twee tonen zijn dan 'onjuist' cq. 'niet wat ze hadden moeten zijn'. Een voorbeeld:

In het lied 'Recueillement' (uit de 'Cinq poèmes de Baudelaire', ontstaan tussen 1887 en 1889), vanaf de veertiende maat voor het slot heeft de zangstem: es' f' g' a' b' c" d"; bij een volledige heletoons toonladder had de zesde toon een cis" moeten zijn, immers, de gehele ladder bestaat uit zes afstanden van grote secunden. De toon c" is dus in dit geval van cruciaal belang; bovendien treedt er in de tekst een contrast op, wat die zogenaamde foute toon rechtvaardigt. De hele melodische wending beweegt zich naar die toon c" toe; de tonen f' g' a' b' en c" worden zelfs in de pianopartij

verdubbeld. We hebben dus in feite te maken met een samensmelting van een heletoons toonladder en een gewone diatonische grote terts toonladder. Bij consequent gebruik van een heletoons toonladder zou men harmonisch gezien steeds op een overmatige drieklank uitkomen. Debussy lost dit op door de heletoons toonladder samen te smelten met een diatonische, zodat alleen de typische kenmerken van de heletoons toonladder direkt opvallen. De pianobegeleiding ondersteunt deze werkwijze.

Het is zeer wel mogelijk dat Debussy in zijn tienerjaren al met de heletoons toonladder heeft geëxperimenteerd en zijn ideën in de muziek van Moessorgski, die hij als bijna 20-jarige leerde kennen bevestigd vond. De heletoons toonladder is immers een typisch kenmerk van de Oost-Europese volksmuziek (inclusief die van de Balkan).

Nog een voorbeeld van het geheel of gedeeltelijk gebruik van een heletoons toonladder is te vinden in 'Pour le piano' (1901). In de 'Prélude' maat 24, 25, 39, 40, 41: f-g-a-b; maat 75, 76, 83, 85, 91, 93: as"-bes"-c"'-d"', etc. De complete ladder dalend in maten 57-59: as"'-ges"'-e"'-d"'-c"'-bes"-as"-ges"-e"-d"-c"-bes'-as'-ges'-e'-d'-c'-bes-as-ges-e-d-c-BES-AS; stijgend en dalend in maten 151, 153-155: b-cis'-dis'-f'-g'-a'-b'-cis"-dis"-f"-g"-a"-b"-cis"'-dis"'/cis"'-b"-a"-g"-f"-dis"-cis"-b'-a'-g'-f'-dis'-cis'-b. Bij dit laatste voorbeeld vormt maat 152, waarbij de tonen c' en d' zijn verlaagd, een variant, waarbij door verandering van een detail nu juist die typische Debussyaanse klank en klanksfeer ontstaat. Er is hier (en ook verderop) sprake van het afwisselend gebruik van de heletoons toonladder en de diatonische ladder, wat hier dat onnavolgbare effect geeft.

Andere heel typerende voorbeelden van het op deze wijze gebruiken van de heletoons toonladder kan men vinden in de pianostukken 'l'Isle joyeuse' (1904; ook weer in combinatie met de diatonische toonladder) en 'Voiles' (1910 uit de eerste serie 'Préludes', gebouwd op een orgelpunt van bes. Slechts in enkele maten wijkt hij van de heletoons toonladder af. Het stuk is gebaseerd op de noten: bes-c-d-e-fis-gis-bes. In de muziek voor orkest zijn voorbeelden te vinden in 'Jeux de vagues' uit 'La Mer' (1903-1905) maar ook al in de vroege cantate 'l'Enfant prodigue' (1884; slot van de 'Cortège').

Evenals bij de kerktoonsoorten het geval is, kan men ook hier niet zonder meer stellen, dat Debussy de eerste was, die na zoveel tijd weer opnieuw gebruik maakte van de heletoons toonladder. Hij echter wel een van de eersten die de heletoons toonladder (in al dan niet volledige vorm) vaak gebruikt. Het bijzondere van zijn werkwijze en ook het nieuwe voor die tijd is de wijze waarop hij deze ladder gebruikt.

Vaak vinden we in Debussy's muziek een motief, dat uit drie hele toonsafstanden is opgebouwd (bijvoorbeeld f-g-a-b), dus een onvolledige heletoons toonladder maar ook een onvolledige modus (middeleeuwse kerktoonsoort), de lydische met zijn typerende overmatige kwart [025]. In de West-Europese

kunstmuziek is er vóór Debussy betrekkelijk weinig gebruik gemaakt van deze onvolledige heletoons toonladder, waarschijnlijk een nasleep van het feit dat de overmatige kwart bij de middeleeuwse theoretici verboden was. Toch komt hij wel voor: in een koraalmelodie van Johann Rudolph Ahle (1625-1673); deze melodie werd in een vierstemmige harmonisatie overgenomen door Joh. Seb. Bach in zijn cantate 'O Ewigkeit, du Donnerwort' (BWV 60; 1723) en in 1935 compleet met Bach's harmonisatie nogmaals gebruikt door Alban Berg in zijn vioolconcert.

Ook in het tweede deel van de 'Six épigraphes antiques' (1914-1915) 'Pour un tombeau sans nom' treedt de heletoons toonladder op: c-d-e-fis-as-bes. Let op de thematische overeenkomst tussen het begin van dit stuk en het begin van 'Prélude à l'après-midi d'un faune (1894).

De octotonische toonladder, die bestaat uit een afwisseling van hele en halve toonafstanden komt sinds de jaren twintig van de vorige eeuw regelmatig voor en wel op twee manieren: beginnend met een hele afstand (c-d-es-f-ges-as-a-ces-c) en beginnend met een halve afstand (c-cis-dis-e-fis-g-a-ais-c). Voorbeelden zijn te vinden in de tweede pianosonatine (1925; Kloppenburg cat. no. 66) van Willem Pijper (ladder: es-f-fis-as-a-b-c-d) en in de 'Missa brevis' (1946) van Henk Badings.

Volledigheidshalve kan ook de negentonige toonladder van Alexander Tcherepnin (1899-1977) worden vermeld. Deze bestaat uit drie gelijk gebouwde tetrachorden (een tetrachord is een groepje van vier tonen), waarbij de hele en halve toonsafstanden steeds op dezelfde plaats moeten zitten, bijv.:
d-e-f-g /
f-g-as-bes / g-a-bes-c, met de halve toonsafstand steeds tussen de tweede en de derde toon in. Het systeem kan worden bestudeerd in een aantal komposities voor piano (vanaf ongeveer 1920). Het is echter vrijwel niet nagevolgd en ook Tcherepnin zelf past het niet consequent toe.

IV **TONALITEIT**

In het muzieksysteem dat wij in Europa gebruiken, staan alle tonen binnen een muziekstuk in een vaste relatie tot één bepaalde toon. Dit verschijnsel noemt men tonaliteit, die ene bepaalde toon is de grondtoon, ook wel tonica. Hoe die relatie van grondtoon tot andere tonen is, hangt af van de aard van het muziekstuk.

Aan het begin van de twintigste eeuw werd de tonaliteit voor het eerst doorbroken door Arnold Schönberg. Daaraan ging een lange voorbereidingstijd vooraf, die al begint in het werk van Richard Wagner, de laatste komposities van Franz Liszt en enkele experimenterende 'kleinere' komponisten. Wanneer dus de spanning tussen grondtoon en andere tonen ontbreekt, is sprake van 'géén tonaliteit' ofwel van atonaliteit.

Het is ook mogelijk dat in een muziekstuk twee grondtonen aanwezig zijn, die beiden hun eigen groep tonen om zich heen hebben. Dan is sprake van bitonaliteit. Het stuk staat dan dus eigenlijk in twee toonsoorten tegelijkertijd.

Is er sprake van drie grondtonen, cq. drie toonsoorten, dan zou men de term 'tritonaliteit' moeten hanteren. In de praktijk komt die term niet voor; men spreekt van polytonaliteit, ook wel van pluritonaliteit.

Een verschijnsel, dat tussen de tonaliteit en de atonaliteit instaat is de situatie, waarin delen van een muziekstuk zijn te herleiden tot een grondtoon maar andere delen niet. Het stuk is dus gedeeltelijk tonaal en gedeeltelijk atonaal, m.a.w., de tonaliteit wordt af en toe bevestigd, dan weer losgelaten. Hiervoor is de term zwevende tonaliteit bedacht.

Eigenlijk is de atonaliteit een logisch gevolg van de Romantiek en het verder gaan in het harmonisch denken. Men kende zes verschillende soorten drieklanken, tien verschillende soorten vierklanken en een aantal meerklanken. Zoals de naam al zegt zijn drieklanken uit drie, vierklanken uit vier en vijf en meerklanken uit vijf of meer tonen opgebouwd. Tot het midden van de negentiende eeuw had men genoeg aan de drieklanken en enkele vierklanken. De rest bestond alleen in theorie en kwam in de praktijk vrijwel niet voor. Het verder gaan in harmonisch denken betekent, dat na elkaar alle vierklanken maar ook de meerklanken hun intrede doen in de praktijk. Dit is een rijpingsproces geweest dat de gehele tweede helft van de negentiende eeuw in beslag heeft genomen.

De samenklank F-c-g-bes-e (Beethoven: laatste deel symfonie VI (1808), maat 62, maat 114) is een voorbeeld van zo'n meerklank, die aangeeft dat de tijd voor een verdere harmonische ontwikkeling gekomen was. Brahms schrijft in 1863 in zijn pianokwartet opus 26 (finale, vanaf maat 114) de kwartenopeenvolging gis-cis-fis-b-e. Alexander Skrjabin (in zijn latere werk na ± 1900, bijv. de études) een soortgelijke kwartenopeenvolging (ook als accoord gebruikt), die bestaat uit de tonen C-FIS-BES-e-a-d'. Dit 'mystieke' accoord is afgeleid van de 2de, 11de, 7e, 3e, 13e en 9e boventoon en in Skrjabin's visie 'door de natuur gegeven'. Iets dergelijks is te vinden bij Gustav Mahler (begin 7e symfonie, 1904-1905) en zelfs een opeenstapeling van zeven kwarten in Schönberg's 'Kammersinfonie' opus 9 (1906).

Een ander aspect is, dat men binnen een samenklank tonen enharmonisch kan verwisselen. De klank blijft dezelfde maar de mogelijkheden tot een volgend accoord te komen of een andere toonsoort te bereiken worden groter (en gemakkelijker). Dit is eenvoudig te bestuderen aan de hand van het lied 'Der Musensohn' (1822) van Franz Schubert. Dit lied heeft vier coupletten die alle vier een verschillende sfeer hebben. De toonsoort is AS groot; de toon as wordt op een gegeven moment gelezen als gis, cq. enharmonisch verwisseld tot gis. De toon gis heeft in de toonsoort AS geen betekenis maar wel in de

toonsoorten A, E, B, FIS en CIS. Van al deze mogelijkheden kiest Schubert de toonsoort E, waarin de toon GIS de derde toon is en zo gaat de toonsoort AS over in de toonsoort E. (De komponist had ook in de andere toonsoorten verder kunnen gaan.) In dit lied wisselen de toonsoorten dus tussen AS en E. Dit is een eenvoudig voorbeeld. In de opera 'Tristan und Isolde' (1859) van Richard Wagner zijn veel ingewikkelder constructies te vinden waardoor de muziek zeer vaak (om niet te zeggen: 'voortdurend') van toonsoort verandert. Door dat voortdurende veranderen (moduleren) wordt de harmonische spanning enorm opgedreven. De uiterste consequentie daarvan is dat het principe van de relatie tot een centrale toon moet worden losgelaten en daarmee is de atonaliteit een feit.

Tussen de tonaliteit en de atonaliteit ligt de al genoemde 'zwevende tonaliteit'. Voorbeelden zijn te vinden in komposities, geschreven tussen 1900 en 1914 (Reger: 'Vier Tondichtungen nach Arnold Böcklin' opus 128; Mahler: zesde, zevende en negende symfonie, Schönberg: liedcyclus 'Das Buch der hängenden Gärten' opus 15 [026]; Webern: liedcyclus 'Der siebente Ring' opus 3.) Ook in later jaren werd de zwevende tonaliteit nog wel bewust toegepast. Volledigheidshalve kan nog gewezen worden op de vele methoden om de tonaliteit moeilijker herkenbaar te maken of zelfs te verdoezelen. Een prachtig voorbeeld
is de Sarabande uit 'Pour le piano' (1901) van Claude Debussy met zijn vele opeenvolgingen van septimeaccoorden. Misschien komt dit effect nog beter tot zijn recht in de zetting van ditzelfde stuk voor orkest door Maurice Ravel (1902).

De atonaliteit is geen uitvinding van Arnold Schönberg maar hij was wel een van de eersten die (in de 'Drei Klavierstücke' opus 11 uit 1909) consequent de atonaliteit toepaste. Voor zover thans bekend komt echte atonaliteit voor het eerst voor in het werk van de Belg Désiré Pâque (1867-1939). Op grond hiervan mag weliswaar niet zonder meer aangenomen worden, dat Pâque de 'uitvinder' van de atonaliteit is, maar hij was daarin wél Schönberg een aantal jaren voor [027]. Het is verbazingwekkend, dat in de vaklitteratuur Désiré Pâque wel vermeld wordt maar dat er tot nu toe geen grotere studie aan deze misschien [028] wel eerste 'atonalist' is gewijd [029].

Terug naar Schönberg: behalve in opus 11 gebruikte hij de atonaliteit ook in een aantal liederen uit de cyclus opus 15, in de 'Fünf Orchesterstücke' opus 16 en in het 'monodrama' 'Erwartung', dit alles geschreven in 1909; hij werkte vaak aan meerdere komposities tegelijkertijd. Bij al deze stukken zijn echter nog altijd bepaalde bindingen met de tonaliteit en de laat-Romantische harmoniek. Dit blijkt echter pas bij analyse en is niet op het eerste gehoor waar te nemen. In het programmaboekje van de eerste uitvoering van zijn opus 16 (op 14 januari 1910) schreef hij:

> Ich bin mir bewusst alle Schranken einer vergangenen Aesthetik durchbrochen zu haben.

Zo was het ook. En zoals dat altijd gaat: de tijdgenoten

(behalve natuurlijk zijn leerlingen en vrienden) konden de nieuwe kompositiewijze niet begrijpen, laat staan waarderen. Zelfs een gerenommeerd muziektheoreticus als Hugo Leichtentritt trachtte het verschijnsel 'atonaliteit' te relativeren (in zijn - verder overigens voortreffelijke! - in 1911 verschenen boek 'Musikalische Formenlehre'), door Schönberg's opus tonaal te verklaren. Het boek beleefde een aantal herdrukken tot ver na de tweede wereldoorlog en Leichtentritt leefde tot 1951; in die veertig jaren bleef hij zijn mening toegedaan, ook toen de atonaliteit al een in geheel Europa bekend verschijnsel was.

In de 'Drei Klavierstücke' opus 11 zijn de verhogings-, verlagings- en herstellingstekens volkomen gelijkwaardig aan elkaar, m.a.w. het herstellingsteken wordt gebruikt om een toon aan te geven, die niet is verhoogd of verlaagd. Het heeft dus zijn traditionele betekenis verloren. Het derde stuk is het meest progressieve van de drie. Themaherhaling komt niet meer voor en motiefherhaling vrijwel niet. Ook de traditionele stijgende en dalende lijnen van een melodie vinden we hier niet. Dit aspect is door de kleur van de accoorden vervangen.

In de 'Fünf Orchesterstücke' wordt een nieuw aspect ingevoerd. Het derde stuk, 'Sommermorgen an einem See', (later 'Farben') bestaat uit één accoord (c-gis-b-e-a) dat gedurende het gehele stuk doorklinkt maar met een steeds veranderende instrumentatie. De ene combinatie van instrumenten zet al in terwijl de andere nog klinkt, zodat de overgangen heel geleidelijk gaan maar hierdoor ontstaan grote klankkleurverschillen (vandaar ook de benaming 'Klangfarben'). Dat intensief werken met klankkleuren was op zich in 1909 al niet meer nieuw. Debussy, Ravel, Chausson en anderen pasten het ook al toe maar Schön-berg stond toch iets geheel anders voor ogen:

> Es ist nicht Aufgabe des Dirigenten, einzelne ihm (thematisch) wichtig scheinende Stimmen in diesem Stück zum Hervortreten aufzufordern, oder scheinbar unausgeglichen klingende Mischungen abzutönen. Wo eine Stimme mehr hervorscheinen soll als die Anderen, ist sie entsprechend instrumentiert und die Klänge wollen nicht abgetönt werden. Dagegen ist es seine Aufgabe, darüber zu wachen, dass jedes Instrument genau den Stärkegrad spielt, der vorgeschrieben ist: genau (subjektiv) seinem Instrument entsprechend und nicht (objektiv) sich dem Gesamtklang unterordnend.

Andere noviteiten in de partituur van deze vijf stukken [030] zijn het aangeven van maatwisselingen door zeer grote cijfers en niet meer door kleine op de notenbalk zelf. Verder wordt door middel van de letters H en N aangegeven waar de hoofd- en waar de neventhema's voorkomen.

Het werken met klankkleuren wordt ook gedemonstreerd in het volgende werk, het monodrama 'Erwartung' opus 17 (1909). Het orkest treedt in ongeveer dezelfde bezetting op als in opus 16; er is slechts één soliste, die echter door dit grote

orkest nooit wordt overstemd omdat de begeleiding weliswaar zeer veelkleurig maar altijd dun en doorzichtig blijft. De solopartij is ten opzichte van het orkest geheel zelfstandig. In deze partituur komen veel secundenklanken, kwartenaccoorden en meerklanken (tot elf tonen toe) voor. In het volgende muziekdramatische werk, 'Die glückliche Hand' (opus 18, voltooid 1913) wordt het 'Sprechgesang' ingevoerd: het op bepaalde (NB. qua hoogte niet precies vastgelegde) toonhoogte gesproken woord met begeleiding. Schönberg past het ook toe in eenvoudiger vorm in zijn oratorium 'Gurrelieder' (waaraan hij van 1900 tot 1911 met tussenpozen werkte) en op zeer geraffineerde wijze in de cyclus 'Pierrot Lunaire', opus 21 (1912) voor spreekstem en instrumentaal ensemble [031].

Het uiterste aan nuanceringskunst wordt verlangd in de 'Sechs kleine Klavierstücke' opus 19 (1911). Het zijn werkelijk 'kleine Stücke' met een gering aantal maten, waarin echter relatief zeer veel gebeurt. Deze stukken werden een soort 'handelsmerk' van de Tweede Weense school: in het oeuvre van Anton von Webern, Alban Berg, Egon Wellesz, Hans Erich Apostel (een generatie later) en verschillende andere (oud-)leerlingen van Schönberg zijn vele voorbeelden te vinden.

Schönberg's 'atonale periode' wordt afgesloten met het lied 'Herzgewächse' opus 20 (1911), de al genoemde cyclus 'Pierrot Lunaire' en de vier liederen met orkest opus 22. In 1915 werd hij voor militaire dienst opgeroepen en dat resulteerde in een periode (tot 1923) waarin hij vrijwel niet tot komponeren in staat was. Het laatste van de vier liederen opus 22 werd nog in 1916 voltooid, andere projecten bleven liggen.

'Herzgewächse' is geschreven voor hoge sopraan [032] met harp, celesta en harmonium. Het is een zeer interessante en indrukwekkende klankkleurcombinatie: bovendien is deze kompositie een van de sporadische gevallen in de muzieklitteratuur, waarin het harmonium nu eens volledig recht wordt gedaan en het instrument niet als 'cirkelzaag des geloofs' wordt behandeld. Men zal aan de grote intervallen in de zangstem [033] erg moeten wennen maar de bijzonder mooie behandeling van de instrumenten maakt dit werk de belangstelling zeer waard. Van alle atonale komposities van Schönberg en zijn leerlingen is dit werk wellicht het meest geschikt om kennis met het genre te maken.

Het bijzondere aan de vier liederen met orkest opus 22 is niet zozeer de atonaliteit, maar het feit dat de komponist tot op zekere hoogte aan de dirigent vrijheid verleent deze liederen zelf te instrumenteren. Deze vorm van vrijheid - men zou haast zeggen van 'aleatoriek' - is in de eerste helft van de twintigste eeuw volstrekt ongebruikelijk en uniek. Echte aleatoriek, d.w.z. het toepassen van het toeval op muziek - een element dus, dat niet vastligt en ook niet voorspelbaar is - komt pas voor na 1945 en valt buiten het kader van dit boek.

Het gebruik van twee toonsoorten tegelijkertijd komt al vóór het begin van de twintigste eeuw voor in de volksmuziek. Na het onderzoek daarvan was een volgende logische stap, dit ook

in de kunstmuziek toe te passen. Het ligt voor de hand dat we bitonaliteit in de Europese kunstmuziek het eerst aantreffen bij komponisten, die zich veel met de bestudering van volksmuziek hebben bezig gehouden, zoals Béla Bartók, Karol Szymanowski en Petro Peridis.

Het komt zelden voor dat een kompositie met een langere uitvoeringsduur geheel bitonaal is; meestal gaat het om een aantal bitonale passages of zelfs enkele maten. Voorbeelden hiervan zijn te vinden in de twaalf stukken genaamd 'Saudades do Brasil' (1921) van Darius Milhaud [034]. Ieder stuk is genoemd naar een wijk van Rio de Janeiro en gebaseerd op een bepaald ritme uit de Braziliaanse volks-, cq. dansmuziek [035]. Ook in de orkestmuziek van Petro Petridis, zoals de 'Griekse suite' en de eerste symfonie (beiden 1929) zijn bitonale elementen te vinden. Hetzelfde geldt voor de komposities van Karol Szymanowski, geschreven tussen ± 1923 en ± 1933, zowel voor grote als voor kleine bezetting, bijv. 'Stabat Mater' opus 53 (1926), de vierde symfonie opus 60 (1932; met een obligate pianopartij) etc. Er zou - naar verluidt - zelfs een 'bitonale symfonie' - van Julius Röntgen bestaan [036]. Andere voorbeelden van bitonale komposities zijn te vinden bij Béla Bartók in zijn serie 'Microcosmos' (zes delen, 1926-1937), een progressief geordende pianomethode, waarin allerlei destijds 'nieuwe', in ieder geval 'ongebruikelijke' muzikale elementen spelenderwijs worden toegepast. Een bijzondere vorm van bitonaliteit ontstaat, wanneer de beide grondtonen een overmatige kwart van elkaar afliggen, bijv. d en gis; deze vorm wordt 'modus conjunctus' genoemd. Anthon van der Horst schreef enkele werken voor orgel (en voor piano) met gebruikmaking van de 'modus conjunctus'. De 'Suite in modo conjuncto' voor orgel (1943) geniet een zekere bekendheid [037].

Ook de polytonaliteit is een schakel tussen tonaliteit en atonaliteit. Het gebruik van meerdere toonsoorten tegelijkertijd kan wel theoretisch gedemonstreerd worden maar is voor het menselijk gehoor zeer moeilijk of in het geheel niet meer definieerbaar. Wat gezegd werd over bitonaliteit geldt mutatis mutandis ook voor polytonaliteit. Voorbeelden van polytonaliteit zijn al bij Debussy te vinden: 'Feuilles mortes' (v.a. maat 25) en 'Les tièrces alternées', beiden uit het tweede boek 'Préludes' (ontstaan in de jaren 1909-1912), of het ballet 'Jeux' (1912-1913). In later jaren hielden bijv. Darius Milhaud (opera 'Esther Carpentras', 1925) en vooral Germaine Tailleferre (diverse komposities voor piano) zich met bi- en polytonaliteit bezig. In Nederland kunnen Jan Ingenhoven, Henri Zagwijn en Willem Pijper op dit terrein tot de pioniers gerekend worden.

Een van de eerste bewust geschreven voorbeelden van polytonaliteit is het slot van 'Ein musikalischer Spass' (KV 522) van Mozart: de beide hoorns spelen in F, de eerste viool in G, de tweede in A, de alto in c kl. en de bas in BES. De drie slotaccoorden luiden: BES/es/a/bes/c'/d'/g'/a'/b'/cis"/g", f/g/a/bes/es'/e'/g'/bes'/cis"/d"/a"/b" en BES/es/f/g/a.

Polytonaliteit (en hoe!) ontstaat ook 'per ongeluk' in het Menuetto (vanaf maat 16) als de beide hoornisten 'er uit raken' (let daarbij ook op wat de strijkers doen). En zo zit dit werk vol met allerlei muzikale grapjes en is het een ware encyclopaedie van kompositorische fouten.

Een kompositie kan zijn opgebouwd uit een vlechtwerk van melodieën, die echter niet noodzakelijkerwijs allemaal in verschillende toonsoorten behoeven te staan. Men spreekt dan van polymelodiek. Dit verschijnsel is een belangrijke bouwsteen voor bijvoorbeeld de muziek van Matthijs Vermeulen. Het gebruik van meerdere ritmes tegelijkertijd, dat heel karakteristiek is voor bepaalde volksmuziek (bijv. de Zuid-Amerikaanse) heet dan polyritmiek.

Alle hierboven genoemde elementen zijn al aanwezig in het werk van Charles Ives (1874-1954). Dit moet als bijzonderheid worden gekenmerkt, omdat hij met veel zaken net iets eerder was dan anderen en omdat hij zijn muzikale opvoeding binnen een zeker isolement ontving, waarin de grote vernieuwers van de twintigste eeuw nog niet bekend waren. Reeds aan het einde van de negentiende eeuw vinden we in zijn werk bitonaliteit: 'Psalm 150' (± 1890) voor twee koren en orgel en 'Variations on America' (1891) voor orgel [038], waarin dissonerend contrapunt voorkomt en ook enkele polytonale effecten [039].

Hoe Ives kwam tot bitonaliteit en tot polytonale effecten vertelde hij zelf in gesprekken met zijn biografen Henry en Sidney Cowell [040]: hij stond eens tijdens de viering van een of andere nationale feestdag op het dak van een gebouw, dat gelegen was op een punt waar meerdere straten bij elkaar komen op een plein. Vanuit verschillende straten kwamen muziekcorpsen naar dat plein gemarcheerd, elk met zijn eigen muziek. Op het plein zelf werd het een ware kakofonie van geluiden door elkaar. Ives vond het fascinerend en schreef verscheidene stukken waarin meerdere orkesten of ensembles elk hun eigen muziek tegen elkaar in spelen. Men hoort de muziek als het ware 'aankomen', in elkaar schuiven en uiteindelijk oplossen.

In zijn beide 'Orchestral sets' [041] waaraan hij werkte van 1904 tot 1915, komen polyritmiek, en klankkleureffecten voor, die in diezelfde tijd gebruikt worden door Schönberg ('Fünf Orchesterstücke, 1909) en Strawinsky ('Le sacre du printemps', 1913). Schönberg en Strawinsky kunnen de muziek van Ives in die tijd niet hebben gekend, want deze was nog niet gepubliceerd. Omgekeerd is het onmogelijk, dat Ives vóór 1915 deze komposities van Schönberg en Strawinsky kan hebben gekend.

In het tweede deel van zijn tussen 1910 en 1916 geschreven vierde symfonie komt een mooi voorbeeld van polymetriek voor, het toepassen van verschillende maatsoorten tegelijkertijd, zoals in dit geval zesachtste, vijfachtste, driekwarts en tweekwarts maten. Ives is weliswaar niet de 'uitvinder' van deze mogelijkheid maar vóór 1920 is de toepassing van polymetriek in grotere komposities toch een zeldzaamheid

[042].

Omdat Ives' muziek direkt voortkomt uit de Romantiek, spreekt zij gemakkelijk aan en kan de onbevangen luisteraar relatief gemakkelijk definiëren welke vernieuwingen de komponist toepast. Hij blijft een van de meest boeiende komponisten van het begin van de twintigste eeuw en de eerste grote pionier in de Amerikaanse muziekgeschiedenis. Zijn eigen tijdgenoten hadden nauwelijks belangstelling, laat staan begrip voor zijn muziek en wellicht is dat een reden waarom hij vanaf 1929 niet meer komponeerde. Meer succes had hij in zijn dagelijks werk, de assurantie. Hij schreef enkele boeken, die in deze branche nog altijd met respekt worden genoemd.

We hebben hier een aantal voorbeelden van het voorkomen van nieuwe aspecten in de muziekgeschiedenis in de vroege twintigste eeuw vermeld. Daarmee is niet gezegd, dat dit de oudst grijpbare voorbeelden zijn. Zoals vaak in de geschiedenis zijn er vóór de grote meesters al incidenteel voorbeelden van vernieuwingen te vinden, die al dan niet 'per ongeluk' ontstonden, zoals een voorbeeld van polymetriek bij Mozart (Don Giovanni, finale eerste bedrijf). Gaan we verder terug in de geschiedenis, bijv. in de dertiende en veertiende eeuw, dan zijn er in de zich ontwikkelende nog primitieve meerstemmigheid al vele voorbeelden van polymetriek te vinden. Verder bestaat er een stuk voor luit (gedrukt in 1544) van Hans Newsidler, waarin al echte bitonaliteit voorkomt. Er moet dus wat betreft het 'voor het eerst voorkomen' van een of ander fenomeen altijd enige voorzichtigheid worden betracht. Een laatste voorbeeld:

In veel boeken kan men de opmerking vinden, dat de cluster voor het eerst voorkomt in de pianomuziek van Henry Cowell (1887-1965; tevens biograaf van Charles Ives). Cowell heeft een groot oeuvre op zijn naam heeft staan, dat buiten Amerika echter nauwelijks bekendheid heeft gekregen.

Een cluster ('toontros') is een groepje tonen met onderling tenminste een kleine secunde afstand, dat met behulp van de vuist of onderarm op een toetsenbord kan worden verkregen, maar natuurlijk ook door verschillende instrumenten in toonsafstand van een kleine secunde voor te schrijven. Cowell paste de cluster voor het eerst toe in zijn uit 1911 daterende pianostuk 'The Banshee' en heeft er kennelijk heilig in geloofd, dat hij een nieuwe uitvinding had gedaan. Opgemerkt moet overigens worden dat de clustertechniek pas veertig jaren later uitgebreid werd toegepast door de jonge generatie komponisten, die zich na de tweede wereldoorlog manifesteerde.

Voor zover thans bekend komt de tooncluster voor het eerst voor in de variaties op de 'Marseillaise' en het lied 'ça ira' (± 1795) van de Franse komponist Claude Balbastre (1727-1799), een leerling van Rameau. De cluster wordt hier in programmatische zin gebruikt om een kanonschot te imiteren. Dit klinkt beter op de pianoforte dan op het clavecimbel, voor welk instrument deze cluster dan ook waarschijnlijk niet gedacht is [043]. Een soortgelijk clusteraccoord is ook te

vinden bij Beethoven in het laatste deel van de negende symfonie (1823-1824), vlak vóór de eerste inzet van de bariton: 'F-F-A-f-a-cis'-d'-e'-f'-a'-bes'-cis"/des"-e"-g"-bes" (in iets uitgedunde vorm - en zonder strijkers - ook al aan begin van dit deel). De cluster luidt: cis/d/e/f/g/a/bes en in principe zijn alle tonen van de toonladder vertegenwoordigd.

b. Historisch gedeelte

V **DE TWEEDE WEENSE SCHOOL**
Schönberg, Von Webern en Berg

Is het Impressionisme karakteristiek voor de Franse kunst in de periode 1890-1914, daar tegenover staat het Expressionisme, dat tussen ± 1905 en ± 1930 de kunst in Duitsland en Oostenrijk beheerste. Kenmerkend voor het expressionisme is het sterk op zichzelf gericht zijn van de kunstenaar. De eigen gevoelens worden met zo groot mogelijke innerlijke betrokkenheid geuit. Door middel van het Expressionisme worden vooral de problemen van de moderne twintigste-eeuwse mens tot uitdrukking gebracht: eenzaamheid, angst, rebellie maar is er ook aandacht voor sociaal meegevoel; de ouderen van toen hadden de onmenselijke toestanden in vele negentiende-eeuwse fabrieken nog persoonlijk meegemaakt. Het Expressionisme heeft enerzijds nog sterke binding met de Romantiek maar is anderzijds ook een reactie tegen het 'vage', het 'symbolische' van het Impressionisme. Bij het Expressionisme gaat hem om de mens, die zich bewust wordt van de realiteit waarin hij leeft.

Ook in de muziek is daarvan de afspiegeling te zien: enerzijds het vasthouden, cq. opnieuw gebruiken van oude muzikale vormen zoals canon [044], passacaglia, dansvormen (voorbeelden te over in Schönberg's cyclus 'Pierrot Lunaire', 1912), anderzijds het breken met de traditionele harmoniek maar toch ook weer de neiging om daarvoor een zekere systematiek terug te vinden. De bekendste, belangrijkste en ook meest door anderen nagevolgde systematiek is de Dodecafonie (of twaalftoonstechniek), ontwikkeld door Arnold Schönberg.

Na de periode 1915 tot 1922, waarin hij weinig komponeerde en slechts één werk voltooide, kwam Schönberg in 1923 [045] met zijn nieuwe systeem. In de zomer van 1922 had hij al aan een oud-leerling geschreven, dat hij een ondekking had gedaan, die de hegemonie van de Duitse muziek voor de komende eeuw zou bevestigen. In 1923 voltooide hij zijn 'Fünf Klavierstücke' opus 23, waarin voor het eerst de dodecafonie is toegepast.

Het kenmerkende van de dodecafonie is, dat iedere toon van de chromatische toonladder (twaalf tonen dus) een zelfstandig fenomeen is. De toon es is niet meer een verlaagde e, de toon gis is niet meer een verhoogde g; de relatie van deze tonen met een grondtoon is verbroken. De twaalf tonen staan gelijk-waardig ten opzichte van elkaar ('sind nur auf einander bezogen.') Door die gelijkwaardigheid maakt het niet meer uit of een fis of een ges genoteerd wordt, het blijft dezelfde toon [046]. De twaalf tonen vormen samen een reeks en geen

toon mag worden herhaald voordat ze alle twaalf aan bod zijn gekomen [047]. De basis van de dodecafonie is dus de reeks van de twaalf tonen van de chromatische toonladder, de kunstwaarde zit in de volgorde waarin die twaalf tonen zijn gebracht en dit houdt ook in, dat voor ieder nieuw muziekstuk een nieuwe reeks (volgorde) moet worden uitgedacht.

Als voorbeeld nemen we de reeks in het eerste lied van de 'Drei Lieder nach Gedichten von Hildegard Johne', opus 25 (1934-1935) van Anton von Webern; deze luidt:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
fis	f	d	e	es	c	a	cis	gis	b	bes	g

De eerste elf noten zijn in de pianopartij, de twaalfde in de zangstem. Deze reeks is de originele in dit stuk. De zelfde reeks komt ook in andere vormen voor: in de omkering, in de kreeftengang en in de omkering van de kreeftengang.

De omkering geeft de tonen van de reeks maar in gespiegelde vorm, d.w.z. een toon die in de originele reeks met een interval naar beneden gaat, gaat nu met hetzelfde interval naar boven (en andersom). We beginnen met de laatste toon van de originele reeks. Deze reeks ziet er in omkering dan zó uit:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
g	e	dis	fis	cis	f	d	b	bes	c	a	gis

Deze reeks staat in de pianopartij, maat 2 en 3, bovendien in de maten 2, 3 en 4 en de maten 9, 10 en 11 van de zangstem.

De kreeftengang geeft de originele reeks achterstevoren (zonder spiegeling), dus begint met de laatste noot en ziet er dan zó uit:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
g	bes	b	gis	cis	a	c	dis	e	d	f	fis

Hij staat in de pianopartij vanaf laatste noot maat 5 en geheel maat 6, verder in de zangpartij, maten 6, 7 en 8, tenslotte in de pianopartij vanaf het laatste accoord maat 11.

De omkering van de kreeftengang laat het spiegelbeeld van de kreeftengang zien, als volgt:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
gis	a	c	bes	b	d	f	des	ges	es	e	g

Zie hiervoor de pianopartij, de maten 7, 8, 9 en 10.

Uit deze vier mogelijkheden is het hele lied opgebouwd. De reeks kan in alle vier mogelijkheden op iedere willekeurige toon worden getransponeerd (1+11+12+12+12 maal), zodat in totaal 48 verschillende transpositiehoogten ontstaan; de reeks kan op elke willekeurige toon in de chromatische toonladder beginnen. Verder zijn nog de volgende manipulaties mogelijk:

1. Verschillende tonen van de reeks kunnen tot een samenklank worden samengetrokken. In ons voorbeeld zien we dit gebeuren met de originele reeks (maat 1 en maat 10), met de omkering (maat 2), met de kreeftengang (twee maal in maat 6) en met de omkering van de kreeftengang (maat 8 en 9).

2. De tonen van de reeks kunnen worden verdeeld - apart of groepsgewijs - over de verschillende stemmen en/of de begeleiding. In ons voorbeeld is de pianopartij geheel uit de reeksen opgebouwd maar deze worden over beide handen verdeeld.

3. Iedere toon van de reeks kan een octaaf (of meer octaven) naar boven of naar beneden verplaatst worden.

4. Het indelen van de reeks kan in willekeurig gevormde groepjes tonen voorkomen. Indelingen in drie, vier of zes tonen komen het meest voor. In ons voorbeeld zijn het meestal groepjes van drie tonen apart of vier tegelijk. Er is ook ritmische variatie mogelijk.

Daaarnaast zijn er nog twee bijzondere reeksen:
1. de zgn. 'All-Intervalreihe', waarin ieder interval gecombineerd wordt met zijn aanvulling tot het octaaf, dus grote septiem met kleine secunde, kleine septiem met grote secunde, verminderde kwint met overmatige kwart, enzovoort.

2. de 'tonaal gekleurde reeks', waarvan de tonen zoveel mogelijk in grote en kleine drieklanken worden gegroepeerd, wat gemakkelijker 'in het gehoor ligt', bijv. in het vioolconcert (1935) van Alban Berg).

Door andere komponisten zijn er in later jaren (na 1940) nog meer mogelijkheden bedacht en toegepast.

Het spreekt vanzelf dat de dodecafonie een enorm scala aan mogelijkheden biedt. Het grote gevaar is echter dat iedere kompositie 'hetzelfde' gaat klinken. Daarom moet naar een zo groot mogelijke variëteit van middelen worden gezocht. De dodecafonie is voor ieder instrument geschikt, ook voor de menselijke stem, voor het symfonieorkest en het blaasorkest. Iedere muzikale vorm kan worden gebruikt, van een simpel menuetje voor twee blokfluiten tot een grote opera. De kunstwaarde zit in de wijze waarop de komponist de reeksen behandelt en welke manipulaties hij daarmee doet. Een heel geschikte vorm voor dodecafonie is de variatievorm. De komponist moet daarin (evenals in vroeger tijden) het muziekstuk een logisch centrum geven. Dat kan een thema zijn maar ook een reeks.

De 'Fünf Klavierstücke' opus 23 (1923) waren Schönberg's eerste dodecafonische kompositie. Ze kunnen nog als 'probeersels' in de nieuwe techniek worden gezien, omdat hij hierin nog geen gebruik maakt van omkeringen, kreeftengangen of transposities.

De 'Suite für Klavier' opus 25 (1923) is gelijktijdig met de 'Fünf Klavierstücke' ontstaan maar vóór de 'Serenade' opus 24.

Het stuk bestaat uit de delen 'Präludium - Gavotte - Musette - Gavotte - Intermezzo - Menuett - Trio - Menuett - Gigue, is dus gemodelleerd naar de achttiende-eeuwse suite. Het hele werk is gebaseerd op de reeks: e-f-g-des-ges-es-as-d-b-c-a-bes en hier worden wel omkeringen en kreeftengangen op toegepast.

In de 'Serenade' opus 24 (1923) past Schönberg de dodecafonie voor het eerst toe in een werk voor meerdere instrumenten. Het stuk is geschreven klarinet, basklarinet, mandoline, gitaar, viool, altviool en violoncello. Hieraan wordt wordt in het vierde deel een bariton toegevoegd, die een sonnet van Petrarca vertolkt. Aangezien de versregels uit elf lettergrepen bestaan en Schönberg ten opzichte van de dodecafonie geen compromissen sluit, is het knap te zien met welke ritmische manipulaties hij het probleem van de ritmiek heeft opgelost: de tweede versregel begint met de 12e toon, de derde met de 11e, de vierde met de tiende, etc. Het toevoegen van een stem in een kamermuziekwerk is op zich niet nieuw. In zijn tweede strijkkwartet opus 10 (1907) schreef hij al een sopraanstem voor in de beide laatste delen.

De 'Serenade' is gebouwd op een reeks van 14 tonen: tussen de 11de en de 12de toon worden eerst de 6de en de 8ste herhaald. Deze reeks luidt:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	6	8	12
bes	a	des	c	as	d	es	fis	g	gis	e	d	fis	f

Het stuk stelt zeer hoge eisen aan de uitvoerenden en moet tot Schönberg's moeilijkst te realiseren werken gerekend worden.

Het 'Quintett für Bläser' (1924) opus 26 voor fluit, hobo, klarinet, fagot en hoorn is in de klassieke sonatevorm geschreven, (allegro - scherzo - adagio - rondo), wat mogelijk wordt door de keuze van de reeks. Daarvan is de tweede helft de transpositie in de kwint van de eerste helft (behalve de laatste noot):

1	2	3	4	5	6	en	7	8	9	10	11	12
es	g	a	b	cis	c		bes	d	e	fis	gis	f

In de 'Vier Stücke für gemischten Chor' opus 27 (1925) en de 'Drei Satiren' opus 28 (1926) voor gemengd koor en instrumenten past Schönberg de dodecafonie toe op een groep. Van opus 27 heeft alleen het laatste stuk een begeleiding (mandoline, klarinet, viool en cello). Het eerste koor van opus 28,
'Am Scheideweg', heette oorspronkelijk 'Tonal oder Atonal'; in het tweede, 'Vielseitigkeit' kan men de noten omdraaien en van achter naar voren lezen kan, waarbij de muziek hetzelfde blijft. De derde satire is een kleine cantate (met begeleiding van altviool, cello en piano) met als titel 'Der neue Klassizismus'. Met deze satiren wil de komponist collegae te kijk zetten, die zich door het toegeven aan compromissen trachten staande te houden. Hij schreef er zelf de teksten voor.

In de 'Suite' opus 29 (1926, ook wel 'Septett' genoemd) voor esklarinet, besklarinet, basklarinet, viool, altviool, cello en piano wordt eveneens een twaalftoonsreeks op de traditionele vormen toegepast: 'Ouverture - Tanzschritte - Langsam (Variationen) - Gigue.

Ook het derde strijkkwartet opus 30 (1927) heeft sterke verwantschap met de klassieke vormen, met dit verschil dat in de reprise de thema's niet in hun oorspronkelijke gedaante terugkomen (óf het ritme, óf de melodie is gewijzigd). Schönberg hanteert hier het verbod van toonherhaling binnen de reeks met groter soepelheid.

Met de 'Variationen für Orchester' opus 31 (1928) wordt de dodecafonie voor het eerst toegepast in een orkestwerk. In de inleidende 33 maten wordt de reeks geëxposeerd. De tonen 1, 6, 12 en 11 van de reeks vormen het motief bes-a-c-b (in het Duits: B-a-c-h; voor het eerst in maat 24. Dit is geen citaat zonder verdere betekenis maar een bouwsteen van het werk, die op verschillende manieren voorkomt. De reeks luidt:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
bes	fes	ges	es	f	a	d	cis	g	gis	b	c
[b]					[a]					[h]	[c]

en het werk bestaat uit een thema, negen variaties plus een uit vijf onderdelen bestaande finale. Op zeer knappe wijze combineert Schönberg de reeks in de vier basismogelijkheden: origineel, omkering, kreeft en omkering van de kreeft. Voor de positieve kwaliteiten en het historische belang van dit werk hadden de musici van de Berliner Philharmoniker en hun publiek destijds niet het minste begrip. In eerste instantie weigerden de orkestleden het te spelen. Het kostte dirigent Wilhelm Furtwängler al zijn overredingskracht en prestige om een uitvoering tot stand te brengen. Het publiek was er nog lang niet rijp voor en zorgde voor het obligate schandaal, dat slechts overtroffen werd door het historische schandaal van de jaren 1933 tot 1945, waarin in het 'derde rijk' voor het werk van Schönberg (en vele andere 'ontaarde' komponisten!) geen plaats was.

De komische opera 'Von Heute auf Morgen' opus 32 (1929) is gebouwd op de reeks d-es-a-cis-b-f-as-g-e-c-bes-fis. In het orkest worden o.m. flexaton, mandoline en gitaar voorgeschreven.

Vanf de 'Zwei Klavierstücke' opus 33 (1928 en 1931) wordt het dodecafonisch systeem met meer vrijheid toegepast. De reeks van het eerste stuk wordt in de eerste maat in drie akkoorden neergezet: b-c-f-bes / a-cis-dis-fis / as-d-e-g. Er volgt een doorwerking met een reprise die niet letterlijk is, maar een soort voortzetting van de doorwerking.

De 'Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene' opus 34 (1930) ontstond in opdracht van een uitgever die muziek bij een 'stomme film' wenste. De film - evenals de delen van het orkestwerk - bestaat uit drie delen: 'Drohende Gefahr'

[langsam], 'Angst' [sehr rasch] en 'Katastrophe' [adagio] en is wel gerealiseerd maar nooit met de muziek van Schönberg vertoond. Eigenlijk was anno 1930 de speciale muziek in een bioscooptheater al een afgedaan genre en had het ook voor de toekomst weinig kansen meer (dit geheel los van de politieke situatie in Duitsland). Zowel qua sfeer als qua muzikale stijl wordt men bij het horen van deze muziek steeds weer aan het monodrama 'Erwartung' herinnerd, met name in het bijna 'hysterisch' te qualificeren tweede deel 'Angst'.

In juni 1933 verliet Schönberg Duitsland voor goed. De 'Sechs Stücke für Männerchor' opus 35 (1930) en de drie liederen voor bas opus 48 werden zijn laatste in Duitsland voltooide werken. De (moeilijke) mannenkoren sluiten aan bij de opera 'Moses und Aaron', waaraan Schönberg in de jaren 1930 tot en met 1932 werkte. De opera is nooit voltooid, hoewel hij daar (blijkens zijn correspondentie) in zijn Amerikaanse jaren nog wel over gedacht schijnt te hebben. Pas na zijn dood werd het fragment voor het eerst uitgevoerd. Het is vreemd dat dit werk (misschien door het moeilijk aansprekende libretto?) nooit de populariteit van 'Wozzeck' heeft gehaald, dit ondanks de zeer grote muzikale kwaliteiten.

Het vioolconcert opus 36 (1936) was Schönberg's eerste voltooide werk in zijn nieuwe vaderland Amerika. Tijdens deze 'Amerikaanse periode' (1933-1951) ontstond nog een dozijn belangrijke komposities - naast een aantal kleinere - waaronder een pianoconcert (1942) en de cantate 'A survivor from Warshaw' (1947), waarvan de tekst door Schönberg zelf werd samengesteld op basis van wat hij al dan niet uit eerste hand van een overlevende van een concentratiekamp hoorde. Een heel bijzonder moment in dit stuk, dat hij zelf een 'Orchesterstück mit Sprecher und Männerchor' noemde is, wanneer het (eenstemmige) mannenkoor het 'Schma Yisroel' aanheft, hier symbolisch voor een geloofsbekentenis in het aanschijn van de dood. Kompositietechnisch gezien is het een grote prestatie om een Joods synagogaal gezang met zijn eigen karakteristieken van toonsoort en tonaliteit in een dodecafonische structuur in te passen. Hoe belangrijk de in Amerika geschreven komposities van Schönberg ook mogen zijn, zij brengen geen vernieuwing meer in het fenomeen dodecafonie. Hoogstens kan geconcludeerd worden dat hij zich in de toepassing ervan meer vrijheden veroorlooft dan in de 'Duitse periode' (1926-1933) het geval was (Vioolconcert, 'Ode to Napoleon' (1942), 'De profundis' voor gemengd koor opus 50b (1950)).

Opmerkelijk is, dat hij in zijn 'Theme and variations' opus 43a (1942) voor symfonieorkest (ook bewerkt voor harmonieorkest opus 43b) naar de tonale muziek terugkeert. Zelf zag hij dit werk niet als 'zeer belangrijk' maar hij schreef het 'wirklich mit grossem Vergnügen' [048]. In de 'Variations on a recitative' opus 40 (1941) voor orgel is sprake van 'schwebende Tonalität' (toonsoort d, cq. D). Het stuk bestaat uit tien variaties met een 'cadenza' en een fuga, waarin de verschillende stemmen in tegenbeweging inzetten.

Om Schönberg's gedachten en kompositorische ideeën te begrijpen leze men zijn boek 'Style and Idea' (New York, 1950); daarin staat ook veel over zijn opvattingen (bewondering voor Brahms) en kompositietechnieken. We kunnen het eens of oneens zijn met zijn gedachten: het voegt aan een zich ontwikkelend musicus of muziekliefhebber altijd iets van waarde toe, alleen al doordat Schönberg veel tot nadenken prikkelt. Ziehier een voorbeeld:

Schönberg had niets op met de term 'Zwölftontheorie'; hij sprak van een 'Komposition mit zwölf nur auf einander bezogenen Tönen', ('Method of komposing with twelve tones which are related only with one another') [049]. De dodecafonie is geen techniek van waaruit gekomponeerd wordt; de inspiratie moet de techniek scheppen. Zonder inspiratie geen techniek. De komponist moet vanuit zijn inspiratie een kompositie creëren, waarvan de regels waaraan dat stuk is onderworpen, wel bestaan maar nog niet zijn ontdekt.

Deze visie gaat echter in de praktijk altijd niet op, want:

1. Het puur beoefenen van de techniek, in dit geval dus het toepassen van de dodecafonie is iets wat iedereen kan leren, net als een vliegtuig besturen of een moeilijke (medische) operatie uitvoeren. Natuurlijk gaat hier een lange studie aan vooraf, maar daarna kan ieder die de aanleg heeft het in principe doen. Zo kan zelfs een onmuzikaal mens een muziekstuk komponeren met behulp van de techniek, de dodecafonie. Of het klinkende resultaat enige kunstwaarde heeft is een ander verhaal.

2. Een zekere dosis muziektechnische kennis (het handwerk dus) is altijd nodig, al was het alleen maar om de inspiratie op schrift te brengen. Is die vaardigheid niet aanwezig, dan blijft de kompositie een improvisatie (die muzikaal gezien voortreffelijk kan zijn) of er ontstaat de situatie van de cabaretier/liedjeszanger, die een tweede man nodig heeft om datgene wat hij tot uitdrukking wil brengen, te noteren en te harmoniseren.

3. Het is in de muziekgeschiedenis altijd zo geweest, dat eerst de kompositie, cq. het genre ontstond en dat daarna de regels werden opgesteld en vastgelegd. De dodecafonie is de uitzondering die de regel bevestigt. Alvorens zijn eerste dodecafonische pianostukken vast te leggen heeft Schönberg verscheidene jaren over het systeem nagedacht en ermee geëxperimenteerd. Deze pianostukken zijn complete en 'voldragen' werken, misschien geen absolute meesterwerken maar ook zeker geen experimenteel gepruts waarvan de waarde discutabel is.

Schönberg's belangrijkste leerlingen in zijn 'Weense jaren' (de jaren vóór 1925) waren Anton von Webern en Alban Berg. Webern studeerde bij hem tussen 1905 en 1908, Berg tussen 1904 en 1910. Beiden behielden na hun afstuderen intensief contact met hun leermeester en hebben diens eerste atonale kompositie horen ontstaan (1909). De vroege kompositie van de leerlingen

zijn nog in laat-Romantische geest. Von Webern's afstudeerwerkstuk was een 'Passacaglia' (opus 1, 1908) voor orkest, een werk dat nog helemaal tonaal is (d kl.). Het bestaat uit thema, dertig variaties en coda. In de lessen van Schönberg werd veel aandacht besteed aan het werk van Brahms en dat zal er wel toe hebben bijgedragen, dat Von Webern zijn opus 1 modelleerde naar de finale van Brahms' vierde symfonie. (Bij Brahms zijn er eenendertig variaties en is de coda zelfstandig.) Behalve komponist was Von Webern ook een bekwaam musicoloog, gespecialiseerd in de contrapuntische kunsten van de oude Nederlanders (vijftiende en zestiende eeuw). Zijn bekendheid met deze materie komt goed tot uiting in zijn 'Passacaglia' en ook in het koorwerkje 'Entflieht auf leichten Kähnen' (opus 2, 1908). Het stuk is ritmisch niet zo moeilijk maar wel zeer lastig qua intonatie. Opus 1 en 2 waren zijn laatste tonale komposities.

Met opus 3 (1908), vijf liederen op teksten van Stefan George, begint de overgang naar de atonaliteit, die in een tweede serie van vijf liederen (opus 4, 1909), eveneens op teksten van Stefan George wordt voortgezet. Er is een duidelijke overeenkomst in werkwijze (met tonaal niet meer verklaarbare accoorden en het steeds vaker toepassen van 'schwebende Tonalität') met Schönberg's liedcyclus 'Das Buch der hängenden Garten' (ook op teksten van Stefan George) opus 15 (1909) en het ligt voor de hand dat Schönberg en Webern gedachten hebben uitgewisseld, in ieder geval van elkaars nieuwste werk op de hoogte waren. In zijn 'Fünf Sätze für Streichquartett' [050] opus 5 (1909) bevestigt Von Webern een tendens die hij in zijn liederen opus 3 en 4 al begon en nu op de puur instrumentale muziek overbrengt: de neiging tot comprimeren, tot steeds verder inkorten maar verrijken aan muzikaal gebeuren en expressie. Deze tendens zal voor zijn verdere werk een stijlkenmerk worden. De uitvoering van de 'Fünf Sätze' neemt amper acht minuten in beslag; in later jaren zullen we stukken vinden, waarvan de uitvoeringsduur zelfs in seconden is te meten. Bij dergelijke muziek worden hoge eisen aan de luisteraar gesteld, die in een kort bestek zeer veel in zich moet opnemen in een hoge concentratie. (Over de eisen die aan de uitvoerenden worden gesteld moeten we hier maar niet spreken!) Niet alleen het ontbreken van het melodisch element vraagt 'andere oren' van de toehoorder, ook het introduceren van allerlei nieuwe klankeffecten (wat Schönberg in diezelfde tijd trouwens ook doet) moet ons aan deze muziek laten wennen. De kortheid in deze 'Fünf Sätze' wordt nog overtroffen door de kortheid in de 'Sechs Bagatellen' opus 9 (1913) voor strijkkwartet. Zij tellen in totaal 57 maten met een uitvoeringsduur van 3½ minuut. Door het overheersen van het interval van de kleine secunde wordt deze muziek moeilijk opgenomen.

Zoals het altijd gaat met nieuwe muziek: de meeste toehoorders hebben de grootste moeite mee. Von Webern's eerste 'openbare schandaal' ontstond bij de eerste uitvoering van zijn 'Sechs Stücke für grosses Orchester' opus 6 (1909). Hierin past hij dezelfde werkwijze toe als in opus 5 maar natuurlijk geeft de veelkleurige bezetting van een groot orkest veel meer

expressieve mogelijkheden dan een strijkkwartet. De orkestbezetting is groot maar, vergeleken bij wat Gustav Mahler, Richard Strauss en enkele anderen in diezelfde tijd voorschreven, niet overdreven. Deze grote bezetting wordt echter - net als bijv. bij Debussy - zelden gebruikt om veel volume te produceren; eerder gaat het de komponist om de vele klankkleurmogelijkheden en natuurlijk de expressie. Velen onder het bij de première in april 1912 aanwezige publiek waren op deze totaal nieuwe klank niet voorbereid. De contemporaine verslagen maken gewag van een wedstrijd tussen gesis en daverend applaus (NB. dwars door de muziek heen, die op sommige plaatsen 'kaum hörbar' moet zijn), van gelach, gemiauw en uiteindelijk van een grote vechtpartij. De rechter had het laatste woord.

Voor de vier stukken voor viool en piano opus 7 (1910) hoefde niet eens een aparte vioolpartij te worden gedrukt. Het langste stuk is het tweede (24 maten), dat op twee bladzijden past. Alleen al in de pianopartij komen 69 tekens voor, die betrekking hebben op verandering van de dynamiek. Frasering, speelmanieren en expressie zijn nauwgezet genoteerd. Vrijwel niets wordt nog aan de speler overgelaten. Dit alles moet dan ook nog eens in snel wisselende tempi en in zeer kort bestek gerealiseerd worden. Vergelijkbaar van opzet en uitwerking zijn de drie korte stukken voor cello en piano opus 11 (1914).

In de 'Fünf Stücke für Orchester' opus 10 (1911-1913, herzien 1922) is de techniek van uiterst korte stukken op het orkest overgebracht, zij het dan op een klein orkest met solistisch bezette strijkersgroep en enkele 'ongebruikelijke' instrumenten (harmonium, mandoline, gitaar en bij het slagwerk o.a. 'Herdenglocken' en grote klokken. Wij citeren hier een uitspraak van de musicoloog dr. Hans Mersmann [051]:

> 'Hier geht ein Weg zu Ende. Wir stehen dem Ende der Musik gegenüber, dem absoluten Endpunkt.'

Het is leerzaam de partituur van opus 10 te vergelijken met die van opus 6 en zo mogelijk beide sets na elkaar te beluisteren (met de partituren erbij). Men ziet welk een ontwikkeling Von Webern in die vier jaren heeft doorgemaakt en hoe hij erin is geslaagd zoveel te zeggen met zo weinig noten. Ook zijn instrumentatie is in opus 10 zeer bijzonder, met name de behandeling van het slagwerk dat geheel ter kleuring is ingezet en uiterst behoedzaam behandeld.

De kortheid en beknoptheid, waarvoor Von Webern een grote voorkeur had (en die de expressie zeer ten goede komt), kan worden gezien als een reactie op de werken met een grote bezetting en een lange uitvoeringsduur, zoals die vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw voorkomen. Berlioz met 'Les Troyens' en Wagner met 'Der Ring des Nibelungen behoren tot de vroege voorbeelden daarvan. De hoogtepunten vinden we in de symfonieën van Mahler (met name de tweede en de achtste), sommige opera's van Richard Strauss ('Salome', 'Elektra', 'Der Rosenkavalier') en ook de 'Alpensinfonie', verder in de 'Gurrelieder' van Arnold Schönberg. Vanaf ± 1914

treedt een versobering op, (niet alleen om praktische redenen!) Er is weer belangstelling voor het 'kamerorkest' en beknopter vormen. Erik Satie in Frankrijk was de pionier van deze richting en het werk van Havergal Brian in Engeland vormt daarmee het grootst denkbare contrast: Brian schreef nog jaren later symfonieën in een bezetting waarvoor Mahler en Strauss zich niet zouden hebben geschaamd. Het gros van deze werken [052] is echter aan het einde van de twintigste eeuw nog nooit uitgevoerd en slechts vier werden er ooit gepubliceerd. Er is bijna geen muziek van een tijdgenoot te bedenken, die zover van Von Webern's wereld afstaat als deze symfonieën, niet alleen qua bezetting maar ook naar de geest.

Is het spelen van atonale muziek al moeilijk, het zingen daarvan is alleen weggelegd voor de beste musici. Alle vaste en vertrouwde grond, die een 'traditionele' begeleiding kan geven is hier verdwenen. De zanger(es) moet zich qua intonatie geheel zelf redden maar anderzijds één blijven met de meespelende (niet begeleidende) instrumenten. Voor dit type kunstenares heeft Von Webern een heel arsenaal aan liederen nagelaten:

Twee liederen voor mezzosopraan en zeven instrumenten (klarinet/basklarinet, hoorn, trompet, celesta, harp, viool, altviool en cello), opus 8 (1910)
Vier liederen voor mezzosopraan en piano, opus 12 (1915-1917)
Vier liederen voor mezzosopraan en ensemble (fluit/piccolo, klarinet, basklarinet, hoorn, trompet, trombone, celesta, Glockenspiel, harp, viool, altviool, cello en contrabas), opus 13 (1914-1918)
Zes liederen voor sopraan en ensemble (klarinet/esklarinet, basklarinet, viool en cello), opus 14 (1917-1921)
Vijf geestelijke liederen voor sopraan en ensemble (fluit, klarinet/basklarinet, trompet, harp en viool/alt), opus 15 (1917-1922)
Vijf canons op Latijnse teksten voor sopraan, klarinet en basklarinet, opus 16 (1924).

Aan dit overzicht is te zien, dat de piano voor hem tijdelijk heeft afgedaan. Het werken voor een bontgekleurd ensemble verhoogt de mogelijkheden van de expressie en het is juist de expressie, die in zijn werk de centrale plaats inneemt. Een grotere klankdifferentiatie past daar helemaal bij. Opvallend is zijn voorkeur voor de klarinet en de basklarinet, een voorkeur die hij met Schönberg deelt. In vrijwel al zijn composities zijn deze instrumenten voorgeschreven.

Omdat de tessituur van de zangstem in opus 8, 12 en 13 iets lager ligt dan in de andere liederen kan aan een mezzosopraan worden gedacht; de overige liederen zijn voor een hoge sopraan met een stemomvang van meer dan twee octaven gedacht. In opus 16 wordt zelfs een omvang van gis tot cis"' verlangd. Deze liederen zijn voor een groot deel 'los van elkaar' ontstaan in verschillende jaren en pas later door de komponist onder een bepaald opusnummer samengebracht, waarbij de instrumentale bezetting mede bepalend was. De gebruikte teksten zijn van Rainer Maria Rilke, Georg Trakl en anderen. Ook heeft Von

Webern teksten gebruikt uit de bundels 'Des Knaben Wunderhorn' en 'Die Chinesische Flöte', teksten die ook Gustav Mahler hebben geïnspireerd. Al deze liederen hebben gemeen, dat zij klein van omvang zijn (het grootste is opus 13/1, 51 maten, uitvoeringsduur ± 4½ minuut) maar uiterst moeilijk van uitvoering. Vooral de beruchte grote intervallen (zij dragen veel bij tot verhoging van de spanning en de expressie) in de zangstem maken deze liederen tot een technische prestatie, terwijl ook aan de expressie de zwaarste eisen worden gesteld. Het zal dan ook wel om deze redenen zijn, dat slechts weinig zangeressen zich hieraan wagen, dus is iedere goede uitvoering van deze liederen een culturele gebeurtenis van groot belang.

In opus 15 valt de sterk instrumentale behandeling van de zangstem op, die een polyfoon stemmenweefsel vormt met de instrumentale partijen. Het laatste lied is een ingenieuze zesstemmige dubbelcanon in tegenbeweging, waarbij het canon-thema (inclusief omvormingen) in fragmenten is opgesplitst en over de instrumenten verdeeld. De harp is hierbij als melodie-instrument behandeld, speelt dus geen accoorden. Streng toegepaste canontechniek vinden we ook in opus 16. Vooral uit Von Webern's opus 15 en opus 16 blijkt duidelijk, dat de dodecafonie een natuurlijke aanvulling vormt op de canontechnieken van de oude Nederlanders.

Met de 'Drei Volkstexte' ('religieuze teksten' was misschien beter) opus 17 (1924) voor hoge sopraan, viool/altviool, klarinet en basklarinet begint een nieuwe fase in Von Webern's oeuvre, waarin hij de dodecafonische techniek van zijn leermeester overneemt. Natuurlijk was hij al vóór die tijd door zijn rechtstreekse contacten met Schönberg van het ontstaan en de ontwikkeling van deze techniek op de hoogte. Opus 16 en opus 17 ontstonden in dezelfde periode en de overgang naar de dodecafonie voltrekt zich in zijn oeuvre als het ware van de ene dag op de andere. In de volgende tien jaren is de manier, waarop Von Webern de dodecafonie hanteert gelijk aan de manier waarop Schönberg werkt maar dan komen er toch nieuwe aspecten bij, die vooruitwijzen naar het serialisme; hierover later nog.

Behalve het al genoemde opus 17 ziet de lijst van Von Webern's composities in het dodecafonische systeem er als volgt uit:

Drie liederen voor hoge sopraan, esklarinet en gitaar, opus 18 (1925)
Twee liederen voor gemengd koor en ensemble (celesta, gitaar, viool, klarinet en basklarinet), opus 19 (1926)
Trio voor viool, altviool en cello, opus 20 (1925)
Symphonie voor negen instrumenten, opus 21 (1928)
Kwartet voor viool, klarinet, tenorsaxofoon en piano, opus 22 (1930)
Drie liederen voor zang en piano, opus 23 (1933-1934)
Concert voor negen instrumenten, opus 24 (1934)
Drie liederen voor zang en piano, opus 25 (1934-1935)
Cantate 'Das Augenlicht' voor gemengd koor en klein orkest, opus 26 (1935)
Variaties voor piano, opus 27 (1936)

Strijkkwartet, opus 28 (1937-1938)
Cantate I voor sopraan, gemengd koor en klein orkest, opus 29 (1938-1939)
Variaties voor klein orkest, opus 30 (1940)
Cantate II voor sopraan, bariton, gemengd koor en klein orkest, opus 31 (1941-1943)

Van 1943 tot aan zijn voortijdige dood (hij werd in september 1945 per ongeluk doodgeschoten) heeft Von Webern nog gewerkt aan een stuk voor ensemble, dat het opusnummer 32 had moeten krijgen [053]. Hij maakte ook bewerkingen van composities van anderen (Schönberg, Schubert), waarvan die van het zesstemmige ricercare uit Bach's 'Musicalisches Opfer' (1935) in het bijzonder genoemd en geroemd moet worden. Van deze bewerking bestaat een opname, waaraan Von Webern zelf als dirigent meewerkte.

In opus 17 zijn de klarinet en de basklarinet een secunde (cq. een none) hoger genoteerd dan de werkelijke klank. De aan het eerste lied ten grondslag liggende reeks luidt: b-bes-f-fis-es-e-g-gis-a-c-cis-d. Deze reeks is onderverdeeld in drie groepen van twee tonen (kleine secunden: b-bes, f-fis en es-e) en twee groepen van drie tonen (kleine secunden: g-gis-a en c-cis-d) en beweegt zich van de basklarinet via de klarinet en de viool naar de zangstem. De zevende toon (g) zit echter weer in de basklarinet. De reeks wordt soms vrij gehanteerd; waar hij voor het laatst voorkomt (maten 16 en 17) wordt zelfs de toon e vermeden en daarvoor in de plaats een eis vermeld; (het is niet erg waarschijnlijk dat het daarbij om een drukfout gaat!). Vanwege deze vrije hantering en de vele toonherhalingen kan dit lied als een overgangswerk worden gezien. De toonherhalingen blijven een essentieel bestanddeel van de volgende composities uitmaken en in de hantering daarvan verschilt zijn werkwijze met die van Schönberg van vóór 1933.

De reeks in het tweede lied: cis-c-b-g-gis-d-es-ges-f-e-a-bes is onder te verdelen in vijf ongelijkvormige groepjes van twee dalende, een stijgende, een dalende, twee dalende en een stijgende kleine secunde. De volgorde van de tonen is in acht genomen en de opbouw van het lied is streng. Wel komen nog veel toonherhalingen voor. In het derde lied is aan de zangstem steeds de gehele reeks toebedeeld: gis-f-e-es-g-fis-c-cis-d-b-bes-a, die vier maal herhaald wordt totdat de tekst eindigt (achtste toon). De reeks is onder te verdelen in vier ongelijkvormige groepjes van drie dalende, een dalende, twee stijgende en twee dalende kleine secunden. De instrumentale partijen zijn weliswaar van de reeks afgeleid maar de volledige reeks blijft toch de zangstem voorbehouden. Ook hier worden toonherhalingen gebruikt [054]. De opbouw van de drie reeksen in deze drie liederen, geheel bestaande uit groepjes kleine secunden vormt een bindend element.

In opus 18 worden ook de andere mogelijkheden gebruikt, hoe een reeks gepresenteerd kan worden. In het eerste lied zien we alleen de originele reeks (22 keer) maar in het tweede lied worden al originele reeks en omkering gebruikt. Het derde lied

is een ingewikkelde puzzle met gebruikmaking van originele reeks, omkering van de kreeftengang, omkering en kreeftengang (in dié volgorde).

De twee liederen opus 19 met hun betoverend mooie instrumentatie zijn op vergelijkbare wijze geconstrueerd. De voorkeur voor secundeintervallen lijkt hier plaats te maken voor septiemen.

Het strijktrio opus 20 (1927) is naar de klassieke vormleer gemodelleerd; het tweede deel is een hoofdvorm. De gebruikte reeks komt echter niet letterlijk terug maar alleen in gevarieerde vorm en is over de instrumenten verdeeld. De reeks luidt: dis-e-as-g-d-cis-a-bes-f-fis-b-c en is - zoals in opus 17 - geconstrueerd uit groepjes van stijgende en dalende secundeintervallen. Deze reeks komt weer op alle vier manieren voor.

De symfonie opus 21 is ten opzichte van het strijktrio een versobering. Liggen in het trio de drie stemmen dicht bij elkaar en is het geheel druk en levendig, in de symfonie is gestreefd naar doorzichtigheid en innerlijke rust. De momenten waarop een instrument niet speelt, zijn in dit werk zeer belangrijk omdat zij geheel in dienst van de expressie worden gesteld.

De partituur vraagt een solostrijkkwartet (dat eventueel wel meervoudig kan worden bezet), een harp, twee hoorns en natuurlijk een klarinet en een basklarinet. Het openingsdeel (rustig gaande) bestaat uit twee gedeelten (met herhaling). De reeks die hieraan ten grondslag ligt luidt: a-fis-g-as-e-f-b-bes-d-cis-c-es en bestaat uit zes intervallen van een kleine secunde. Bijzonder is daarbij dat de originele reeks en de kreeftengang uit dezelfde groepering van intervallen zijn geconstrueerd en dus gelijkluidend.

Dan volgen een thema met zeven variaties en coda. De reeks daarvan luidt: f-as-g-fis-bes-a-es-e-c-cis-d-h. De laatste zes tonen vormen de (getransponeerde) kreeftengang van de eerste zes. Bovendien zijn de variaties 1, 2 en 3 het spiegelbeeld van de variaties 7, 6 en 5. In de vierde variatie is het tweede gedeelte het spiegelbeeld van het eerste en zo gaat dan het gehele stuk weer terug.

Het kwartet opus 22 is opgedragen aan de architect Adolf Loos (1870-1933), een van de voorvechters van de 'nieuwe zakelijkheid' in de bouwkunst. In feite paste hij dáár toe, wat Von Webern in de muziek deed: functionaliteit zonder onnodige opsmuk en een maximum aan practische bruikbaarheid (cq. expressie). Het kwartet is qua constructie dan ook een meesterwerk, een meesterlijk architect waardig.

De doorzichtigheid, die we in de symfonie al vonden, is in het kwartet in extremo benut. In de vioolpartij komen slechts twee dubbelgrepen voor, in de pianopartij wel tweeklanken maar geen accoorden. Juist door die openheid, de zeer grote variëteit in dynamiek en de niet minder grote ritmische opgaven is dit werk

zeer moeilijk te realiseren en dan alleen nog door vier musici, die zeer goed op elkaar zijn ingespeeld.

Men heeft deze werkwijze van Von Webern met een term uit de schilderkunst wel eens 'muzikaal pointillisme' genoemd. Zoals Monet, Seurat en geestverwanten schilderden door het zetten van puntjes en streepjes verf op het doek, waardoor en waarin het uit te beelden object zichtbaar wordt, zo werkt Von Webern met noten. Op het eerste gezicht lijkt het of het hele stuk uit losse noten of groepjes noten bestaat, veelal onderbroken door rusten. Het onderlinge verband moet eerst 'op papier' worden ontdekt maar kan daarna ook gehoord worden. Al die schijnbaar losse tonen en toongroepjes zijn door de reeksentechniek met elkaar verbonden en moeten uiteindelijk toch een eenheid vormen.

Vanaf 1933 gebruikte Von Webern voor zijn vocale werken alleen nog maar teksten van Hildegard Johne: de liederen opus 23, 25 en de cantates opus 26, 29 en 31. Zijn schrijfwijze wordt wat 'vocalistvriendelijker', de grote intervalsprongen zijn weliswaar niet altijd vermeden maar toch quantitatief minder. Bij zijn schrijfwijze voor koorstemmen (al in opus 19) eist hij minder van koorzangers dan van solisten, wat niet wegneemt dat zijn koorwerken zeer moeilijk zijn. De reeksen zijn niet meer alleen uit kleine secunden geconstrueerd maar er worden ook tertsen gebruikt, zodat verticaal tonale accoorden kunnen ontstaan. De zetting van de koorstemmen is vaak homofoon om in ieder geval ritmische problemen tot een minimum te beperken.

Bijzonder in de drie liederen opus 23 is, dat zij alle drie op de zelfde reeks zijn geconstrueerd. Deze luidt:
d-g-es-ges-c-e-gis-f-a-bes-cis-b. In het eerste lied wordt hij geïntroduceerd door de piano en verschijnt in maat 26 in de zangstem in omkering van de kreeftengang en een overmatige kwart hoger getransponeerd: gis-dis-g-e-bes-fis-d-f-cis-c-a-b. In het tweede lied komt dezelfde reeks voor in kreeftengang b-a-c-des-f-d-fis-ais-e-g-es-as in de pianopartij, eerst als twee accoorden plus voorslag, dan 'los' (maten 8 en 9; de tonen e en g in de zangstem) en in omkering b-cis-bes-a-f-as-e-c-fis-es-g-d; vanaf maat 10. Het derde begint met de omkering (piano), dan omkering van de kreeftengang (zangstem, maten 2-5), vervolgens kreeftengang (piano, maat 5). De oorspronkelijke reeks is in maat 4 (pianopartij) getransponeerd te horen, in maat 7 (met opmaat) in de originele ligging.
Deze drie liederen bestaan uit een ingewikkeld vlechtwerk van mogelijkheden, allen ontstaan uit één reeks. Dit is natuurlijk alleen mogelijk als enharmonische verwisselingen worden toegepast (cis = des, dis = es, etc.).

De drie liederen opus 25 laten een zelfde werkwijze zien als opus 23: ook hier een gezamenlijke reeks van vier maal drie groepjes noten: fis-f-d-e-es-c-a-gis-cis-b-bes-g. In het derde lied is weer naar de doorzichtigheid van de symfonie en het saxofoonkwartet gestreefd. Het eerste lied hebben we eerder al vermeld.

Het concert voor negen instrumenten (fluit, hobo, klarinet, hoorn, trompet, trombone, viool, altviool en piano), opus 24 (1934) is opgedragen aan Arnold Schönberg bij zijn zestigste verjaardag. Het klassieke vormschema (levendig, zeer langzaam, zeer snel) ligt aan dit werk ten grondslag. De reeks bestaat, net als in opus 25, uit vier groepjes van drie tonen:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
b	bes	d	es	g	fis	gis	e	f	c	cis	a

De tonen 4/6 zijn de omkering van de kreeftengang van 1/3; 7/9 zijn de kreeftengang van 1/3 en 10/12 de omkering van 1/3. Daardoor worden de tonen 1/3 (b-bes-d) als het ware het oer-element, de kiemcel van het werk. Met deze gegevens past de komponist allerlei kunstgrepen toe met mathematische exactheid maar steeds met het doel in zo klein mogelijk bestek zoveel mogelijk expressie te geven.

De cantate 'Das Augenlicht' opus 26 (1935) op tekst van Hildegard Jone behoort tot de meest toegankelijke werken van Von Webern en kan (samen met opus 1 of opus 2) goed dienen voor een eerste kennismaking. De voor velen 'onbegrijpelijke' samenklanken en intervalsprongen, die zo kenmerkend voor het vroegere werk zijn, zijn in dit koorwerk heel voorzichtig toegepast; misschien heeft de komponist dit werk voor amateurzangers zingbaar willen houden?. De koorgedeelten zijn vaak homofoon gezet, zodat de zangers houvast aan elkaar hebben en de woorden duidelijk verstaanbaar blijven. Iedere stem heeft zijn eigen reeks. De intonatie blijft hier - zoals ook in de beide cantates - toch het grootste probleem.

Afgezien van enkele kleinere stukken zonder opusnummer schreef Von Webern slechts één werk voor piano, de 'Variationen für Klavier' opus 27 (1936), maar dit stuk is dan ook een hoogtepunt in zijn totale oeuvre. De reeks die aan het uit drie delen (variaties) bestaande werk ten grondslag ligt, luidt:
e-f-cis-es-c-d-gis-a-bes-fis-g-b. Deze wordt geïntroduceerd in de maten 1-3 in de rechterhand en 4-7 in de linkerhand. Tegelijkertijd klinkt in de maten 1-3 links en 5-7 rechts de kreeftengang. Daarbij wordt in de maten 10 tm 1e noot maat 15 deze expositie in kreeftengang (en iets gevarieerd) herhaald.

In de 'Variationen' wordt een ingewikkeld schema gedemonstreerd, waarin wordt aangegeven dat de aantallen noten, intervallen, tijdswaarden, afstanden tussen de verschillende inzetten, rusten, speelmanieren en dynamische graden allemaal beredeneerd zijn en in een bepaalde relatie tot elkaar staan.
Dit principe werd pas na 1945 in Von Webern's muziek ontdekt en door de groep jonge komponisten die elkaar bij de cursus in Darmstadt troffen (Boulez, Stockhausen, Messiaen, Nono, e.a.) verder uitgewerkt. Daaruit ontstond het fenomeen serialiteit [055], dat chronologisch gezien weliswaar buiten de in dit boek besproken periode valt maar waarvan de wortels in de muziek van Anton von Webern (vanaf 1936) liggen [056]. De pianist (tevens Von Webern's leerling in theoretische vakken)

Peter Stadlen (1910-1996) studeerde onder leiding van de komponist de 'Variationen' in voor de eerste uitvoering op 27 september 1937. Zijn werkexemplaar, waarin alle op- en aanmerkingen van Von Webern staan aangegeven is in facsimile gepubliceerd [057].

Een tegenhanger van 'Variationen für Klavier' is 'Variationen für Orchester' opus 30 (1940). Het thema hiervan wordt gevormd door de reeks a-bes-des-c-b-d-es-ges-f-e-g-as, die in drie groepen van vier noten is onder te verdelen, steeds geconstrueerd in kleine secunden en kleine tertsen. De laatste zes tonen vormen de kreeftengang in de omkering van de eerste zes.
Het stuk bestaat uit een thema met zes verschillend geproportioneerde variaties. Opvallend is het grote aantal maatwisselingen, dat we ook zien in de beide cantates opus 29 en 31.

Tussen de 'Variationen' voor piano en die voor orkest komt het strijkkwartet opus 28 (1937-1938). Dit werk is gebaseerd op de reeks g-fis-a-gis-c-des-bes-b-es-d-f-e, onder te verdelen in drie groepen van vier tonen. Als men deze reeks een kleine terts hoger transponeert, klinkt er bes-a-c-b-es-e-des-d-ges-f-as-g. In de Duitse taal staat 'b' voor onze 'bes' en 'h' voor onze 'b' dus de reeks is b-a-c-h/es-e-des-d/ges-f-as-g.
De tonen 9-12 zijn een transpositie (een kleine sext omhoog) van de tonen 1-4, terwijl de tonen 5-8 de kreeftengang van 1-4 en 9-12 vormen. Dit strijkkwartet kan dan ook worden opgevat als een eerbetoon aan de grote Johann Sebastian Bach.

Voor de beide cantates opus 29 en opus 31 (1938-1939 en 1941-1943) werden weer teksten van Hildegard Johne gebruikt. De reeks in opus 29 luidt: a-f-gis-g-b-bes-cis-c-e-es-fis-d en is onder te verdelen in vier groepjes van drie noten, geconstrueerd uit kleine secunden en grote tertsen, waarbij de laatste zes tonen de omkering van de kreeftengang van de eerste zes tonen zijn. De cantate heeft drie delen, is tamelijk beknopt gehouden en naar de vorm een vierstemmige dubbelfuga (het tweede thema is van het eerste afgeleid).

De tweede cantate is ruimer opgezet, vraagt een iets grotere begeleiding en twee solisten. Van de zes delen zijn er drie, waarin het koor meewerkt (daarvan een voor vrouwenkoor), zodat er veel variatie ontstaat. Het slotkoor 'Gelockert aus dem Schosse in Gottes Frühlingsraum' is geconstrueerd op een vierstemmige canon, waarbij de alt en de bas de kreeftengang van sopraan en tenor vormen. De gebruikte reeks luidt: c-es-b-bes-d-a-cis-f-e-gis-g-fis.

De 'Tweede Weense school' wordt gevormd door Schönberg en zijn leerlingen. Men zou kunnen stellen dat Schönberg het fundament legde en dat Von Webern verfijnde nuances aanbracht. Van de andere leerlingen wordt als eerste altijd de naam van Alban Berg vermeld.

Hoewel Alban Berg (1885-1935) zeker een groot en origineel komponist was, is zijn eigenlijke pioniersarbeid minder groot

dan die van de beide anderen, uitgezonderd wat zijn opera 'Wozzeck' betreft, omdat hij daarmee in chronologisch opzicht eerder was dan 'Moses und Aaron' van zijn leermeester. De 'vroege' opera's van Schönberg 'Erwartung' (1909) en 'Die glückliche Hand' (1913) zijn historisch van belang vanwege de klankkleurwerking, het 'Sprechgesang' en de atonaliteit maar in de opera 'Wozzeck' (1914-1921) wordt dit alles uitgediept en in een muziekdramatische vorm samengebracht, die zijn degelijkheid heeft bewezen. 'Wozzeck' is de enige opera uit de 'Tweede Weense school', die echt repertoire gehouden heeft, met als goede tweede de opera 'Karl V' (1930-1933) van Ernst Krenek (die andere kwaliteiten heeft!)

Berg was een Romanticus en dat is hij ondanks het hanteren van atonaliteit en nieuwe technieken in wezen gebleven. Zijn ontwikkeling sinds zijn studie bij Schönberg (vanaf 1904) en zijn opuslijst zijn slechts zeer ten dele vergelijkbaar met die van Von Webern. In 'Wozzeck' ging hij een geheel andere weg en in de jaren daarna raakte zijn muziek steeds verder van die van zijn studiegenoot Von Webern verwijderd.

Vóór het begin van zijn studie schreef Berg een aantal liederen en andere composities van kleinere omvang. Sinds de publicatie van zijn volledige oeuvre, waarmee pas in de laatste decennia van de twintigste eeuw een begin werd gemaakt, hebben we daarop enig zicht. Zelf wilde hij die vroege werken niet in de openbaarheid brengen [058] en beschouwde hij zijn pianosonate opus 1 (1908) als zijn eerste volwassen compositie. Deze ééndelige sonate met zijn typische kwartenopeenvolgingen is interessant vanwege de vorm: het stuk is in de klassieke hoofdvorm geschreven maar in de expositie worden de thema's al dusdanig benadrukt, dat een doorwerking niet veel zin meer heeft. Om een maximum aan variatie en expressie te behouden, komt het tweede thema in veranderde vorm terug. Het gehele werk is doordrenkt van 'Tristan-chromatiek' [059]. Het uit 1909 daterende opus 2, vier liederen op teksten van Hebbel en Mombert maakt gebruik van 'schwebende Tonalität'. Ook het strijkkwartet opus 3 (1910) is nog zó geconstrueerd. De beide delen zijn door dezelfde thematiek met elkaar verbonden. Met dit werk eindigt zijn studietijd bij Schönberg. De eerste uitvoering (1911) leverde Berg het 'obligate schandaal' op, dat in die dagen kenmerkend was voor vrijwel alle openbare uitvoeringen van werk van Schönberg en zijn leerlingen.

De première van de 'Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-texten von Peter Altenberg' opus 4 (1912) werd een dusdanig schandaal dat de uitvoering moest worden afgebroken. De vier liederen duren samen ca. 10 minuten. Opvallend is hier de uitgekiende klankwerking, die Berg met behulp van een grote maar nooit overheersende orkestbezetting (inclusief harmonium) weet te verkrijgen. In navolging van de 'Fünf Klavierstücke' (1911) van Schönberg en de 'Sechs Bagatellen für Streichquartett' (1913) van Von Webern schreef Berg 'Vier Stücke für Klarinette und Klavier' opus 5 (1913). Na de 'Fünf Orchester-stücke' (1909) van Schönberg en de 'Sechs Stücke für grosses Orchester' opus 6 (1909) van Von Webern kwam hij met

'Drei Orchesterstücke' opus 6 (1914, herzien 1929) die hij aan Schönberg opdroeg. De bezetting is Mahleriaans groot (compleet met 'Hammer') en de klank is naar de geest dichter bij de zesde symfonie van Mahler dan bij de zojuist genoemde stukken. De drie delen 'Präludium, Reigen, Marsch', hebben onderling op sommige plaatsen een zekere thematische verwantschap [060].

Na zijn kennismaking met het sociale drama 'Woyzeck' van Georg Büchner begon Berg aan de bewerking van de tekst tot een bruikbaar operalibretto, waarin de optredende personen symbool zijn voor hun posities in de maatschappij. Omdat die positie ook hun mentaliteit en moraal bepalen, zijn er grote verschillen en sociale tegenstellingen. Het zijn deze elementen, die het libretto zijn kracht geven, sterker soms nog dan in het oorspronkelijke stuk van Büchner. Voor de zangers is 'Wozzeck' een zeer moeilijk werk, mede door de ritmisch gebonden declamatie die wordt toegepast. Verder is er een merkwaardige maar zeer overtuigende brug geslagen tussen de volksmuziek (of beter 'het volksmuziekachtige') en de atonaliteit (bijv. het wiegelied van Marie, eerste bedrijf, derde scène.) De orkestbezetting is zeer groot (ruim honderd man) inclusief een apart kamerorkest, een aantal trommels op het toneel, een militaire kapel en een 'HeurigenMusik' (volksmuziekgroep).

De constructie van het uit vijftien wisselende scènes bestaande libretto houdt in, dat er twaalf instrumentale tussenspelen nodig zijn om die scènes aan elkaar te verbinden. Soms reflecteert zo'n tussenspel een voorgaande scène, soms is het een voorspel tot de volgende maar ook een combinatie van mogelijkheden komt voor. Om de knappe opbouw van het werk te verduidelijken moge volgend schema dienst doen:

Eerste bedrijf: expositie; hoofdpersonen en situatie	
scène 1 suite	Wozzeck, officier
scène 2 fantasie over drie akkoorden	Wozzeck, Andres
scène 3 militaire muziek; wiegenlied	Wozzeck, Marie
scène 4 passacaglia/thema met variaties	Wozzeck, dokter
scène 5 rondo	Marie, tambourmajoor
Tweede bedrijf: dramatische ontwikkeling; Wozzeck raakt ervan overtuigd, dat Marie hem bedriegt. Qua muziek is deze akte een vijfdelige symfonie	
scène 1 hoofdvorm	Marie, kind, Wozzeck
scène 2 inventie en fuga met 3 thema's	Officier, dokter, Wozzeck
scène 3 largo (klein orkest)	Wozzeck, Marie
scène 4 scherzo met 3 trio's en reprise	De herberg
scène 5 inleiding en rondo marziale	De kazerne
Derde bedrijf: catastrofe en epiloog; zes inventies	
scène 1 inventie over een thema (met 7 variaties en een fuga)	Marie, kind
scène 2 inventie over een toon	Moord op Marie
scène 3 inventie over een polkaritme	Herberg
scène 4 inventie over een zesklank	Dood van Wozzeck
Tussenspel (orkest) inventie over de toonsoort d kl.	

scène 5 inventie over achtste noten Spelende kinderen

Het opnieuw gebruiken van oude vormen (suite, hoofdvorm, passacaglia etc.) is typerend voor de 'school van Schönberg'. Die vormen zijn nodig om iedere gesloten scène zijn eigen muzikale karakteristiek te geven. Toch is 'Wozzeck' geen 'nummeropera' want iedere scène gaat via een tussenspel zonder onderbreking in de volgende over.

Hoewel Berg zelf spreekt zelf van een 'atonale Oper', komen er in 'Wozzeck' ook geheel tonale gedeelten voor en plaatsen waar de tonaliteit af en toe wordt vastgesteld. De opera ging in december 1925 in Berlijn in première, een letterlijk en figuurlijk ongehoorde première, die door een hevig geschrijf in
de bladen werd begeleid en 'geëvalueerd'.

In het in de jaren 1923-1925 geschreven 'Kammerkonzert' voor piano, viool en dertien blazers speelt het getal drie een belangrijke rol. De drie delen hebben de volgende bezetting:

1. Thema scherzoso con variazioni (piano en blazers),
2. Adagio (viool en blazers) en
3. Rondo ritmico con introduzione (piano, viool en blazers).

De namen van Arnold Schönberg (a-d-es-c-h-b-e-g), Anton (von) Webern (a-e-b-e) en Alban Berg (a-b-a-b-e-g) vormen de hoofdgedachte van dit werk. (NB. lees voor 'b' in het Nederlands 'bes' en voor 'h' in het Nederlands 'b'!). Het variatiethema van het eerste deel is 30 maten, het tweede deel is een drie-delige liedvorm, het derde deel is gebaseerd op drie ritmen. Het totaal aantal uitvoerenden is drie maal vijf. Het eerste deel heeft drie maal tachtig maten, het tweede ook, het derde zes maal tachtig maten.

Het 'Kammerkonzert' vormt de overgang naar de dodecafonie waarmee Berg zijn leermeester dus op de voet volgt. De engelse hoorn begint met de reeks op de naam Arnold Schönberg, daarbij drie maal beginnend, steeds met een volgende toon erbij: reeks met één nieuwe toon erbij: a-d, a-d-es, a-d-es-c, etc. Zo worden ook de reeksen op de andere namen behandeld. De volledige reeks luidt: eis-fis-gis-cis-a-d-es-c-b-bes-e-g. Deze volledige reeks wordt over drie instrumenten verdeeld: engelse hoorn, trompet en hoorn. De reeks van het tweede deel komt in de viool: b-g-f-a-d-es-fis-gis-c-cis-e-bes en wordt gevarieerd herhaald. Ook de kreeftengang en de omkering daarvan worden toegepast. In het derde deel heeft het rondoelement een ritmische, niet een melodische functie. Er is een sterke thematische verwantschap met de eerste twee delen. De dodecafonie is in het 'Kammerkonzert' niet zeer streng toegepast.

Hetzelfde geldt voor de 'Lyrische Suite' voor strijkkwartet (1926; delen daaruit ook bewerkt voor strijkorkest, 1928), waarvan alleen de beide hoekdelen (tamelijk) streng gebruik maken van dodecafonie; het derde en vijfde deel passen deze techniek op ongebonden wijze toe en de delen twee en vier

helemaal niet. Het eerste deel is gebaseerd op de reeks f-e-c-a-g-d-as-des-es-ges-bes-b(ces). De laatste zes tonen zijn daarbij zowel de omkering als de kreeftengang van de eerste zes. Bovendien is deze reeks een 'All-Intervalreihe', d.w.z. alle intervallen tussen secunde en septime zijn vertegenwoordigd [061]. De 'Lyrische Suite' is verwant met de 'Lyrische Sinfonie' opus 18 (1923), van Alexander [von] Zemlinsky [062], een werk dat Berg blijkbaar zeer bewonderde [063].

De driedelige concertaria 'Der Wein' (1929) naar 'Le Vin' (uit de cyclus 'Fleurs du Mal') van Baudelaire, vertaald door Stefan George, is streng dodecafonisch. De reeks luidt: d-e-f-g-a-bes-des-fis-as-c-b-dis en wordt ook in de vorm van accoorden gebracht. Door de mogelijkheden tot het vormen van tertsen krijgt het werk een tonaal karakter, een karakteristiek die we vaker in Berg's dodecafonische komposities aantreffen.

De geheel dodecafonische opera 'Lulu' (1929-1935) bleef onvoltooid: het derde bedrijf is fragmentarisch. Berg onderbrak dit werk begin 1935 voor het vioolconcert, dat zijn laatste kompositie zou worden. Evenals 'Wozzeck' is ook 'Lulu' een sociaal drama. Het door Berg zelf geschreven libretto is gebaseerd op twee toneelstukken van de expressionistische dichter Frank Wedekind en zeer ingrijpend bewerkt.

In dit werk speelt het 'Sprechgesang' zoals toegepast door Schönberg in de 'Gurrelieder' en 'Pierrot Lunaire', een belangrijke rol. Alle in 'Lulu' voorkomende thema's en motieven zijn afgeleid van dezelfde reeks: bes-d-es-c-f-g-e-fis-a-gis-cis-b. Bijzonder is het gebruik van een (achter het toneel opgestelde) jazzband [064]. Door het gebruik van Engelse wals en ragtime krijgt de handeling iets 'eigentijds'. De première vond in 1937 in Zwitserland plaats (met veel succes), daar dit voorbeeld van 'entartete Kunst' in het 'derde rijk' niet begrepen kon worden en dus 'unerwünscht' was.

Het vioolconcert voltooide Berg in augustus, vier maanden voor zijn dood op kerstavond 1935. Het heeft de opdracht 'Dem Andenken eines Engels'. De engel is Manon Gropius (een dochter uit het tweede huwelijk van Alma Mahler met de architect Walter Gropius) die in april van dat jaar overleed. In zekere zin is dit werk - net als het Requiem van Mozart - ook Berg's eigen Requiem geworden. Historisch gezien is dit vioolconcert het eerste geheel dodecafonische soloconcert in de muzieklitteratuur, daarnaast het bekendste en meest gespeelde vioolconcert uit de eerste helft van de twintigste eeuw.

Ook in dit werk is de reeks tonaal gekleurd en luidt: g-bes-d-fis-a-c-e-gis-b-cis-es-f (solo-viool, maten 15-18). Hij is geconstrueeerd uit vier drieklanken (twee kleine en twee grote, om en om, waarbij de kwint van de ene de tonica van de volgende is) en uit drie hele toonsafstanden.

Het concert is tweedelig, ieder deel weer onderverdeeld in nog

eens twee delen. Het eerste met tempoaanduiding 'andante', gebruikt ook nog een volksmelodie uit Kärnten (m. 214 e.v.). Het tweede bestaat uit een allegro in 'da capo vorm' (a/b/a) en een adagio. Dit laatste is het eigenlijke hart van het stuk. Berg gebruikt hier een zeventiende-eeuwse koraalmelodie, geharmoniseerd door Johann Sebastian Bach; hij neemt melodie en harmonisatie letterlijk over. De oorspronkelijke tekst luidt: 'Es ist genug! Herr, wenn es Dir gefällt, so spanne mich doch aus!' (Bach: cantate no. 60 uit 1723). De eerste vier tonen van de koraalmelodie luiden: bes-c-d-e (overigens een voor de zeventiende eeuw ongehoord modernisme!), de drie grote secunden van het slot van de hoofdreeks (zie boven). Met het construeren van die hoofdreeks is Berg dus al op de koraalmelodie vooruit gelopen. De inzet van het koraal door de soloviool (m. 136 e.v.) en de overname door de vier klarinetten is een aangrijpend moment in deze partituur. Het merkwaardige is, dat Bach's harmonisatie midden in de dodecafonische structuur helemaal niet stoort en omgekeerd ook niet. Beide heterogene elementen versmelten samen alsof zij altijd bij elkaar hebben gehoord. Er volgen twee variaties (v.a. maat 158 en maat 178); de eerste brengt de koraalmelodie als canon tussen celli en harp (later nemen de trombones de melodie over), de tweede laat het koraal in omkering horen (hoorns, dan tuba, harp en lage strijkers) en de volksmelodie uit Kärnten uit het eerste deel verschijnt weer. De coda laat de klank - waaruit flarden van het koraal zich losmaken - op een zeer subtiele manier uitklinken en wegsterven.

VI LEERLINGEN EN NAVOLGERS

Von Webern en Berg waren Schönberg's belangrijkste leerlingen en op hun beurt hadden zij een aantal leerlingen, die in feite tot de Tweede Weense school gerekend kunnen worden. We kunnen daarbij vaststellen, dat niet iedere leerling blijvend de dodecafonische technieken hanteerde. In vele gevallen maakte de maatschappij waarin zij toen leefden dit onmogelijk.

De voornaamste leerlingen van Schönberg waren behalve de al genoemden: Egon Wellesz (1885-1974), Fritz Heinrich Klein (1892-1977), Josef Rufer (1893-1985), Roberto Gerhard (1896-1970), Hanns Eisler (1898-1962; ook leerling van Berg), Nikos Skalkottas (1904-1949), Winfried Zillig (1905-1963) en John Cage (1912-1992). Bij Von Webern studeerden Karl Amadeus Hartmann (1905-1963), René Leibowitz (1913-1972), Humphrey Searle (1915-1982) en Matty Niël (1918-1989). Alban Berg onderwees o.m. Hanns Jelinek (1901-1969), Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969), Hanns Eisler en Hans Erich Apostel (1901-1972).
Van al deze leerlingen is alleen Karl Amadeus Hartmann tot de werkelijk groten te rekenen. De overigen kregen in de situatie waarin zij leefden óf te weinig kansen zich als komponist te manifesteren óf zij legden zich toe op andere kompositietechnieken of genres.

Egon Wellesz ontwikkelde zich meer in de richting van de

muziektheorie en de muziekwetenschap. Hij schreef een instrumentatieleer ('Die Neue Instrumentation', Berlin, 1929), was specialist in Byzantijnse muziek (hoogleraar in Oxford) en publiceerde op dit terrein boeken, die nog altijd als standaardwerk gelden. In 1938 moest hij emigreren naar Engeland. Zijn composities lijken nu te zijn vergeten. Na 1938 paste hij daarin ook geen dodecafonische technieken meer toe.

De Spanjaard Roberto Gerhard vestigde zich in 1939 in Engeland. Hij schreef vier symfonieën, balletmuziek, enkele concerten waaronder een mooi clavecimbelconcert (1956) en kamermuziek. In Engeland werd hij speciaal bekend door zijn muziek bij verschillende toneelstukken van Shakespeare. Hoewel zijn muziek gebruik maakt van het twaalftoonssysteem, is altijd weer te horen dat de Spaanse volksmuziek aan de basis daarvan staat.

Hoewel Hanns Eisler een groot oeuvre heeft nagelaten, lijkt het er - bijna een halve eeuw na zijn dood - op, dat alleen zijn 'politiek gekleurde' muziek stand houdt. Daarmee doet men hem onrecht. Een van zijn eerste stukken, 'Palmström' (1924; ondertitel: 'Studien über Zwölftonreihen') voor spreekstem en vier instrumenten, toont al een groot muzikaal talent. Dit heeft zich volledig ontwikkeld in de beide uit 1939 daterende nonetten, die als ondertitel hebben: '32 Variationen über ein fünftaktisches Thema und Suite'. De 'Kammersinfonie' voor vijftien instrumenten (1940) is een eerbetoon aan het gelijknamige werk van zijn leermeester Schönberg. Ook zijn oorspronkelijk voor een film geschreven 'Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben' (1941) behoort tot zijn beste werk. Na de oorlog maakte zijn 'Ouverture zu einem Lustspiel' (1948) voor kamerorkest inclusief clavecimbel zijn naam in geheel Europa bekend.
Zijn 'politiek gekleurde' muziek, met name die waarbij Bertolt Brecht de teksten leverde, heeft zijn naam voorgoed gevestigd. Veel van zijn liederen zijn volksliederen geworden, d.w.z. de massa kent ze zonder zich te realiseren dat hij de komponist was. Het 'Solidaritätslied' uit de filmmuziek voor 'Kuhle Wampe' (1932) kreeg door de legendarische protestzanger Ernst Busch wereldberoemdheid. Busch zong het zelfs voor de Nederlandse radio (in een Nederlandse vertaling):

'Voorwaarts, niet vergeten, wat de macht is van onze strijd!'
Wij hongeren en wij eten, voorwaarts, niet vergeten.
De solidariteit!' [etc.]

Tot zijn beste werken behoren de cantate 'Gegen den Krieg' (1937, tekst van Brecht) voor gemengd koor a cappella, de 'Gott-sei-bei-uns-Kantate' (1937, tekst van Brecht) voor solo, gemengd koor en strijkkwartet en de muziek bij Brecht's toneelstuk 'Furcht und Elend des dritten Reiches' (1945). In zijn politieke liederen is zijn muziek net iets intellectueler en minder gemakkelijk 'in het gehoor liggend' dan die van zijn kunstbroeder Kurt Weill, vandaar ook dat Weill's muziek bij het grote publiek sneller aansloeg. In zijn liederen, bedoeld voor massazang, dus met de muzikale kenmerken van een volkslied heeft Eisler bewust concessies gedaan. Zijn

bekendste 'massalied' is 'Auferstanden aus Ruinen' (tekst van Johannes R. Becher) uit 1949, dat de officiële 'volkshymne' van de voormalige DDR werd. Eisler was van mening dat de dodecafonie een klinkend resultaat oplevert dat de massa niet aanspreekt, vandaar dat hij na 1931 vrijwel geen gebruik van deze techniek meer maakte. Tijdens zijn ballingschap in de Verenigde Staten schreef hij veel filmmuziek en een interessant boek over deze materie, 'Komposing for the Films' (New York/London, 1947).

Nikos Skalkottas werd door Schönberg tot zijn meest talentvolle leerlingen gerekend [065] en hij was beslist de belangrijkste Griekse komponist uit de eerste helft van de twintigste eeuw. Oorspronkelijk concertviolist gaf hij in 1925 zijn carrière op om zich helemaal aan het komponeren te kunnen wijden. Daartoe studeerde hij van 1927 tot 1931 bij Schönberg in Berlijn. In 1933 accepteerde hij een plaats als tweede violist in een symfonieorkest te Athene.

Naast op de Griekse folklore gebaseerde stukken schreef hij vóór 1927 al atonale komposities (waaronder een sonate voor soloviool; 1925), in totaal meer dan 150 werken, waarvan het grootste gedeelte volkomen onbekend bleef. Daarbij bevinden zich een grote symfonie en een zesdelige symfonische suite, die onvoltooid bleef.

Voor zover we zicht hebben op zijn werk mag worden geconcludeerd, dat hij in ieder geval tot 1938 de dodecafonie streng, daarna wat vrijer hanteert. Hij verdeelt de reeks van twaalf tonen graag in groepjes van drie, vijf of zes tonen, die een zekere onderlinge verwantschap hebben. Zijn reeksen zijn soms sterk tonaal gekleurd zonder afbreuk te doen aan de streng gahanteerde techniek. In sommige werken gebruikt hij meerdere reeksen tegelijk waarbij omkering en transpositie worden vermeden en de kreeftengang weinig wordt toegepast. Zijn 'Vier Griekse dansen' (1936) voor orkest [066] zijn gewoon tonaal en veel minder ingewikkeld geharmoniseerd als bijv. Bartók en Kodály dat deden.

Enkele stukken voor strijkorkest, wat kamermuziek en enkele stukken voor piano zijn gepubliceerd [067]; dat is naar schatting ongeveer een zesde van het totale oeuvre. De rest bleef manuscript. De muziek van Skalkottas verdient beter: zij is origineel, interessant en muzikantesk. Het is te hopen dat hiervan in de toekomst meer beschikbaar komt (zoals een contrabasconcert uit 1940).

Winfried Zillig was in de jaren dertig, veertig en vijftig een uitstekend dirigent van de toenmalige hedendaagse muziek. In zijn komposities past hij de dodecafonie niet zeer streng toe en streeft hij naar tonaal gekleurde reeksen. Daarbij maakt hij veel werk van het ritmische element met invloeden uit de jazzmuziek en soms verwantschappen met Strawinsky. In de periode 1933-1945 bleef hij - ondanks de aversie van de nazi's tegen 'Atonale Gerauschmacherei' - zijn principes trouw. Het was mede zijn verdienste na 1945 de oren van een nieuwe generatie voor atonaliteit en dodecafonie te hebben geopend.

Van zijn werk worden sommige opera's ('Rosse', 1933, 'Die Windsbraut', 1940) in Duitsland nog wel eens opgevoerd. Zijn overige muziek waaronder een aantal liederen dreigt in het vergeetboek te geraken.

John Cage studeerde één seizoen bij Schönberg nog vóór hij zijn 'officiële' opus 1 schreef. Schönberg zag weinig of niets in hem en heeft eens beweerd, dat hij Cage als uitvinder hoger schatte dan als komponist. Het lijkt er op dat de geschiedenis hem daarin thans gelijk geeft. Over de artistieke waarde van de kompositie van Cage is men het in de 21e eeuw nog steeds niet eens; dat hij behoort tot de grootste vernieuwers van de muziek in de twintigste eeuw (NB. zelfs al in de jaren veertig) zal echter niemand kunnen ontkennen.

Met de muziek van zijn leermeester Anton von Webern heeft de muziek van Karl Amadeus Hartmann gemeen, dat deze op de eerste plaats gevoelsexpressie is, ongeacht de structuur en de gebruikte technieken. Hartmann's muziek is pathetisch, vaak monumentaal en sluit aan bij het expressionisme. Zijn harmoniek is vaak sterk chromatisch en leidt dan tot atonaliteit of polytonaliteit. Dodecafonische technieken komen in zijn werk wel voor maar niet consequent.

Toen Hartmann aan zijn eerste voldragen komposities toe was (orkestwerk 'Miserae', 1933-1934), ontstond er een politieke situatie in Duitsland, waarin voor werk zoals hij het schreef geen plaats was. Na 1945 gold hij als een der belangrijkste jonge komponisten. Met de organisatie van concerten met nieuwe muziek ('Musica Viva') deed hij veel goeds voor de volgende generatie. In Duitsland, waar men twaalf jaren afgesloten was geweest van alle muziek van Joodse komponisten, van alle vernieuwingen in de muziek zoals atonaliteit en dodecafonie, waar men alleen in het geheim naar jazzmuziek kon luisteren, daar moest na 1945 zeer veel worden ingehaald. De consequentie van Hartmann's aversie tegen de nazi's was, dat zijn werk tot 1945 uitsluitend in het buitenland gespeeld kon worden en daar ook meerdere malen werd bekroond. De kunstprijs die hij in 1949 van de stad München ontving was dan ook een eerste officiële erkenning.

Hartmann was een echte eclecticus, die geen bepaalde stylistische richting volgde. Daardoor is zijn oeuvre niet zonder meer bij de 'Tweede Weense School' in te delen (hoewel de stijlkenmerken daarvan wel in zijn werk voorkomen) en ook niet bij een andere richting. De tragiek van de lijdende mens, in het bijzonder geprojecteerd op de jaren 1933-1945, was een van zijn grootste inspiratiebronnen. Zijn komposities uit de laatste oorlogsjaren, met voor de nazi's provocerende titels als 'Concerto funèbre/Musik der Trauer' of 'Versuch eines Requiems' worden elders in dit boek besproken.

Als zijn eerste 'volwassen' werk kan de kameropera 'Simplicius Simplicissimus' (1935) worden gezien. Het libretto is van Hermann Scherchen naar de roman van Grimmelshausen. Deze opera speelt tijdens de dertigjarige oorlog, maar natuurlijk ligt de situering in het 'derde rijk' voor de hand. Het werk moest dan

ook tot 1949 op zijn première wachten (herziene versie 1955). Er worden relatief eenvoudige vormen als volks- en kerklied, mars en dansvormen gebruikt en er zitten ook moraliteiten in, zoals in de jaren twintig gebruikt in de 'Lehrstücke', van Kurt Weill en Bertolt Brecht.

Tot zijn beste na de oorlog geschreven werk behoren het tweede strijkkwartet (1948), het 'Konzert für Klavier, Bläser und Schlagzeug' (1953) en het 'Konzert für Bratsche und Klavier, begleitet von Bläsern mit Schlagzeug' (1954). In de laatste twee werken is de 'Variable Metrik' toegepast, een techniek, verwant aan de serialiteit, waarin metriek (maatsoorten) in een bepaalde logische volgorde is (zijn) gebracht. Hartmann schreef acht symfonieën. De vierde (1947) is voor strijkorkest en al vóór de derde (1949) ontstaan; de vijfde (1950) is alleen voor blazers, celli en contrabassen geschreven. In al deze werken, ook in de laatste drie, nemen de langzame delen een markante plaats in en er zijn er bij, die een werkelijk Mahleriaanse grandeur hebben. Van de zesde symfonie (1951-1953) is het laatste deel 'Toccata' gebaseerd op drie fuga's (resp. voor strijkers, blazers en tutti), waarvan de tweede en derde varianten zijn van de eerste. Dit deel demonstreert met zijn kreeften- en spiegelcanons duidelijk, waartoe het kompositorisch vernuft van Hartmann in staat was. In deze symfonie is veel materiaal uit de oorspronkelijke tweede symfonie (1938) verwerkt. Dit verklaart ook waarom dit werk nog sterk expressionistische trekken heeft, terwijl de komponist na de oorlog al afstand van het expressionisme had genomen.

De 'Gesangsszene' (1963) voor bariton en groot orkest (met een uitgebreid arsenaal slagwerk) is Hartmann's laatste werk en is onvoltooid gebleven. Het lag oorspronkelijk in de bedoeling een opera te schrijven (libretto gebaseerd op het toneelstuk 'Sodom et Gomorrha' van Jean Giraudoux). Alleen de proloog werd gekomponeerd en zelfs daarvan is geen muziek meer bij de laatste negen versregels. Het onderwerp is de ondergang van de wereld. De komponist moest de laatste zeer pessimistische tekstregels aan de spreekstem overlaten: 'Es ist ein Ende der Welt! Das traurigste von allen!'

Even treurig is het feit, dat de muziek van Karl Amadeus Hartmann in Duitsland (en ook in Nederland) onvoldoende bekend is en in de loop der jaren is gebleven. Hartmann en de kerkmusicus Hugo Distler (die gelukkig wel voldoende wordt uitgevoerd) zijn de komponisten die in artistiek opzicht het meest hoogstaande hebben nagelaten van de generatie, geboren tussen 1900 en 1910 in Duitsland.

De Fransman René Leibowitz is in historisch opzicht belangrijker geweest als uitstekend dirigent van contemporaine muziek en als auteur van belangrijke boeken over Schönberg en de Tweede Weense School [068] dan als komponist.

De Engelsman Humphrey Searle studeerde weliswaar bij Von Webern maar in zijn eigen werk paste hij de dodecafonie niet consequent toe; hij schreef zowel tonaal (vooral filmmuziek)

als atonaal en maakte soms bizarre experimenten. In navolging van Lutoslawski ('Jeux Vénitiens', 1961), die de 'beperkte aleatoriek' invoerde, schreef Searle in het laatste deel van zijn vierde symfonie (1962) een passage, waarin blazers en slagwerk hun partijen moeten improviseren. Gelukkig gebeurt dat hier meer structureel dan in bepaalde oudere werken van John Cage, (zoals 'Music for prepared pianos', 1954) waarin het toeval een belangrijke rol speelt. Searle vestigde in Engeland de belangstelling op de muziek van de Tweede Weense School en was een erkende autoriteit aangaande de muziek van Franz Liszt.

De Nederlander Matty Niël studeerde bij Henk Badings en was van 1941 tot 1943 privéleerling van Anton von Webern in Wenen. Hoewel hij tijdens deze studie alle aspekten van de dodecafonie leerde kennen, paste hij deze techniek in zijn eigen werk weinig toe. Zijn muzikale Credo was 'het zoeken en beredeneren van bruikbare muzikale bronnen en daaruit datgene putten wat voor jezelf van waarde is' [069]. Daaraan hield hij zich consequent zijn leven lang. Evenals Hartmann was Niël een uitgesproken eclecticus; het maakt zijn muziek uiterst moeilijk om te 'plaatsen' maar daar staat tegenover dat zij een zeer persoonlijk karakter heeft. Het gemakkelijkst is zij te benaderen in de z.g.n 'gebruiksmuziek', waaraan ook Niël niet ontkwam, zoals de 'Marsch, wals en rumba' (1960) voor twee piano's achthandig en slagwerk en zijn 'Koralen' (1955) voor orgel [070].

Ook Alban Berg had in de loop der jaren een kleine maar toegewijde leerlingenschaar. Hanns Eisler, die eerder bij Schönberg studeerde, was daarvan wellicht de belangrijkste.

De muziek van Hans Erich Apostel komt rechtstreeks voort uit de Tweede Weense School en voegt daaraan in wezen niets nieuws toe. Zij zou vergeten kunnen worden, ware het niet dat er toch zekere persoonlijke trekken in te horen zijn, die haar interessant maken. Het beste geslaagd zijn de talrijke liederen, waarvan er velen van 'Weberniaanse' beknoptheid zijn met even ingewikkelde behandeling van de reeksen als Von Webern dat deed. Ook het 'Adagio' opus 11 (1937) voor gediviseerd strijkorkest is een waardevol werk. In zijn tien pianostukken, genaamd 'Kubiniana' opus 13 (1947) komt het effect voor, dat toetsen zachtjes moeten worden ingedrukt, dempers met pedaal opgehouden en dan andere tonen aanslaan waardoor de eersten gaan resoneren. De muziek van Apostel is buiten Oostenrijk nauwelijks bekend geworden.

Over de muziek van Theodor Wiesengrund Adorno kunnen we ons slechts een zeer globaal oordeel vormen, omdat daarvan vrijwel niets is gepubliceerd. Op grond van de twee liederen die we hebben gezien lijkt ons de conclusie gerechtvaardigd, dat Adorno's betekenis voor de cultuurgeschiedenis vooral gezocht moet worden in zijn werk als filosoof. In die hoedanigheid heeft hij in de jaren vijftig en zestig op deskundige en consencieuze wijze de nieuwe muziek van die tijd becommentarieerd.

Hanns Jelinek vatte in zijn 'Anleitung zur Zwölftonkomposition' [071] het gehele dodecafonische systeem nog eens samen en voegde daar enkele nieuwe mogelijkheden aan toe. Zijn boek is ook in didactisch opzicht uitstekend en een schoolvoorbeeld van hoe een moeilijke materie op een aansprekende manier gedoceerd kan worden. Zeer aanbevolen voor iedereen, die zich in dodecafonie en serialiteit wil verdiepen! Aan dit boek is een aantal pianostukken en kamermuziek gekoppeld, speciaal bedoeld voor kennismaking met en praktische beoefening van de dodecafonie. Deze stukken zijn technisch relatief eenvoudig gehouden (in dat opzicht vergelijkbaar met de eerste drie delen van Bartók's 'Microcosmos') en ook in de lespraktijk goed bruikbaar. In zijn jonge jaren werkte Jelinek in de 'lichte muziek' en zijn deze heeft een grote invloed op zijn latere werk gehad (liederen, muziek voor piano en kamermuziek).

VII ANDERE TIJDGENOTEN

In de jaren dertig en veertig waren er ook komponisten, die door zelfstudie tot atonaliteit en dodecafonie kwamen. De bekendste onder hen was de Oostenrijker Ernst Krenek, (1900-1991), die Schönberg wel persoonlijk kende, maar zijn studie bij Franz Schreker (in Wenen) had gedaan. Al in zijn vroege werk keerde hij zich af van de laatromantisch-expressionistische kompositiestijl van zijn leermeester en het pleit voor Schreker's kwaliteit als docent, dat hij zijn pupil niet in een bepaalde richting dwong. Tot Krenek's vroege werk behoren een dubbelfuga voor piano, opus 1 (1918) en een pianosonate in ES, opus 2 (1919).

Toen Schreker in 1920 benoemd werd als als directeur van een conservatorium in Berlijn, verhuisde Krenek mee om zijn studie te voltooien. In Berlijn bestudeerde hij de atonale muziek van Schönberg en ging ook in zijn eigen werk atonaliteit toepassen (tweede symfonie opus 12, 1922, kleine suite voor piano opus 13, 1922). De muziek uit deze tijd wordt gekenmerkt door een sterk bewegelijk ritme, schrijnende dissonanten en polymelodiek. Na zijn afstuderen in 1923 werkte hij aan verschillende operatheaters en begon hij ook zelf opera's te komponeren (o.a. 'Orpheus und Eurydike', 1923 op een libretto van de schilder Oskar Kokoschka. De opera 'Jonny spielt auf' (1926, op een eigen libretto) bezorgde hem een plotseling en ongedacht succes, waardoor hij in een redelijke materiële welstand kon leven, maar het bracht hem ook een nadeel: hij moest zich na 'Jonny' bezinnen op de vraag 'ga ik in deze geest verder?'

'Jonny spielt auf' werd (tot 1933) een van de meest gespeelde opera's in het repertoire en zonder dit werk zijn de 'Songspiele' van Kurt Weill ondenkbaar. Krenek heeft uiteindelijk toch zijn artistieke idealen zwaarder laten wegen dan de materiële. Zijn opera's 'Leben des Orest' (1929) en vooral 'Karl V' (1933, beiden op een eigen libretto) staan op een artistiek veel hoger plan.

In 1928 vestigde Krenek zich opnieuw in Wenen en wijdde hij zich aan de studie van de dodecafonie zonder dat dit echter directe invloed op zijn eigen muzikale stijl had. Zijn liedcycli 'Reisebuch aus den Österreichischen Alpen (1929) en 'Fiedellieder' (1930) zijn onvertogen laat-Romantisch. Vanaf 1931 voltrekt zich echter een plotselinge overgang naar de dodecafonie. Zijn opera 'Karl V' is dodecafonisch maar toch in een niet zeer moeilijk beluisterbaar idioom geschreven met de nodige aandacht voor het bel canto element. Na de tot dan toe gebruikte stijlrichtingen zag hij in deze persoonlijke hantering van de dodecafonie het enige nog begaanbare pad in de muziek en dat pad heeft hij vele jaren kunnen volgen.

Met de komst van de nazi's was voor Krenek de goede tijd voorbij. Zijn opera 'Jonny spielt auf' werd tot 'ongewenste negermuziek' verklaard. De dodecafonie werd als 'atonale Gerauschmacherei' afgedaan. Er was voor hem geen toekomst meer in Duitsland of Oostenrijk. In 1938 emigreerde hij naar Amerika.

Zonder de dodecafonie op te geven bestudeerde hij in Amerika ook het Gregoriaans en de muziek van de oude Nederlanders, resulterend (o.m.) in een standaardwerk over Johannes Ockeghem (New York, 1953). In zijn eigen werk vond dit zijn weerslag in 'Proprium Missae in festo SS. Innocentium' (1940) voor vrouwenkoor a cappella en de lange tijd voor onuitvoerbaar gehouden 'Lamentatio Jeremiae Prophetae' opus 93 voor gemengd koor a cappella (1941-1942). Dit werk is gebaseerd op de reeks f-g-a-bes-des-es / b-c-d-e-fis-gis. Ook de 'Five Prayers for women's voices over the Pater Noster as Cantus Firmus' (1944, uit 'The litanies by John Donne') zijn op een reeks gebaseerd: e-d-a-b-cis-fis-dis-ais-gis-g-c-f. Tot ongeveer het midden van de jaren vijftig bleef zijn werkwijze dezelfde; na de opera 'Pallas Athene weint' (1954) ging hij ook de serialiteit hanteren. Hoewel eigenlijk al buiten het kader van dit boek vallend willen we toch nog het Pinksteroratorium 'Spiritus intelligentiae sanctus' (1956) vermelden, al was het alleen al omdat het een vroeg voorbeeld van levende muziek (zangstemmen) in combinatie met electronische klanken is (met gebruikmaking van kwarttonen) het werk is op geluidsdragers vastgelegd en gemakkelijker bereikbaar dan de chronologisch iets vroegere werken van Henk Badings.

Krenek heeft een enorm oeuvre op zijn naam staan, dat bijna alle genres omvat, van het lied, de a cappella koorzang, de opera tot de kamermuziek, concerten en werken voor groot orkest.

De Duitser Herbert Eimert (1897-1972) moet, hoewel niet uit de Tweede Weense school voortkomend, toch worden gerekend tot de avantgarde van de jaren direkt na de eerste wereldoorlog. In 1923 schreef hij een streng dodecafonisch strijkkwartet en een leerboek over atonaliteit [072]. Het is vrijwel uitgesloten, dat hij op dat moment Schönberg's opus 23 heeft gekend: deze pianostukken werden pas in 1924 gepubliceerd. Dat betekent, dat Eimert gelijktijdig met Schönberg de dodecafonie heeft 'uitgevonden'. In tegenstelling tot Hauer (zie hieronder), die

beweerde, deze techniek al in 1911 te hebben ontdekt, heeft Eimert nooit een 'claim' doen gelden en heeft Schönberg zich door hem nooit 'bedreigd' gevoeld. Het is hier net als bij de beroemde vraag: wie is nu precies de uitvinder van de boekdrukkunst, Laurens Janszoon Coster in Haarlem of Johannes Gutenberg in Mainz? Het juiste antwoord zal waarschijnlijk nooit gegeven kunnen worden.

Eimert schreef ook hoorspelmuziek voor de radio en werkte met geruisinstrumenten. Zijn kompositie 'Der weisse Schwan' (1926) voor fluit, saxofoon en zelfgebouwde geruisinstrumenten had veel succes als balletmuziek. In 1945 werd hij hoofd van de (toen onder Engelse supervisie werkende) radiozender te Keulen. Hij was - op basis van zijn vroegere experimenten - een van de eersten in Duitsland die de enorme mogelijkheden van de electronische muziek onderkende. In 1951 richtte hij de eerste 'Studio für elektronische Musik' in Duitsland op. Tot zijn leerlingen behoorden Goeyvaerts, Hambraeus, Kagel, Koenig, Ligeti, Nilsson, Pousseur en Stockhausen (die hem in 1963 opvolgde). Zijn kompositie 'Glockenspiel' (1953), 'Etude über Tongemische' (1954) en 'Fünf Stücke' (1954) waren de eerste elektronische kompositie die op een voor de commercie geproduceerde gramofoonplaat (DGG in 1954, met een toelichting van de komponist) werden gepubliceerd.

Luigi Dallapiccola (1904-1975) was wellicht de grootste Italiaanse komponist in het tweede en derde kwart van de twintigste eeuw. In zijn vroege werk zijn invloeden te vinden van Casella, Malipiero en Busoni. Tot dit werk behoren een 'Partita' voor orkest met solosopraan (1932), 'Musica per tre pianoforte' (1935), (waarin het ritme een zeer belangrijke rol speelt) en de driedelige koorcyclus 'Cori di Michelangelo Buonarotti il Giovane' (1936). Vanaf 1936 bestudeerde hij intensief de technieken van de dodecafonie; met 'Tre Laudi' (1937) voor sopraan en dertien instrumenten maakte hij de overstap naar de twaalftoonstechniek maar hij paste deze met een zekere vrijheid toe. Op basis van vrij gehanteerde dodecafonie is de opera 'Volo di notte' (1939), (nachtelijke vlucht) naar de roman 'Vol de Nuit' van de Franse schrijver-piloot Antoine de Saint Exupéry.

In het werk van Dallapiccola spelen gedachten aan gevangenschap en vrijheid een belangrijke rol. Hierbij zal zijn politieke instelling zeker een rol hebben gespeeld. Het rassenmanifest van 1938 bracht hem tot een reactie in de vorm van een driedelige cantate: 'Canti di prigionia' (1938-1941). Geheel los van de artistieke waarde van dit werk staat het feit, dat de komponist daarmee ontwikkelingstechnisch gezien een stap terug doet en hier de tonaliteit weer een ruime plaats gunt, naast de dodecafonie. De teksten van de drie delen zijn gebaseerd op brieven van mensen in het aanschijn van de dood. Het eerste deel 'O Domine Deus, speravi in Te' (het gebed van Maria Stuart in de gevangenis, vlak voor haar executie, zoals verwoord in de roman 'Maria Stuart' van Stefan Zweig) is gebouwd op de reeks e-g-bes-fis-a-c-es-b-d-f-as-des. Het hoofdmotief wordt gevormd door de tonen e-g-bes-fis (twee maal een kleine terts plus een overmatige kwint). Hiertegen

wordt het Gregoriaanse 'Dies irae' geplaatst, dat in alle delen van het werk terugkomt en zo een soort 'idée fixe' vormt, dat de delen verbindt. Het tweede deel 'lnvocazione di Boezio' omvat een fragment uit 'De consolatione philosophiae' van de Romeinse filosoof Boëthius (ten onrechte van hoogverraad beschuldigd en vermoord). Dit deel is gebaseerd op de reeks des-as-f-d-b-es-c-a-fis-bes-g-e, de kreeftengang van de eerste reeks. Voor het derde deel werden de laatste woorden van de boeteprediker Savonarola gebruikt, geschreven vlak voor zijn terechtstelling: 'Premat mundus, insurgant hostes, nihil timeo'. Hier werd de reeks g-d-f-a-c-e-es-bes-des-ces-as-ges gebruikt, gevormd uit de omkering van de kreeftengang maar vrij gebruikt en met verwisseling van de tonen 4, 10, 11 en 12. Die vier tonen vormen dan weer de dalende kwart van het 'Dies Irae-motief'. De vokale bezetting is vierstemmig gemengd koor in het eerste, vierstemmig vrouwenkoor in het tweede en achtstemmig gemengd koor in het derde deel. De instrumentale bezetting is twee piano's, twee harpen, zes pauken, xylofoon, vibrafoon, acht klokken, drie bekkens, drie tamtams, triangel, grote en kleine trom.
Door het ontbreken van strijk- en blaasinstrumenten ligt de nadruk steeds op de menselijke stem. De komponist maakt opvallend veel gebruik van doorklinkende accoorden en accenten van het slagwerk. Dit aangrijpende en indringende meesterwerk kan niet alleen worden gerekend tot het beste wat Dallapiccola heeft geschreven maar ook tot het allerhoogste wat in de eerste helft van de twintigste eeuw in Italië is ontstaan.

De 'Canti di Liberazione' (1951-1955) vormen de tegenpool en tegelijk de afsluiting van het voorgaande werk. Alle drie de delen (regels uit een brief van de humanist Sebastian Chatillon, uit het bijbelboek 'Exodus' en uit de 'Confessiones' van Augustinus) zijn gebouwd op de zelfde reeks. Dit werk is geschreven voor gemengd koor en groot orkest, waarin weer xylofoon, vibrafoon en slagwerk een opvallend aandeel hebben.

Tussen de beide hiervoor besproken werken in ontstond de vrijheidsopera 'Il Prigioniero' (de gevangene), (1944-1948), op een eigen libretto, gebaseerd op de novelle 'La torture par l'espérance' uit de 'Contes cruels' van Villiers de l'Isle-Adam en fragmenten uit 'Tijl Uilenspiegel' van Charles de Coster. In dit werk staan de reeksen symbool voor hoop ('serie della speranza': a-ais-b-c-as-d-des-g-es-e-ges-f) en vrijheid ('serie della libertà': a-b-d-f-g-bes-c-es-ges-as-des-fes).

Het 'Piccolo concerto per Muriel Couvreux' (1941) voor piano en kamerorkest is geconstrueerd op chromatische twaalftoonsreeksen in combinatie met tonale techniek.

Ook de drie bundels 'Liriche Greche' (1942-1945) vormen in zekere zin een eenheid en hebben als gemeenschappelijk kenmerk een vrije behandeling van de dodecafonie. In de eerste bundel, 'Cinque frammenti di Saffo' voor sopraan en vijftien instrumenten (teksten van Sappho) is ieder lied op een andere reeks gebaseerd; in de tweede bundel, 'Sex carmina Alcaei' [Alkaios] voor sopraan en elf instrumenten zijn alle liederen

op dezelfde reeks gebouwd (met gebruikmaking van canons, kreeftengangen, etc.). Hier is de toepassing van de twaalftoonstechniek vrij streng. In de derde bundel, 'Due liriche di Anacreonte' is het gebruik van deze techniek dan weer vrijer. Hier heeft de bezetting de merkwaardige combinatie van sopraan, altviool, twee klarinetten en piano.

In het oratorium ('sacra rappresentazione') 'Hiob' (1950) is gestreefd naar een melodische constructie van de reeks. Deze luidt: f-ges-bes-c-des-fes-g-es-a-b-d-gis. Ook hier worden weer allerlei canontechnieken gebruikt en manipulaties op de reeks toegepast.

Het 'Quaderno musicale di Annalibera' (muziekboek voor zijn dochter Annalibera) voor piano (1952) is een zeer geschikt werk om met Dallapiccola's oeuvre kennis te maken en vertrouwd te geraken. Bovendien vormt het een goede demonstratie van zijn grote beheersing van het contrapunt. In ieder deel komt de reeks ais-b-ges-es-as-d-g-des-f-a-c-e terug. In het eerste, 'Simbolo' wordt deze geformeerd rondom de intervallen es-d-f-e, getransponeerd: bes-a-c-b, in de Duitse taal b-a-c-h.

In de streng polyfone 'Goethelieder' (1953) is de reeks weer streng behandeld. Deze luidt: es-e-d-c-ges-b-a-bes-f-as-g-des; de techniek sluit aan bij de manier werkwijze van Von Webern. Uit de eerste drie tonen (es-e-d) ontstaat een nieuwe reeks: gis-bes-a / c-b-cis / fis-eis-g / dis-e-d. Iedere partij geeft de reeks weer in een andere ritmisch variant.

Op dit werk volgde nog een aantal andere, steeds met meer of minder strenge toepassing van de dodecafonie. Echte serialiteit komt in Dallapiccola's oeuvre niet voor. Hij schreef ook een aantal artikelen, waaronder 'Sulla strada della dodecafonia' (1951).

Wat Dallapiccola tot een groot komponist maakt, is niet alleen zijn enorme beheersing van de kompositietechniek, maar vooral ook de geest, die uit zijn werk spreekt. In de periode tussen het einde van de eerste en het einde van de tweede wereldoorlog, toen de muzikale belangstelling in Italië weer verder ging dan alleen maar de opera, waren Respighi, Malipiero, Pizzetti, Petrassi en Casella zijn de belangrijkste tijdgenoten. Het enige wat deze zes komponisten werkelijk gemeen hebben was hun liefde voor de oude Italiaanse muziek, waarvan zij - ieder op hun manier - in hun bewerkingen (Monteverdi, Scarlatti, Vivaldi, etc.) blijk hebben gegeven. Maar onder hen was alleen Dallapiccola een echte pionier; hij was de eerste en lange tijd ook de enige in Italië, die de dodecafonie in zijn werk toepaste. Na 1945 werd hij als pionier ingehaald en gepasseerd door de nieuwe generatie (Maderna, Nono en Berio), die na 1950 het gezicht van de Italiaanse muziek bepaalden. Maar beoordeeld naar de intensiteit van expressie moet toch Dallapiccola als de grootste van zijn tijd worden gezien.

De Hongaar Mátyás Seiber (1905-1960), leerling van Kodály, vestigde zich in Duitsland, waar hij zich vooral inzette voor

de verbreiding van de jazzmuziek. Als zodanig is hij als een pionier in de Duitse cultuurgeschiedenis te beschouwen. In 1928 werd er aan het conservatorium in Frankfurt am Main een 'klasse voor jazzmuziek' gevestigd (lees: klasse voor 'lichte muziek' of amusementsmuziek) en Seiber werd de eerste docent in dit vak. De opkomst van de nazi's dwong hem echter naar Engeland te emigreren. Daar maakte hij naam met zijn muziek bij de film 'Animal farm' van George Orwell (1935) en ook vanwege zijn onvermoeibare propaganda voor contemporaine muziek, vooral na 1945.

Het werk van Mátyás Seiber is van veel groter betekenis dan meestal wordt aangenomen; waarbij we de talrijke arrangementen van oude muziek (of eigen daarop gebaseerde werken) buiten beschouwing laten. Van zijn vroege 'Missa brevis' (1924) voor gemengd koor a cappella tot zijn laatste voltooide werk, 'Improvisations for Jazzband and Orchestra' (1959, geschreven in samenwerking met de jazzmusicus Johnny Dankworth) is zijn ontwikkeling als komponist goed te volgen. Hij begon te werken onder invloed van zijn leermeester Kodály (eerste strijkkwartet, 1924; 'Serenade' voor twee klarinetten, twee fagotten en twee hoorns, 1925). Bartók's ritmiek en het twaalftoonsysteem van Schönberg maakten grote indruk op hem en hij werd een van de belangrijkste vertegenwoordigers van de dodecafonie in Engeland. Zijn derde strijkkwartet ('Quartetto lirico', 1951) is gebaseerd op de reeks bes-a-g-cis-fis-e-es-c-d-b-as-f, waarbij opvalt dat de omkering van de eerste zes tonen, één halve toon hoger getransponeerd, dezelfde tonen geeft als de laatste zes van de originele reeks. Deze getransponeerde vorm noemt hij een 'complementaire halve reeks'. In dit werk toont hij zich een knap contrapuntist.

Van zijn overige werken vermelden wij de cantate 'Ulysses' (1947), waarvan de tekst is genomen uit het voorlaatste hoofdstuk van de roman van James Joyce (1947), de 'Cantate secularis' (1951) en 'Three fragments from 'A portrait of the Artist as a young man' (1957, eveneens naar James Joyce). Seiber schreef veel kamermuziek. Zijn veelzijdigheid wordt gedemonstreerd door zijn talrijke speelstukken voor amateurs, o.a. voor blokfluit, viola d'amore, viola da gamba, clavichord, accordeon, koperblazers, etc., [073] maar ook door zijn zeer goede 'Schule für Jazz-Schlagzeug' (1929) en een methode voor accordeon (1938) plus een groot aantal artikelen over jazzmuziek en nieuwe klassieke muziek.

Eveneens in Engeland werkte Elisabeth Lutyens (1906-1983). Zij was een der interessantste en meest progressieve komponisten van haar generatie. Zij debuteerde met het ballet 'The Birth-day of the Infanta' (1932; een werk dat zij later terug nam), naar een gegeven van Oscar Wilde. Tegen het einde van de dertiger jaren kwam zij door zelfstudie steeds dichter bij de dodecafonie ('Fantasy for five strings', 1937 en 'Chamberconcerto no I', 1939). Het gevolg was dat zij, levend in een muzikale maatschappij die op dat moment absoluut niet van 'bloody noise' was gediend, volledig geïsoleerd raakte en zich noodgedwongen weer van de laat-Romantische ('Three

symphonic preludes', 1942) en de neo-Classicistische stijl (fagotconcert, 1945 en hoornconcert, 1947) moest bedienen, wilde zij 'gespeeld' worden. Inmiddels verdiepte zij zich verder in Schönberg's gedachtengoed, wat resulteerde in de cantate 'O saisons, o Châteaux' (1946, tekst van Rimbaud). Het werk is geschreven voor sopraan en strijkorkest met obligate partijen voor mandoline, gitaar en harp en kan gelden als het eerste belangrijke dodecafonische werk in Engeland (misschien wel haar beste werk!) De meeste dodecafonische kompositie van Elisabeth Lutyens werden pas jaren na hun ontstaan uitgevoerd. Tot haar beste werken behoren - naast de al genoemde - het strijktrio uit 1938, vier liederen voor tenor met strijkkwartet (1937), vier Franse liederen voor sopraan, obligaat altviool en orkest (1938), een sonate voor altvioolsolo (1938), de drie 'Salutes' voor orkest (de eerste met koor) uit 1942 en de opera 'The pit' (1947). Verder schreef zij kamermuziek, filmmuziek en pianostukken zoals 'The little Check Book' (1938; 12 stukken voor kinderen). Het aantal 'Chamberconcertos' groeide tussen 1940 en 1948 uit tot zes, geschreven voor verschillende bezettingen. Qua opzet zijn ze goed vergelijkbaar met de beroemde serie 'Kammermusiken' van Paul Hindemith uit de jaren twintig [074]. Evenals bij Dallapiccola het geval was, werd ook Lutyens na 1945 als pionier door de jonge generatie ingehaald, totdat zij werd 'gepasseerd' door de gemakkelijker voor een groot publiek op te nemen muziek van Benjamin Britten. Haar werk tussen 1935 en 1950 verdient echter wel degelijk het predicaat 'pioniersarbeid'. Zij behandelt de dodecafonie op een strenge manier; haar werkwijze lijkt op die van Anton von Webern en is consequenter dan die van de Von Webern-leerling Humphrey Searle.

Curiositeitshalve kan hier ook de Brits-Indische komponist Kaikhosru Sorabji (burgerlijke stand: Leon Dudley; 1892-1988) worden genoemd, die in een bijna volledig (zelfgekozen) isolement komponeerde. Zijn qua omvang grootste werk, het 'Opus clavicembalisticum' (voltooid 1932) is in tegenstelling tot de titel absoluut niet speelbaar op een clavecimbel en soms zelfs moeilijk realiseerbaar op een piano. (Een musicus zou over vier of meer handen moeten beschikken.) Alles wat in de West-Europese muziek aan 'bizarre elementen' voorkomt, maar ook atonaliteit en vormen van twaalftoonstechnieken is in deze verzameling stukken van muzikaal zeer ongelijke waarde samengebracht. Wie in de Engelse muziek van die periode zoekt naar 'bizarre elementen' kan waarschijnlijk beter terecht bij Lord Berners (echte naam: Gerald Tyrwhitt-Wilson; 1883-1950). Tot zijn aantrekkelijke kleine stukjes voor piano - soms muzikantesker dan de vergelijkbare werkjes van Satie - behoren 'Le poisson d'or' (1914), 'Trois petites marches funèbres' (resp. voor een kanarie, een staatsman en een rijke oude tante; 1914), 'Fragments psychologiques' (1915) en 'Valses bourgeoises' (1917; voor vier handen). Ook Cyrill Scott (1879-1970) schreef soortgelijke stukken, zeker niet altijd op te vatten als 'muzikale nonsense'.

In Noorwegen moet Olav Fartein Valen (1887-1952) worden vermeld, die zijn studies bij Max Bruch in Berlijn voltooide.

Ook hij ontdekte door studie van het werk van Schönberg de atonaliteit en de dodecafonie, die sinds 1924 in zijn werk een belangrijke rol speelt. Zijn muziek is buiten Noorwegen vrij onbekend. In zijn strijkkwartet opus 13 (1931) vinden we een wonderlijke afwisseling van atonaliteit en tonaliteit, evenzo in de variaties voor piano opus 23 (± 1935). Het vioolconcert opus 37 (1940) is gebaseerd op twaalftoonstechniek en moet behoren tot de eerste in Scandinavië geschreven dodecafonische composities.

Hiermee zijn de belangrijkste komponisten vermeld, die zich vóór 1950 in hun werk gedurende langere tijd van het twaalftoonssysteem bedienden. Daarnaast zijn er enkele te vermelden, die het systeem hebben bestudeerd maar er uiteindelijk weinig of geen heil in zagen. Het is onmogelijk hier een naamlijst te geven van allen die iets in deze richting hebben geprobeerd, daarom beperken we ons tot enkele komponisten die (vóór 1950) tenminste één werk met gebruikmaking van dodecafonie hebben geschreven:

Béla Bartók (1881-1945) heeft zich tijdens het werken aan zijn tweede vioolconcert (1938) intensief met dodecafonie bezig gehouden. In zijn partituur zijn enkele passages te vinden, die daar wel op wijzen maar voor hem was deze techniek uiteindelijk niet als kompositievorm te aanvaarden; hetzelfde geldt voor de atonaliteit: er komen wel atonale passages in zijn oeuvre voor maar geen consequente atonaliteit.

Frank Martin (1890-1974) bestudeerde Schönberg's werk in de jaren dertig en streefde enige tijd naar een synthese tussen dodecafonie en zijn persoonlijke muzikale stijl. Het eerste werk waarin die tot uiting komt, is het oratorium 'Le vin herbé' (1938-1941). Enige jaren later zag hij er echter geen heil meer in. Zijn 'Petite symphonie concertante' (1944-1945) voor de merkwaardige bezetting piano, harp en clavecimbel met twee strijkorkesten vormt een zijn beurt een synthese tussen een persoonlijke muzikale stijl en het Expressionisme. Martin ziet fenomenen als dodecafonie en Expressionisme dan ook als gegevens waarvan hij gebruik kan maken zo het hem past, maar niet als dwingende voorschriften van een muzikale stijl die gevolgd zou moeten worden. Dat is voor 1945 een in artistiek opzicht heel persoonlijke zienswijze, want de dodecafonie (en de serialiteit) vormden na de tweede wereldoorlog juist het 'vertrekpunt' van de nieuwe generatie jonge komponisten.
Wie wil zien hoe een perfect geinstrumenteerde partituur eruit ziet, moet de werken van Frank Martin bestuderen.

Charles Koechlin (1867-1950), wiens betekenis als komponist vaak wordt onderschat, toonde zelfs op zijn oude dag nog 'kompositorische moed' door te experimenteren met dodecafonie en serialisme. Zijn 'Introduction et quatre interludes' opus 213 uit 1947 voor instrumentaal ensemble is streng in de geest van Von Webern geschreven. Dit is des te meer opmerkelijk omdat Koechlin in zijn overige werk toch veelal bij de laat-Romantici (en de Impressionisten) is te groeperen.

Er is een parellel tussen Koechlin en de Nederlandse komponist

Daniël Ruyneman (1886-1963): beiden zijn als komponist zowel tijdens hun leven als later sterk onderschat. Beiden worden als gevolg daarvan veel te weinig uitgevoerd. Beiden hadden originele ideeën; Koechlin kon die vooral kwijt in zijn monodische muziek, Ruyneman in het zoeken naar klankkleuren. Zijn ensemblestuk 'Hiëroglyphen' (1918, voor drie fluiten, celesta, harp, piano, cup-bells, twee mandolines en twee gitaren), zijn koorwerk 'De roep' (1918) en later zijn 'Sonate voor kamerkoor' (1931) behoren tot de interessantste 'kleurstukken' van die tijd. Zowel Koechlin als Ruyneman experimenteerden nog op hoge leeftijd met dodecafonie en serialiteit, tegelijk met komponisten die zeventig, resp. vijftig jaar jonger waren dan zijzelf. De vier 'Réflexions' (1958-1961) voor verschillend bezette ensembles van Ruyneman sluiten aan bij de technieken van de Tweede Weense school. De vierde (1961) voor vijf blazers begint met een twaalftoonreeks: es-a-gis-g-e-c-b-cis-d-bes-f-fis, verdeeld over de instrumenten.

Na 1950 raakte de dodecafonische techniek ook in andere landen in gebruik, meestal bij de jongeren, zoals bij Karl Birger Blomdahl (1916-1968) in Zweden, Serge Nigg (*1924) in Frankrijk, Luigi Nono (1924-1990) in Italië, maar ook bij ouderen. In 1953 begon Roger Sessions (1896-1985), toen al een erkende grootheid in Amerika, dodecafonie in zijn werk toe te passen. De immigrant Igor Strawinsky (1882-1971), die al vanaf 1911 tot de Europese avantgarde gerekend werd, deed zijn reputatie alle eer aan door na zijn zeventigste nog eens aan te sluiten bij de tweede Weense school (septet, 1953 en de meeste daarna volgende komposities). Het uit 1931 daterende strijkkwartet van de Amerikaanse komponiste Ruth Crawford Seeger (1901-1953) maakt gebruik van reeksentechniek, die in het derde deel ook op de dynamiek wordt toegepast en dus al in de richting wijst van de serialiteit.

Ook in Duitsland vond de school van Schönberg 1945 snel aanhangers (Fortner, Bialas en de jongste generatie, voor wie Anton von Webern het grote voorbeeld werd). De Zwitser Rolf Liebermann schreef in 1949 een symfonie, waarin hij zowel atonaliteit als bitonaliteit als dodecafonische technieken hun plaats gaf. De tonaal gekleurde reeks, waarop zijn symfonie is gebaseerd, luidt: e-b-gis-d-f-bes-cis-fis-a-es-g-c.

Aan het einde van deze paragraaf moet worden stilgestaan bij het werk van de Oostenrijker Joseph Matthias Hauer (1883-1959), die evenals Schönberg de dodecafonie zou hebben 'uitgevonden'; dat zou zijn geweest in 1911. Zijn systeem bestaat uit het gebruik van vierenveertig constellaties ('tropen' genoemd) van de twaalf tonen van het octaaf, waaruit vele miljoenen combinaties zijn te vormen. Het gaat daarbij om de intervallen, niet om de 'losse tonen'.

Het 'Tropensysteem' wordt uitgelegd in het boek 'Vom Wesen des Musikalischen' [075] maar omdat dit boek nogal moeilijk leesbaar is, kan wie in deze materie is geïnteresseerd beter het boek 'Die Zwölfordnung der Töne' [076] van Heinrich Pfrogner gebruiken. Hij legt duidelijk en begrijpelijk uit

waar het om gaat, terwijl Hauer zich nogal eens verliest in 'Weltanschauliche Seelenverknüpfung'. Dat gebeurt ook in zijn tweede geschrift over het 'Tropensysteem', 'Vom Melos zur Pauke' [077]. Onder 'Melos' verstaat hij de muzikale belevenis, die zich manifesteert in de spanning tussen twee tonen van verschillende hoogte. De toon zelf is slechts een middel om tot het doel te komen. Hij ziet atonale muziek als een 'Verkörperung der absoluten Sachlichkeit der Melodie', die geen enkele 'persoonlijkheid' mag hebben en de hoogste uiting van wiskunde moet zijn. Twaalftoonstechniek is een communicatiemiddel om elkaar beter te begrijpen en een 'middel voor staadslieden om op een wijze manier te kunnen regeren'. Hoe dat in de praktijk zou moeten worden gerealiseerd zegt hij er helaas niet bij.

Er is een aantal komposities van Hauer uitgegeven [078], aan de hand waarvan men kan onderzoeken of theorie en praktijk met elkaar in overeenstemming zijn: de 'Klavierstücke' opus 3, 9, 10 en 16, de 'Atonale Etüden für Klavier' opus 22, en enkele liederen. Nadere analyse van deze stukken leert ons, dat Hauer ondanks zijn theorieën een in wezen laat-Romantisch komponist was, blijkbaar met een sterke behoefte zich af te zetten tegen de muziek van zijn tijd. Zijn eigen muziek - hoewel het 'Tropensysteem' op zichzelf wel interessant is - is niet van het soort dat men uit overtuiging en voor zijn genoegen speelt. Begrijpelijk wordt dan ook waarom er van de bijna duizend 'Zwölftonspiele' die hij heeft geschreven, slechts enkele zijn gepubliceerd. Wanneer we zijn muziek leggen naast die van bijv. zijn tijdgenoot Paul Hindemith, dan blijkt het volgende: Hindemith's muziek, ook al is zij 'moeilijk' en vol dissonanten (suite 1922) is altijd muzikantesk, heeft een zekere 'spielfreudigkeit' die het altijd weer de moeite loont om te studeren. Bij Hauer ontbreken deze elementen, hoewel de muziek zelf qua constructie goed is gevormd.

De Duitse komponist Günter Bialas (1907-1995) gebruikte in zijn 'Gesang von den Tieren' (1949) voor alt en ensemble en in zijn 'Indianische Kantate' (1950) voor bariton, koor en ensemble een techniek die nauw aan die van Hauer verwant is: ook hier het gebruik van groepjes tonen, al dan niet tonaal gevormd, die volgens een door de komponist bedacht schema zijn gegroepeerd. In latere werken paste hij dit systeem niet meer toe.

Andere nieuwe kompositorische technieken zoals de toepassing van mathematische structuren op bepaalde ritmen of intervallen (1947) door de Amerikaan Milton Babbitt, de 'Modes à transposition limitées' (1948) van Olivier Messiaen, de 'Musique concrète' (1948) en de ongekende mogelijkheden van de electronische muziek (sinds 1951) vallen buiten het kader van dit boek.

Tenslotte moet gewezen worden op het werk van Rudi Stephan (1887-1915): deze tijdgenoot van Schönberg had mogelijk een even groot pionier kunnen worden. Hij was stellig Schönberg gevolgd met zijn atonaliteit, had later misschien gebruik gemaakt van de dodecafonie, was later wellicht nog .....

Toen hij in 1915 sneuvelde, liet hij drie instrumentale komposities na en (vanaf 1913 geschreven) achttien vokale, waaronder een opera. Het bijzondere in zijn werk - waarvan we alleen de drie instrumentale stukken hebben gelezen - is, dat er weinig of geen aansluiting is bij wat in zijn tijd in Duitsland mode was. Zijn harmoniek ligt dichter bij de Impressionisten dan bij Wagner en navolgers. De muzikale vormen die hij gebruikt zijn vrij, grotendeels niet bij de bestaande vormleer aansluitend, vandaar ook de gebruikte titels: 'Musik für Orchester in einem Satz' (1910-1912), 'Musik für sieben Saiteninstrumente' (1911; strijkkwintet, harp en piano) en 'Musik für Geige und Orchester' (1913). De instrumentatie is kleurrijk, daarnaast een levendige ritmiek, een intense expressie en een harmoniek, die hier en daar al tendeert naar atonaliteit (zonder die stap te doen; wel vijf- en zesklanken). Met nadruk moge op deze drie stukken worden gewezen. Vooral de uit twee contrasterende maar toch weer op elkaar betrokken delen bestaande 'Musik für sieben Saiteninstrumente' is een fascinerend werk.

VIII JAZZINVLOEDEN OP DE EUROPESE EN AMERIKAANSE KUNSTMUZIEK

Zoals de Europese klassieke muziek tussen 1890 en 1945 een enorme ontwikkeling heeft ondergaan, zo is dat ook het geval geweest bij de jazzmuziek.

Bij ons 'vertrekpunt' omstreeks 1890 is de jazzmuziek dan al een vorm, waarin talrijke invloeden uit de 'blanke' muziek, indirect dus uit de West-Europese kunstmuziek, de primitieve jazzmuziek hebben omgevormd. Het uit slechts enkele tonen bestaande melodische element en het sterk ontwikkelde ritmische element waren voldoende voor de oudste vormen van jazzmuziek: wereldlijke (worksong) en geestelijke (spiritual) liederen, plus de geïmproviseerde begeleiding op slagwerktuigen bij de dans. De muziek van de blanke bewoners van Amerika in de zeventiende, achttiende en negentiende eeuw werkte inspirerend op het melodische element in de jazzmuziek zonder dit te overheersen. Omdat deze blanke bewoners uit alle hoeken van Europa naar Amerika kwamen, bestond hun muziek uit een bonte verzameling van allerlei volksmuziek uit de gehele 'oude wereld'. Van grote invloed op de ontwikkeling van de jazzmuziek was ook de nasleep van de burgeroorlog (1861-1865), die voor de Zuidelijke staten met hun vele plantages en slaven in een nederlaag eindigde. Die nasleep bestond hierin, dat met de ontbinding van de Zuidelijke legertroepen ook de militaire muziek verdween. De instrumenten werden afgedankt en vele voormalige slaven kregen ze in handen.

We hebben steeds gesproken over 'jazz' maar eigenlijk is die term voor de vroege vormen niet juist. Het woord 'jazz' schijnt pas omstreeks 1915 in gebruik te zijn gekomen. De eerste uit kleurlingen bestaande groepjes musici, die jazzmuziek speelden manifesteerden zich kort na de eeuwwisseling in de grote steden, vooral in New Orleans. Van

meet af aan was er een vaste kern in zo'n groepje: blazers (klarinet, cornet à pistons, trombone), primitief slagwerk (met o.m. een wasbord) en als accoordinstrument een banjo. Een sousafoon en eventueel een piano konden het gezelschap completeren. Later kwamen de vervanging van de cornet door een trompet en de vervanging van de sousafoon door een (altijd pizzicato gespeelde) contrabas, terwijl het slagwerk gevormd werd uit trommen en bekkens.

De stylistische kenmerken van de toenmalige jazzmuziek zijn:

1. de improvisatie (zowel solistisch als gezamenlijk) op een melodisch element of een bestaande melodie,

2. een bij ieder stuk vaststaand harmonisch schema,

3. het overheersend gebruik van de twee- en de vierkwarts maat en benadrukken van het ritme, met bijzondere voorkeur voor de syncope.

Veel gebruikte muzikale vormen waren ragtime en blues.

Omstreeks 1918 raakten ook blanken geïnteresseerd in jazzmuziek. Hoewel het incidenteel wel voorkwam dat blank en zwart gezamenlijk musiceerden, waren de rassentegenstellingen toch nog zó groot, dat er een splitsing tussen blanke (sweetjazz) en zwarte (hotjazz) ontstond. Beide soorten leidden een eigen leven en die situatie bleef tot het midden van de eeuw bestaan. De sweetjazz kenmerkt zich door enkele belangrijke
aspecten, die in lijnrechte tegenstelling staan tot de hot-jazz: bij de sweetjazz is het improvisatie-element tot een minimum teruggebracht, de groepen worden veel groter en kunnen zelfs tot hele orkesten (bands) uitgroeien. Daarom is het noodzakelijk dat de musici van blad spelen en tevoren gemaakte arrangementen gebruiken. Het 'op het gehoor' spelen is alleen van toepassing op de beoefenaars van de hotjazz.

Volledigheidshalve moet nog vermeld worden, dat er in het midden van de jaren dertig onder de blanken een beweging was, die zich aansloot bij de oorspronkelijke 'zwarte' jazz, dit onder de benaming 'swingmusic'. Deze beweging heeft ongeveer een kwart eeuw bestaan. De sweetjazz vormde na 1950 uiteindelijk een van de grondslagen voor de latere 'popmuziek', de hotjazz kreeg er omstreeks 1940 een variant bij, de 'bopmusic', die aan de basis staat van de huidige 'modern jazz'. Hier is nog steeds sprake van geïmproviseerde muziek en dat is de grote overeenkomst met de oorspronkelijke jazzmuziek.

In Europa heeft men pas relatief laat kennis genomen van het fenomeen 'jazzmuziek': omstreeks 1924 en eerst in de grote steden, Parijs, Wenen en Berlijn. Wat men toen in Europa onder 'jazz' verstond, was precies hetzelfde als 'sweetjazz' in Amerika. Daarom ook zijn de meeste Europese jazzkomposities uit de periode 1924-1940 niets anders dan stukken met een vaak romantische harmoniek en verder alle kenmerken van de

Amerikaanse 'sweetjazz'. (Er zijn natuurlijk - zoals steeds - uitzonderingen.)

De eerste keer dat een 'jazzterm' in de Europese klassieke muziek voorkomt is bij Debussy: de benaming 'cakewalk' in de suite 'Children's corner' (1908). Een cakewalk was een dans in tweekwarts maat, kort na de afloop van de burgeroorlog in Noord-Amerika in de mode gekomen, die omstreeks de eeuwwisseling ook in Parijs bekendheid kreeg. Kenmerkend zijn de syncopen, die toen als typerend voor 'negermuziek' werden ervaren. Al in de negentiger jaren werden er in Amerika cakewalks uitgegeven via goedkope uitgaven van bladmuziek (meestal niet meer dat vier pagina's) met een opvallend gekleurde afbeelding op het frontispice: vaak negers, soms 'in primitieve staat', soms in burgerkleding afgebeeld. De bijbehorende pianomuziek bevat de kenmerkende syncopen. Voor de Europeaan van omstreeks 1900 was dus de cakewalk een uiting van 'negermuziek', in de komische sfeer getrokken [079] met een zeker showelement er in [080]. Het is welhaast uitgesloten dat Debussy dergelijke bladmuziekuitgaven niet zou hebben gekend. Het negertje, afgebeeld op de oorspronkelijke editie van 'Children's Corner' zegt al genoeg over de sfeer waarin hij zich zijn muziek voorstelde. Dat die sfeer ver af staat van de echte jazzmuziek, behoeft geen nader betoog. Wel kunnen we ons afvragen wat zou zijn gebeurd indien Debussy een paar jaar langer had geleefd en met het fenomeen 'jazzmuziek' had kunnen kennismaken, hij, die al in de tachtiger jaren zijn geest en oren had geopend voor de muziek uit het verre Oosten en de muziek van de Afrikaanse noordkust.

Naast de cakewalk kende men in Amerika de ragtime, in de mode gekomen in de jaren tachtig, eveneens in tweekwarts (soms echter ook vierkwarts) maat en met syncopen. De ragtime is qua muzikale vorm te beschouwen als een basisvorm binnen de jazz-muziek, waarbij echter ook genen uit de Europese dansmuziek (polka, quadrille) het hunne hebben bijgedragen. Vóór ± 1915 sprak men niet van 'jazz' maar van 'ragtime' en werd een band die deze muziek speelde geen 'jazzband' maar een 'ragtimeband' genoemd. Eigenlijk is de ragtime een speelwijze op de piano, waarbij de linkerhand de zwaartepunten in de maat markeert en de rechterhand daar in ritmisch opzicht tegenin gaat. Op die manier wordt de maat 'gescheurd' (to rag), vandaar de benaming. Aan het begin van de twintigste eeuw waren er al pianisten, die als ragtimespelers een grote naam hadden: Scott Joplin (1868-1917), de komponist van de beroemde 'Maple Leaf Rag' (1899) en Ferdinand La Menthe, beter bekend als Jelly Roll Morton (1885-1941). De speelwijze van de piano kon gemakkelijk worden overgebracht op groepen instrumenten en vanaf het begin van de eeuw gingen veel bands ragtimes spelen, bands die daarvóór hoofdzakelijk (Europese) dans-, amusements- en marsmuziek hadden gespeeld.

Waarschijnlijk is de ragtime, die Igor Strawinsky in 1918 schreef voor zijn 'l'Histoire du Soldat' de eerste in de Europese kunstmuziek geweest en geschreven voor een klein ensemble inclusief slagwerk. De ragtime heeft in dit stuk de functie van dansmuziek (in combinatie met tango en wals) in

het kader van een theaterstuk. In 1918 was Strawinsky nog niet in Amerika geweest maar evenals bij de cakewalk het geval was, bestonden er al talrijke bladmuziekuitgaven, zowel Europese als Amerikaanse, waarvan hij er enkele gekend zou kunnen hebben.

Vrijwel tegelijk met 'l'Histoire du Soldat' ontstond de 'Ragtime' (1918) voor elf instrumenten (inclusief slagwerk) met een solistische partij voor de cymbalom. In dit geval gaat het om een zelfstandig concertant werk, niet direct bedoeld als ballet, hoewel het later daarvoor wel is gebruikt. Strawinsky heeft de in Europa nog ongebruikelijke dansvorm in een nieuwe, meer uitgebreide kompositie willen toepassen want de ragtime in 'l'Histoire du Soldat' is in feite maar een klein onderdeel in een groot geheel. De bezetting van de 'Ragtime' is hier uitgebreid met fluit, hoorn, tweede viool, altviool en cymbalom. De fagot uit het eerste werk is weggegelaten. Het enige nieuwe - althans voor de Europese muziek - in deze beide komposities is het gebruik van het ritme; in harmonisch en in melodisch opzicht waren deze stukken in 1918 al niet meer echt revolutionair [081].

De 'Piano-Rag-Music' (1919) is dat wel. Qua vorm sluit dit werk beter aan bij de oorspronkelijke Amerikaanse ragtime en qua ritme gaat het met zijn vele metrische verschuivingen al verder. Er komen toontrossen (clusters) in voor en de tonaliteit wordt niet consequent vastgehouden. Meer nog dan in de beide eerder genoemde stukken is de binding met 'Le Sacre du printemps' (1913) voelbaar.

De 'Tango' (1940) voor pianosolo kan worden gezien als een pendant van de 'Piano-Rag-Music'. Het stuk is ongeveer even lang en heeft in grote lijnen dezelfde opbouw. Een essentieel verschil is echter, dat de 'Piano-Rag-Music' een echte 'Rag' is maar de 'Tango' geen echte tango. Het typische tangoritme wordt slechts af en toe gebruikt; wel komen er veel syncopische ritmen voor binnen een op zichzelf regelmatig metrum. De maatsoort is en blijft vierkwarts.

In 1945 [082] schreef Strawinsky een stuk voor Woody Herman [083] en zijn band met als titel 'Ebony concerto', zo genoemd naar diens ebbenhouten instrument. Het werk bestaat uit drie delen, waarvan het tweede een 'blueskarakter' heeft en het derde een thema met variaties en coda is. De bezetting is klarinetsolo, twee alt-, twee tenor- en een baritonsax, een basklarinet, vijf trompetten, drie trombones en een ritmegroep, bestaande uit piano, slagbas, gitaar, bekkens, tomtoms en drums. Aan deze bandbezetting werden een harp en een hoorn toegevoegd; de basklarinetpartij is zeer belangrijk.

Om dit 'Ebony concerto' te kunnen schrijven maakte Strawinsky studie van de jazzmuziek in het algemeen. In dit werk vinden we veel technische kunstgrepen terug, die jazzmusici ook gebruiken. Hij weet heel goed wat een blues is zonder er een te schrijven. Toch heeft dit werk weinig met jazz te maken. Het is en blijft Strawinsky pur sang, de Strawinsky van de 'Symphonies pour instruments à vent', van de

'Psalmensymfonie', van de 'Symphony in C'. De wijze waarop het ritme wordt behandeld is weliswaar aan de jazzmuziek niet vreemd maar is nog meer typerend voor zijn eigen oeuvre. Als muziekstuk is het 'Ebony concerto' zonder meer een goed werk maar evenzeer een bewijs hoe enorm moeilijk het is, om twee zo uiteenliggende werelden bij elkaar te brengen. Dit is pas in 1959 Mátyás Seiber en Johnny Dankworth met hun gezamenlijke kompositie 'Improvisations for jazz band and symphony orchestra' gelukt. Hoewel dit werk chronologisch gezien buiten het kader van dit boek valt, is het een eindpunt (en een hoogtepunt) in een ontwikkeling, bovendien echte pioniersarbeid; daarom komen we er aan het einde van dit hoofdstuk op terug.

Om de invloed van de jazz op de klassieke muziek beter te kunnen volgen willen we hier een splitsing maken tussen de situatie in Amerika en die in Europa. Er zijn zowel in Europa als in Amerika (al vóór 1940) tientallen 'klassieke komponisten' geweest, die de jazzmuziek hebben bestudeerd, in een aantal gevallen zelf hebben gespeeld en pogingen gedaan deze met de Europese kunstmuziek te verbinden. We kunnen, wat betreft de periode 1900-1940 ook in Amerika van 'Europese kunstmuziek' spreken, want het 'eigen gezicht' van de Amerikaanse muziek was zich in deze periode nog aan het ontwikkelen. Vrijwel alle Amerikaanse komponisten, die zich in deze periode begonnen te manifesteren, waren ofwel zelf immigranten of hadden in Amerika een opleiding door immigranten gehad. Charles Ives was een uitzondering maar hij was - ondanks een gedegen universitaire opleiding - een pionier, die al zoekend zijn eigen weg vond.

Een van de eerste pioniers, die een poging deed jazzmuziek en klassieke muziek met elkaar in verbinding te brengen, was John Alden Carpenter (1876-1951). Vooropgesteld moet worden, dat Carpenter zelf (en na hem nog vele anderen tot Gershwin toe) van mening was dat jazzmuziek gelijk is aan volksmuziek, weliswaar niet de enige van Noord-Amerika maar toch een vorm van volksmuziek en wel een belangrijke. In een tijd, waarin de jazzmuziek nog bezig was, zich tot een zelfstandige kunstvorm te ontwikkelen, was die opvatting terecht. In zijn uit 1915 daterende pianoconcert gebruikt Carpenter syncopen die ook gebruikelijk waren in de ragtimemuziek. Het klinkende resultaat is iets in de geest van Strawinsky's 'l'Histoire du soldat' maar het zou onredelijk zijn deze muziek qua niveau met Strawinsky te vergelijken. Carpenter kreeg in Amerika een zekere erkenning met zijn ballet 'Skyscapers' (1925), dat hij 'een beeld van de moderne Amerikaanse maatschappij' noemde.

Bij het bestuderen van deze werken en andere komponisten-tijdgenoten ontkomt men niet aan de indruk, dat de meeste Amerikaanse komponisten in het eerste kwart van de eeuw komponerende amateurs waren, die overdag een ander beroep uitoefenden. Zij beheersten wel de technische kant van het vak maar hun muzikale inventiviteit was over het geheel genomen gering, soms zelfs niet meer dan epigonenwerk. Charles Ives is - dank zij een enorme fantasie en muzikaal voorstellingsvermogen - een uitzondering. Dat zijn tijdgenoten

weinig oor hadden voor zijn werk en daar hooguit het bizarre in zagen, is in dit milieu wel duidelijk. Ives heeft zich met jazzmuziek in zijn werk weinig bezig gehouden; ook hij zag dit als een onderdeel van de totale Amerikaanse volksmuziek, zoals de muziek van de Indianen dat is.

Belangrijker figuren in de Amerikaanse muziek zoals Ferde Grofé (1892-1972), George Gershwin (1898-1937), Aaron Copland (1900-1990), George Antheil (1900-1959) en de in Europa weinig bekende maar zeker niet onbelangrijke William Russell (1905-1992) waren weliswaar in Amerika geboren maar cultureel gezien nog Europeanen, die zich in een ontwikkelingsstroom bevonden. Dat immigranten zoals Edgard Varèse en later mensen, die om politieke redenen al dan niet tijdelijk in Amerika waren gevestigd (Schönberg, Milhaud, Krenek, Eisler, Weill en vele anderen), in wezen Europeaan bleven, behoeft geen verder betoog.

Van vrijwel alle klassiek geschoolde Amerikaanse komponisten, geboren tussen 1895 en 1915 [084] kan gesteld worden, dat zij van de jazzmuziek hebben kennis genomen en er - ieder op zijn eigen manier - mee geëxperimenteerd hebben. Bij de meesten ging dat niet verder dan het gebruik van 'blue notes', het citeren van thema's uit jazzmuziek, het hanteren van syncopen en ingewikkelde ritmische structuren en gewone stijlimitaties. Voorbeelden hiervan zijn 'Two blues' voor piano (1926) van Aaron Copland, de 'Jazzsonata' (vierde pianosonate, 1922) van George Antheil (met merkwaardige clustervormingen). Een van de eerste pogingen om de jazz symfonisch te benaderen ondernam Antheil in zijn 'Jazz symphony' voor tweeëntwintig soloinstrumenten (1925-1926). Oorspronkelijk geschreven voor de band van Paul Whiteman maakte hij er in 1955 een nieuwe versie van voor achttien musici, waarbij de muziek zelf niet veranderde. Een soortgelijk experiment is de 'Phantasy for piano and band' (1943) van Roy Harris.

Een heel aparte instelling tot de jazzmuziek had William Russell, die ook zelf (blanke) jazzmusicus was, ondanks een 'klassieke' opleiding. Zijn interesse lag vooral op het terrein van het slagwerk, dat in zijn belangrijkste komposities dan ook markant is vertegenwoordigd.

Zijn bekendste werken, de 'Fugue' voor zeven slaginstrumenten en piano (1932), de 'Three dance-movements' voor drie slagwerkers en pianist (1933) en het ballet 'Ogou badagri' voor klein orkest met vijf slagwerkers (1933) zijn elders in dit boek reeds vermeld. Dit zijn eerder stukken, waarin het slagwerk een prominente rol vervult, dan dat er sprake is van veel invloeden uit de jazzmuziek. Dit geldt ook voor de 'Three Cuban pieces' voor vier slagwerkers (1935), waarin een omvangrijk arsenaal aan Zuid-Amerikaanse slaginstrumenten wordt gedemonstreerd. Daarentegen zijn de volgende drie werken echte 'jazzstukken'. 'Made in America' voor vier slagwerkers (1936) geeft de ruimte aan het melodisch slagwerk met gelegenheid tot improvisatie en een bluesschema als basis. Het virtuoze 'Trumpetconcerto' bestaat geheel uit jazzthema's met mogelijkheid tot improvisatie. Het orkest is vervangen door

een piano met een uitgebreide slagwerkgroep (voor vijf spelers) inclusief celesta. Ook hier wordt gebruik gemaakt van een bluesschema. 'Chicago Sketches' (1939) voor drie slagwerkers en een pianist wijst al vooruit naar de 'modern jazz' zoals die zich kort daarop in de 'bebop' zou gaan manifesteren. Was tot nu toe de harmoniek tonaal gehouden, in 'Chicago Sketches' komen ook atonale gedeelten voor.

Bij alle eerder genoemde voorbeelden is sprake van beïnvloeding vanuit de authentieke jazz zonder meer. Bij het slaan van een brug van de jazz naar de klassieke muziek kan in Amerika in eerste instantie worden gedacht aan George Gershwin en Ferde Grofé. Zij gingen van een heel ander principe uit: de klassieke muziek benodigt de jazz en moet deze als het ware naar zich toetrekken. Daartoe moet de klassieke muziek worden aangepast aan de jazz en niet andersom. Dit principe wordt het best geïllustreerd in het werk van Grofé, die ongetwijfeld een 'handiger' en veel meer erudiet musicus was dan Gerhswin. Grofé (zijn ouders waren van Duitse afkomst) was als komponist zijn mindere in dié zin, dat bij hem de melodische vindingrijkheid niet zo ontwikkeld was als bij Gershwin. Hij was echter een briljant instrumentator, had een grondige kennis van de klassieke harmonieleer en was ook theoretisch uitstekend onderlegd. Het is algemeen bekend, dat hij (in enkele dagen!) de instrumentatie vervaardigde van Gershwin's 'Rhapsody in blue' (1924); hij was de vaste arrangeur/instrumentator van de band van Paul Whiteman, die de première van dit werk verzorgde. Hij was ook degene, die naderhand de instrumentatie voor symfonieorkest maakte. De beroemde 'blue notes' in de klarinetsolo, waarmee de 'Rhapsody' begint zijn zíjn idee (de noten en de keuze van het instrument zijn natuurlijk van Gershwin!). Ook in zijn eigen werk valt die enorm knappe en altijd goedklinkende instrumentatie op: in de 'Grand Canyon suite' (originele versie voor band 1932, instrumentatie voor symfonieorkest (op verzoek van Toscanini!) 1943), zijn bekendste werk, maar ook al in oudere stukken zoals de orkestsuite 'Mississippi-suite' (1926) en vooral de 'Hollywood-suite' (1937) voor slagwerk en orkest (met vele jazzelementen). De muziekjournalist Tom Bennett [085] vergelijkt hem zelfs met de grote negentiende-eeuwse deskundigen op het gebied van instrumentatie, Berlioz en Rimsky Korsakoff.
Bij Grofé wordt de saxofoongroep als vast bestanddeel in het orkest opgenomen; in de loop der jaren wordt die groep steeds groter bezet en ook zijn rol steeds groter ten koste van de strijkinstrumenten. Dat hierdoor de totaalklank van het orkest zeer wordt beïnvloed en uiteindelijk een eigen 'sound' gaat vormen zal duidelijk zijn. Wat bij Milhaud in zijn 'Création du monde' (1923) begon met een altsax tussen de strijkinstrumenten, is bij Grofé al enkele jaren later zorgvuldig uitgewerkt tot een geheel nieuw geluid.

Tegenover Grofé plaatsen we George Gershwin, die eveneens een 'klassieke' opleiding genoot, zij het wellicht wat minder degelijk. Bovendien had Grofé het geluk dat zijn ouders beiden professionele musici waren, zodat hij in de praktijk opgroeide en vaardigheden meekreeg, die Gershwin zich nog moest

verwerven. Gershwin begon zijn carrière als inspeler van pianolarollen en beoordelaar van dans- en amusementsmuziek voor een New Yorkse uitgever; het is dan ook geen wonder dat hij als komponist in dit genre begon. Via de operettekomponist Rubin Goldmark kwam hij terecht in de wereld van varieté en show en tussen 1918 en 1933 schreef hij de muziek voor ongeveer twintig operetteachtige revue's (NB. niet precies hetzelfde als een musical), die een groot succes hadden. Ook zijn liedjes, waarvan er verscheidene tot op de dag van vandaag bekend zijn, bezorgden hem grote roem en materiële welstand. Het leek er helemaal op dat voor hem een grote carrière in de amusementssector was weggelegd. Op aanraden van de bandleader Paul Whiteman probeerde hij het ook eens met 'symphonic jazz'; het eerste klinkende resultaat was de al genoemde 'Rhapsody in blue' (1924) voor piano en band: qua muzikale inventie een meesterwerk, qua technische afwerking een 'onvoldragen' stuk dat zonder de hulp van Grofé het jaar 1924 waarschijnlijk niet had overleefd. Het historische belang van de 'Rhapsody' ligt in het feit dat dit een van de eerste geslaagde pogingen is om twee uitersten, de jazzmuziek en de klassieke muziek nader tot elkaar te brengen. In feite is de 'Rhapsody in blue' een romantisch pianoconcert zoals een komponist van de generatie van Saint-Saëns of Grieg had kunnen schrijven. De jazzelementen liggen vooral in het gebruik van ritme en enkele typische effecten, die voor een deel het werk van Grofé zijn. Ook de instrumentatie voor 'jazzband' draagt daaraan veel bij. De 'Rhapsody in blue' heeft echter zijn sporen bij het grote publiek verdiend in de latere versie voor symfonieorkest (met drie saxofoons en banjo), eveneens gemaakt door Grofé. Wie ooit in de gelegenheid is geweest de originele versie voor band te horen, zal waarschijnlijk aan de latere versie de voorkeur geven, mede vanwege de trefzekerheid en het technisch raffinement waarmee deze is gemaakt. Voor Gershwin zelf betekende de 'Rhapsody in blue' een nieuw vertrekpunt: de dirigent Walter Damrosch bestelde een nieuw pianoconcert (in F, 1925), dat een jaar later in Carnegie Hall in première ging met Gershwin zelf als solist. Dit concert, even 'jazzy' als de 'Rhapsody' betekende een nieuw succes en is ook in historisch opzicht van belang omdat nu Grofé niet meer op de achtergrond was om te helpen. Het concert is meer een echt pianoconcert in de klassieke betekenis, omdat in deze partituur meer sprake is van een tegenover elkaar plaatsen van solist en orkest. De 'Second Rhapsody' (1931) is, net als in de 'Rhapsody in blue' toch meer een stuk voor orkest, waaruit de piano solistisch naar voren treedt. Van deze drie concertante werken is de 'Rhapsody in blue' het meest verrassend door zijn originaliteit. De drie preludes voor pianosolo (1926) echter zijn het meest 'typisch Gershwin'. Het zijn op papier vastgelegde improvisaties, waarin alle pianistische technieken en het gehele arsenaal aan jazzelementen zijn verwerkt, waarover de komponist toen beschikte. Juist aan deze stukken is te horen, dat Gershwin in feite een Romanticus was, die zich een aantal vernieuwingen had eigen gemaakt. Dat is echter op een dusdanig originele manier verwerkt, dat hij met recht een der groten genoemd kan worden [086].

Tijdens een reis door Europa ontstond het orkestwerk 'An

American in Paris' (1928), naast de drie preludes wellicht zijn meest persoonlijke werk. In deze partituur vol bijzondere en ook originele instrumentale effecten bewijst Gershwin de instrumentatiekunst volledig te beheersen, ook al heeft hij daarin nooit de geroutineerde brillance van Ferde Grofé bereikt. Het was ook in 1928 dat hij Maurice Ravel in Parijs bezocht met het doel les bij hem te nemen. Ravel heeft dit geweigerd met de vraag: 'waarom zou je een tweederangs Ravel worden terwijl je een eersterangs Gershwin bent?' Ook met Poulenc en Milhaud heeft Gershwin in die tijd contact gehad. Van een beïnvloeding op zijn muziek is echter nauwelijks sprake, ook omgekeerd niet. De bewering dat Ravel zijn vioolsonate met daarin een middendeel, genaamd 'blues' zou hebben geschreven naar aanleiding van zijn ontmoetingen met Gershwin, is onjuist. Ravel's werk was twee jaar daarvóór al voltooid. Zijn 'blues' heeft slechts weinig met echte jazz te maken, meer met dansmuziek (habanera), ondanks het toepassen van 'blue notes'. Ravel heeft kennis genomen van wat er in de jaren twintig in Parijs onder de benaming 'jazzmuziek' gangbaar werd en daarmee iets gedaan zonder zijn eigen persoonlijkheid te verliezen. Gershwin kan hem daarin hooguit nog eens hebben bevestigd.

De in 1932 ontstane 'Cuban overture' is zeker een goede en door het gebruik van een aantal Zuid-Amerikaanse slaginstrumenten ook interessante kompositie; het is echter niet zijn sterkste werk. Die waardering ligt ongetwijfeld bij zijn opera 'Porgy and Bess', naar de uit 1925 daterende roman 'Porgy' van Edwin du Bose Heyward. De auteur zelf en Ira Gershwin (broer van de komponist en librettist van veel revues waarvoor George de muziek leverde), schreven het libretto.

Qua vorm is dit een echte opera, dus zonder gesproken dialogen, in de geest van Wagner's doorgekomponeerde scenes, die tezamen één acte vormen. Qua muziek staat dit werk zeer ver verwijderd van Wagner. Echte jazz is het niet, wel muziek die jazzkenmerken in zich draagt en in ritmisch opzicht zeer levendig is. Veel songs uit deze opera hebben volksliedkarakter zonder volksliederen te zijn. Hier ligt een van Gershwin's sterkste punten: hij kan heel goed de stemming, de sfeer oproepen en dan is zijn muziek bijna niet van het volkslied en van de jazz te onderscheiden. Ook het geestelijk lied wordt bij de handeling betrokken: na een 'Afrikaanse dans' aan het begin van de tweede acte komt de song van 'Sporting Life' (een van de humoristische figuren in de handeling) met zijn 'It ain't necessarily so', naar de geest een echte spiritual voor voorzanger en koor [087].

Aan de instrumentatie is goed te zien hoezeer Gershwin zich in ruim tien jaar heeft ontwikkeld. Zo ziet hij af van de zo belangrijke werking van het hoornkwartet, karakteristiek voor ieder groot bezet werk vanaf het midden van de negentiende eeuw. Gershwin heeft genoeg aan drie hoorns, die bij hem meer een kleurende dan een harmonie ondersteunende functie hebben. Zo zijn ook de trombones behandeld (twee in plaats van drie), is de klarinettengroep uitgebreid met twee saxofoons. De slagwerkgroep is bescheidener gehouden dan men zou verwachten

en natuurlijk is de banjo daaraan toegevoegd. Bestudering van de oorspronkelijke partituur is ook leerzaam voor iedereen, die te maken heeft (of krijgt) met de partituren van musicals (vóór de invoering van de synthesizer!). 'Porgy and Bess' is in dat opzicht een uitstekende inleiding hoe een dergelijk werk kan worden geïnstrumenteerd.

De vokale bezetting van deze opera is in Europa niet eenvoudig te realiseren. Het libretto vraagt om vierentwintig grote en kleine rollen, maar de muziek vraagt om zangers en zangeressen, die zijn opgegroeid met Amerikaanse volksmuziek en jazz, mensen die 'that certain feeling' in zich hebben. Natuurlijk kunnen Europeanen zich dat ook eigen maken, maar wel dank zij veel extra studie. De meeste rollen in dit werk zijn overigens gedacht voor mensen met een donkere huidskleur [088]. Het libretto is sterk, hoewel Europeanen erg aan het typisch Amerikaanse taalgebruik zullen moeten wennen, vooral mensen die ooit goed Engels hebben geleerd. De manier waarop men een in de loop van het stuk groeiende sympathie voelt voor de ongelukkige Porgy is een compliment voor de beide librettisten, dat de komponist alleen nog maar met pakkende muziek hoefde te ondersteunen.

Zowel bij de muziek van Gershwin als die van Grofé wordt vaak de vraag gesteld 'is dit nog wel jazz?'. De Amerikaanse muziekcriticus Robert Goffin [089] vatte het in 1944 zó samen:

> 'De jazz heeft geen wezenlijke invloed op de Amerikaanse klassieke muziek gehad. Komponisten als George Gershwin en Ferde Grofé sloegen de plank mis bij hun pogingen een vorm van jazzmuziek voor de concertzaal te ontwikkelen, want zij probeerden het gevoel met het verstand te benaderen. ... Dit is geen jazz en zal het nooit zijn.'

Het is altijd interessant de meningen van historici van een halve eeuw geleden te relateren aan onze tijd. Goffin was een grondig kenner van de jazzmuziek en heeft dat in menige goede publicatie ook wel bewezen. Toch is zijn visie om twee redenen achterhaald. Ten eerste: het blijkt, dat er in de jaren dertig in Amerika al aan jazzmuziek gerelateerde symfonische muziek bestond, die Goffin in 1944 waarschijnlijk (nog) niet heeft gekend. Ten tweede: hij benadert het fenomeen jazz te zeer met het gevoel en verwijt anderen dat zij dit met het verstand zouden doen. Voor een historicus is het benaderen vanuit het verstand een eerste vereiste: hij moet de feiten reconstrueren (voor zover nodig) en zich daaraan houden. Voor de kunst-historicus, dus ook de muziekhistoricus echter speelt het gevoelsargument wel degelijk mee, immers hij behandelt een moeilijk concreet te maken begrip als 'schoonheid'. Goffin staat op het standpunt, dat Gershwin, Grofé en een aantal anderen geen jazzmuziek konden maken omdat het allerbelangrijkste aspect van de jazzmuziek, de improvisatie, ontbreekt. Dit is juist maar evenzeer is waar, dat jazzmuziek uit meerdere elementen bestaat dan alleen maar improvisatie en dat daaronder een aantal is, dat wel degelijk op een ander muziekgenre kan worden toegepast. Zuivere jazzmuziek is dit natuurlijk niet maar het verwijst wel naar jazzmuziek en slaat

als het ware een brug tussen jazzmuziek en dat andere genre. Wat betreft het eerste argument: het is op zichzelf al bijzonder en waardevol, dat het ene genre muziek het andere beïnvloedt en stimuleert. Of dit uiteindelijk resulteert in composities, die de jaren zullen trotseren, is een andere zaak. Sommige composities van Aaron Copland zouden als voorbeeld genoemd kunnen worden en het ziet er naar uit, dat zij in de jongste eeuw hun plaats zullen behouden. Daarentegen zijn de jazzelementen, zoals gebruikt in de opera's 'Transatlantic' (1930) en vooral in 'Helen retires' (1934) van George Antheil voor onze tijd niet meer interessant, ondanks de opschudding die zij destijds veroorzaakten. Goffin's mening was in 1944 wellicht representatief voor wat veel klassiek geschoolde musici toen dachten, maar sindsdien zijn er vele nieuwe pogingen ondernomen om jazzmuziek en andere genres te integreren. De eerste geslaagde poging om jazzmuziek en klassieke muziek (inclusief dodecafonie) tot een werkelijke eenheid te versmelten, is het al eerder genoemde werk 'Improvisations' (1959) voor jazzband en symfonieorkest van Johnny Dankworth en Mátyás Seiber. In de daarvóór liggende tijd heeft wat betreft de Amerikaanse muziek slechts weinig stand gehouden (helaas ook maar weinig werk van Grofé!) maar tot dat weinige behoren zeker enkele composities van George Gershwin, waaronder zijn meesterwerk 'Porgy and Bess'.

Voor wat betreft de jazzmuziek in Europa en de invloeden daarvan op de Europese kunstmuziek kan gesteld worden, dat vanaf 1923 in Parijs jazz gespeeld werd en vanaf 1924 ook in Wenen en Berlijn. Als 'chronologisch eerste' werk met jazzinvloeden wordt altijd 'La création du monde' (1923) van Darius Milhaud genoemd. Dat aan dit werk al enige stukken van andere komponisten vooraf gingen, hebben we eerder al benadrukt. 'La création' is een ballet, dus zonder vocale medewerking maar wel met een plot. Deze - uitgewerkt door Blaise Cendrars (1887-1961), een voorloper van het surrealisme, tekent het scheppingsverhaal volgens de Afrikaanse mythologie. Milhaud was vóór 1923 al enige keren in Amerika geweest en had daar met de (toenmalige!) jazzmuziek kennis gemaakt. Het is echter niet geheel juist te stellen, dat hij jazzmuziek en klassieke muziek integreerde. Hij luisterde naar jazzmuziek, nam daaruit over wat hij dacht te kunnen gebruiken en bracht dat onder in de partituur van zijn ballet. De voor dit werk verlangde orkestbezetting is wel merkwaardig maar zeker niet typerend voor de toenmalige Amerikaanse jazzmuziek. Het vormen van een strijkkwintet met altsax in de middelste partij is een (geniale!) vondst van Milhaud zelf. Het beginnen van een fuga[to] met een contrabassolo was anno 1923 weliswaar niet helemaal nieuw [090] maar contrabassoli in het algemeen waren nog weinig gebruikelijk. Het fugathema en de verdere verwerking daarvan met talrijke syncopen, wijzen weliswaar <u>richting</u> jazzmuziek maar zijn natuurlijk geen echte jazz. De bewering dat het thema zou zijn genomen uit een of ander zangspel, dat Milhaud in Amerika zou hebben gehoord, is niet van hemzelf en nooit met bewijzen onderbouwd. Dit neemt niet weg, dat 'La création du monde' tot zijn beste en meest bekende composities behoort. Wanneer we de invloed van de jazzmuziek op het oeuvre van

Milhaud vergelijken met de invloed, die de Zuid-Amerikaanse volksmuziek op datzelfde oeuvre heeft gehad ('Le boeuf sur le toit', 'Saudades do Brasil', 'Scaramouche', etc.) moeten we constateren, dat die jazzinvloed toch vrij gering is geweest (ook in latere werken) en zich hoofdzakelijk tot het ritme heeft beperkt. Jazzinvloeden op het werk van andere 'klassieke' Franse komponisten zijn eveneens beperkt gebleven. We noemden al de vioolsonate (1926) van Maurice Ravel; we kunnen nog denken aan het oeuvre van Alexandre Tansman, een in Parijs wonende Poolse komponist en aan de Tschech Bohuslav Martinu, die ook een aantal jaren in Parijs woonde. Daarentegen zijn er vele en diepgaande jazzinvloeden te vinden in de toenmalige lichte muziek in het algemeen en het Franse chanson in het bijzonder. Dit zijn echter meer invloeden uit de blanke 'sweetjazz' dan uit de zwarte 'hotjazz'. Een typisch voorbeeld daarvan is de 'Incantation' (1943) van Louis Aubert [091] voor koor, jazzband (lees: 'bigband') en orkest.

In Wenen werkte Wilhelm Gross (1894-1939; een leerling van Franz Schreker), de eerste jonge komponist in Oostenrijk, die jazzmuziek in zijn komposities trachtte te integreren. Zijn stuk 'Jazzband' (1924) voor viool en piano [092] is gebaseerd op echte 'jazzy' thema's en gebruikt jazzeffecten zonder dat er van echte jazzmuziek sprake is. In 1928 vertrok Gross naar Berlijn, waar de jazzmuziek betere kansen had. Daar stapte hij geheel over op de lichte muziek. Toen de nazi's aan de macht kwamen, week hij uit naar Engeland, waar hij onder de schuilnaam Hugh Williams liedjes en pianostukken in het lichte genre schreef. Van zijn zangspelen zijn - voor zover wij konden nagaan - alleen pianouittreksels gepubliceerd. Deze stukken doen hem kennen als een bekwaam vakman. In Wenen bleef de belangstelling voor de jazzmuziek gaande tot het politieke klimaat tegen begon te zitten. De belangrijkste komponist met belangstelling voor jazzmuziek was in die tijd Hanns Jelinek (1901-1969) met een (onderhoudende) 'Sonata ritmica' voor jazzorkest (1929; herzien 1944) en een 'Sinfonia ritmica' opus 6 voor jazzband en orkest (1930), waarschijnlijk de eerste poging in Wenen een jazzband (lees 'amusementsmuziek-orkest') met een symfonieorkest te laten samenspelen. Men zou hier ook nog aan Alban Berg kunnen denken, die weliswaar de jazzmuziek niet in zijn eigen werk toepaste, maar van wie bekend is dat hij er veel belangstelling voor had.

Qua stijl en werkwijze vergelijkbaar met die van Gross is de muziek van de Tsjech Erwin Schulhoff (1894-1942). Ook hij kan worden gerekend tot een van de pioniers van de jazzmuziek in Europa, ondanks (wellicht ook 'dank zij'!) de gedegen Duits-romantische opleiding (o.a. bij Max Reger). Behalve komponist was hij ook pianovirtuoos. Zijn komposities zijn soms wat bizar (o.a. een jazzoratorium 'H.M.S. Royal Oak', een 'hotsonate' voor altsaxofoon en piano, beiden ontstaan in de tweede helft van de jaren dertig) maar steeds aantrekkelijk; daarbij valt in het bizonder op, dat zijn pianopartijen een zeer verzorgde indruk maken en technisch nauwkeurig zijn uitgewerkt. Zijn pianoétudes als voorbereiding op het spelen van jazzmuziek en zijn 'Neue Schule der Geläufigkeit für den Jazzpianisten' (1928) zijn nog altijd bruikbaar.

In Berlijn lagen in de periode 1920-1933 op het gebied van theater, beeldende kunst en muziek de zaken veel gemakkelijker dan elders in Europa. Ondanks de economische crisis (sinds 1929 ook nog de beruchte 'crash' van Wallstreet) bloeide het kunstleven als nooit tevoren en trok uit geheel Europa grote belangstelling. De jonge komponist Boris Blacher debuteerde er in 1929 met zijn 'Jazzkoloraturen' opus 1 voor piano, een werk dat gebruik maakt van ingewikkelde ritmische patronen, zoals ze ook in de jazzmuziek voorkomen. De 'Lehrstücke', 'Songspiele' en opera's van Kurt Weill met hun (voor die tijd) shockerende libretti van Bertolt Brecht gingen er in première. De belangrijkste zijn:

Mahagonny 1927 [093]
Die Dreigroschenoper 1928
Happy end 1929 [094]
Der Jasager 1930 (schoolopera)
Die burgschaft 1930-1931 (libretto van Caspar Neher)
Der Silbersee 1932 (libretto van Georg Kaiser)
Die sieben Todsünden 1933 [095]

In deze stukken is de invloed van de jazzmuziek niet gering: Weill neemt de typerende bezetting van de toenmalige jazzband over (met enkele aanpassingen) en gebruikt vaak allerlei dansvormen, d.w.z. hij neemt Amerikaanse modedansen in zijn eigen werk op. In zijn partituren noteert hij altijd duidelijk welke effecten hij wenst. Net als bij 'Porgy and Bess' het geval is, komen deze stukken het beste tot hun recht indien vertolkt door uitstekende acteurs, die daarnaast ook nog kunnen zingen. Qua harmoniek en melodiek is zijn muziek niet tot de toenmalige avantgarde te rekenen. Vergelijkt men een relatief vroeg werk, zoals het concert voor viool met blazersgroep en slagwerk (1925; kort na voltooiïng van zijn studie bij Busoni ontstaan) met een laat werk zoals de schoolopera 'Down in the valley' (1945-1948), dan is er in twee decennia weinig veranderd. De pioniersarbeid van Kurt Weill heeft dus vooral betrekking op zijn verbinding met de jazzmuziek en het gebruik van toen nieuwe muzikale vormen.

Het voorbeeld van Berlijn werd door andere Duitse steden nagevolgd. In Frankfurt am Main werd in 1928 de eerste muziek-vakopleiding, bestemd voor de lichte muziek, geïnitieerd onder de niet geheel juiste benaming 'jazzopleiding'. Deze opleiding, waarvan de Hongaar Mátyás Seiber de grote stimulator en leider was, moet zeer goed zijn geweest. Er werd veel aandacht besteed aan het improviseren, aan stijlkennis, aan theorie en geschiedenis en de studenten leerden op een gedegen manier meerdere muziekinstrumenten te bespelen. Voor de band van deze opleiding schreef Seiber twee concertante stukken onder de benaming 'Jazzoletten' (1929 en 1932), die nog altijd bruikbaar zijn als een goede inleiding op de verschillenden toen gangbare stijlen in de lichte muziek. (De tweede maakt gebruik van een twaalftoonsreeks.) In 1933 werd de jazz in Duitsland tot 'ongewenste negermuziek' verklaard; Seiber week uit naar Engeland.

In Engeland was weliswaar een grote belangstelling voor jazzmuziek, in het bijzonder voor 'blanke' jazz, maar van een samengaan van jazz en klassieke muziek was vóór 1950 weinig sprake. De komponist en dirigent Constant Lambert (1905-1951) [096] was in deze periode een der zeer weinigen, die zich daarvoor inzette. Zijn 'Elegiac blues' (1927) voor piano (ook bewerkt voor orkest, 1928) zijn het sterkste voorbeeld. Hij neemt in dit werk, geschreven ter nagedachtenis van een blues-zangeres, een echte blues als uitgangspunt. Het stuk heeft iets ongekunstelds, iets 'spontaans' en een grote muzikale kwaliteit. Veel minder gerelateerd aan de jazz zijn 'The Rio grande' (1929), een werk, dat het midden houdt tussen een pianoconcert met vocale medewerking en een cantate; daarnaast de cantate 'The long departed lover' (1930), waarvan de muziek ook voor een film werd gebruikt. De beide laatste werken hebben weliswaar een connectie met jazzmuziek maar zijn toch eerder te zien als breed opgezette laat-Romantische uitingen. Als komponist is Constant Lambert ten onrechte bijna vergeten. Wij zouden met nadruk voor de bestudering en uitvoering van zijn aantrekkelijke oeuvre (waarin veel balletmuziek) willen pleiten. Lambert, die zelf leerling van Ralph Vaughan Williams was, werd in een vroeg stadium betrokken bij de opkomende radio en is als adviseur vele komponisten van dienst geweest, die speciaal voor dit nieuwe medium komponeerden. Mede daardoor kon zich een hele generatie van 'radiokomponisten' ontwikkelen, die hun muziek schreven in een laat-Romantisch idioom, met invloeden vanuit de jazz en zeer gemakkelijk 'in het gehoor liggend', zodat een breed publiek werd bereikt.

Tot de eerste en meest gewaardeerde komponisten van 'klassieke lichte muziek' in Engeland behoorde Eric Coates (1886-1957), die gerekend kan worden tot een van de pioniers op dit terrein. Hij was tot 1919 orkestmusicus maar moest door ziekte gedwongen dit werk opgeven en leefde verder alleen voor het komponeren. Zijn stijl is in wezen gebaseerd op de laat-Romantiek maar heeft veel invloeden uit jazzmuziek en volksmuziek ondergaan. Coates verbond dit met een een uitstekende instrumentatie, een pakkende melodiek, geraffineerd gebruik van harmonische effecten en een duidelijke vormgeving. Zijn bekendste werken, die ook buiten Engeland gespeeld worden, zijn: ouverture 'The merry makers' (1923), de 'London suite' (1932), de suite 'London again' (1936), de marsen 'London bridge' (1934), 'Calling all workers' (1940), de wals 'Sweet seventeen' (1934) en de 'symphonic picture' 'By the sleepy lagoon' (1930). Zijn gemakkelijk aansprekende muziek kreeg in de jaren 1939-1945 een extra dimensie door de veelvuldige uitvoeringen om het moreel op peil te houden.

In Europa zag men in de periode vóór 1950 de jazz vooral als een instrumentale kunst. In 1941 schreef Michael Tippett zijn oratorium 'A child of our time', waarin vijf negrospirituals zijn opgenomen en uiteraard jazzinvloeden zijn te vinden. Bij de eerste uitvoering in 1944 maakten zij een diepe indruk en nog altijd behoort Tippett's zetting van 'Deep River' tot de mooiste bewerkingen, ooit van een spiritual gemaakt.

De eerste Europese pogingen om te komen tot een vorm van 'close harmony singing' werden - vreemd genoeg - in Oost-Europa ondernomen. In 1926 richtte Emil Burian (1904-1959) in Praag een 'voiceband' op, een koortje dat niet alleen zong maar daarnaast ook allerlei geluiden produceerde, die bij de tijdgenoten niet in de smaak vielen. Willem Pijper in zijn verslag van het zesde internationale festival van moderne muziek te Siena in september 1928 schreef hierover [097]:

> 'Bovendien hadden de Czechen voor eenig vermaak gezorgd in den vorm van Burian's Voice Band. Dit is een vocaal jazzgezelschapje: men declameert in koor en ten naastenbij op toon verschillende Italiaansche, Fransche, Duitsche, Engelsche en Czechische gedichten, al of niet begeleid door piano en slagwerk. Het resultaat is soms niet onamusant, maar steeds gruwelijk ordinair. Grapjes als meefluiten, kusgeluiden maken, etcetera, behoorden tot dusverre meer tot het repertoire van straatjongens.'

Iets verderop in dit verslag wordt Burian (samen met William Walton n.a.v. diens 'Façade') zelfs een clown genoemd. Volgens andere bronnen [098] had Burian veel succes met zijn optreden in Siena. De door Pijper omschreven manier van zingen en geluiden maken is voor de jazzmuziek niet ongebruikelijk maar komt in de klassieke muziek pas ruim na de tweede wereldoorlog voor [099]. Als zodanig is Burian's werk dan toch als pioniersarbeid te beschouwen. Het is merkwaardig, dat een zo met prijzen overladen komponist, die door Tsjechische musici nog altijd met respect wordt vermeld (ook vanwege zijn houding tegenover de nazi's in de jaren dertig), in West-Europa zo weinig bekend is. Gepubliceerd is Burian's 'Requiem for voiceband and jazzband' (1927).

Ook in de opera liet de jazz zijn sporen na. De opera's van Kurt Weill hadden een voorganger, die qua populariteit alle records sloeg: de opera 'Jonny spielt auf' (1926) van Ernst Krenek.

Deze opera zou - volgens sommigen - 'jazzinvloeden' vertonen. Dit is slechts gedeeltelijk juist, wanneer men onder 'jazz' in dit geval de commerciële dansmuziek uit de jaren twintig zou verstaan (nog niet eens noodzakelijkerwijs Amerikaanse dansmuziek). Er worden wat ritmische patronen gebruikt, die men in de jazzmuziek ook kent, er worden instrumenten gebruikt, die in de (toenmalige) jazzmuziek ook voorkomen. De hoofdpersoon is een neger. Dit zijn alle 'jazzinvloeden'. Bij het lezen van de partituur vraagt men zich vandaag de dag af, hoe het mogelijk is dat deze opera - met een aantal niet erg sympathieke personen er in - destijds zo'n fabelachtig succes kon zijn. Afgezien van enkele fragmenten met aardige dixielandachtige dansmuziek kan het werk nu nauwelijks meer boeien. Ook het libretto (van de komponist zelf) heeft niet veel om het lijf: een ingewikkelde liefdesgeschiedenis met rivalen, een kleurling die een kostbare viool achterover drukt en zich daarmee uiteindelijk uit de voeten kan maken, dit alles geplaatst in de broeierige sfeer van een decadent Parijs hotelletje. Het succes dat de komponist jarenlang materiële welstand bezorgde, kan alleen verklaard worden uit het feit,

dat deze opera op precies het goede moment kwam. De belangstelling voor lichte muziek (destijds al ten onrechte over één kam geschoren met jazzmuziek) was groot, Krenek's muziek stelt geen hoge eisen aan de luisteraar en het gegeven leent zich voor een veelkleurige show.

De commerciële dansmuziek uit de jaren twintig, voor een deel overgewaaid uit Amerika, stond model voor vele Europese composities uit die tijd, die ten onrechte voor 'jazzmuziek' doorgaan, zoals: 'Jazzmuziek' (1930) van de Belg Marcel Poot, de 'Jazzsuiten' van de Tsjech Bohuslav Martinu en de 'Variétudes' (1932) voor piano van de uit Rusland afkomstige Wladimir Vogel (die in 1933 noodgedwongen Duitsland moest verlaten en
uiteindelijk de Zwitserse nationaliteit aannam.) Opvallend is ook de grote belangstelling, die deze muziek in Rusland genoot.

De bekende 'Tahititrott' (1928) van Dmitri Shostakovitch, en zijn beide 'Jazzsuiten' (1934 en 1938), de 'Suite voor jazz-orkest' (1940) van Dmitri Kabalewsky en de al in de jaren 1925-1927 ontstane (niet gepubliceerde) muziek van Joseph Schillinger [101] zijn slechts voorbeelden van een grote reeks van dergelijke composities, waarvan vrijwel iedere contemporaine Russische komponist er wel een of meer op zijn naam had staan.

Hoezeer de jazz vóór 1950 werd geassocieerd met dansmuziek, ook door de komponisten zelf, blijkt uit volgend voorbeeld:
In zijn werk 'Drie dansschetsen' (1926; ook bewerkt voor twee piano's, 1927) voor piano en kamerorkest baseert de Nederlandse komponist Jan van Gilse zich op bestaande dansvormen, het menuet, de wals, en de tango, die hij identificeert met de Amerikaanse dansmuziek en 'Quasi jazz' noemt. Dat hij zelf op dat moment een negatieve kijk had op jazzmuziek, blijkt hieruit: in november 1933 gaf Louis Armstrong met zijn band een concert in Utrecht. Van Gilse bezocht in zijn hoedanigheid als directeur van het Utrechts conservatorium samen met zijn oudste zoon dit concert. De zoon was geweldig enthousiast, de vader bewonderde wel de enorme techniek die 'Satchmo' demonstreerde maar vond de muziek 'een ware horreur' [102]. Dit weerhield hem niet om een jaar later het initiatief te nemen tot de oprichting van een opleiding lichte muziek aan het conservatorium. Het zou de eerste in Nederland zijn geweest. Van Gilse onderhandelde met verschillende op dat moment werkloze Duitse en Joodse musici en ook met de toen al via de radio in heel Nederland bekende bandleader Theo Uden Masman. Helaas kwam wegens geldgebrek die opleiding niet tot stand.

Samenvattend moet dus gesteld worden, dat een synthese van jazzmuziek en klassieke muziek in de eerste helft van de twintigste eeuw niet is bereikt. De tijdgenoten zijn zich daarvan bewust geweest, ook George Gershwin [103] maar hij zei erbij, dat in de toekomst wellicht die synthese wel degelijk zou kunnen ontstaan in de handen [hij bedoelde: 'in de geest'] van een komponist met een even grote begaafdheid voor jazz als

voor klassieke muziek.

Het heeft tot 1959 geduurd voordat deze stelling werkelijkheid werd en - vreemd genoeg - gebeurde dat in Europa, niet in Amerika: het al vaker genoemde 'Improvisations for jazzband and orchestra' van Seiber en Dankworth. Ook de belangrijkste tussenschakels liggen in Europa: het 'Konzert für Jazzband und Orchester' (1954) van Rolf Liebermann en het uit hetzelfde jaar daterende trompetconcert van Bernd Alois Zimmermann.

Liebermann wilde met dit concert een poging doen, de vandaag de dag [is 1954] gangbare dansmuziek in de klassieke muziek te integreren. Ook hij was er zich wel van bewust, dat hij daarmee twee totaal verschillende werelden wilde samenbrengen. Alleen al de orkestbezetting was een probleem: bij een symfonieorkest vormen de strijkers de kern, bij een big band de saxofoons en koperblazers. Dit kon alleen worden opgelost door de beide orkesten zo veel mogelijk om en om te laten spelen en waar ze toch samen moeten komen, daarvoor hetzelfde notenmateriaal te gebruiken. Dat is in dit geval een twaalftoonsreeks. Beide orkesten gebruiken dus dit materiaal als uitgangspunt, waarbij de big band (tot op zekere hoogte) ook kan improviseren. Liebermann gebruikt drie stijltypen uit de jazz: de 'Jump', de 'Boogie Woogie' en de 'Blues'. Deze hebben alle een vierkwarts maatsoort. Terwille van het contrast laat hij dan het orkest zoveel mogelijk in onregelmatige maatsoorten spelen (drie-, vijf-, zeven- en negenkwarts). Uiteindelijk treffen beide orkesten elkaar in een Zuid-Amerikaanse 'Mambo', een muzikaal gezien mooie vondst maar historisch gezien een wat gezochte kunstgreep, omdat de 'Mambo' uit wéér een andere cultuur komt. Dit concert is wat het big band gedeelte betreft uiteraard alleen speelbaar voor mensen die noten kunnen lezen. (Voor een jazzmusicus is dat geen vanzelfsprekendheid.)

Het concert van Zimmermann ademt een heel andere geest: het bestaat uit een conglomeraat van drie totaal verschillende muzikale vormen/genres: een koraalvoorspel waarin de (pentatonische) spiritual 'Nobody knows the trouble I've seen' als hoofdmelodie is opgenomen, de in vrije variatievorm behandelde (thematisch gebonden) dodecafonie en de jazzmuziek. De blazers van het symfonieorkest spelen in de bezetting van een big band, waaraan nog extra slagwerk is toegevoegd. De virtuoze solotrompetpartij verlangt een zeer goede speler, die ook kan improviseren.

Uit de bestudering van deze twee partituren blijkt opnieuw, hoe enorm moeilijk het gestelde doel is te bereiken. Bestudering van de 'Improvisations' maakt dan duidelijk op welk een
knappe wijze de beide komponisten, Mátyás Seiber (1905-1960) en Johnny Dankworth (*1927) alle problemen hebben opgelost. Dit was alleen mogelijk dankzij het feit dat beiden geroutineerde jazzmusici waren en beiden een 'klassieke' opleiding hebben genoten, waarbij Seiber ook nog eens een ruime ervaring in het 'klassieke genre' had. Het gaat hier dus om een kompositie van twee komponisten, een gezamenlijk

werkstuk, waarbij het niet zo is dat de een voor big band, de ander voor symfonieorkest schreef maar dat de werkzaamheden gelijk over beide komponisten zijn verdeeld.

Aan het begin van het stuk wordt het thematisch materiaal voorgesteld (Dankworth) en dan verder ontwikkeld (Seiber), waarbij het door verschillende groepen in het orkest gaat (Dankworth). Dan wordt het hoofdthema (Dankworth) herhaald en ruimte gemaakt voor de eerste improvisatie (Dankworth) met trompetsolo. Een herhaling van het hoofdthema leidt naar de tweede improvisatie, op basis van hetzelfde accoordenschema. Er volgt een tussenspel (Seiber) en dan een derde improvisatie voor altsax, gebaseerd op harmonische gegevens van Seiber. Deze bestaan uit drie maal vier noten en vormen tezamen een twaalftoonsreeks. De tonaliteit wordt verlaten. De paukenist begint een nieuw ritme, waarop de slagwerkgroepen van orkest en big band tegelijkertijd improviseren (Dankworth). De strijkers komen erbij en vormen een harmonische achtergrond (Seiber), terwijl de spelers van de big band blijven improviseren. Er komt een nieuw motief, terwijl de atonaliteit tot bitonaliteit wordt. Een korte overgang op basis van dit motief brengt het tweede deel, een blues, begeleid door het volledige orkest (Dankworth). Het laatste deel begint met een herhaling van de eerste sectie van het eerste deel (Dankworth); via een improvisatie van het big band slagwerk worden beide orkesten samengebracht in een soort finale (Seiber).

Het gehele stuk duurt nog geen kwartier. Er zijn natuurlijk zeer grote practische problemen te overwinnen om tot een goede uitvoering te komen; wellicht is dat de voornaamste reden dat men het stuk zelden hoort. De jazzmusici moeten ook hier in staat zijn noten te lezen en de dirigent moet feilloos op de slechts rudimentair genoteerde improvisaties kunnen inspelen. 'Improvisations' heeft in historisch opzicht de betekenis van het eerste volledig geslaagde werk voor jazzband en symfonie-orkest, waarbij het improvisatie-element intact bleef. Daarbij is zowel architectonisch als qua muzikale inventiviteit een werk van grote klasse.

IX EEN NIEUW GENRE: FILMMUZIEK

De uitvinding en opkomst van de film zijn onlosmakelijk en van meet af aan verbonden met het fenomeen 'filmmuziek'. Deze kan voor wat betreft de periode 1890-1940 in twee groepen worden ingedeeld: muziek voor de zogenaamde 'stomme film' (van 1895 tot ongeveer 1930) en muziek voor de geluidsfilm (vanaf 1927).

Filmmuziek dient om een situatie, die in beeld wordt getoond, muzikaal te onderlijnen. Wie naar een film gaat kijken zal dat in eerste instantie doen voor de beelden en niet voor de muziek. Dat betekent echter niet dat filmmuziek per definitie een ondergeschikte positie zou moeten hebben. Er zijn partituren van filmmuziek, die een in artistiek opzicht hoog niveau hebben en ver uitsteken boven het niveau van 'gewone'

gebruiksmuziek. Een probleem bij het bestuderen van filmmuziek is, dat er relatief weinig partituren zijn gepubliceerd (en dan nog vaak als pianouittreksel) en dat men voor de originele muziek in verreweg de meeste gevallen de film zelf moet gaan zien. Is een film eenmaal uit de roulatie, dan is ook de muziek onbereikbaar, tenzij tussen de manuscripten van een komponist een partituur bewaard blijft.

Zoals er in het algemeen goede en slechte muziekstukken bestaan, zo zijn er ook goede en slechte filmmuzieken maar ook films, waarin filmmuziek op een goede of slechte manier wordt toegepast. Een goede manier is die, waarin de muziek alleen wordt ingezet indien handeling of situatie daarom vraagt. Een slechte manier is die, waarin continu, ook dwars door dialogen heen, muziek te horen is. De laatstgenoemde methode degradeert muziek tot achtergrondgeluid en daarbij is het niet meer van belang of dit met of zonder vakmanschap is gemaakt.

In de periode van de 'stomme film' zorgde een pianist in het filmtheater zelf voor 'levende' muziek. In de jaren twintig namen groepjes musici deze taak over (van 'orkesten' kan quantitatief geen sprake zijn). Wat zij speelden was ofwel geïmproviseerd (met de nodige geluidseffecten) of bestond uit voor handelsdoeleinden gepubliceerde salonmuziek. Deze laatste categorie werd dan wel in het filmtheater gespeeld maar is uiteraard niet tot de filmmuziek te rekenen.

Er zijn echter uitzonderingen: bij bepaalde films en in bepaalde theaters werd speciaal voor de vertoning van die film illustratieve muziek geschreven. Het spreekt vanzelf, dat die muziek pas kon ontstaan nadat de film zelf was voltooid en de komponist uitvoerig de gelegenheid had gehad deze te bestuderen. Zo schreef Camille Saint-Saëns in 1908 muziek voor de film 'l' Assassin[at] du Duc de Guise' voor kamerorkest. (Waarschijnlijk is dit de oudste 'officiële' (en gepubliceerde!) filmpartituur. Van Erik Satie bestaat een 'entr'acte symphonique' (1924), getiteld 'Cinema' en geschreven als aanvulling op zijn ballet 'Relâche', dat voor een film werd gebruikt. Arthur Honegger maakte zijn debuut als filmkomponist in 1922 (dus een jaar na 'Le roi David'!) met de muziek bij 'La Roue' (van Abel Gance), ook voor klein orkest. Deze partituur is niet gepubliceerd, evenals de overgrote meerderheid van zijn 37 komposities voor de film. Tot de bekendste (gepubliceerde) filmpartituren behoort ook de muziek voor 'Pantzerkreuzer Potemkin' (1924) van Edmund Meisel (film van Sergei Eisenstein uit 1925). Deze muziek is geschreven voor een normaal bezet orkest.

Met de komst van de geluidsfilm verdween de oude praktijk en kwam daarvoor in de plaats de speciaal voor de film geschreven muziek, die tegelijk met het beeld op een optische toonband werd vastgelegd. Nu werd van een filmkomponist verwacht, dat hij zich aanpaste aan het gebeuren in de film en niet zou volstaan - zoals nog Saint-Saëns en tijdgenoten - met een door dit gebeuren geïnspireerde kompositie. Een filmkomponist moest bovendien in staat zijn tot op de seconde nauwkeurig te werken, dus 'op bestelling' een of meer seconden muziek bij te

komponeren, dan wel zijn kompositie waar nodig een of meer seconden in te korten. In de loop van de jaren dertig werd het komponeren voor de film langzamerhand een specialiteit. Toch was het vóór 1945 nog zo, dat hoofdzakelijk 'gevestigde' komponisten het komponeren van filmmuziek verzorgden, op de voet gevolgd door komponisten die uit de (toenmalige) 'lichte muziek' waren voortgekomen. Tot de 'gevestigde' komponisten die tussen 1930 en 1945 in de filmmuziek de toon aangaven, behoorden in Frankrijk:

> Georges Auric, Yves Baudrier, Marcel Delannoy, Louis Durey [104], Jean Françaix, Arthur Honegger, Jacques Ibert, Darius Milhaud, Francis Poulenc en Henri Rabaud (ook al voor de 'stomme' film).

in Duitsland/Oostenrijk:

> Hanns Eisler (ook tijdelijk in Hollywood), Peter Kreuder, Theo Mackeben, Franz Schreker, Robert Stolz en Winfied Zillig.

in Engeland:

> William Alwyn, Arthur Bliss, Mátyás Seiber, Ralph Vaughan Williams, William Walton en (later) Benjamin Britten

in Amerika:

> George Antheil, Morton Gould, Erich Wolfgang Korngold, Miklos Rosza, Max Steiner, Virgil Thomson, Dmitri Tiomkin en Victor Young.

in Rusland:

> Dmitri Kabalewsky, Sergei Prokovieff en Dmitri Shostakovitch.

elders:

> Roberto Gerhard (Spanje), Goffredo Petrassi (Italië), Ildebrando Pizzetti (Italië) en Silvestre Revueltas (Brazilië).

Wat betreft de muzikale stijl volgt de filmmuziek van vóór 1945 hoofdzakelijk de (laat)-Romantiek. Uitzonderingen zijn vooral te vinden bij films met een documentair karakter, zoals Hanns Eisler's 'Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben (1940-1941) [105] of bij abstracte filmscenario's zoals Schönberg's 'Begleitmusik zu einer Lichtspielszene' (1929-1930). Die muziek werd destijds niet bij de bedoelde film geplaatst; pas vele jaren na Schönberg's dood maakten verschillende cineasten een film bij de bestaande muziek.

In Nederland schreven o.a. Lou Lichtveld (1903-1996; ook bekend onder zijn schrijverspseudoniem Albert Helman) en Hans Brandts Buys 1905-1959; later bekend geworden als biograaf van Joh. Seb. Bach en als pionier van oude muziek) muziek voor

films. Lichtveld schreef de muziek voor de eerste Nederlandse geluidsfilm 'Regen' (1929) van Joris Ivens.

X VOKALE MUZIEK / KERKMUZIEK

In de eerste helft van de twintigste eeuw zijn er - vergeleken met de negentiende eeuw - tal van vernieuwingen te signaleren, die betrekking hebben op harmoniek, muzikale vorm en bezetting. Wanneer we deze vernieuwingen in dit hoofdstuk nader bekijken, doen we dit aan de hand van drie muzikale genres:

1. Protestantse en katholieke kerkmuziek,
2. Opera en operette,
3. Muziek voor koor en voor solostemmen.

In de kerkmuziek is tot in de jaren twintig eigenlijk sprake van een 'zwakke periode', zowel in de protestantse als in de katholieke hoek. De protestantse kerkmuziek stond aan het einde van de Barok (1750) op een hoogtepunt, dat eindigde met de dood van Bach. In de generaties daarna waren er natuurlijk wel komponisten die verdienstelijke kerkmuziek schreven, maar een niveau als dat van Bach werd nooit meer bereikt. Na 1900 na de eeuwwisseling waren er geen spectaculaire ontwikkelingen, totdat vanaf het midden van de jaren twintig in Duitsland toch zoiets als een reveil kwam. Dit gebeurde in eerste instantie vanuit de orgelmuziek. De opnieuw opkomende belangstelling voor historische orgels had tot gevolg dat deze instrumenten weer werden nagebouwd. In Lübeck 'ontdekte' men plotseling de orgelkunst van Arp Schnittger, in Hamburg die van de familie Silbermann. De herontdekking van het werk van andere orgelbouwmeesters volgde. Er waren organisten, die begrepen dat de toenmalige interpretatie van oude orgelmuziek, compleet met orkestrale klank, crescendi en decrescendi, een totaal verkeerd beeld van die oude muziek gaf. De organist en toenmalige Thomaskantor Karl Straube ging zelfs zover, dat hij zijn al gepubliceerde uitgaven van oude orgelmuziek terugnam en diezelfde uitgaven in 'gereinigde vorm' opnieuw publiceerde. Daarmee kwamen oude komponisten van orgelmuziek plotseling in de belangstelling, die voordien niet meer dan weinig zeggende namen in muziekgeschiedenisboeken waren geweest: Weckmann, Tunder, Pachelbel, Buxtehude, etc. Ook de interpretatie van de orgelmuziek van Bach profiteerde van deze nieuwe ontwikkelingen.

Een tweede impuls kwam uit de 'Singbewegung', een groepering uit de jongerenverenigingen na de eerste wereldoorlog, die het herontdekken en zingen van oude Duitse volksliederen propageerde. Van daar naar de meerstemmige zettingen van volks- en geestelijke liederen was het maar een kleine stap. De cantates van Bach zijn zowel muzikaaltechnisch als ook qua bezetting voor dagelijks gebruik binnen de eredienst moeilijk realiseerbaar maar dat bezwaar is er niet bij de motetten van

Duitse komponisten uit de vijftiende en zestiende eeuw en bij een groot deel van de muziek van Heinrich Schütz. Schütz was overigens in de tweede helft van de negentiende eeuw al redelijk bekend - mede dank zij een volledige uitgave van zijn werk - en werd ook regelmatig uitgevoerd. Een deel van zijn muziek is met een minimum aan of zelfs geheel zonder instrumenten uitvoerbaar.

Zowel de orgelbeweging als de vocale heroriëntatie op oude muziek stonden lijnrecht tegenover de Romantiek, sterker nog, vormden een reactie tegen de Romantiek, zoals in de wereldlijke muziek al twee decennia vroeger (en bij Erik Satie zelfs al in de jaren tachtig van de negentiende eeuw) was opgekomen. Dit hield ook in, dat men zich tegen de Romantiek ging afzetten. In de protestantse kerkmuziek is daarvan vooral een figuur als Max Reger het slachtoffer geworden. Nog geen vijftien jaar na zijn dood (1916) gold zijn muziek als volkomen verouderd en zijn orgelkomposities als de muzikale symbolen van een tijd en een beweging, die voor de moderne twintigste-eeuwer volkomen had afgedaan. De nieuwe kerkmuziek kreeg echter een krachtige impuls door het werk van Hugo Distler (1908-1942), die als komponist kwalitatief gezien zich met Reger best kan meten. Distler ging na het voltooien van zijn studies (kompositieleerling van Hermann Grabner) in 1931 de praktijk in als organist van de Jacobikirche in Lübeck. Van 1937 tot 1940 was hij docent aan de Musikhochschule in Stuttgart en vanaf 1940 aan de Musikhochschule in Berlijn. Hij leefde in een tijd, waarin - met name door de opkomst van de nazi's - een steeds sterker wordende tendens tegen zijn muzikale ideeën en stijl gold. Zijn 'Konzert für Cembalo und Streicher' (opus 14, 1936), nu gezien als een van de hoogtepunten in het repertoire tussen 1920 en 1950, kreeg zelfs een plaats op de beruchte lijst van 'entartete Kunst'. De oppositie tegen zijn werk en de dreiging dat zijn status als kunstenaar zou worden opgeheven (waardoor hij was vrijgesteld van militaire dienst) brachten hem er uiteindelijk toe voor een vrijwillige dood te kiezen.

Hugo Distler kan weliswaar niet worden gezien als de initiator van de nieuwe protestantse kerkmuziek in Duitsland, maar hij was wel de allergrootste die deze beweging heeft voortgebracht. Te beginnen met zijn orgelmuziek, die gedacht is vanuit de oude Barokke instrumenten, zoals het prachtige orgel van Schnittger dat hij in Lübeck bespeelde, kan gesteld worden: Distler maakte - geïnspireerd door oude muziek - met behulp van de moderne technieken van zijn eigen tijd iets nieuws, iets persoonlijks. Zijn werkenlijst is niet groot:

Partita over 'Nun komm der Heiden Heiland', ('Veni, Redemptor gentium'), bestaande uit de delen toccata, koraal met variaties, chaconne en toccata (1933),
Partita over 'Wachet auf, ruft uns die Stimme', bestaande uit de delen toccata, bicinium, fuga (1935), en
een bundel kleine koraalbewerkingen (1938). Deze komposities zijn, hoewel daterend uit verschillende jaren, samengevat onder het opusnummer 8; verder
Dertig speelstukken voor orgel zonder pedaal (1938) en een

triosonate voor orgel (1939), samengevat onder het opusnummer 18.

De eerste partita (genoteerd zonder maatstrepen!) begint met een grote pedaalsolo, waaruit zich het uitvoerige passagewerk (later ook in het manuaal) ontwikkelt op basis van de eerste regel van het lied. Op het dan volgende vierstemmige koraal worden zeven variaties gemaakt; de eerste is tweestemmig (te spelen op twee manualen), waarbij de melodie steeds eerst in de bovenstem is te horen, dan wordt geïmiteerd in de onderstem. De tweede brengt de melodie in het pedaal, waarboven zich twee vrije stemmen bewegen. De derde heeft de melodie in de bovenstem, terwijl drie onderstemmen (als zeer vrij op te vatten canon) deze ondersteunen. De vierde variatie bestaat uit passagewerk, waarin de melodie bovendien in de onderstem wordt meegenomen; de vijfde heeft een vrije bovenstem, een als vrije canon behandelde alt en tenor en een ritmisch ostinato in het pedaal. In de zesde variatie, een knappe demonstratie van Distler's contrapuntisch kunnen, vormen bas en tenor een canon, terwijl alt en sopraan vrije begeleidende stemmen hebben. De laatste variatie is een driestemmige zetting, gebaseerd op de melodiek van het lied; daaraan is een vrije stem in de sopraan toegevoegd. Het derde deel van deze partita is een chaconne, waarbij de zich steeds herhalende bas wordt gevormd door de eerste regel van het lied. Verderop wordt het zich boven deze bas bewegende passagespel steeds ingewikkelder. Dit deel is het hoogtepunt, het eigenlijke 'hart' van het stuk. Het werk eindigt met de herhaling van de toccata. Aan de partituur wordt een zeer lezenswaardig voorwoord, een opgave van de dispositie van Distler's 'eigen' instrument en aanwijzingen voor de registratie mee gegeven.

De tweede partita, 'Wachet auf' is op een vergelijkbare manier geschreven. Hoewel dit werk veel korter is dan het andere, is het zowel technisch als qua interpretatie veel moeilijker. De kleine koraalbewerkingen en de dertig speelstukken vormen een goede inleiding tot Distler's kunst. Zij geven vaak de indruk meer bedoeld te zijn voor de huiskamer of de kleine kerkruimte vanwege hun intiem karakter. Een aantal stukken kan ook heel goed op een clavecimbel klinken. De orgelsonate - met een moeilijkheidsgraad als de eerste partita - is bijna overal driestemmig gehouden en bestaat uit drie delen.

De orgelkunst van Distler stond aan het begin van een nieuwe ontwikkeling, die zich vanwege de toenmalige politieke verhoudingen in Duitsland pas na 1945 goed kon ontwikkelen. De belangrijkste tijdgenoten/geestverwanten in deze richting waren Ernst Pepping (1901-1981) en Johann Nepomuk David (1895-1977); na de tweede wereldoorlog bepaalden vooral Hans Friedrich Micheelsen (1902-1973), Siegfried Reda (1916-1968) en Günther Raphael (1903-1960) het gezicht van de nieuwe Duitse protestantse kerkmuziek. Zij schreven ook voor orgel. Wanneer men echter de orgelmuziek in de periode 1920-1945 in deze kring (waarbij ook komponisten uit Zwitserland en Oostenrijk zijn betrokken) systematisch onderzoekt, blijkt er nogal wat kaf onder het koren te zitten en blijken ook

weinigen zich qualitate qua met Distler te kunnen meten. Tot de beste komposities voor orgel (afgezien van de nietliturgische orgelwerken van Paul Hindemith) in deze periode behoren de transparante partita over 'Wer nur den lieben Gott lässt walten' (1932) en de emotioneel bewogen koraalfantasie over 'Mitten wir im Leben sind' (1942), beiden van Ernst Pepping. Hier zijn de idealen van de toenmalige orgelbeweging (een muzikaal waardevolle maar voor iedereen herkenbare muziek, met gebruikmaking van de contemporaine technieken) zoals Distler ze voorstond, volledig waargemaakt. Dat geldt ook voor de orgelmuziek van Johann Nepomuk David, een komponist die door zijn virtuoze behandeling van het contrapunt grote bewondering wekt, maar wiens muziek niet vrij is van zeker 'academisme' en soms droogheid. Zijn 'Ricercare' (in c kl., 1925) is een typerend voorbeeld. Het belangrijkste deel van zijn oeuvre wordt gevormd door een grote reeks orgelstukken (in de meest uiteenlopende vormen), gebaseerd op een bestaande melodie (cantus firmus verwerking) onder de benaming 'Das Choralwerk'. Het werd gepubliceerd in eenentwintig delen en de komponist werkte er aan van 1932 tot 1974. Zeer opmerkelijk binnen deze reeks is het 'Lehrstück' (zesde deel, 1936), 'Christus, der ist mein Leben'. David demonstreert hierin zijn groot contrapuntisch kunnen waarbij harde dissonanten niet uit de weg worden gegaan. De hele opzet doet denken aan de structuur van Bach's 'Kunst der Fuge'; ook hier wordt - aan de hand van dertien fuga's, (dubbele) contrapunten en canon's - getoond wat er gemaakt kan worden van een op zichzelf simpele melodie.
Wat gemakkelijker toegankelijk is de partita over 'Unüberwindlich starker Held' (1944) met een wonderlijk etherisch middendeel. Deze muziek staat echter ook symbolisch voor de afsluiting van een tijdperk. De protestantse orgelmuziek van na 1945 zou weer andere wegen zoeken en vinden.

Zoals de katholieke kerkmuziek de mis kent, zo bestaat deze ook in de protestantse kerkmuziek, d.w.z. in de Lutherse kerk. Daar komt hij voor in de traditionele Griekse en Latijnse taal maar ook in de volkstaal, het Duits in dit geval. Hugo Distler schreef verschillende zettingen van het Kyrie en Gloria (1936) voor gemengd koor met voorzanger, waarin in sommige delen ook de gemeente kan participeren, uiteraard met het 'Allein Gott in der Höh' sei Ehr' als cantus firmus. Het inschakelen van de gemeente binnen de meerstemmige kerkzang, wat dus iets anders is dan het afwisselen van gemeentezang met meerstemmige zang, was in 1936 nog iets geheel nieuws. Arnold Mendelssohn (1855-1933) heeft kort na de eeuwwisseling iets dergelijks willen proberen maar zijn pogingen liepen stuk op de tegenstand van de kerkelijke overheid. Dertig jaar later bewees Distler, dat het wel degelijk mogelijk is, maar de grote tijd voor deze werkwijze kwam pas na 1945. De 'Deutsche Choralmesse' opus 3 (1932) voor zesstemmig gemengd koor is geheel op de vertaling van Luther gebaseerd. Het is echter steeds mogelijk bij een dergelijk werk bepaalde delen door orgelzettingen te vervangen. Voor deze 'Choralmesse' heeft duidelijk de serie 'Zwölf geistliche Gesänge' (1657) van Heinrich Schütz model gestaan. Dit werk bevat eveneens de mistekst in de volkstaal,

zoals vertaald door Martin Luther.

Naast de mis staat het motet. In de katholieke kerk uitsluitend in het Latijn, in de protestantse kerk in de volkstaal. Het motet is de enige vorm in de protestantse kerkmuziek, die nooit helemaal uit de liturgie is verdwenen, omdat in feite het gros van de meerstemmige muziek, mits natuurlijk op een geestelijke tekst, als 'motet' gedefinieerd kan worden. Van de verschillende soorten motetten heeft Distler meerdere voorbeelden nagelaten. Het belangrijkste daarvan is gegroepeerd onder het opusnummer 12 en omvat negen motetten in de volkstaal, voor gemengd koor zonder begeleiding met als verzameltitel 'Geistliche Chormusik'. Hij schreef deze werken tussen 1934 en 1941 en ook hier diende de gelijknamige reeks motetten van Heinrich Schütz (1648) als voorbeeld [106]. Een variant hiervan is het koraalmotet, zoals de naam al zegt, een motet dat op een bestaande koraalmelodie is gebaseerd. Die melodie kan als cantus firmus zijn gebruikt maar ook op andere manieren in het muzikale verloop zijn verwerkt. Het bekende 'Jesu, meine Freude' (BWV 227) van Bach is een voorbeeld van zo'n koraalmotet en de verschillende manieren van bewerking vindt men in de diverse coupletten terug. Distler schreef een drietal van dit soort motetten als opus 6 (1933). Ook zijn qua omvang grootste motet, 'Herzlich lieb hab' ich Dich, o Herr' (opus 2, 1931) voor twee gemengde koren is een koraalmotet. In het koraalmotet 'Christ, der du bist der helle Tag' (opus 6, 1933) worden ook instrumenten gebruikt. Zelf noemde Distler het een 'kleine geistliche Abendmusik' (naar de o.a. door Dietrich Buxtehude geschreven kleine kerkcantates met instrumenten) maar qua structuur is het duidelijk een koraalmotet.

Andere vormen van een motet hebben meer betrekking op de keuze van de tekst dan op de muzikale zetting. Zo kent de praktijk van Distler's tijd de 'Spruchmotette', gebaseerd op een vrij gekozen liturgische tekst. Dit soort werken is heel specifiek voor gebruik in de eredienst gedacht, over het algemeen ook kort, en op meerdere manieren uitvoerbaar, zoals in afwisseling met voorzanger en/of met orgel. Hoewel niet direct tot de religieuze muziek behorend kunnen ook delen uit het 'Mörike Chorliederbuch' als zodanig dienst doen. Het 'Chorliederbuch' op teksten van Eduard Mörike bestaat uit drie delen: een voor gemengd koor, een voor vrouwenkoor en een voor mannenkoor. Distler komponeerde deze koorwerken in de jaren 1936 tot 1939 en vatte ze samen onder het opusnummer 19. Behalve door Distler zelf ('Der Jahrkreis', 52 motetten voor twee en drie stemmen, opus 5, 1933) werden 'Spruchmotetten' geschreven door Kurt Thomas (de latere 'Thomaskantor' in Leipzig), Siegfried Reda, Hans Friedrich Micheelsen, Helmut Bornefeld en vooral door Ernst Pepping in zijn indrukwekkende twintigdelige verzameling 'Spandauer Chorbuch' (1934-1941) voor twee- tot zesstemmig gemengd koor.

Het is merkwaardig, dat de opkomst van een nieuwe bloeiperiode in de protestantse kerkmuziek uitgerekend in Duitsland op gang kwam, in het Duitsland van de jaren dertig, waar binnen de protestantse kerk zoveel verzet was tegen de nazi's en de

'officiële politiek' met de kerken op 'schijnheilige voet' verkeerde. Door deze situatie kon een komponist als Heinrich Kaminski (1886-1946) geen aansluiting vinden bij de kerkmuziek van zijn dagen. Bovendien ging zijn belangstelling vooral uit naar de grotere vormen in de religieuze muziek zoals cantate en oratorium. Heinrich Kaminski was een veel groter komponist dan de historie hem wil doen schijnen. Als overtuigd humanist maakte het hem niet uit of hij nu voor de protestanse of voor de katholieke erdienst schreef. Zijn muziek houdt echter te weinig rekening met de dagelijkse praktijk van de kerkmuziek. Dit heeft direct te maken met zijn karakter en instelling. Hij was een mysticus, iemand die in zijn scheppende kunst daardoor altijd 'in hoger sferen vertoefde' en zocht naar een verbinding tussen de oude polyfonie en de nieuwe middelen van zijn tijd. De nazi's verklaarden zijn kunst tot 'entartet' en vanaf 1937 was de uitvoering van zijn werk verboden. Over het algemeen zijn zijn komposities 'moeilijk', met name in ritmisch opzicht en qua interpretatie. Zijn muziek is in die twee opzichten goed vergelijkbaar met die van Alphons Diepenbrock, die om dezelfde redenen niet tot de meest gespeelde, maar wel tot de meest gerespecteerde komponisten in Nederland behoort. Kaminski's 'Magnificat' (1925) voor sopraan, obligaat altviool, koor en orkest, zijn cantate 'In memoriam Gabrielae' (1940) voor alt, obligaat viool en orkest, zijn orgelmuziek, zijn motetten met en zonder orgel, zijn 'Psalm 69' en zijn aantrekkelijke huismuziek (zoals 'Musik für zwei Violinen und Cembalo', 1931) verdienen meer belangstelling.

Een belangrijke vorm binnen de protestantse kerkmuziek is de cantate, die zich in de loop van de zeventiende eeuw ontwikkelde en in de muziek van Bach zijn absolute hoogtepunt vond. Qua vorm leefde de cantate na 1750 nog wel voort; zo heeft Felix Mendelssohn nog enkele cantates in de oude vorm geschreven. Bij Distler en tijdgenoten komt de oude vorm van geestelijke kerkcantate terug, hoewel er structureel gezien wel een aantal verschillen is. Bij Bach en tijdgenoten is een kerkcantate altijd geschreven voor tenminste één solist, meestal ook een gemengd koor en een instrumentaal ensemble, dat tenminste uit strijkbas(sen), (cello, contrabas) en orgel bestaat. Vele groter bezette cantates hebben daarnaast een strijkersgroep (eerste en twee violen, altviolen) en solistische partijen voor blazers. Bij Distler en tijdgenoten blijft van dit hele instrumentarium alleen het orgel over; in sommige gevallen komt daarbij een groep koperen blaasinstrumenten of incidenteel andere instrumenten.

Een cantate bestaat bij Bach en tijdgenoten uit een koorzetting (vaak over een bestaande koraalmelodie), recitatieven (verhalend delen) en aria's (beschouwende delen) voor de solisten en een vierstemmig gezet koraal; soms wordt een instrumentale inleiding gebruikt. Bij Distler en tijdgenoten blijft de koorzetting (al dan niet over een bestaande koraalmelodie) gehandhaafd, zij het wel dat de begeleiding vaak alleen aan het orgel (weinig aan andere instrumenten) wordt toevertrouwd. De recitatieven en aria's worden in een andere vorm gepresenteerd: de verhalende

gedeelten zijn kort gehouden en hebben een melodische ondersteuning van het orgel (of de instrumenten); de aria's worden ingekort tot een deel met een meer melodisch karakter maar in wezen is het verschil met het recitatief heel klein geworden. Bovendien zijn recitatief en aria niet meer duidelijk van elkaar gescheiden zoals in vroeger eeuwen. Het duidelijkst kan dit gezien worden bij de solo-cantates, d.w.z. bij de cantate voor één zangstem met begeleiding van orgel (of enkele instrumenten). De 'Geistliche Konzerte' opus 17 (1938) kunnen hier als voorbeeld genoemd worden. Soortgelijke werken schreven o.a. Ernst Pepping en Hans Friedrich Micheelsen. Ook koraalcantates vonden vanaf de jaren dertig hun plaats terug in het kerkelijke repertoire. (De cantates van Max Reger en Arnold Mendelssohn kunnen hierbij als voorlopers worden beschouwd.) Distler's koraalcantates 'Christ, der du bist der helle Tag' (opus 6, 1933), 'Wo Gott zum Haus nit gibt sein Gunst' (opus 11, 1935; met strijkorkest, twee hobo's en clavecimbel; wellicht zijn meest geslaagde werk in dit genre) en 'Nun danket all und bringet Ehr' (zonder opusnummer; 1941) behoren tot de beste werken in dit genre.

Van de kerkcantate naar de komposities voor de hoogtijdagen van het kerkelijk jaar is structureel gezien maar een kleine stap. Bach's 'Weihnachtsoratorium' bestaat uit zes kerkcantates, uit te voeren op zes verschillende dagen. Zijn passiemuzieken zijn in feite zeer grote cantates. Bij Distler en tijdgenoten geldt dit ook: er zijn werken voor kerstmis ('Die Weihnachtsgeschichte' opus 10 (1933) voor gemengd koor met vier solisten. De 'Kleine Adventsmusik' opus 4 (1932) voor solist, klein koor en enkele instrumenten vormt hierop een prachtige inleiding), en voor pasen ('Choralpassion opus 7; (1933) voor twee solisten en vijfstemmig gemengd koor) van Distler. Günther Raphael, Kurt Thomas, en vele anderen schreven praktisch bruikbare werken voor deze en andere hoogtijdagen.

Het zal de lezer zijn opgevallen, dat in de voorgaande regels zeer veel aandacht is besteed aan het werk van Hugo Distler [107]. Dit houdt niet in dat de muziek van anderen daardoor van minder gehalte is. Zoals een organist, die de litteratuur voor zijn instrument doorzoekt, uiteindelijk altijd bij Bach zal uitkomen, resp. zal terugkomen, zo komen wij voor de goede, functionele, praktisch goed uitvoerbare, (voor die tijd) moderne en met groot vakmanschap gemaakte kerkmuziek op alle fronten steeds weer bij Hugo Distler uit. Distler voelde zich door kerkelijke teksten en door de oude koralen blijkbaar zeer geïnspireerd en tot grote prestaties gedreven. Dit valt des te meer op als zijn geestelijke muziek wordt vergeleken met zijn wereldlijke. Met uitzondering van zijn magnifieke clavecimbelconcert uit 1936 (dat veel te weinig bekend is en zelden gespeeld wordt!), steekt zijn wereldlijke muziek niet uit boven het gemiddelde wat toen in Duitsland door de goede vakgenoten werd geschreven.

De vernieuwingen in de kerkmuziek in de eerste helft van de twintigste eeuw beperkten zich hoofdzakelijk tot de Duits-sprekende landen.

Bij de katholieke kerkmuziek is er minder sprake van vernieuwingen dan wel van het bestendigen van bestaande toestanden en tot op zekere hoogte het verbeteren van het artistieke peil. In 1866 gaf de paus richtlijnen voor een drastische verandering van de kerkmuzikale uitvoeringspraktijk. Het gebruik van vrouwenstemmen werd verboden; het gebruik van andere muziekinstrumenten dan het orgel slechts na speciale toestemming en bij zeer bijzondere gelegenheden toegestaan. Dit betekende dat de hele kerkmuzikale praktijk terugviel op het mannenkoor (cq. jongenskoor) en op het orgel. Weliswaar bracht het 'Motu proprio' van 1903 weer enige ontspanning in deze richtlijnen en werd het gebruiken van instrumenten in de kerkmuziek tot op zekere hoogte weer toegelaten; toch bleef het accent in de katholieke kerkmuziek liggen op de a cappella zang en op de koormuziek met orgelbegeleiding.

Aan het begin van de twintigste eeuw was de restauratie van het Gregoriaans zo ver gevorderd, dat deze als officiële muziek van de katholieke kerk erkende éénstemmige zang kon worden gepropageerd naast de meerstemmige kunst. Als muzikale vormen werden slechts het motet en de mis gebruikt, voldoende voor de dagelijkse praktijk.

Bij de mis en het motet kan dan nog onderscheid worden gemaakt tussen wat liturgisch was toegestaan en wat niet. In de loop van de tweede helft van de twintigste eeuw zijn de richtlijnen daartoe vervaagd en grotendeels verdwenen maar in de eerste helft van de eeuw werd er nog streng de hand aan gehouden. Er waren commissies (meestal geheel uit geestelijken bestaande), of speciaal daarvoor aangestelde musici, die moesten beoordelen of een kompositie geschikt was voor de eredienst of niet. Indien een 'nihil obstat' (geen bezwaar) werd verleend was het werk bruikbaar, indien het te 'wereldlijk', te 'opera-achtig' werd bevonden, kon het in de kerk niet worden uitgevoerd, althans niet tijdens de eredienst. Dat dit lot juist veel werken van hoog artistiek gehalte trof ligt voor de hand. Het voorbeeld van de uit 1891 daterende Missa van Alphons Diepenbrock, waarvan de eerste uitvoering om reden van een aanvankelijke kerkelijke afkeuring pas dertig jaar later kon plaatsvinden, blijft een zwarte bladzijde in de Nederlandse muziekgeschiedenis, tekenend voor de toenmalige verhoudingen.

Over het algemeen had de 'goedgekeurde' katholieke kerkmuziek in Nederland uit de periode tussen 1875 en 1940 geen hoog niveau, enkele uitzonderingen (en uiteraard het Gregoriaans) daargelaten. In het bijzonder de beweging der 'Caecilianisten', een stroming binnen de kerkmuziek in de Duitssprekende landen, die de polyfonie van de vijftiende en zestiende eeuwse Nederlandse scholen (tussen Josquin des Prez en Palestrina) als uitgangspunt nam, stond voor een emotieloze, 'academische' en gortdroge verklanking van de geheiligde teksten. Deze beweging had ook zijn invloed op de Nederlandse en Belgische komponisten. De qualificatie 'verachtelijk en muf', die de door en door katholieke Nederlandse komponist Matthijs Vermeulen aan deze muziek gaf

is veel te scherp maar wat betreft de meeste Caeciliaanse kerkmuziek niet ten onrechte. Slechts weinige Nederlandse en Belgische komponisten uit deze tijd waren in staat om in artistiek opzicht boven deze grauwe massa uit te steken: Diepenbrock noemden wij al, Hendrik Andriessen, Johan Winnubst (1885-1934; magnifieke kerkmuziek, die nooit meer wordt gehoord!) en nog een enkeling. Pas de omstreeks 1910 geboren generatie (bijv. Herman Strategier, Jan Mul, etc. kon zich van het Caecilianisme losmaken.

De kleinere koorwerken van Diepenbrock [108] zijn op kwalitatief zeer goede zangers berekend en daardoor voor de gemiddelde kerkkoren te moeilijk. Deze koorwerken waren al bij voorbaat gedoemd tot uitsluiting in de eredienst, omdat een van de idealen van de Caeciliaanse richting was, dat de muziek niet moeilijk, niet ingewikkeld en gemakkelijk uitvoerbaar moest zijn. Vandaar ook dat het oeuvre van Diepenbrock in dit opzicht in positieve zin scherp afsteekt tegen dat van zijn tijdgenoten. Zijn 'Missa' (1891) voor tenor, twee mannenkoren en orgel [109] en vooral zijn 'Te Deum Laudamus' (1897) kunnen tot de meest grandioze scheppingen in de Nederlandse muziekgeschiedenis worden gerekend.

In België steekt de kerkmuziek van Jef van Hoof, Robert Herberigs en (niet al zijn werk!) Jules van Nuffel gunstig af, vergeleken bij de kerkmuziek van vele generatiegenoten. Van Hoof (1886-1959) studeerde aan het conservatorium in Antwerpen bij Paul Gilson en bij Lodewijk Mortelmans. Hij vestigde zijn naam als komponist van Nederlands- cq. Vlaamstalige liederen. Zijn lied 'Groeninghe' (1909; tekst van Guido Gezelle) werd het strijdlied bij uitstek van de militante Vlaamse beweging. Vanaf 1933 organiseerde hij de 'Vlaams Nationale Zangfeesten' waarvoor hij vele begeleidingen van volksliederen schreef, gezet voor harmonie- of fanfareorkest. De muziek van Jef van Hoof heeft een heel typische eigen sfeer, die zich onderscheidt van die van zijn tijdgenoten. De wortels daarvan liggen in de Duitse Romantiek (lied 'Ik heb u lief', 1906; tekst Jan van Nijlen) maar in later jaren doet ook de invloed van het Impressionisme zich gelden ('Slaaplied', 1910; tekst van Guido Gezelle). Het karakter laat zich het best omschrijven als 'hoekig' en 'stoer' (het kinderlied 'De Vriezeman', 1949; tekst van Raf Verhulst) maar kent ook zijn tedere momenten (lied 'Daar is maar één land dat mijn land kan zijn', 1917; tekst van René de Clercq of 'Nachtdeun', 1933; tekst van Alice Nahon). Het is jammer, dat de vaak sterk verouderde teksten in combinatie met het Vlaamse taalgebruik de interpretatie van Van Hoof's liederen door Nederlandse zangers zeer bemoeilijken. Muzikaal gezien zijn de meeste liederen zeer waardevol te noemen.

Van Hoof's grootste betekenis ligt echter op het terrein van de kerkmuziek. Hij schreef drie reeksen motetten onder de titel 'Een lof van vier gezangen' (1920, 1932 en 1938) voor verschillende combinaties van stemmen, die gekwalificeerd kunnen worden als 'betere gebruiksmuziek'. Zijn 'Vijf Kruisliederen' (1948) zijn voor volkszang gedacht. Van zijn missen is de eerste, 'Missa de Deo' (1937; het werk begint met

een Kyrie in vijfkwarts maat) geschreven met begeleiding van koperen blaasinstrumenten, evenals het Bruckneriaanse 'Te Deum' (1949; toegevoegd slagwerk). De tweede, de 'Missa de Beate' (1946) kan zowel met orgel als met orkest worden uitgevoerd. Deze composities geven een goede indruk van Van Hoof's kunnen. De principes van het Caecilianisme, die hem tot het midden van de jaren dertig nogal beknotten in zijn expressie, zijn in deze werken verdwenen. Daarvoor in de plaats komt een bijna uitbundige stijl, waarin de Romantiek meer naar de achtergrond wordt gedrongen en een expressie ontstaat, die aan het overdadige grenst. Vooral de 'Missa de Deo' kent een uitbundigheid naast verstilde momenten zoals in Nederland alleen Alphons Diepenbrock dat kon bereiken in zijn Mis en Te Deum. Deze missen, evenals het magistrale 'Te Deum', zijn meer voor de concertzaal geschikt dan voor de kerk.

Ook schreef Van Hoof symfonieën en andere werken voor orkest, waarin een uitstekende instrumentatie en een bijzonder gevoel voor klankverhoudingen (vooral wat betreft de behandeling van het koper) opvallen. Samen met Julius van Nuffel, Arthur Meulemans en Robert Herberigs kan Jef van Hoof gerekend worden tot de grootste Vlaamse komponisten van zijn generatie. De veelzijdig begaafde Robert Herberigs (1886-1974; ook als schilder en schrijver bekend geworden) schreef op vrij jeugdige leeftijd (1910) een symfonisch gedicht, geïnspireerd door Edmond Rostand's 'Cyrano de Bergerac'. Dit Impressionistisch getinte werk met zijn fraaie hoornsolo behoorde decennia lang tot het meest gespeelde Belgische repertoire.

Arthur Meulemans (1884-1966), een leerling van Edgard Tinel, zette de lijn van grote oratoria en koorwerken in de Nederlandse/Vlaamse taal voort, de lijn die door Peter Benoit in de negentiende eeuw was uitgezet. Uitvoeringen van dergelijke grote koorwerken zijn in de tweede helft van de twintigste eeuw steeds minder gebruikelijk geworden en zelfs in België geen alledaagse gebeurtenis meer. Daarmee is een brok cultuurgeschiedenis aan het verdwijnen, dat voor de ontwikkeling van de muziekgeschiedenis in de negentiende en eerste helft van de twintigste eeuw van grote betekenis was. Meulemans' oratoria zijn berekend op massale uitvoering, zoals toen in België gebruikelijk: een quantitatief grote koorbezetting, ondersteund door een groot orkest met belangrijk aandeel van het koper. Zijn oratoria, 'Beatrijs' (1912), 'Sacrum Mysterium' (1916-1917), 'De zeven weeën' (1920), 'De dochter van Jaïrus' (1925) en 'Het Heilig Bloedspel' (1938) bevatten gedeelten die ook vandaag de dag nog een uitvoering waard zijn.

Meulemans begon zijn komponistencarrière in laat-Romantische stijl, onderging invloeden uit het Impressionisme (Debussy) en vanaf ongeveer 1925 ook uit het Expressionisme (Hindemith) maar zag kans tot een heel persoonlijke stijl te komen, die in de jaren tussen de beide wereldoorlogen in België beslist 'modern' genoemd kon worden. Behalve komponist was hij ook dirigent (sinds 1930 van het symfonieorkest van de Belgische radio) en wellicht mede hierdoor is te verklaren dat hij

behendig en zelfs virtuoos instrumenteert. Hij schreef vijftien symfonieën, een aantal kleinere werken voor orkest en een aantal concerti, waaronder een voor pauken en orkest.
Zijn grootste kracht ligt echter in zijn relatief korte illustratieve orkestwerken (Nb. niet altijd 'symfonische gedichten' te noemen) zoals het kernachtige 'Plinius' fontein' (1913) of het veelgespeelde preludium met scherzo, genaamd 'Stadspark' (1928). Het laatste werk is een muzikale weergave van het stadspark te Maastricht (thans 'Henri Hermanspark'); de eerste ontwerpen ontstonden n.a.v. een gastdirectie bij het toenmalige 'Maastrichts Stedelijk Orkest', waarvan Henri Hermans chefdirigent was.

Meulemans' kerkmuziek is, net als bij Distler, vooral voor de praktijk gedacht en bestaat uit een aantal motetten en twee missen, die een dankbare opgave vormen voor de betere kerkkoren. In dezelfde geest en met ongeveer dezelfde stylistische ontwikkeling is de kerkmuziek te plaatsen van Robert Herberigs. Hiervan mag met name de indrukwekkende uit 1939 daterende 'Mis voor de vrede' worden vermeld, die door Van Nuffel en zijn Sint Romboutskoor (kathedraal Mechelen) voor het eerst werd uitgevoerd.

Jules van Nuffel (1883-1953) was priester en musicoloog, daardoor was zijn leven als komponist vrijwel geheel gewijd aan de kerkmuziek. In de muziekwetenschappelijke wereld kent men hem vooral vanwege zijn uitgave (samen met dr. G. van Doorslaer) van de komposities van zijn zestiende-eeuwse voorganger en stadgenoot Philippus de Monte. Daarnaast was hij lector in de muziekgeschiedenis aan de universiteit te Leuven.

Van Nuffel groeide als komponist op in de beknelling van het Caecilianisme. Pas na 1930 kon hij zich daarvan losmaken en uit de jaren dertig en veertig dateren dan ook zijn beste werken: motetten zoals het achtstemmige 'Vocem meam', psalmen zoals de groots opgezette 'In convertendo' en het 'Te Deum laudamus', dat hij voor de bevrijding van België in 1944 schreef. Van Nuffel kan niet worden gerekend tot de avant-garde van zijn tijd, in tegendeel, stylistisch gezien trok hij de laat-Romantische lijn door. Hij had zijn tijd mee (de positie waarin hij werkte, ruime financiële middelen) en zijn omgeving (dirigent van een massaal en goed gevormd koor) om zijn muzikale invallen te realiseren. In zekere zin was hij een 'gelukskind' en daarvan maakte hij dankbaar gebruik. Veel van zijn (latere) komposities zijn niet verouderd en geven een duidelijk beeld van het 'rijke roomsche leven' van destijds.

In Frankrijk moeten op het gebied van kerkmuziek twee komponisten worden genoemd, die eigenlijk meer bekend zijn geworden door heel andere muzikale vormen: Francis Poulenc met zijn koorwerken en Olivier Messiaen met zijn komposities voor orgel. Daarnaast is Maurice Duruflé te vermelden, wiens indrukwekkende 'Requiem' (1947) de historische betekenis heeft dat geen enkel werk voor koor en orkest (met orgel) zo nauw aansluit op de Gregoriaanse dodenmis. Behalve op de grote schoonheid van zijn muziek moet ook speciaal de aandacht worden gevestigd op de kunstige wijze waarop hij deze ritmisch

en melodisch bij het Gregoriaans aanpast. Het zwevende ritme van het Gregoriaans blijft intakt; de melodiek is verwant met de oude kerktoonsoorten. Dit (neo-Romantische) 'Requiem' is een van de zeer weinige voorbeelden van hoe een komponist er in is geslaagd om een in artistiek opzicht volkomen acceptabele synthese tussen oude en nieuwe muziek te verwerken. Hij citeert fragmenten uit de Gregoriaanse dodenmis maar breidt ook het materiaal uit en verwerkt op basis daarvan het geheel soms zó, dat de oorspronkelijke melodie als een ware cantus firmus boven de lijnen van de andere stemmen uitkomt. Deze werkwijze is te vergelijken met de manier waarop Arthur Honegger in 'Une cantate de Noël' (1953) het 'Laudate Dominum' citeert (en dus niet met de wijze waarop de vijftiende- en zestiende-eeuwse polyfonisten de cantus firmus gebruikten). Duruflé's 'Requiem' behoort in zijn genre tot de meest grootse verklankingen van de dodenmis in de hele muziekgeschiedenis en kan op één lijn worden gesteld met de composities van Pierre de la Rue (zestiende eeuw), Mozart, Berlioz, Verdi, Fauré en Britten. Duruflé was een fameus organist en schreef als komponist hoofdzakelijk voor zijn eigen instrument.

De muziek van Francis Poulenc (1899-1963) beweegt zich tussen twee uitersten: iets wat het beste als 'café-chantant-muziek' kan worden omschreven en de meest devote kerkmuziek. Deze kerkmuziek, voor een groot deel voor koor a cappella geschreven, treft door zijn gevoeligheid, zijn eenvoud (het laatste bepaald niet wat betreft de moeilijkheidsgraad!), zijn welluidendheid en vooral devotie. Het merkwaardige bij Poulenc is, dat zijn muziek altijd goed klinkt, ook als er allerlei soorten septime- en none-accoorden gebruikt worden. Het devote karakter is typerend voor déze komponist en in dat opzicht kan alleen een Hugo Distler zich met hem meten. Poulenc begon vrij laat in zijn carrière met het schrijven van religieuze muziek. Zijn 'Litanies à la Vièrge noire' voor jongenskoor (kinderkoor) en orgel dateert van 1936. De directe aanleiding tot het schrijven van dit werk was een voor hem zeer emotionele gebeurtenis in zijn persoonlijk leven: de dood (door een verkeersongeluk) van een goede vriend. Die bewogenheid komt in dit werk al sterk tot uiting, met name in de passage, waarin de voorspraak voor 'le bonheur de la France' wordt gevraagd. Poulenc schreef één mis (1937) in G-gr.t., (waarvoor de mis in g-kl.t. uit 1922 van Ralph Vaughan Williams model kan hebben gestaan) en de motetten 'Quatre motets pour le temps de Pénitence' (1938-1939), 'Exsultate Deo' (1941), 'Salve Regina' (1941) en 'Quatre motets pour le temps de Noël' (1952) voor gemengd koor, verder een 'Ave verum' (1953) voor vrouwenkoor. De uit 1948 daterende 'Quatre petites prières' en de 'Laudes de St. Antoine de Padua' (1959) voor mannenkoor sluiten daarop aan. Van de grotere composities met orkestbegeleiding is het 'Stabat Mater' (1950) voor sopraan en vijfstemmig koor het meest indrukwekkend. De grote afwisseling in dit werk wordt vooral bereikt door de regelmatig voorkomende passages voor a cappella-koor, waarbij de toevoeging van een vijfde stem - bariton het kleurenpalet nog groter maakt. Ook het contrast tussen de verschillende delen is zeer groot. Een hoogtepunt vormt het 'Fac ut portem',

gebaseerd op een quasi-barokke sarabande met éénstemmige interpolaties door het koor. Het bekende 'Gloria' (1959) kent enerzijds de al genoemde devotie, anderzijds ook een 'profaan' element, dat regelrecht uit de (toenmalige) amusements-muziek lijkt te zijn genomen. Poulenc bereikt dit door het citeren van in vroeger jaren geschreven (niet religieuze) composities. Begon Beethoven een nieuwe tijd met een dominant-septime-accoord in zijn eerste symfonie (1799), Poulenc besluit een tijdperk met een grote vierklank als slotaccoord van zijn 'Gloria'. Het in 1961 voltooide 'Sept répons de ténèbres' kan - ondanks zijn grote muzikale kwaliteiten - daaraan eigenlijk niets meer afdoen of toevoegen.

Volledigheidshalve kan hier worden opgemerkt, dat bovengenoemde omschrijvingen en karakteriseringen ook zijn te vinden in de opera 'Dialogues des Carmélites' (1953-1956) met zijn realistische, bijna lugubere 'schavot-scène'.

De niet-religieuze koorwerken van Poulenc hebben vaker het karakter van (kwalitatief uitstekende) gebruiksmuziek maar enkele stukken steken daar toch weer ruim bovenuit. De vierdelige cantate 'Sécheresses' (1937; 'Droogten') is binnen zijn oeuvre een speciaal geval: Poulenc voelde zich enerzijds zeer aangetrokken tot de negatieve tendens in de gedichten [110] van Edward James (die hij in het Frans liet vertalen), anderzijds was hij onzeker over het klinkende resultaat. De cantate heeft dan ook een sfeer van tragiek, van somberheid, die tot dan toe in Poulenc's muziek niet gevonden werd. Op zijn muzikale waarde beoordeeld is 'Sécheresses' een boeiende kompositie, waarin de expressie op een goede manier over de stemmen en het (vrij groot bezette) orkest is verdeeld. Te zien (en te horen) is, dat het werk de komponist dit keer zwaar is gevallen; ondanks dat is het prachtig voor stemmen geschreven en ook aan de instrumentatie is grote zorg besteed.

De overige koorwerken van Poulenc zijn allen voor koor a cappella en getuigen hoezeer de komponist zich in de mogelijkheden van de menselijke stem heeft verdiept. De meeste stukken liggen heel dicht tegen het volkslied aan en zijn over het algemeen gemakkelijk zingbaar. Een uitzondering vormen 'La figure humaine' (1943) voor acht en het expressieve 'Un soir de neige' voor zes stemmen (1944). Vooral het eerste werk stelt eisen die waarschijnlijk alleen met professionele zangers zijn te realiseren. Het bijzondere van de koormuziek (uiteraard ook de religieuze) van Poulenc is, dat deze aan wie er mee bezig is, van meet af aan de indruk en de overtuiging geeft, dat een 'geboren komponist voor de menselijke stem' aan het werk is. Vergelijk Poulenc met bijv. Strawinsky, wiens a cappella koorwerken bepaald niet 'vanuit de stem' zijn gedacht. Maar Strawinsky had weer andere kwaliteiten.

Na de vocale muziek dient aandacht besteed aan de instrumentale muziek. We laten daarbij de vooral in de Duits sprekende landen opkomende belangstelling voor blaasmuziek ('Posaunen-chöre' e.d.) buiten beschouwing, omdat de daarvoor gebruikte kompositorische vormen in grote lijnen met die van de vocale muziek overeen komen.

Het behoeft geen betoog, dat de eerste helft van de eeuw tal van grote komponisten heeft gekend (vaak zelf ook organist), die kwalitatief zeer goede muziek voor orgel hebben geschreven. Orgelmuziek ontstaat in de regel in en rondom een kerkelijk milieu waar men niet met spanning op allerlei vernieuwingen zit te wachten. Alleen Olivier Messiaen (1908-1992) kan in deze periode dan ook worden gesignaleerd als een komponist/organist, die werkelijke vernieuwingen in de orgelmuziek bracht.

Messiaen was leerling van Marcel Dupré (1886-1971), die op zijn beurt in de grote Franse orgeltraditie was opgegroeid. Na zijn afstuderen aan het Parijse conservatorium ging Messiaen zich verdiepen in de ritmiek van de antieke Griekse muziek, in de Indische rägas en in het gezang van de vogels, d.w.z. de ritmische en melodische formules daarvan. Elementen uit deze drie studies verwerkte hij in zijn eigen komposities, te beginnen met zijn in de jaren dertig geschreven orgelmuziek. In 1931 werd hij titulair organist van de Sainte-Trinité te Parijs. Toen hij daar zijn eigen komposities ten doop hield werden er serieuze pogingen gedaan hem te ontslaan, want 'de duivel zit achter het orgel'. Messiaen heeft zijn betrekking kunnen behouden door zich zeer te matigen. Wanneer men zijn orgelmuziek uit die tijd beluistert, is het ook wel begrijpelijk, dat de toenmalige kerkelijke functionarissen schrokken van deze letterlijk en figuurlijk nog ongehoorde muziek met zijn nauwe samenklanken, ingewikkelde ritmiek en schijnbaar 'onlogische' wendingen. De in deze tijd ontstane komposities zijn:

Le Banquet Céleste	1928
L'hôte aimable des âmes	1928
Diptique	1930
Les Offrandes oubliees	1930
Le Tombeau resplendissent	1931
Apparition de l'Eglise eternelle	1932
Hymne au Saint Sacrement	1932
l'Ascension (4 delen)	1933
La nativité du Seigneur (9 delen)	1935
Les corps glorieux (7 delen)	1939

Aan de titels alleen al is te zien, dat Messiaen zich persoonlijk betrokken voelde bij en dat hij zocht naar de achtergronden van datgene wat hij wilde verklanken. Veel van zijn werken hebben een meditatief karakter. Zo is 'Le Banquet Céleste' (de hemelse maaltijd) een meditatie over het avondmaal. Hij gebruikt een vierstemmig geharmoniseerd thema, dat drie maal terugkomt, de laatste keer met een staccato gespeeld thema in het pedaal. Het stuk eindigt op een dominant-septime-accoord.
Ook 'l'Apparition de l'Eglise Eternelle' is een meditatie over de voor eeuwig gefundeerde kerk. Messiaen geeft dit gestalte door een soort kiemcel, die zich uit een kleine secunde naar een reine kwart toe ontwikkelt. Deze begint uiterst zacht, steeds sterker, totdat het grootst mogelijke volume is bereikt; daarna loopt het volume weer terug tot uiterst zacht. Dit boeiende stuk kan al worden gezien als een voorloper van

de 'minimal-music'. Als een bijzonder indrukwekkende kompositie moet 'Les Offrandes oubliées' vermeld worden, die ook in een versie voor orkest bestaat.

'l'Ascension' bestaat uit vier meditatieve stukken over de Hemelvaart: het majestueuze 'Christ demandant sa gloire à son Père' is gebaseerd op twee thema's, die steeds verschillend geharmoniseerd herhaald worden, onderbroken door gevarieerde tussenspelen. Ook 'Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel' is gebaseerd op twee thema's, die - in tegenstelling tot het vorige stuk - los van elkaar blijven staan. Het derde deel geeft weer hoe de ziel deelt in de glorie van Christus, die hem heeft aangenomen. Een muziek vol passagewerk met een zware pedaalpartij. Het laatste deel (gebed van Christus, die opstijgt naar zijn Vader) bestaat uit een melodie tegen een zacht fond van begeleidende accoorden.

'La Nativité du Seigneur' bestaat uit negen delen. In het voorwoord van de uitgave legt Messiaen precies uit, wat hem bij het komponeren van ieder deel voor ogen stond. Het indrukwekkende 'Dieu parmi nous', dat de cyclus afsluit kan worden opgevat als lofzang. Het contrast tussen de verschillende delen is groot. In 'Les Corps Glorieux' (zeven meditaties over Pasen en Opstanding) valt het overheersende gebruik van één-stemmigheid op. Het 'hart' van het stuk is de uitbeelding van de strijd tussen dood en leven.

Na 'Les Corps glorieux' lijkt Messiaen's belangstelling zich meer te richten op muziek voor orkest. In zijn werk na 1945 kon hij ook zijn ideeën over Indische muziek (Turangalîla-Symphonie, 1946-1948) en het zingen van vogels (kompositities voor piano en orkest of ensemble in de jaren vijftig) beter kwijt dan in zijn orgelmuziek. In deze tweede periode in zijn kompositorisch leven ontstond nog wel een aantal orgelwerken maar afgezien van nieuwe ritmische aspecten brachten deze geen vernieuwing meer ten opzichte van de kompositities uit de jaren dertig. Het spreekt vanzelf dat de religieuze orgelkompositities van Messiaen niet voor de liturgie zijn bedoeld.

XI VOKALE MUZIEK / OPERA EN OPERETTE

De opera kreeg in de loop van de negentiende eeuw een nieuwe vorm, die tot het midden van de twintigste eeuw niet veranderde. De definitieve vorm ontstond in het werk van Richard Wagner (1813-1883) en werd vanaf de twee laatste decennia van de negentiende eeuw algemeen overgenomen. Een opera bestond voordien hoofdzakelijk uit recitatieven (verhalende delen) en aria's (beschouwende delen), waaraan koor-gedeelten en instrumentale delen konden worden toegevoegd. Een opera begon altijd met een uitvoerig instrumentaal deel, de ouverture, waarvan vaak één thema (of meer) verderop in de opera kon(den) terugkomen. In ieder geval moest de ouverture al iets van de sfeer van de opera laten proeven. De recitatieven werden in de achttiende eeuw begeleid door een clavecimbel met ondersteunende cello maar al vanaf de

jaren zestig van die eeuw werden zij ook (en steeds vaker) begeleid door het orkest. De mogelijkheden om de expressie te verhogen en de betekenis van de tekst te onderstrepen werden daardoor veel groter. In de latere opera's van Christoph Willibald von Gluck (bijv. 'Orfeo ed Euridice', 1762) is deze werkwijze goed te volgen en na 1815 wordt zij vrijwel algemeen toegepast. De aria's blijven
(nog) gehandhaafd, al wordt de vorm daarvan steeds vrijer.

Bij Richard Wagner worden recitatief en aria vervangen door een continu doorlopende scène, die nog wel elementen van het vroegere recitatief en de vroegere aria bevat, maar muzikaal gezien niet meer in op zich staande 'muzikaal afgesloten nummers' kan worden ingedeeld. Men kan dus niet meer spreken van een 'nummer-opera' [111]. Bovendien bouwt Wagner zijn opera's met behulp van 'Leitmotive', d.w.z. een persoon, een voorwerp of een begrip wordt met een bepaald motief gekarakteriseerd en muzikaal weergegeven. Instrumentale gedeelten en koren worden in het geheel geïntegreerd, waarbij soms de instrumentale gedeelten nog een zelfstandig muzikaal geheel kunnen zijn. Dat met deze werkwijze het belang van het orkest enorm wordt vergroot, behoeft geen verder betoog; ook het feit dat de orkestbezetting veel groter wordt dan voordien gebruikelijk en dat enkele nieuwe of 'ongebuikelijke' instrumenten in de bezetting worden opgenomen ligt in diezelfde ontwikkeling besloten.

De opera-vorm zoals door Wagner gecreëerd blijft in de eerste helft van de twintigste eeuw gehandhaafd. Natuurlijk worden op den duur daarop wel technische vernieuwingen zoals de dodecafonie wel toegepast en wordt het orkest nog meer uitgebreid dan bij Wagner, maar in wezen blijft de vorm dezelfde. Nieuw is bij Wagner ook, dat de harmoniek een heel sterke factor tot ondersteuning van de expressie wordt ('Tristan und Isolde', 1857-1859). Uiteindelijk wordt de spanning binnen die harmoniek zo sterk opgedreven dat het loslaten van het harmonisch fundament als enige uitwijkmogelijkheid overblijft (a-tonaliteit).

De vernieuwingen op gebied van de opera in de eerste helft van de twintigste eeuw kunnen in het kort als volgt worden samengevat:

Uitgangspunt zijn de opera's van Wagner, waartegen alleen in Frankrijk Claude Debussy met zijn 'Pelléas et Mélisande' (1893-1902) revolteerde. Deze opera is weliswaar ondenkbaar zonder het werk van Wagner (Debussy was in zijn vroege jaren een groot bewonderaar van Wagner) en er zijn technisch gezien wel bepaalde overeenkomsten, maar Debussy's werk mist alle bombast, orkestraal lawaai en overbodigheden in de dramatiek, die juist voor Wagner zo karakteristiek zijn. Fortissimo's behoren bij Debussy tot de uitzonderingen. Zijn orkestbezetting is iets kleiner dan bij Wagner maar veel meer geraffineerd qua instrumentengebruik en qua orkestrale kleuren. Een nadeel ten opzichte van Wagner is, dat Debussy's partituur zich moeilijker laat beluisteren, meer concentratie van de luisteraar vraagt. Wat bij Wagner bij wijze van spreken

met luid geschreeuw en klankexplosies van het koper wordt verkondigd, brengt Debussy fluisterend en met een orkestrale onderlijning van gedempte strijkers.

In de Franse muziek vond Wagner zijn grootste aanhangers in de komponisten, van wie de opera's tegenwoordig niet of nauwelijks meer op het repertoire staan. Alfred Bruneau (1857-1934) was hiervan de belangrijkste. Hij nam de techniek van de 'Leitmotive' van Wagner over maar gebruikte als basis voor zijn libretti geen verhalen uit de godenwereld maar uit het dagelijks leven. Zijn opera's 'Le rêve' (1890), 'l'Attaque du moulin' (1893) en 'Messidor' (1896) bevatten goede momenten naast veel wat nu als totaal verbleekt moet worden beschouwd. Het werk van de schrijver Émile Zola vormde een grote bron van inspiratie voor Bruneau, die zodoende het 'Naturalisme' in de Franse opera invoerde. Het 'Naturalisme' (in de muziekgeschiedenis ook 'Verisme' genoemd) streeft naar een zo dicht mogelijke benadering van de natuur, cq. het dagelijks leven.
De belangrijkste navolgers van Debussy waren Déodat de Séverac (1872-1921), die in het orkest bij zijn opera 'Hélioglobale' (1910) een cobla opnam [112] en Louis Aubert (1877-1968). Zijn opera 'La forêt bleue' (1904-1910) heeft met 'Pelléas et Mélisande' die betoverende klanksfeer gemeen, waarop blijkbaar alleen Franse komponisten van de generatie van Debussy en Ravel het patent schijnen te hebben. 'La forêt bleue' wordt helaas zelden meer opgevoerd; in Nederland is het werk nog nooit gespeeld.

In de periode tussen de beide wereldoorlogen is in Frankrijk eigenlijk alleen Darius Milhaud (1892-1974) te vermelden als operakomponist die iets nieuws bracht: zijn drie 'Opéra-minutes' (1927): 'l'Enlèvement d'Europe'', l'Abandon d'Ariane' en 'La délivrance de Thésée', waarin ook bi- en polytonaliteit worden toegepast. Deze opera's zijn werkelijke opera's met alles wat daarbij hoort en zij duren ieder ongeveer tien minuten. Hoewel de muziek waardevol is, hebben deze mini-opera's het bezwaar dat ze te kort zijn, met andere woorden: men krijgt amper de mogelijkheid om zich er in te verdiepen. Ook bij herhaaldelijk beluisteren of lezen van de partituren blijft dit bezwaar bestaan. Het gaat hier dus niet om drie korte opera's, zoals bijv. Puccini er drie ter opvoering op één avond schreef, maar om drie voorbijvliegende muzikale momenten. De handelingen gaan zó snel, dat de mogelijkheid tot inwerken, laat staan tot bezinken, niet wordt gegeven. Bovendien hebben deze drie 'Opéra-minutes' weliswaar gemeen dat de stof is geput uit de Griekse mythologie, maar uit drie totaal verschillende sagen, die onderling geen enkele samenhang hebben. Dit is echt een experiment geweest en is het na vele decennia ook gebleven.

Als een experiment zijn ook de kameropera 'Les malheurs d'Orphée' (1924) en de opera-comique 'Esther de Carpentras' (1925) te beschouwen. De streng doorgevoerde polytonaliteit en de vele ingewikkelde Zuid-Amerikaanse ritmes stellen aan de toehoorder hogere eisen dan men kan verwerken. In 'Les malheurs d'Orphée' is het orkest tot een ensemble van elf

spelers gereduceerd en het geheel is beknopt gehouden (een uitvoeringsduur van nog geen uur). De handeling is naar het heden verplaatst en gewijzigd, heeft daardoor met de oorspronkelijke mythologische sage weinig overeenkomst meer.

Veel interessanter is de opera-trilogie 'l'Orestie' (1913-1922), eveneens gebaseerd op gegevens uit de Griekse mythologie. De bijzondere behandeling van het zeer veelkleurige orkest is elders in dit boek al vermeld. De koren worden ook op de manier van Griekse reien - ritmisch gesproken - behandeld [113]. De belangrijkste van Milhaud's opera's is wellicht de monumentale 'Christophe Colomb' (1928; revisie 1956), een werk dat ook 'opéra-oratorio' genoemd zou kunnen worden vanwege het grote en belangrijke aandeel van het koor. Nieuw in dit werk is, dat de koorleden temidden van de toeschouwers geplaatst moeten worden (NB. vóór 1950 een uniek voorschrift!) en dat datgene wat de uitvoerenden denken ('la pensée visible') op een filmscherm wordt geprojecteerd. Muzikaal-stylistisch gezien is dit werk een soort retrospectieve samenvatting van alles wat Milhaud tot dan toe aan vernieuwingen in zijn werk had toegepast: ritmisch spreken (ook in koorverband), een zorgvuldig uitgewerkte behandeling van het orkest, het gebruik van menselijke stemmen als klankkleuren, ritmische elementen uit de buiten-Europese muziek, in het bijzonder de Zuid-Amerikaanse volksmuziek, melodische elementen uit de volksmuziek, poly-melodiek (het gebruik van meerdere melodieën tegelijkertijd) en poly-tonaliteit. Dezelfde aspecten vinden we ook toegepast in de opera 'Maximilien' (1930), die echter te veel een herhaling is van 'Christophe Colomb' en waarschijnlijk daardoor ook nooit de populariteit van het laatste werk heeft gehaald.

De opera 'Antigone' (1924-1927) van Arthur Honegger is waarschijnlijk de eerste Frans-talige opera geweest, waarin hele a-tonale gedeelten voorkomen. Een vergelijking met de in 1921 voltooide 'Wozzeck' van Alban Berg ligt voor de hand. Daaruit wordt echter niet duidelijk waarom 'Wozzeck' tot op de dag van vandaag regelmatig wordt opgevoerd en 'Antigone' nooit een grote populariteit heeft verkregen. Aan Honegger's muziek kan het niet liggen, want deze kan muzikaal-technisch gesproken
een vergelijking met die van Berg zeker doorstaan. Misschien lag Honegger's kracht meer in het oratorium dan in de opera. Zijn oratoria 'Le roi David' (1921), 'Judith' (1925), 'Cris du monde' (1931) en vooral 'Jeanne d'Arc au bûcher' (1933-1936; proloog toegevoegd in 1947), behoren tot de hoogtepunten in het twintigste-eeuwse oratorium-repertoire, nog bekroond door 'Une cantate de Noël' (1953).

Tot de meest grandioze opera's uit de Franse muziekgeschiedenis van de twintigste eeuw, behoort 'Dialogues des Carmélites' (1953-1956) van Francis Poulenc. Dit indrukwekkende werk, gebaseerd op een niet minder indrukwekkend libretto, ontstond in een periode, waarin grote muzikale vernieuwingen in de opera niet (meer) aan de orde waren en kan dus ook niet in dit kader besproken worden. Wel mag worden opgemerkt, dat deze partituur continu een zeer hoge

muzikale kwaliteit heeft - zwakke momenten, zoals elders bij Poulenc wel eens voorkomen, kent dit werk niet - en zowel in muzikaal als in dramatisch opzicht aan de hoogste maatstaven voldoet. Dit is een werk, dat iedere professionele musicus en iedere muziekliefhebber moet hebben gehoord, al was het alleen al vanwege de laatste scène.

De opéra-bouffe 'Les mamelles de Tirésias' (1944) kan ondanks een grondige revisie (1962) niet tot Poulenc's belangrijkste werken worden gerekend. Op het 'surrealistische', niet zeer sterke (soms zelfs absurde) libretto van Guillaume Apollinaire (1880-1918) lijkt hij zich te hebben verkeken, hoewel hem dat af en toe tot werkelijk charmante, maar niet zeer diepgaande muziek inspireerde. Dit neemt niet weg, dat in een vrij groot aantal liederen de kunst van Apollinaire hem wel degelijk in positieve zin heeft geïnspireerd.

Het geheel overziende zijn er in de Franse muziekgeschiedenis in de eerste helft van de twintigste eeuw weinig opera's geschreven, die repertoire hebben kunnen houden. De voornaamste zijn reeds genoemd. Daaraan zouden nog kunnen worden toegevoegd 'Marouf' (1914) van Henri Rabaud (1873-1949), 'Le poirrier de Misère' (1925) van Marcel Delannoy, 'Le roi d'Yvetot' (1929) van Jacques Ibert en 'Bolivar' (1943, revisie 1950) van Darius Milhaud. Werken als 'l'heure Espagnole (1907)
of 'l'Enfant et les sortilèges (1925) van Maurice Ravel behoren thuis in het genre 'semi-opera', 'toneelmuziek' of 'balletmuziek' en dat geldt ook voor de theater-kompositie van Manuel de Falla, (uitgezonderd 'La vida breve', 1904, dat een echte opera is.)

In Duitsland en Oostenrijk nam (en neemt) de opera een veel belangrijker plaats in het muziekleven in, dan in Frankrijk. Wellicht daarom hebben vernieuwingen in deze landen een veel groter tegenstand moeten overwinnen en zijn veel moeizamer 'doorgebroken' dan elders. Bovendien zorgden de politieke verhoudingen tussen 1933 en 1945 er voor, dat het 'derde rijk' ten opzichte van bijna de gehele wereld in een cultureel isolement raakte.

Sterker en langer dan elders in Europa werkte in de Duits-sprekende landen de kunst van Richard Wagner na. De vernieuwers van omstreeks de eeuw-wisseling, Richard Strauss (1864-1949), Ferruccio Busoni (1866-1924), Franz Schreker (1878-1934), Eugen d'Albert (1864-1932) en Hans Pfitzner (1869-1949) namen deze als uitgangspunt.

Richard Strauss (en ook de van veel minder betekenis zijnde Hans Pfitzer) noemde(n) zichzelf 'der letzte Romantiker' en in zekere zin is dat niet onjuist. Met hun dood in 1949 verdwenen de laatste resten negentiende-eeuwse hoog-Romantiek en was een tijdperk definitief afgesloten en voorbij. Strauss heeft echter een periode gekend (ongeveer tussen 1890 en 1914, waarin hij tot de meest vooruitstrevende komponisten van Europa werd gerekend. In deze periode ontstonden zijn belangrijke symfonische gedichten en zijn grote opera's

'Salome' (1904-1905), 'Elektra' (1906-1908) en 'Der Rosenkavalier' (1909-1910). In deze periode was de tot enorme proporties uitgegroeide orkestbezetting mode. De drie hierboven genoemde opera's verlangen die bezetting, waartoe de symfonische gedichten al een aanzet geven en die we ook vinden in de 'Sinfonia Domestica' (1913), 'Eine Alpensinfonie' (1915) en het imposante 'Festliches Preludium' (1913) voor orgel en orkest (met zeer veel koper). Dit alles is een symbolische uiting van de macht van het laatste Duitse keizerrijk van Wilhelm II en het Oostenrijkse van Franz Joseph. Deze kenmerkt zich door uiterlijk vertoon, neiging tot imponeren, overladenheid van (muzikale) middelen, maar ook een neiging tot overschatting, buiten Duitsland gezien als 'brallerigheid' zonder veel innerlijke beschaving, laat staan diepgang. Deze karakteristieken zijn bij de ene komponist meer te vinden dan bij de andere maar mogen zeker niet in generaliserende zin voor alle Duitse/Oostenrijkse komponisten worden gebruikt. Met de afloop van de eerste wereldoorlog en de verdwijning van de beide keizerrijken verdwenen ook de hier genoemde verschijnselen.

Geruime tijd daarvóór, al in de jaren 1911 en 1912, kwam bij Strauss een reactie daarop: in zijn opera 'Ariadne auf Naxos' is de orkestbezetting al weer tot bescheiden proporties teruggebracht. Belangrijker is misschien nog, dat Strauss hier weer de oude 'nummer-opera' invoert: iedere aria, recitatief, etc. is een in zich afgerond muzikaal geheel. Daarmee breekt hij met de muzikaal aaneengesloten scène zoals Wagner die schreef. De opera's 'Salome' en 'Elektra' zijn, vergeleken met de opera's van Wagner' al veel beknopter (ondanks een grote orkestbezetting) en daardoor ook gemakkelijker aansprekend.
In harmonisch opzicht experimenteerde Strauss gelijk op met zijn collega Gustav Mahler. Beiden naderden de rand van de tonaliteit maar geen van beiden nam de beslissende stap naar de a-tonaliteit. Bij Mahler was dit misschien nog denkbaar geweest, had hij langer geleefd, maar Strauss heeft in de bijna vier decennia, waarin hij Mahler overleefde, nooit aansluiting gezocht bij de vernieuwingen van Schönberg en zijn leerlingen. In tegendeel, met zijn veel opgevoerde opera 'Der Rosenkavalier' blijft hij in stylistisch opzicht stil staan en neigt hij weer terug tot de Romantiek. Dat het gros van het publiek dit waardeerde is een feit; dat Strauss door velen als de (toen) grootste levende komponist van Europa werd gezien, is misschien niet terecht; dat daardoor anderen minder aandacht kregen is een slechte speling van het noodlot.

De 'Vier letzte Lieder', waarmee hij in 1948 zijn carrière als komponist beëindigde, behoren terecht tot de hoogtepunten in het genre 'orkestliederen' maar zijn historisch gezien een anachronisme. In hetzelfde jaar 1948 voltooide Olivier Messiaen zijn symfonie 'Turangalîla'. De 'Vier letzte Lieder' zouden, gemeten met de maatstaven van 1898 al niet eens meer 'modern' genoemd kunnen worden. Ze vormen dan ook de laatste uitingen (misschien is het woord 'bekroning' ook op zijn plaats) van een tijdperk dat in 1948 definitief voorbij was. Het is dan ook merkwaardig dat dergelijke 'muzikale anachronismen', geheel los van hun muzikale kwaliteit het soms

tot een zeer grote populariteit brachten, die door de jaren heen overeind bleef. Het romantische pianoconcert dat Richard Addinsell (1904-1977) in 1942 onder de titel 'Warshaw Concerto' schreef [114] had evengoed door Sergei Rachmaninov omstreeks 1904 gekomponeerd kunnen zijn [115].

Richard Strauss trok in de meeste van zijn opera's de lijn door, die Wagner had uitgezet. Vrijwel alle Duitstalige opera-komponisten volgden hem daarin. In enkele (latere) opera's van zijn tijdgenoot Eugen d'Albert (1864-1932) werd het Italiaanse 'Verisme' in Duitsland geïntroduceerd [116]. In zijn komische opera 'Flauto solo' (1905) gebruikt hij vormen en een stijl, die al vooruit wijzen naar het neo-classicisme [117]. Daarmee gaat hij tegen de toen heersende Wagner-mode in. In de opera's van Ferruccio Busoni [118] vinden we wel het grote voorbeeld Wagner terug; er is echter ook sprake van een muzikaal-stylistische ontwikkeling, die zich van de Romantiek afkeert [119] maar ook weer niet het Verisme aanhangt [120]. Busoni was van mening, dat het de opgave van instrumentale muziek in een opera is, om de emoties van de daarin optredende personen te illustreren, niet om het libretto muzikaal uit te beelden. Een vergelijkbare opvatting vinden we ook in het werk van Franz Schreker (1878-1934). Door allerlei omstandigheden is dit werk in de afgelopen decennia met stof bedekt maar komt het thans gelukkig weer in de belangstelling terug. Het zou wel eens kunnen zijn dat de geschiedenis uiteindelijk toch uitwijst, dat Schreker op gebied van de opera een meer eervolle plaats verdient, dan hem tot nu toe is toebedeeld. In zijn opera's overheerst vaak een zelfde sfeer als Debussy in zijn 'Pelléas et Mélisande' oproept. Qua muzikale stijl zijn Debussy en Schreker echter ver van elkaar verwijderd. Zijn (latere) opera's hebben vaak iets wat men in de Nederlandse taal nog het beste met 'broeierig' of 'zwoel' zou kunnen omschrijven maar dan niet in negatieve zin bedoeld. Schreker doet wat betreft van het instrumenteren, niet voor Richard Strauss onder. In zijn latere werk nemen poly-melodiek en gewaagde harmonische experimenten een belangrijke plaats in. Tot a-tonaliteit komt het echter niet. Zijn belangrijkste opera's - die nu weer worden opgevoerd - zijn 'Der ferne Klang' (1901-1910), 'Die Gezeichneten' (1913-1915), 'Der Schatzgräber' (1915-1918), 'Der Schmied von Gent' (1929-1930) en vooral 'Irrelohe' (1919-1924), een van zijn meest karakteristieke kompositie. Vermeldenswaard is ook de opera 'Die tote Stadt' (1920) van Erich Wolfgang Korngold (1897-1957) waarin de weelderige laatromantiek met een progressieve harmoniek (vergelijkbaar met het werk van Schreker) wordt gecombineerd. Schreker werd, evenals Schönberg in 1933 door de nazi's van zijn funkties ontheven. Zijn 'vriend en collega' Max von Schillings, die zich politiek gezien naar boven had weten te likken en een oppermachtige positie bekleedde, stak geen vinger voor hem uit. Schreker stierf van pure ellende; Korngold moest voor de nazi's vluchten en kwam in Hollywood terecht. Daar werd hij een gerespecteerd film-komponist.

In Duitsland staan de opera's van Max von Schillings (1868-1933) en Hans Pfitzner (1869-1949) nog altijd op het repertoire. Beide komponisten moeten tot het conservatieve

kamp gerekend worden. Von Schillings toont zich in zijn bekendste werk, de opera 'Mona Lisa' (1915) een aanhanger van het Verisme en noch het gegeven van deze opera noch de muziek zijn thans nog interessant. De opera's van Pfitzner laten in ieder geval meer persoonlijkheid horen, hoewel ze niet uit het toen al bejaarde Romantische idioom loskomen. Het meest interessant is de partituur van 'Palestrina' (1912-1915), vooral ook vanwege de instrumentatie waarin een viola d'amore [121] is opgenomen. Wagner gaf de stuntelaar Beckmesser in zijn 'Meistersinger' een luit in de handen en de bijbehorende muziek klinkt dan ook opzettelijk stuntelig. Pfitzner gebruikt zijn viola d'amore heel fraai en geeft er ook blijk van, studie te hebben gemaakt van oude muziek, wat zijn eigen muziek hier zeker goed doet en zijn hoofdpersoon prachtig onderlijnd, zelfs daar waar mandolines en gitaren een geheel 'verkeerde' sfeer oproepen.

Pfitzner komponeert met het aplomb van de heilige overtuiging. Zijn 'Romantische Kantate' 'Von Deutscher Seele' (1921) naar gedichten van Joseph von Eichendorff is een typisch voorbeeld van de hierboven genoemde 'keizerrijk-heroïek', symbool van een voltooid verleden tijd [122]. Zijn biografie [123] doet hem niet altijd kennen als een sympathiek persoon, wel als een interessante figuur.

Verdere nieuwe ontwikkelingen in Duitsland en Oostenrijk zijn te vinden in de opera's van Arnold Schönberg en Alban Berg, elders in dit boek besproken. Daar wordt ook de naam van Joseph Mathias Hauer genoemd, die een eigen toonsysteem ontwikkelde, verwant met de dodecafonie. Met behulp daarvan schreef hij een tweetal opera's, 'Salambo' (1930) en 'Die schwarze Spinne' (1931), waarvan in ieder geval de eerste ooit is opgevoerd. De vernieuwingen op gebied van opera door Kurt Weill en Ernst Krenek zijn elders reeds vermeld.

De vroege (geschreven in de jaren twintig) opera's van Paul Hindemith, met hun dissonerende harmoniek, hun aan de jazz-muziek verwante ritmiek en hun niet altijd serieuze gegeven zorgden bij het toenmalige Duitse publiek voor veel discussie en werden als provocerend ervaren. Een van deze opera's, 'Neues vom Tage' (1929) had de verdienste Adolf Hitler persoonlijk te ergeren. In de opera 'Cardillac' (1926) vinden we weer aria's zowel met als zonder concertante partijen. In de opera 'Hin und zurück' wordt de plot in het tweede gedeelte in kreeftengang gebracht, dus de hele ontwikkeling van het eerste deel komt in omgekeerde volgorde weer terug en het stuk eindigt waar het begon. Met 'Mathis der Maler' (1934-1935) [124], een opera, gebaseerd op het leven van de vroeg-zestiende- eeuwse schilder Mathias Grünewald, keerde Hindemith terug tot de Romantiek. Zijn muziek blijft echter een persoonlijk stempel houden en zakt nergens af tot stijl-imitatie. De gelijknamige symfonie wordt thans als een van de belangrijkste uit het twintigste-eeuwse repertoire beschouwd. Het is zeer wel mogelijk, dat de oppositie die tijdens het 'derde rijk' tegen de persoon en de muziek van Paul Hindemith werd gevoerd, bij deze 'tijdelijke terugkeer tot de Romantiek' een rol heeft gespeeld. Kort vóór het uitbreken van de oorlog

vestigde hij zich in Zwitserland en ging vandaar in april 1940 naar Amerika. Zijn vanaf die tijd geschreven muziek kent wel de progressiviteit van de jaren vóór 1933 maar heeft ook een duidelijke band met de muziek van Romantiek, Classicisme en Barok. Een typerend voorbeeld is te horen in het koorwerk 'Apparebit repentina dies' (1947; gemengd koor met tien koperblazers), een grootse kompositie die - waarschijnlijk vanwege zijn moeilijkheid - helaas zelden uitgevoerd wordt.

De opera in Italië werd in de tweede helft van de negentiende eeuw overheerst door Giuseppe Verdi (1813-1901), naast wie andere, jongere komponisten weinig kansen kregen. In tegenstelling tot Wagner, die in Duitsland een vergelijkbare dominante positie innam - een situatie waarmee deze zelf zeer tevreden was - gaf Verdi niet veel om uiterlijke roem. Dat evenals Wagner ook Verdi zijn aandeel leverde in de noodzakelijke vernieuwingen is bijvoorbeeld te zien aan de rol van het orkest. In de vroege opera's is deze geheel ondergeschikt aan de zang; in de jaren vijftig - de tijd van 'Rigoletto', 'Il Trovatore', 'La Traviata' - wordt deze steeds belangrijker. Vanaf 'Don Carlos' (1867) zijn de vokale en instrumentale aspecten met elkaar in balans. Ook bij Verdi verdwijnen de aria's om plaats te maken voor doorgekomponeerde scènes maar dit proces begint bij hem in een latere periode dan bij Wagner. Een ander verschil: in Wagner's opera's staat alles in dienst van de muzikale uitbeelding van het gegeven, bij Verdi blijft de menselijke stem, de vocale schoonheid ('bel canto') centraal staan. Nadat Verdi bewust zijn carrière als opera-komponist had beëindigd [125] (met de opera buffa 'Falstaff', 1892-1893) schreef hij nog enkele religieuze kompositie ('Quattro pezzi sacri', 1898) waarbij een groot deel van de Italiaanse kerkmuziek van de negentiende eeuw in het niet valt. In deze stukken, evenals in zijn magistrale 'Messa da Requiem' (1874), blijft hij een opera-komponist pur sang (zoals vóór hem Rossini).

Tussen Verdi en Wagner in gesitueerd staan de beide opera's van César Franck, 'Hulda' (1882-1885; met het fraaie 'ballet d'hiver') en 'Giselle' [126] (1889-1890). De muzikale stijl is sterk Wagneriaans, vooral wat betreft de harmoniek. Er zijn echter ook overeenkomsten - bijv. de manier van behandelen van de zangstemmen, die een erfenis van de 'bel canto-praktijk' blijken te zijn. Toch heeft de tijd deze beide waardevolle werken geen actief bestaan gegund.

Pas tegen het einde van de negentiende eeuw konden de eerste opera's van jonge komponisten zich naast het werk van Verdi doen gelden. Daarmee werd tevens een nieuwe stroming ingeluid, vergelijkbaar met het Franse 'naturalisme', in Italië 'Verismo' geheten. Dit hield in, dat de handeling zich in het gewone dagelijkse leven tussen gewone mensen moet afspelen en dus moet gaan over voor iedereen herkenbare hartstochten en emoties. Daarop moet ook de muziek zijn afgesteld. In dat opzicht kan bijvoorbeeld het libretto van Verdi's 'Rigoletto' (1851) al als een 'vooruitwijzing avant la lettre' worden gezien. Kenmerkend voor het 'Verismo' zijn de naturalistische uitbeeldingen, zowel in de muziek als in de handeling, die de

muziek soms een wat platvloers karakter kunnen geven. Ook een moord (of zelfmoord) is een vast ingrediënt in een Veristische opera. Bij Verdi en tijdgenoten blijft echter een opera altijd een theaterstuk; bij de ware Veristische komponist moet de toeschouwer zichzelf deel voelen van wat er op het toneel gebeurt.

De jonge en nog volstrekt onbekende komponist Pietro Mascagni (1863-1945) won in 1890 een kompositiewedstrijd met zijn opera 'Cavaleria Rusticana' en zette daarmee in Italië de nieuwe trend. Dit werk heeft zich kunnen handhaven en is nog altijd een van de hoogtepunten uit het repertoire, met zijn opzwepende muziek en pakkende melodiek. Het koor 'Inneggiamo, il Signore non è morte' (ten onrechte vaak 'Osterchor' genoemd) doet voor de beste koorfragmenten van Verdi niet onder. Het enorme succes van 'Cavalleria Rusticana' werd voor de komponist uiteindelijk een vloek, want het publiek wenste van hem alleen maar herhalingen van deze opera te horen. Alle na 1890 geschreven opera's van Mascagni hadden om die reden geen succes en ten onrechte is hij de geschiedenis ingegaan als een komponist, die na het succes uit zijn jonge jaren nooit meer iets belangrijks heeft geschreven en op zijn oude roem teerde. Wie de kans krijgt zijn opera's 'Guglielmo Ratcliff' (1885) of vooral 'Iris' (1898) te beluisteren of de partituren te lezen, zal ontdekken dat de geschiedenis Mascagni onrecht heeft aangedaan.

Mascagni wordt vaak in één adem genoemd met Ruggiero Leoncavallo (1859-1919), die bekend werd met zijn opera 'I Pagliacci' (1892). De monoloog van de bedrogen clown ging in de eerste decennia van de twintigste eeuw door toedoen van grote tenoren [127] als Benjamino Gigli (1890-1957) en Richard Tauber (1891-1948) een eigen leven leiden en houdt de herinnering aan deze verder vergeten komponist levend. Ook Leoncavallo schreef waardevolle en persoonlijke muziek, die nooit meer wordt uitgevoerd (o.a. de opera 'Mimi Pinson' (1913), een omwerking van Henri Murger's novelle 'La Bohème', die ook door Puccini (1895-1896) werd getoonzet.

De grootste en bekendste komponist van het Verismo was Giacomo Puccini (1858-1924). Hoewel zijn werk nog helemaal voortkomt uit de Romantiek (uiteraard!), zijn er ook invloeden uit het Impressionisme. Zijn instrumentatiekunst wijst er op, dat hij Debussy goed heeft bestudeerd. De enorme veelzijdigheid in instrumentale kleuren, zijn vermogen 'nieuwe' klanken te vormen door combinaties van instrumenten met elkaar te versmelten is - samen met sommige opera's van Mascagni - voor die tijd in Italië uniek. Ook wat betreft de harmoniek is Puccini met zijn vele overmatige drieklanken, kwarten- en kwintenaccoorden en modulaties binnen een kort bestek heel 'modern' voor zijn tijd. In zijn laatste opera 'Turandot' (1924) [128] komen al passages voor die op de rand van de tonaliteit balanceren. Van de twaalf opera's van Puccini hebben er negen repertoire gehouden:

Manon Lescaut 1892
La Bohème 1895-1896

Tosca 1899
Madame Butterfly 1903
La Fanciulla del West 1910
Il tabarro 1913
Suor Angelica 1917
Gianni Schicchi 1918 (de laatste drie een-acters bedoeld om op één avond te worden uitgevoerd), en
Turandot 1924

In Puccini's opera's speelt het 'bel canto' nog altijd een zeer belangrijke rol, ook in 'Turandot'. Dit en de emotionele betrokkenheid van de komponist bij zijn onderwerpen dragen zeer tot zijn (theater-)succes bij. De personages in zijn opera's zijn, net als bij Verdi, voor iedereen herkenbaar en aanvaardbaar. De muziek is en blijft sterk en onder alle omstandigheden 'overeind'. Belangrijke tijdgenoten als Ottorino Respighi (1879-1936) en Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948)
slagen daarin niet altijd. Respighi blijkt ruim een halve eeuw na zijn dood veel belangrijker te zijn geweest voor de instrumentale muziek (vooral wat betreft zijn komposities voor groot orkest) dan voor de opera. Zijn koorwerken 'Lauda per la nativita' (1930) en 'Maria Egizia' (1932) verdienen echter meer belangstelling terwijl de betekenis van Wolf-Ferrari's vroeger veel uitgevoerde oratorium 'La vita nuova' (1901-1902) misschien te veel is overschat. In de periode tussen Puccini en de tweede wereldoorlog raakte de opera in Italië wat in de verdrukking. Komponisten als Ildebrando Pizzetti (1880-1968) [129], Alfredo Casella (1883-1947) en Goffredo Petrassi (1904-2003) zochten en vonden hun werkterrein meer en meer buiten de opera. Met de sterke een-acter 'Volo di notte' (1939) van Luigi Dallapiccola (1904-1975) wordt een tijdperk in de Italiaanse operageschiedenis afgesloten en begint tegelijkertijd een nieuw hoofdstuk (opera 'Il Prigioniero', 1944-1948) waarin ruimte is voor verdere vernieuwingen op gebied van harmoniek, tonaliteit en vorm.

Een van de meest productieve opera-komponisten was Gian Francesco Malipiero (1882-1973). Van zijn achtentwintig opera's, die buiten Italië niet meer opgevoerd worden, is er één experimenteel: 'I corvi [raven] di San Marco' (1928), een echt opera-drama maar dan zonder woorden; alles moet dus door mimiek en beweging tot uitdrukking worden gebracht [130]

Sinds de Russische komponisten, verenigd in 'het machtige hoopje' de aansluiting bij de volksmuziek propageerden, ontwikkelde zich in Oost-Europa de beweging der 'Nationale scholen' die tot ver in de twintigste eeuw doorwerkte. Bartók en Kodály kunnen er nog toe gerekend worden, hoewel hun werk stylistisch gezien niet meer bij de Romantiek behoort. Hun opera's (en die van hun tijdgenoten in Oost-Europa) behoren niet tot de meest progressieve werken in hun oeuvre, hoewel zij kwalitatief gezien vaak niet voor de beste prestaties uit het Westen behoeven onder te doen. 'Het kasteel van hertog Blauwbaard' (1921; laatste versie) van Béla Bartók, 'Koning Roger' (1918-1924) van Karol Szymanowski, 'Lady Macbeth van Minsk' (1932) van Dmitri Shostakovitch en het ballet 'Romeo en

Julia' (1938) van Serge Prokovieff behoren inmiddels wel tot het meest representatieve repertoire uit Oost-Europa, waarin nog resten van de beweging der 'Nationale scholen' terug zijn te vinden. Daarnaast moeten de opera's van Leos Jánacek (1854-1928) worden genoemd. Deze behoren voor het overgrote deel wél tot het beste van zijn oeuvre maar ook tot het beste (en in West-Europa en Amerika na 1950 meest uitgevoerde) Oost-Europese repertoire uit de eerste helft van de twintigste eeuw.

Stond Jánacek tot ongeveer zijn veertigste levensjaar nog sterk onder invloed van de Romantiek (waarbij Bedrich Smetana en Antonin Dvorak zijn grote voorbeelden waren), vanaf zijn opera 'Jenufa' (1894-1903) gaat dit veranderen. Zijn muzikale stijl blijft weliswaar sterk verwant met de nationale volksmuziek van (het toenmalige) Bohemen en Moravië maar hij citeert nooit meer letterlijk een melodie uit de volksmuziek. Zijn eigen melodiek wordt daar helemaal door gevormd en het klinkende resultaat is dus een nieuwe op het volkslied geïnspireerde (niet gebaseerde!) melodiek. In zijn vokale muziek maakte Jánacek veel werk van de aanpassing van de gezongen taal aan de gesproken taal, m.a.w. de accenten, de buigingen naar hoogte en laagte en het ritme, zoals die in de gesproken taal voorkomen, treden ook op in de gezongen taal. Wanneer de opera's van Jánacek in een andere taal dan de oorspronkelijke worden opgevoerd (bijv. in het Duits), gaat een groot deel van deze karakteristiek verloren.

Jánacek was van mening, dat ieder akkoord met ieder willekeurig ander akkoord verbonden kon worden en dat leidt tot vaak gewaagde en zeer ongebruikelijke modulaties. (Hij schreef een boek over deze materie.) Zoals eerder ook al bij Debussy, komen ook bij hem regelmatig de oude kerktoonsoorten terug. Het is vrijwel onmogelijk, dat Jánacek toen al (± 1900) muziek van Debussy kan hebben gekend; zijn werkwijze is dan ook evenzeer pioniersarbeid te noemen als die van Debussy. In zijn opera's valt verder de economisch gebruikte instrumentatie op, die nooit de zangers overstemt. De dynamiek is zorgvuldig uitgewerkt. Van de twaalf opera's van Jánacek zijn er vier fragment gebleven en staan er zes nog op het repertoire. Aan de hand daarvan kunnen alle hier genoemde karakteristieken worden bestudeerd. Het zijn:

Jenufa (1903)
De escapades van meneer Broucek (1917)
Katja Kabanova (1919-1921)
Het slimme vosje (1921-1923)
De zaak Makropoulos (1923-1925; zijn meest indrukwekkende opera)
Uit een dodenhuis (1927-1928)

Omstreeks 1918 komt er een stylistische verandering in Jánacek's werk: invloed van en aansluiting bij het Duits/Oostenrijkse expressionisme. Dit houdt in dat de harmoniek nog vrijer (nog gewaagder) wordt en soms al de a-tonaliteit benadert. Tot echte a-tonaliteit komt het echter niet. Behalve in de vier laatstgenoemde opera's kan deze

stylistische verandering ook worden gezien/gehoord in het blazerssextet 'Jeugd' (1924), de 'Sinfonietta' (1926) en de 'Glagolitische mis' (1926; oud-Slavische ritus).

Ook in Engeland zijn er in de eerste helft van de twintigste eeuw wel opera's van hoge muzikale kwaliteit geschreven, o.m. door Gustav Holst ('The perfect fool', 1918-1922; 'The tale of the wandering scholar', 1929-1930) en Ralph Vaughan Williams ('The pilgrim's progress, [131], 'Hugh the drover', 1924; 'Sir John in love', 1928) maar dit waren geen werken die een groot stempel op de Europese opera-geschiedenis hebben gedrukt. Men kan wel de resultaten bewonderen van de studie, die Holst maakte van Indische muziek, waarvan het resultaat in zijn latere opera's is blijven hangen. De echte vernieuwingen kwamen in de Engelse muziekgeschiedenis pas met het werk van Benjamin Britten ('Peter Grimes', 1945) en later. Vermeldenswaard wegens zijn omvang is de uit zeven avondvullende delen bestaande 'King Arthur-cyclus' van Rutland Boughton (1878-1960). Dit had een pendant van Wagner's 'Ring' moeten worden. Boughton werkte er aan in de jaren 1907-1916 en 1941-1946. Van de cyclus zijn vier partituren geheel voltooid; van drie is wel de muziek geschetst maar is de komponist niet aan de instrumentatie toegekomen. Deze cyclus is dan ook niet gepubliceerd. Als de muzikale kwaliteit even hoog is als in het 'Concerto for flute and strings' (1937) en in Boughton's talrijke liederen zou publicatie wellicht toch gerechtvaardigd zijn.

De grote handicap bij een onderzoek naar opera's van Nederlandse en Belgische komponisten in de eerste helft van de twintigste eeuw is, dat er maar weinig partituren zijn gepubliceerd en men dus voor iedere bestudering van de muziek is aangewezen op de (vaak moeilijk bereikbare) manuscripten. Wat betreft België kan hier worden herhaald wat al gezegd werd over de Engelse opera: muziek van hoge kwaliteit is er genoeg, geen 'pioniersarbeid'. De Romantische stijl heeft in België langer doorgewerkt dan in Nederland maar komponisten als Arthur Meulemans ('Vikings', 1919; 'Adriaen Brouwer', 1925) of Jef van Hoof ('Jonker Lichthart', 1928) kan een zekere originaliteit niet worden ontzegd. In Nederland ligt de zaak in zoverre anders, dat het operabedrijf er een kwakkelend bestaan leidde, veel te sterk afhankelijk van subsidies, en daardoor weinig geïnteresseerd in komposities van Nederlanders. De 'Wagnervereeniging', die op papier bestond tussen 1883 en 1959, verzorgde model-uitvoeringen van opera's van Wagner en andere niet-Nederlandse komponisten (uitgezonderd 'Halewijn', zie hieronder). Er zijn tussen 1890 en 1940 in Nederland beslist opera's geschreven die waardevol genoeg zijn om ook in de eenentwintigste eeuw een opvoering te rechtvaardigen. We denken dan aan werken van Cornelis Dopper, Willem en Guillaume Landré, Emile von Brucken Fock en Constant van de Wall [132], voor een volgende generatie aan Guillaume Landré en Nico Richter. De werken 'Halewijn' (1932-1933) en 'Merlijn' (1939-1945; onvoltooid gebleven) van Willem Pijper zijn geen opera's maar 'symfonische drama's'. In het programmaboekje van de eerste opvoering van 'Halewijn'te Amsterdam op 3 juni 1933, schreef Pijper:

> Halewijn is een symphonisch drama in negen taferelen, ... De muziek is het vormgevende element; nadat de dramatische constructie vastgesteld was, resulteerden vorm en spanningsverloop vanzelf uit de abstract-muzikale gegevens. Hieruit volgt, dat onder 'symphonisch drama' iets anders te verstaan is dan een muziekdrama; de muziek is hier volkomen autonoom en de wetten der traditionele muziekdramaturgie zijn slechts gevolgd, voor zover zij de muzikale eisen niet in het gedrang brachten.

Daarmee is dus duidelijk sprake van een nieuw genre. Het andere werk, 'Merlijn' had moeten uitgroeien tot een drietal vokaal/instrumentale symfonieën (ieder bestaande uit vier delen), waarvan de twaalf delen verband houden met de twaalf tekens van de dierenriem. De kompositie bleef steken in het zesde sterrenbeeld 'Virgo'. De drie symfonieën hadden dan - gezien het grote vokale aandeel - een zekere structurele gelijkenis gehad met de achtste symfonie van Mahler en daarmee zijn we een eind van de vorm 'opera' verwijderd.

De belangrijkste Nederlands-talige opera van een nog in de negentiende eeuw geboren Nederlandse komponist is de opera 'Thijl' (1938-1940) van Jan van Gilse. Het is tevens een van de zeer weinige Nederlandse opera's uit die periode, waarvan de muziek is gepubliceerd en dus gemakkelijk te bereiken. 'Thijl' ging volgens oud, maar daarom nog niet goed, Nederlands gebruik pas vele jaren nadat de partituur was voltooid in première. Het sterke libretto van Hendrik Lindt is een dramatisering van delen uit het bekende werk van Charles de Coster. De komponist maakt gebruik van zestiende-eeuwse Nederlandse liederen en dansen maar gaat verder: zijn werkwijze is te vergelijken met die van Jánacek in die zin, dat hij een (klein) deel van de gebruikte melodiek ontwikkelt uit oude Nederlandse muziek (ook met gebruikmaking van kerktoonsoorten). Het verschil is, dat Jánacek uit volksliedelementen een eigen melodiek vormt. Blijkens zijn correspondentie heeft Van Gilse een aantal werken van Jánacek gekend. Gezien zijn oriëntatie op de oud-Nederlandse muziek - waaruit toch weer iets nieuws ontstond - kan men Van Gilse's opera met recht een nationale volksopera noemen. 'Thijl' staat ver af van het laat-Romantische muziekdrama van Richard Strauss, met wie men Van Gilse steeds weer wil vergelijken. Een bijzonderheid qua vorm is de volgende: het tweede bedrijf bestaat uit vier scènes, die verhaald worden door een figuur uit de opera, de balladen-zanger. Na het verhalende gedeelte worden de gebeurtenissen dramatisch uitgebeeld, een soort 'opera-in-de-opera' dus. De vier scènes zijn door een gezamenlijke thematiek met elkaar verbonden en de Wagneriaanse techniek van het 'Leitmotiv' is tot een minimum beperkt.

Een 'Amerikaanse' opera bestond vóór 1940 wel maar bleek toch teveel van plaatselijk belang te zijn om zich met de Europese te kunnen meten, laat staan te handhaven. Een uitzondering is de opera 'Porgy and Bess' (1935) van George Gershwin, naar de vorm een echte opera en niet een musical. In dit werk zijn sterke invloeden vanuit de jazz-muziek en de toenmalige amusements-muziek waar te nemen, maar dat betekende voor

Europa toen al niets nieuws meer. Het succes van de opera 'Jonny spielt auf' van Ernst Krenek dateert al van 1926, daarna kwam Kurt Weill met zijn 'Songspiele'. 'Porgy and Bess' moet het dus van de puur muzikale waarde hebben. Deze is zó hoog, dat dit werk zich als enige Amerikaanse opera van vóór 1940 heeft kunnen handhaven maar strikt genomen was het in 1935 ook in Amerika al niet meer nieuw. In deze periode kan alleen George Antheil (1900-1959) als vernieuwer in de opera-kunst genoemd worden. Antheil kreeg bekendheid met zijn 'Ballet Mécanique' (1924), waarin allerlei slag- en effect-instrumenten voorkomen en door zijn 'fururistische' pianosonates. In diezelfde tijd (1925) werkte hij aan een opera 'Mr. Bloom', waarbij in het orkest motoren en (electrisch versterkte) effect-instrumenten werden opgenomen. De opera is niet voltooid. De surrealistische opera 'Transatlantic' (1930) beleefde zijn eerste uitvoering in Duitsland in 1930 en kan worden gezien als één grote parodie op de toenmalige maatschappij met een accent op de 'roaring twenties'. In deze opera zijn jazz-invloeden verwerkt op de manier zoals ook Kurt Weill het deed; de plot is gebaseerd op 'naturalistische gegevens' zoals in de Franse opera aan het einde van de negentiende eeuw enige tijd mode was en ook de muziek heeft duidelijke verwantschap - ondanks de jazz-invloeden - met de Franse laat-Romantiek. Zelf noemde Antheil dit werk 'de eerste moderne politieke opera'. Het muzikale aandeel rechtvaardigt deze bewering niet. Zijn enige in het Amerika van vóór 1940 opgevoerde opera 'Helen retires' (1933) sluit stylistisch gezien op 'Transatlantic' aan, is wat minder 'schokkend' van harmonie en ritme en leent zich ook voor uitvoering door amateurs.

Naast de opera floreerde in de negentiende en eerste helft van de twintigste eeuw de operette (oorspronkelijk had het woord de betekenis van 'kleine opera'). Over het algemeen wordt daaronder verstaan een opera met een 'licht' karakter, met vrolijke en goed in het gehoor liggende muziek, die aan de luisteraar geen hoge eisen stelt, een werk waarin het show-element, het kijkspel een belangrijke rol speelt, een werk zonder 'zware' aria's, die de handeling vertragen. Deze omschrijving is echter zeer algemeen en gaat zeker niet voor alle operettes op. Het genre, dat oorspronkelijk uit Frankrijk (Jacques Offenbach en navolgers) komt, was in de eerste helft van de twintigste eeuw zeer populair in de Duits sprekende landen maar stierf tijdens het 'derde rijk' een zachte dood, doordat de beste komponisten naar elders vertrokken. In Amerika werd het genre geheel verdrongen door de opkomende musical en na 1945 werden er geen echte operettes meer geschreven. Van het 'oude repertoire' worden echter verschillende nog wel opgevoerd. Het is zeker niet zo, dat het genre operette een 'minderwaardige' muziek vertegenwoordigt ten opzichte van de opera. Wel is het zo, dat de operette muzikaal-stylistisch gezien in de Romantiek is blijven hangen, met invloeden vanuit de jazz-muziek en de contemporaine dansmuziek tussen 1918 en 1940). Waar geen stijlvernieuwing plaats vindt, sterft een genre uit met de generatie waarin het heeft gefloreerd.

Een aparte 'onderafdeling' in het genre operette vormen de opera's van Sir Arthur Sullivan (1842-1900), op aansprekende en meestal werkelijk komische (in de goede zin van het woord) libretti van William S. Gilbert. Naar de vorm zijn het opera-comiques (ook gesproken dialoog komt voor). Het Victoriaanse Engeland wordt daarin goedmoedig op de hak genomen. Tot op de dag van vandaag staan de opera's van Gilbert en Sullivan in Engeland op het repertoire en zijn er de 'Gilbert & Sullivan Societies' (dat wat op het continent de operettevereenigingen zijn.) Kenmerkend is het zeer grote aandeel van niet-professionele zangers (en instrumentalisten) in de uitvoeringen. De bekendste 'Gilbert & Sullivans' zijn 'H.M.S. Pinafore' (1878), 'The pirates of Penzance' (1879), 'The Mikado' (1885), 'The Yeomen of the Guard' (1888) en 'The gondoliers' (1889).

XII VOKALE MUZIEK VOOR KOOR EN SOLOSTEMMEN

De negentiende en eerste helft van de twintigste eeuw vormen in de muziekgeschiedenis de gouden periode van de koorzang. Vóór de negentiende eeuw was koorzang verbonden met kerkmuziek en met huismuziek; vanaf de laatste jaren van de achttiende eeuw ontstonden er koren, bestaande uit burgers (al dan niet onder professionele leiding). Die 'burgerkoren' hadden in het begin niet de opzet grote uitvoeringen met orkestbegeleiding te gaan geven; het gezelligheidselement speelde een grote rol. In wezen is dit bij de huidige mannenkoren nog het geval. Voor deze koren ontstond een nieuw repertoire, waarvan een belangrijk deel op niet-religieuze teksten. Vanaf het midden van de negentiende eeuw ontstonden er ook koren, waarvan de leden door sociale status, beroep of politieke overtuiging met elkaar verbonden konden zijn. Zo bestond er in Maastricht een koor van de werknemers van aardewerkfabrieken; zo had de stad München een koor van onderwijzers en onderwijzeressen aan de gemeentelijke scholen, een koor dat tot 1942 heeft bestaan en in zijn tijd beroemd was; zo had de stad Parijs een koor van brandweermannen. Dergelijke koren konden tot enorme proporties uitgroeien. Meer dan vierhonderd leden was niet buitengewoon. Dat er voor dergelijke koorgroeperingen speciale komposities geschreven werden, ligt voor de hand. Voor zover daarbij gerekend werd op orkestbegeleiding, ligt evenzeer voor de hand, dat ook deze steeds groter werd. De uit 1856 daterende 'Graner Messe' van Franz Liszt rekende al met 350 koorzangers en een orkest van 100 man; Het 'Requiem' van Antonin Dvorak (1890), overigens geschreven voor een korenfestival in Engeland, werd uitgevoerd met 500 zangers en 150 instrumentalisten. Het drie-korige 'Te Deum' (1848-1855) van Hector Berlioz ging met 900 zangers (waaronder 600 kinderen) en 250 instrumentalisten (waaronder 12 harpen). Wat aanvankelijk uitzonderingen waren, komposities voor bijzondere gelegenheden, werd steeds meer regel. Peter Benoit (1834-1901), eens de 'nationale komponist' van Vlaanderen, wiens muziek thans ten onrechte vergeten en zelfs verguisd wordt, gaf in de jaren zeventig, tachtig en negentig uitvoeringen (in de open lucht) van zijn groots opgezette cantates en oratoria

met 1000 en zelfs met 1400 medewerkenden. De neiging de bezetting van koor en orkest ad absurdum op te voeren vierde in de periode 1890 tot 1914 hoogtij en kwam incidenteel ook daarna nog wel voor (John Foulds, Havergal Brian, etq.). Achteraf bezien blijken dergelijke werken lang niet altijd een dusdanige artistieke waarde te hebben, dat deze de grote kosten van een uitvoering nog rechtvaardigt en zo blijven verreweg de meeste groot bezette werken liggen. Van de in de twintigste eeuw geschreven werken voor een kolossale vokaal/instrumentale bezetting, hebben alleen Schönberg's 'Gurrelieder' (1900-1911) en Mahler's achtste symfonie (1906) repertoire gehouden. Merkwaardig is dat juist deze twee stukkenw werden geschreven in het zoeken naar uitbreiding van de kleur-mogelijkheden van een instrumentarium, waarvan de menselijke stem deel uitmaakt. Het andere uitgangspunt: 'een grote bezetting is een manier om te imponeren' zien we bijvoorbeeld in de cantate 'Taillefer' (1902-1903) van Richard Strauss, een stuk dat niet meer op het gangbare repertoire voorkomt.

Hebben dergelijke koorwerken met groot orkest nog vernieuwingen te weeg gebracht? In ieder geval niet op harmonisch gebied. Iedere insider weet, dat een grote koormassa een log iets is, waarbij de komponist eventuele polyfonie redelijk eenvoudig moet houden (of vermijden!) en waar met allerlei aspecten rekening moet worden gehouden, waaronder een harmoniek die voor een groot koor beheersbaar is. Om die reden is de achtste symfonie van Mahler in harmonisch opzicht 'eenvoudiger' dan de zesde of de zevende symfonie. Mahler hield rekening met de koorzangers.

In veel gevallen is het mogelijk een koor- en orkestbezetting te reduceren tot een kleinere dan de komponist voor ogen heeft gestaan. Ook hiervan is de achtste symfonie van Mahler een mooi voorbeeld. De oorspronkelijke uitgever levert een aangepaste partituur voor een koor van driehonderd zangers met een orkest van ruim honderd spelers; nog altijd een kolossale bezetting maar niet de massa die Mahler zelf ten dienste stond. Ook in die 'kleinere' bezetting klinkt het werk uitstekend. Een soortgelijke 'reduced version' bestaat er van de 'Gurrelieder' van Schönberg, voor driehonderd zangers (verdeeld over vijf koren) en honderd man orkest. Deze versie is gemaakt door Erwin Stein, zelf dirigent en oud-leerling van Schönberg. Dergelijke herzieningen van de partituur kunnen in de meeste gevallen zonder schade aan het kunstwerk worden uitgevoerd en betekenen vaak ook nieuwe kansen voor uitvoeringen in wat meer bescheiden omstandigheden dan waarover de komponist destijds kon beschikken. In de puur instrumentale muziek zien we hetzelfde: Igor Strawinsky maakte in later jaren nieuwe versies van enkele werken met een zeer grote bezetting (bijvoorbeeld de 'Sacre du printemps') die de verbreiding van het werk alleen maar ten goede zijn gekomen.
Het merkwaardige is dat het werk van Berlioz blijkbaar de uitzondering vormt, die de regel bevestigt. Wanneer men van de door hem aangegeven aantallen uitvoerenden afwijkt, boet het werk aan overtuigingskracht in en bij te sterke reductie 'klinkt het niet meer'. Enkele voorbeelden van (zeer) groot

bezette (koor)werken, waarvan een gereduceerde versie bestaat of die in kleinere bezetting kunnen worden uitgevoerd:

Gabriel Fauré	Requiem, 1887-1888, latere versie 1898
Gabriel Pierné	cantate 'La croisade des enfants', 1904 oratorium 'St. François d'Assise', 1912
Edward Elgar	cantate 'The Musicmakers' 1902-1912 [133] oratorium 'The dream of Gerontius', 1900 oratorium 'The apostles' 1903
Richard Strauss	cantate 'Taillefer', 1902-1903 'Bardengesang', 1905
Frederick Delius	'Appalachia', 1896-1902 [134] 'Sea drift', 1903 'A mass of life', 1904-1905 'A song of the high hills, 1911-1912 [135] 'Requiem', 1914-1916
Max Reger	'Psalm 100', 1908-1909 [136]
R. V. Williams	'A sea symphony', 1910 'Serenade to Music', 1938 [137]
C. Saint-Saëns	oratorium 'The promised Land', 1913 [138]
Hans Pfitzner	cantate 'Von deutscher Seele', 1921
Béla Bartók	'Cantata profana', 1930
S. Rachmaninov	Drie Russische liederen opus 41, 1930 [139]
William Walton	cantate 'Belsazzars Feast' 1931
Carl Orff	'Carmina Burana', 1934-1937 [140]

De gereduceerde versie is in de regel van de komponist zelf.

Alexander Skrjabin (1872-1915) werkte in zijn laatste twee levensjaren aan een groots opgezet oratorium of (zoals hij het zelf noemde) een 'mysteriespel', waarvan alleen de volledige tekst en de 'Acte préalable' voltooid werden. Daarnaast zijn er talloze bladzijden schetsmateriaal voor de resterende delen. In dit werk hadden ook poëzie, dans, mimiek, kleuren en zelfs geuren een plaats moeten krijgen terwijl het werk dan in een speciaal daarvoor geconstrueerde concertzaal (tempel) zou moeten worden uitgevoerd. Tachtig jaar later heeft men dit werk (op basis van de nagelaten schetsen) trachten te reconstrueren en te voltooien. Het klinkende resultaat was een uitvoering, die herhaaldelijk moest worden uitgesteld, omdat de driehonderd koorzangers hun partijen 'er niet in' kregen en uiteindelijk door twee volledig professionele koren uit de nood geholpen moesten worden. Het werd een uitvoering met een duur van bijna drie uren van onontwarbare harmonische en ritmische constructies: een gigantische prestatie van de

uitvoerenden en mogelijk interessant voor de echte liefhebbers van de muziek van Skrjabin. Het leidde uiteindelijk tot twee conclusies: a. Skrjabin kan inderdaad worden gezien als een belangrijke schakel tussen tonaliteit en a-tonaliteit; b. Dit lijkt muziek om te bestuderen en inwendig te horen, niet om een 'levende' uitvoering van te geven. De beide 'Kantaten' van Anton von Webern werden aanvankelijk ook als 'onzingbaar' beschouwd. Na intensieve studie bleek uitvoering wel degelijk mogelijk maar zelfs een streng theoreticus als Von Webern was muzikant (en koordirigent) genoeg om anderen, desnoods in een latere generatie, de kans te bieden de zeer moeilijke intonatieproblemen te overwinnen. Skrjabin echter geeft de indruk, althans bij dit 'mysteriespel' in een soort fantasiewereld te hebben geleefd.

Over vernieuwingen in de muziek voor solostemmen (met begeleiding) is verder weinig te vermelden. De invoering van het 'Sprachgesang' bij Arnold Schönberg, de instrumentale toepassing van de zangstem met zeer grote intervallen door Anton von Webern, de vernieuwingen in harmoniek, tonaliteit, ritme, het gebruik van zangstemmen als klankkleur en zonder tekst (Debussy, Ravel, Caplet, Migot [141], Delius, etc.), het zijn aspecten die elders in dit boek reeds besproken werden. Ook de cantate (cq. het lied) met orkestbegeleiding is in de periode 1890-1940 niet nieuw meer. Alleen is nog melding te maken van bijzondere effecten in de instrumentatiekunst bij enkele liederen. Zo vervangt Jan van Gilse in zijn orkestlied 'Der Schlaf, der auf Kindesauge ruht' [142] de eerste en tweede violen van het strijkorkest door een solo-strijkkwartet. In zijn liedcyclus 'Der Gärtner' (1921-1923) [143] gebruikt Van Gilse een grote orkestbezetting om zeer gedifferentieerde klankkleuren en een Oosterse sfeer te verkrijgen. Ondanks die grote bezetting wordt de zangstem niet 'weggedrukt' [144].

Alban Berg gebruikt een zeer grote orkestbezetting in zijn 'Altenberglieder', opus 4 (1912), terwille van een uiterst gedifferentieerde klankkleur, niet om een enorm klankvolume te verkrijgen. Jacques Beers liet vocaliserende zangstem, altsaxofoon en piano met elkaar concerteren in een concerto met
kamerorkest (1932). Kurt Weill deed dit in 1925 al met zangstem en viool (Cantate 'Der neue Orpheus'). Luigi Dallapiccola liet een sopraan-solo deel uit maken van een veelkleurig, uit dertien instrumenten bestaand ensemble, in zijn 'Tre laudi' (1937). Ook hier een voortdurend zoeken naar nieuwe klankkleuren en combinatiemogelijkheden.

XIII **KAMERMUZIEK**

Vanaf de achttiende eeuw kan men, gerekend naar de plaats van uitvoering van een muziekstuk, een indeling maken in vijf categorieën: 1. muziek in het theater
2. muziek in de kerk
3. muziek in de huiskamer of kleine zaal

4. muziek in de (grote) concertzaal
5. muziek in de openlucht

In de zeventiende eeuw was er nog geen verschil tussen no. 3 en no. 4. De oorspronkelijke betekenis van het woord 'kamermuziek' - ook in de Nederlandse taal - moet worden gelezen als 'muziek, bedoeld voor uitvoering in een relatief kleine ruimte en uitgevoerd door een relatief kleine groep musici'. Met de opkomst van het openbare muziekleven in de achttiende eeuw, waarin een groep musici in een relatief grotere ruimte gaat optreden voor betalend publiek, wordt het verschil tussen no. 3 en no. 4 steeds groter. In de achttiende eeuw komt de mogelijkheid (en betaalbaarheid) van het zelf thuis musiceren binnen het bereik van een grotere groep burgers dan voorheen het geval was. Voor dit 'burgerlijke/huiselijke musiceren' ontstaat een speciaal repertoire en daarmee ook de kamermuziek in de betekenis die het woord thans heeft.

Naar het muzikale genre te oordelen is de grens in de achttiende eeuw en daarvóór tussen no. 3 en no. 4 moeilijk te trekken. Het orkest zoals wij dat nu kennen bestond niet. Dat wat wij nu het 'vroege orkestrepertoire' noemen, was muziek, geschreven voor een bepaalde kapel, verbonden aan vorstelijk hof of kerk. De zes 'Brandenburgische Konzerte' van Bach zijn voor een dergelijke kapel geschreven, evenals het grootste deel van de symfonieën van Haydn. Daarentegen zijn vele symfonieën van Mozart al bedoeld voor de openbare concertzaal. De kapellen en de eerste orkesten in openbare gelegenheden in de achttiende eeuw bestonden uit veel minder musici dan in het moderne orkest gebruikelijk. Twintig musici was toen een groot aantal. Daartegenover stond, dat de musici van destijds veel meer gericht waren op het bespelen van meerdere totaal verschillende instrumenten. Dit verklaart bijv. de totaal verschillende bezettingen van de 'Brandenburgische Konzerte', die wél alle zes door de leden van dezelfde kapel gerealiseerd hadden kunnen worden.

Ieder muziekstuk heeft - als het goed is - bepaalde herkenningspunten qua structuur en qua vorm, op grond waarvan het in een bepaalde categorie, in een bepaald genre ingedeeld kan worden. De verzamelnaam 'kamermuziek' wordt altijd gehanteerd bij het benoemen van werken in kleine bezetting, dus voor weinig stemmen/instrumenten. Toch is deze benaming niet erg gelukkig. Wordt een bewerking voor piano á quatre mains van een willekeurige symfonie van Beethoven plotseling 'kamermuziek' omdat er voor het uitvoeren daarvan slechts twee spelers en één piano nodig zijn? Moet een werk met een symfonisch allure als het octet voor blaasinstrumenten (1923) van Strawinsky tot de kamermuziek worden gerekend omdat het door acht musici gespeeld wordt? En waar blijven werken als de eerste 'Kammersinfonie' (1906) van Schönberg of de zesde symfonie opus 79 (1923) voor vokaal kwartet, hobo en cello van Darius Milhaud? Het karakter van zo'n werk zou bepalend moeten zijn voor de vraag of we met kamermuziek - dus met muziek in kleine bezetting voor huiskamer of kleine zaal - of met muziek in (toevallig) kleine bezetting voor in de grote concertzaal

van doen hebben. En dan nog is de bepaling vaak moeilijk en zijn er argumenten pro en contra. Wat betreft de twintigste eeuw zal het karakter van het stuk de doorslag moeten geven bij de vraag of het tot de kamermuziek moet worden gerekend of niet. Deze kwestie lijkt onbelangrijk maar is toch essentieel, want de vraag in welke soort ruimte een muziekstuk moet worden uitgevoerd is wel degelijk van groot belang: een volgepakte concertzaal met 1200 zitplaatsen, waar men ademloos zit te luisteren hoe de grote violist X een partita voor viool-solo van Bach speelt, kan een ware belevenis zijn; daarbij staan weinigen stil bij het feit dat Bach's werk niet alleen bedoeld is voor een kleine ruimte maar daarin ook het beste tot zijn recht komt. De vier magnifieke stukken die Edgard Varèse schreef voor kleine bezetting, 'Hyperprism' (1923), 'Octandre' (1924), 'Intégrales' (1925) en 'Ionisation' (1931; voor dertien slagwerkers incl. piano) zijn duidelijk op de 'grote zaal' berekend en zouden in een kleine ruimte averechts werken.

In het laatste kwart van de achttiende eeuw spitste de kamermuziek zich toe op drie bezettingen, cq. genres:
1. de sonate voor forte-piano (Hammerklavier) al dan niet met begeleiding van viool (nb. in de regel niet andersom maar uitzonderingen komen incidenteel voor)
2. het trio voor viool, cello en pianoforte
3. het strijkkwartet
Een vierde genre, dat echter pas in de negentiende eeuw tot grote bloei kwam, is het lied (zangstem en piano).

Binnen deze genres vonden ook weer verschillende ontwikkelingen plaats, waarvan de voornaamste is, dat het verschil in belangrijkheid tussen de individuele instrumenten onderling gaat verdwijnen. Al bij Mozart vinden we werken in deze drie genres, waarin de verschillende instrumenten elkaars gelijkwaardige partners zijn.

In de negentiende eeuw blijven bovengenoemde genres gehandhaafd en vinden enkele uitbreidingen plaats: naast muziek voor viool en piano wordt ook muziek voor cello en piano favoriet. De altviool werd weinig, de contrabas vrijwel niet als instrument voor solistische opgaven beschouwd (wel binnen strijkers-ensembles!), want het aantal oorspronkelijke stukken voor altviool en begeleiding is klein, dat voor contrabas en begeleiding in quantitatief opzicht verwaarloosbaar. Van de blaasinstrumenten is het repertoire voor de fluit en de klarinet omvangrijk, dat voor de hobo, de fagot en de hoorn bescheiden, dat voor de overige koperen blaasinstrumenten gering terwijl het slagwerk in het geheel niet voorkomt. In het genre pianotrio (viool, cello, piano) worden soms ook fluit of klarinet ingeschakeld; in het genre pianokwartet (viool, alt, cello en piano) komt zo'n 'gemengde bezetting' vrijwel nooit voor.

Het komponeren voor een groep blaasinstrumenten zonder piano, bij de Weense klassieken nog zeer gebruikelijk, is in de negentiende eeuw veel minder 'in de mode', ondanks het feit dat in diezelfde tijd de opkomst van de harmonie- en fanfare-

orkesten valt. In deze categorie is het dan ook merkwaardig, dat er voor blaasorkesten in de negentiende eeuw relatief weinig oorspronkelijke composities werden geschreven, ook niet voor de toenmalige uit beroepsmusici bestaande militaire orkesten. Pas in de jaren tachtig van de negentiende eeuw begon dit te veranderen. Dit geldt ook voor de kamermuziek voor blaasinstrumenten: het oudste ons bekende originele werk voor koperkwartet (trompet, hoorn en twee trombones) werd in 1885 geschreven door Alexander Glazounow (in 1890 gevolgd door een werk voor fanfare-orkest). Het in de jaren zestig ontstane nonet voor vier hoorns, twee trompetten en drie trombones van Franz Lachner kan noch tot de kamermuziek (het stuk heeft teveel 'concertzaal-allure'), noch tot de hafa-muziek gerekend worden. Het is een gelegenheidswerk voor de kopergroep van een symfonische bezetting zoals in de negentiende eeuw gebruikelijk, maar als zodanig wel een zeldzaamheid.

De vernieuwingen in de eerste helft van de twintigste eeuw zijn deze:
1. iedere combinatie wordt mogelijk, met en zonder piano,
2. alle in het orkest gebruikelijke instrumenten en op den duur ook het slagwerk, worden in de kamermuziek gangbaar.
3. de grens tussen muziek voor concertzaal en huiskamer, die in de negentiende eeuw vrij duidelijk is, vervaagt weer.

Verdere veranderingen ten opzichte van de negentiende eeuw in de kamermuziek hebben te maken met de structuur, maar dat geldt ook in het algemeen. Het meest voorkomende structuurschema in de negentiende eeuw bestaat uit vier delen:

a. een deel in snel tempo en meestal in de hoofdvorm,
b. een deel in langzaam tempo in een liedvorm,
c. een dansvorm of scherzo,
d. een vrije vorm.

Natuurlijk bestaan er op deze algemene vorm tal van varianten. Het enige wat in de eerste helft van de twintigste eeuw gaat veranderen is de mate van strengheid waarmee de structuur wordt toegepast, m.a.w. het aantal uitzonderingen, het aantal varianten op dit algemene schema wordt groter. Het aantal delen - in de negentiende eeuw al vaak teruggebracht tot drie (ten koste van het vroegere derde deel) kan sterk variëren en de vorm binnen de verschillende delen wordt vrijer. Dit verschijnsel is niet typisch voor de kamermuziek maar is ook in andere genres te vinden, vergelijk bijvoorbeeld het aantal delen binnen de tien symfonieën van Mahler.

De muzikale vormen, die sinds vroeger eeuwen bekend zijn, komen natuurlijk ook in de eerste helft van de twintigste eeuw voor. Hun aantal wordt zelfs nog uitgebreid, vooral met vormen uit de volksmuziek. Opmerkelijk is daarbij ook, dat bepaalde muzikale vormen, die een tijd lang uit de mode zijn geweest, in deze periode weer terugkomen. Zo vinden we in de twintigste eeuw de suite terug, een oude vorm die bestaat uit een reeks dansen, bijvoorbeeld: allemande, courante, sarabande, gigue. In de negentiende eeuw was deze vorm zo goed als vergeten, bij Max Reger komt hij weer terug.

Aan het begin van de achttiende eeuw was het weinig gebruikelijk om een groep concerten of sonates voor verschillende bezettingen onder één noemer in de openbaarheid te brengen. Als dit al gebeurde was het ook vaak een initiatief van een uitgever, waarin een komponist dan maar berustte. Zo zijn de zes concerti grossi opus 3 van Handel (niet allen voor precies dezelfde bezetting) in 1734 gepubliceerd door de Londense uitgever John Walsh; in werkelijkheid ging het hier om een verzameling van stukken van veel vroeger datum en op verschillende tijdstippen ontstaan.

In de twintigste eeuw vinden we eenzelfde principe terug bij Claude Debussy: in zijn laatste jaren had hij het plan om zes sonates in verschillende bezettingen ('pour divers instruments') te schrijven. Hiervan heeft hij kunnen realiseren: de eerste voor cello en piano (1915), de tweede voor de zeer bijzondere combinatie fluit/altviool/harp (1915) en de derde voor viool en piano (1917). De vierde sonate had voor de niet minder bijzondere combinatie hobo/hoorn/clavecimbel geschreven zullen worden [145]. De vijfde zou zijn geschreven voor klarinet, fagot, trompet en piano (alweer een weinig gebruikelijke combinatie), en de laatste voor verschillende instrumenten met een belangrijke partij voor contrabas. Had Debussy dit project kunnen realiseren, van de zes sonates waren er vier alleen al vanwege hun bezetting uniek geweest.

Bijzonder om bijna dezelfde reden, de bezetting, is het project waaraan Paul Hindemith tussen 1936 en 1955 werkte: een sonate (met piano) voor ieder in de gebruikelijke praktijk voorkomend instrument. Daarbij moet worden bedacht, dat Hindemith zelf als altist en bespeler van de viola d'amore (later ook nog als dirigent) midden in de praktijk stond én een grote belangstelling had voor het musiceren met amateurs. Hij zag terecht in, dat de 'leken-praktijk' de basis is van de gehele muziekpraktijk en heeft ook meermalen betoogd, dat goede muziek niet per se van een moeilijkheidsgraad hoeft te zijn, die alleen door professionele musici is te realiseren. Zijn vijftien sonates zijn (zij het niet zonder moeite!) dan ook goed speelbaar voor (gevorderde) amateurs en getuigen van de kennis van materie en instrument. Buitendien zijn zij over het algemeen bijzonder prettig om te spelen. Zij zijn geschreven voor de volgende instrumenten: fluit (1936), hobo (1938), fagot (1938), klarinet (1939), viool (1939), altviool (1939), harp (1939), hoorn (1939), trompet (1939), althobo (1941), trombone (1941), althoorn (of saxofoon; 1943), cello (1948), contrabas (1949) en bastrombone of tuba (1955). Waar Hindemith een sonate voor althobo, een voor althoorn en een voor bastrombone schreef, was er misschien ook een voor piccolo, basklarinet [146] of contrafagot denkbaar geweest. Buiten dit project om schreef Hindemith nog andere sonates voor viool, voor alt, voor viola d'amore en voor cello met piano. Verder een vrij groot aantal goede speelstukken voor verschillende combinaties, waarvan het klarinetkwintet opus 30 (1923), de 'Drei Stücke' voor klarinet, trompet, altviool, contrabas en piano (1925) en het trio voor altviool, Heckelphon en piano opus 47 (1929) een bijzondere vermelding

verdienen [147].
Naast de hierboven genoemde sonates is er nog een tweede, ouder project van Hindemith: zijn 'Kammermusiken'. Men kan bij deze zeven tamelijk omvangrijk bezette werken (waaraan eventueel nog de 'Kammermusik für fünf Bläser' opus 24/2 (1922) is toe te voegen) twisten over de vraag of dit wel kamermuziek is. Zelf zag Hindemith het uitdrukkelijk wél zo en dan op de manier zoals bijv. Bach's 'Brandenburgische Konzerte' ook tot de kamermuziek zijn te rekenen: een intiem musiceren, gericht op een kleine zaal.

Hindemith's 'Kammermusiken' zijn van zeer groot belang vanwege hun instrumentatie. In het hoofdstuk over instrumenten in dit boek zal dit nader uitgediept worden. De zeven stukken kunnen in het kort als volgt worden omschreven:

1. Kammermusik opus 24/1 (1921) met later (ook 1921) toegevoegde finale, voor vier blazers, vijf strijkers, harmonium, piano en negen slag- en effectinstrumenten (één speler); een miniatuur-symfonie in vier delen, gemodelleerd naar Schönberg's 'Kammersinfonie', even virtuoos moeilijk maar licht van klank gehouden. In het finale is een foxtrott verwerkt.

2. Klavierkonzert opus 36/1 (1924), geen concert in de klassieke betekenis, maar een werk waarin de piano deel van het uit dertien musici bestaande ensemble uitmaakt; strijkers solistisch bezet, geen tweede viool. Ook dit werk is licht van klank en bestaat uit vier delen. Het derde heeft de merkwaardige titel 'Kleines Potpourri', d.w.z een samenvoegen van verschillende ritmische elementen op de manier zoals Strawinsky dat demonstreert in zijn 'La sacre du printemps'.

3. Cellokonzert opus 36/2 (1925), opgezet als het vorige maar dan voor elf instrumenten (zeven blazers, vier strijkers), vaak sterk danskarakter.

4. Violinkonzert opus 36/3 (1925) met een vierentwintig man sterk kamerorkest (elf blazers, waaronder cornet à pistons, een slagwerker met vier 'jazztrommeln' en twaalf strijkers, geen violen.) Er zijn vijf delen, waarvan het sfeervolle vierde 'Nachtstück' sterk contrasteert met het wilde laatste deel (so schnell wie möglich).

5. Bratschenkonzert opus 36/4 (1927), net als het vioolconcert een echt concert waarin de solist tegenover het hier twee en twintig man sterke kamerorkest (veertien blazers, vier celli, vier contrabassen) staat. Dit vierdelige concert laat van de hele reeks de sterkste indrukken achter. Het laatste deel is een vrije parafrase over een militaire mars.

6. Kammermusik opus 46/1 für Viola d'amore und Kammerorchester (1927), voor zichzelf geschreven. Ook het laatste (vierde) deel van dit werk is geënt op een militaire mars. Het ensemble bestaat hier uit acht

blazers, drie celli en twee contrabassen.

7. Kammermusik opus 46/2 für Orgel und Kammerorchester (1927), uit drie delen bestaande is een meesterstuk van instrumentatiekunst. Het is een techniek apart om voor orgel en orkest te schrijven. Bij Mahler en Strauss klinkt het orgel massaal en boven het toch al zeer groot bezette orkest uit. In dit werk van Hindemith klinkt het instrument - ondanks soms een stevig volume - doorzichtig en in balans met het orkest. Dat bestaat hier uit veertien musici: elf blazers, twee celli en contrabas.

Bekijkt men de zeven 'Kammermusiken' als muzikale progressiviteit, dan lijkt hier van een omgekeerde volgorde sprake te zijn. Het eerste werk met zijn pregnante ritmen contrasteert sterk met het laatste, waarin een meer bezonken stemming is en doet ook veel 'moderner' aan dan het laatste.

Op een plan, vergelijkbaar met dat van de 'Kammermusiken' van Hindemith staan de zes miniatuur-symfonieën van Darius Milhaud, ontstaan tussen 1917 en 1923, dus relatief vroeg in zijn carrière. Het woord 'symfonie' moet hier ruim geïnterpreteerd worden: niet zoals bij de Weense klassieken of bij Brahms maar meer in de betekenis van 'klankstuk', hoewel naar vorm en structuur wel degelijk van een symfonische opzet sprake is, maar dan in het klein. Alle zes symfonieën hebben drie delen (snel - langzaam - snel), behalve de zesde, die uit een langzaam en een snel deel bestaat. De gemiddelde speelduur per symfonie ligt rond de vijf minuten. Ieder werk heeft een andere bezetting, waarvan de grootste tien musici vereist. De instrumentatie is steeds weldoordacht en smaakvol toegepast, waarbij contrasterende klankkleuren een belangrijke rol vervullen. De harmoniek is over het algemeen op twee of meer toonsoorten gebaseerd, zonder dat dit hier een 'hard' of afschrikwekkend effect geeft, zoals bij een eerste kennismaking met de 'Kammermusiken' van Hindemith wél het geval kan zijn. Milhaud's symfonieën zijn als volgt te omschrijven:

No. 1, 'Le printemps', opus 43 (1917) voor piccolo, fluit, hobo, klarinet, harp en strijkkwartet,
No. 2, 'Pastorale', opus 49 (1918) voor fluit, althobo, fagot, viool, altviool, cello en contrabas (strijkers solistisch bezet),
No. 3, 'Sérénade', opus 71 (1921) voor fluit, klarinet, fagot, viool, altviool, cello en contrabas (strijkers solistisch bezet),
No. 4, 'Dixtuor à cordes', opus 74 (1921) voor vier violen, twee alten, twee celli en twee contrabassen. De onderdelen zijn een ouverture, een polytonaal koraal (met contrabas-solo) en een nogal contrasterende 'étude' in snel tempo, bestaande uit een twee-delig fugato op twee thema's met 'loopjes',
No. 5, 'Dixtuor d'instruments à vent' (1922) voor piccolo, fluit, hobo, althobo, klarinet, basklarinet, twee fagotten en twee hoorns,
No. 6, [geen specifieke titel], opus 79 (1923) voor sopraan, alt, tenor, bas, hobo en violoncello. De vier vocale partijen

zijn als instrumenten behandeld (dus zonder tekst) [148].

Milhaud was van mening, dat hij pas na een langdurig rijpingsproces in staat zou zijn een grote symfonie te schrijven, dit omdat hij de symfonische vorm moeilijk vond om mee te werken. De eerste grote symfonie [149] dateert dan ook uit 1939, zestien jaar na de laatste 'kleine'. Misschien heeft hij deze kleine symfonieën zelf als 'vingeroefeningen' beschouwd, want in zijn nog altijd zeer lezenswaardige autobiografie 'Notes sans musique' (René Julliard, Paris, 1949) worden ze amper vermeld. In historisch opzicht zijn deze stukken echter wel degelijk belangrijk, niet alleen vanwege hun structuur en bezetting maar ook vanwege hun muzikale waarde. Helaas worden ze (te) weinig uitgevoerd en in Nederland al helemaal niet. Voor de orkestpraktijk zijn ze te klein, voor de kamermuziek net iets te groot (voor een integrale uitvoering zouden 25 musici plus dirigent nodig zijn), dus blijven alleen 'speciale producties' over.

Hoewel zeker niet tot de kamermuziek behorend moet toch op deze plaats een link worden gelegd naar de opera. In 1950 had Milhaud er al elf op zijn naam staan, waaronder drie kleine: 'l'Enlèvement d'Europe', 'l'Abandon d'Ariane' en 'La Délivrance de Thésée', alle drie op een libretto van Henri Hoppenot, gebaseerd op een gegeven uit de Griekse mythologie, uit het jaar 1927 en alle drie met een uitvoeringsduur van ongeveer tien minuten. Daarbij heeft de komponist niet op het aantal uitvoerenden bezuinigd en slaat de term 'opéra-minute' uitsluitend op de enorme vaart waarin het gegeven moet zijn verwerkt. Daarvoor gebruikt hij alle middelen en vormen, die normaliter ook in een opera gebruikt worden: aria's, ensembles, instrumentale gedeelten, etc., maar alles zeer beknopt gehouden. De begeleiding bij de opera 'Les malheurs d'Orphée' (1924) is opmerkelijk, doordat het gehele orkest uit elf musici bestaat. De uitvoeringsduur van elk van de drie bedrijven is ongeveer een kwartier. De kleine bezetting van het opera-orkest vormde een aantal jaren een soort 'trend' (hoewel niet consequent volgehouden) naar aanleiding van de partituur van 'Ariadne auf Naxos' [150] van Richard Strauss. Deze trend kan worden gezien als een reactie tegen het laat-Romantische reuzen-orkest en heeft dus niets te maken met problematische financiële omstandigheden tijdens en na de eerste wereldoorlog.

Is de grens tussen symfonische muziek en kamermuziek in de hier genoemde series met werken van Hindemith en Milhaud al moeilijk te trekken, nog vager is deze in de series 'Chôros' en 'Bachianas Brasilieras' van Heitor Villa-Lobos. Het woord 'chôros' betekent zo iets als 'groepje straatmuzikanten dat volksmuziek speelt'. Deze term kan bij hem zonder verdere pretenties worden opgevat, want hij schreef tientallen stukken in kamermuziekbezetting en voor orkest, die in stylistisch opzicht niet van de 'chôros' verschillen. Ondanks het feit, dat de gebruikte bezettingen in de loop der jaren steeds groter worden, lijkt het er niet op, dat Villa-Lobos een bepaalde progressie in deze stukken heeft bedoeld. Het is gestyleerde volksmuziek, met grote vaktechnische kunde gemaakt

en meestal vanuit een goede inspiratie. De 'chôros' laten alle facetten van de kunst van Villa-Lobos zien en wie deze stukken kent heeft in wezen een blik op zijn gehele oeuvre. Ziehier een volledige lijst [151]:

Chôros 1	1920	gitaar
Chôros 2	1924	fluit en klarinet
Chôros 3	1925	klarinet, saxofoon, fagot, hoorn, trombone, mannenkoor (gebaseerd op melodieën van de Indiaanse Pareci-stam; mannenkoor zingt op vokalen)
Chôros 4	1926	twee hoorns, trombone
Chôros 5	1926	piano
Chôros 6	1926	orkest
Chôros 7	1924	fluit, hobo, klarinet, altsaxofoon, fagot, viool, cello en tamtam
Chôros 8	1925	twee piano's en orkest
Chôros 9	1929	orkest
Chôros 10	1925	gemengd koor (op vokalen) en orkest
Chôros 11	1928	piano en orkest
Chôros 12	1929	orkest (met gebruikmaking van volksmuziek-elementen en Latijns-Amerikaanse slaginstrumenten
Chôros 13	1929	twee (!) symfonieorkesten, harmonieorkest
Chôros 14	1928	symfonieorkest, harmonieorkest, koor [152]
Chôros bis	1928	viool en cello [153]

In zijn boek 'Villa-Lobos, una Interpretacão' [154] wijst biograaf Andrade Muricy op het beëindigen (in 1929) van de serie 'Chôros' en het starten van iets nieuws. Of dit inderdaad te maken had met de teleurstelling van de komponist, dat de beide laatste 'Chôros' althans in Rio de Janeiro voor 'onuitvoerbaar' werden gehouden, moet in het midden worden gelaten. Er zijn wel meer werken in grotere bezetting, die tot na de dood van de komponist op eerste uitvoering moesten wachten. Ook van zijn theaterplannen brak hem het ene project na het andere onder de handen af. Het lijkt ons waarschijnlijker, dat zijn intensieve kennismaking met het werk van Bach aan de basis van een volgende nieuwe serie komposities ligt. Natuurlijk was Villa-Lobos als professioneel musicus bekend met het werk van Bach, maar pas aan het einde van de jaren twintig kwam hij tot grondige bestudering daarvan. Het is mogelijk, dat hij tijdens zijn tournée's (vanuit Parijs) naar Duitsland in de jaren 1927 en 1928 kennis heeft gemaakt met de legendarische uitvoeringen van 'Die Kunst der Fuge', hetzij in de bewerking van Wolfgang Graeser (1927) of die van Hans Theodor David (1928). Zijn Bach-studies brachten hem tot een nieuwe serie komposities, genaamd 'Bachianas Brasilieras', waarin - nomen est omen - naar een verbinding wordt gezocht tussen de muziek van Bach en de Braziliaanse volksmuziek. Dat Villa-Lobos er in is geslaagd om deze twee totaal verschillende werelden tot elkaar te brengen is een bewijs van zijn enorme vakmanschap. In geen enkele 'Bachianas' wordt muziek van Bach letterlijk geciteerd maar wel technische toepassingen zoals bij Bach ook gebruikelijk, de harmoniek, het instrumentaal behandelen van zangstemmen, het ontwerpen en combineren van melodieën, die als egaal

belangrijke lijnen een kompositie vormen (lineair contrapunt), etc. Opvallend is dat dergelijke technieken in het vroege werk van Villa-Lobos (d.w.z. vóór 1930) vrijwel niet voorkomen en zeker niet in de vorm zoals in de 'Bachianas' gebeurt. Het grootste compliment dat hem toekomt is, dat zijn muziek nergens een goedkope Bach-imitatie wordt, maar steeds een eigen persoonlijkheid blijft houden. Evenals bij de serie 'Chôros' het geval is, bevat ook de serie 'Bachianas Brasilieras' werken voor uiteenlopende bezettingen, zowel voor de grote als voor de kleine concertzaal:

BBr. 1 1930 8 celli [155]
BBr. 2 1930 orkest met veel Latijns-Amerikaanse slaginstrumenten
BBr. 3 1936 piano [156]
BBr. 4 1941 orkest [157]
BBr. 5 1938 sopraan en 8 celli [158]
BBr. 6 1938 fluit en fagot
BBr. 7 1942 orkest
BBr. 8 1944 orkest
BBr. 9 1945 vocaliserend koor [159]

In het oeuvre van Villa-Lobos kan volledigheidshalve nog gewezen worden op zijn bewerkingen van delen uit Bach's 'Wohltemperiertes Klavier' voor 8 celli en voor vocaliserende zangstemmen, waarmee hij de legendarische 'Swingle Singers' een kwart eeuw voor was. Verder op de grote verzameling Braziliaanse volksmuziek, die hij in de loop van de twintiger en dertiger jaren verzamelde en arrangeerde voor piano en voor zangstemmen of instrumentaal ensemble, in beide gevallen onder de naam 'Guia Prático' (10, cq. 14 delen, 1932, 1939 en supplement in 1946). Hij schreef werken voor kleine bezettingen in de meest gezochte en meest onwaarschijnlijke combinaties. Veel van zijn werk is in Europa uitgegeven bij Max Eschig in Parijs, het overige is hetzij in druk, hetzij in fotocopie of microfilm verkrijgbaar bij 'Associated Music Publishing Company', New York', die ook kunnen leveren uit het fonds van de voormalige 'Villa-Lobos Music Corporation'. Dit laatste fonds bevat veel overnames van kleine, reeds decennia lang verdwenen Braziliaanse uitgevers, waar veel vroege stukken gepubliceerd zijn geweest.

Een geheel nieuw genre in de muziekgeschiedenis is de 'Kammersinfonie'; dat behoeft niet per se een symfonie voor een relatief klein bezet orkest te zijn maar ook een muziekstuk, waarin de symfonie als muzikale vorm zo gecomprimeerd mogelijk wordt toegepast. Bij dit genre speelt in bijna alle gevallen de vraag, of het betreffende werk wel tot de kamermuziek moet worden gerekend. Zo'n typisch 'grensgeval' is de 'Kammersinfonie' (1916) voor 23 instrumenten van Franz Schreker, een werk waarin de strijkers nog zowel solistisch, dubbel als meervoudig bezet mogen worden (22232 of 66463). Om dezelfde reden zou een groots opgezet werk als 'Metamorphosen' (1945) voor drie en twintig strijkinstrumenten van Richard Strauss tot de kamermuziek gerekend kunnen worden.

De eerste symfonie voor zeer kleine bezetting werd geschreven in 1903 door Ermanno Wolf-Ferrari, die toen in München woonde. Het werk is geschreven voor piano, solistisch bezet strijkkwintet, vier houten blaasinstrumenten en hoorn. Het is een echte 'kleine symfonie'. De 'Kammersinfonie' opus 9 (1906) van Arnold Schönberg, trok direct na zijn ontstaan algemeen de attentie van de muziekwereld. Ook hier is sprake van een echte symfonie [160] maar niet in gecomprimeerde vorm; het stuk duurt ca. twintig minuten. Het 'Kammersinfonie' heeft in dit geval betrekking op de kleine bezetting: fluit, hobo, althobo, twee klarinetten, basklarinet, fagot, contrafagot, twee hoorns en solistisch bezet strijkkwintet. Hier zijn dus acht houtblazers, twee hoorns en vijf strijkers tegenover elkaar geplaatst, waardoor het lijkt of de balans tussen blazers en strijkers is verstoord. Het werk is echter zó geïnstrumenteerd, dat dit niet het geval is. De 'Kammersinfonie' [161] inspireerde vele komponisten tot het schrijven van soortgelijke werken, waarvan die van Anton von Webern (opus 21, voor negen instrumenten, 1928) als het hoogtepunt in het genre kan worden gezien. Ook de 'Kammersinfonie' voor vijftien instrumenten (1940) van Hanns Eisler mag als kwalitatief hoogstaand worden vermeld.

Zoals een 'Kammersinfonie' ontstond, zo kan ook het 'Kammerkonzert' gedacht worden. Het verschil met een gebruikelijk concert voor een instrument met orkest is hier, dat de bezetting relatief klein is; bovendien kan het ook een werk betreffen waarin niet een solo-instrument tegenover een groep staat maar waarin alle spelers gelijkkwaardig ten opzichte van elkaar staan. Dit is een kwestie, die van partituur tot partituur bekeken zal moeten worden. Een 'grensgeval' is het 'Kammerkonzert' (1925) voor viool, piano en dertien blazers van Alban Berg. Door zijn lange duur (± 40 minuten) is het bepaald geen 'klein' concert. De tussen 1939 en 1947 geschreven 'Six Chamberconcertos' van Elisabeth Lutyens zijn dat wel. Ook in het 'Konzert' voor 9 solo-instrumenten opus 24 van Anton von Webern zijn alle instrumenten even belangrijk. Een meer concerterend element heeft het 'Concerto in E flat', genaamd 'Dumbarton Oaks' (1937-1938) van Igor Strawinsky, waarin vijf blazers tegenover tien strijkers staan. Het genre 'Kammerkonzert' blijft moeilijk te definiëren en naar soort te bepalen.

Wij hebben gepleit voor de stelling, dat men om te beoordelen of een bepaald werk wel of niet tot de kamermuziek behoort, zou moeten kijken naar de geest waarin het geschreven is en pas daarna naar het aantal benodigde musici. Deze vraag is het moeilijkst te beantwoorden ingeval voor een muziekstuk tien of meer musici nodig zijn. Zelfs een nonet kan nog een grensgeval zijn. Het vierdelige nonet (1916) voor hobo, klarinet, fagot, hoorn en solistisch bezet strijkkwintet van Jan van Gilse heeft een duidelijk symfonisch karakter en komt in de grote zaal even goed tot zijn recht als in de kleine. Bij dergelijke werken vinden we vrijwel altijd een combinatie van strijkers en houten blaasinstrumenten (vaak plus hoorn). Het nonet opus 32 (1813) van Louis Spohr is geschreven voor fluit, hobo, klarinet, fagot, hoorn, viool, altviool, cello en contrabas.

Het nonet van Franz Schubert (Deutsch 79) uit hetzelfde jaar is geheel voor blaasinstrumenten gedacht: twee klarinetten, twee fagotten, contrafagot, twee hoorns en twee trombones. Het werk van Spohr is echte kamermuziek pur sang, dat van Schubert sluit meer aan bij de werken voor blazersensemble van Mozart en Haydn, ligt dus meer in de sfeer van de muziek voor openlucht en tuinconcert. Wel bijzonder bij Schubert is het gebruik van de trombones, die men bij muziek in kleine bezetting in de negentiende eeuw zelden aantreft.

Het octet en het septet geven in grote lijnen hetzelfde beeld; we zouden de werken van Schubert en Beethoven naast die van de 'twintigste-eeuwer' Strawinsky kunnen plaatsen. (Ook in het octet van Strawinsky (1923) zijn twee trombones voorgeschreven.) Het strijkerssextet en het sextet voor vijf strijkers met piano komt in de negentiende eeuw regelmatig voor. In de twintigste eeuw komt ook het sextet voor blaasinstrumenten sterker in de belangstelling, maar veelal in een andere bezetting dan in de dagen van Mozart. Leos Jánacek schreef een magnifiek blazerssextet (1924) voor fluit (met piccolo), hobo, klarinet, basklarinet, fagot en hoorn, met de merkwaardige titel 'Jeugd' ('Mládi'). Belangrijk zijn ook zijn concertino voor piano met klarinet, hoorn en strijkkwartet (1925) en het 'Capriccio' voor piano (alleen linkerhand) met zeven blaasinstrumenten (fluit/piccolo, 2 trompetten, 3 trombones, tenortuba, 1925). Tot de hoogtepunten in het repertoire behoren het sextet van Francis Poulenc (1930) en het sextet (Kloppenburg cat. no. 58) voor fluit, hobo, klarinet, fagot, hoorn en piano (1923) en het septet (Kloppenburg cat. no. 48) voor dezelfde bezetting plus contrabas (1921) van Willem Pijper.

Niet geheel nieuw maar wel pas in de twintigste eeuw tot een groot repertoire uitgegroeid, is het kwintet voor de combinatie fluit, hobo, klarinet, fagot en hoorn. Het genre was sinds de jaren dertig van de negentiende eeuw (Franz Danzi) uit de mode geraakt maar kwam omstreeks 1920 weer in de belangstelling (wat niet weg neemt dat het blazerskwintet opus 79 (1900) van August Klughardt zeer de moeite waard is!). Ook het blazerskwintet (1911) van Jan Ingenhoven is een ten onrechte vergeten meesterwerk. Tot de belangrijkste composities in dit genre behoren verder het lyrisch-romantische kwintet opus 43 (1922) van Carl Nielsen, de muzikanteske 'Kammermusik für fünf Bläser' opus 24/2 (1922) van Paul Hindemith, het zeer moeilijk toegankelijke blazerskwintet opus 26 (1924) van Arnold Schönberg en het spirituele 'La cheminée du Roi René (1939) van Darius Milhaud. Kamermuziek voor 'gemengde bezetting', anders dan met piano, is in de negentiende eeuw minder vertegenwoordigd dan kamermuziek voor strijkers of voor blazers. In de twintigste eeuw wordt het genre veel gebruikt. Enkele voorbeelden van 'gemengde' bezettingen:

Erik Satie	'Le piège de Méduse' (zeven dansen voor klarinet, trompet, trombone, slagwerk (twee spelers), viool, altviool en contrabas (1913)

Igor Strawinsky	'l'Histoire du soldat', toneelmuziek voor viool, contrabas, klarinet, fagot, cornet à pistons, trombone en slagwerk (één speler) met drie gesproken en twee gedanste rollen (1918)
Erik Satie	'Musique d'ameublement' voor piano, drie klarinetten en trombone (1920)
George Antheil	Quintet voor fluit, fagot, trompet, trombone en altviool (1922, herzien 1923)
Virgil Thomson	'Sonata da chiesa' in es-kl. voor altviool, hoorn, trompet en trombone (1926)
Ottorino Respighi	'Concerto a cinque' voor viool, contrabas, hobo, trompet en piano (1933).

In de muziek voor vier instrumenten is het strijkkwartet quantitatief gezien het meest vertegenwoordigd; na 1950 wordt het aantal mogelijke combinaties dan zo groot, dat het niet meer is te overzien. Merkwaardig is wel dat er verhoudingsgewijze weinig is geschreven voor vier houten blaasinstrumenten. De hoorn als vijfde en 'vullende' stem wordt blijkbaar te zeer gemist. Tot de weinige komposities voor deze combinatie behoort het kwintet voor fluit, hobo, klarinet, fagot met piano uit 1898 van André Caplet. Een ontwikkeling die overigens ook is te zien bij de komposities voor drie instrumenten is de gezochtheid van combinaties: komponisten zoeken naar nieuwe klankkleuren, dus nieuwe instrumentale combinaties of toepassingen van instrumenten die voordien nog (vrijwel) niet in de kamermuziek voorkwamen. Enkele voorbeelden:

Sergei Prokovieff	Tien stukken opus 12 voor vier fagotten (1913)
Arthur Honegger	'Trois contrepoints' voor piccolo, hobo, viool en cello (1922)
Anton von Webern	Kwartet voor viool, klarinet, tenorsaxofoon en piano opus 22 (1930)
Béla Bartók	Sonate voor twee piano's en slagwerk (twee spelers) (1937)
A. Roland Manuel	'Sonate dans le goût Español' voor hobo, fagot, trompet en clavecimbel (1938)
Olivier Messiaen	'Quatuor pour la fin du temps' voor viool, cello, klarinet en piano (1941) [162]

Wat betreft de muziek voor drie en voor twee instrumenten: ten opzichte van de negentiende eeuw liggen hier de belangrijkste verschillen weer in de bezetting, cq. de combinatie. In de negentiende eeuw werd het overgrote deel van de kamermuziek voor drie instrumenten ingevuld door het strijktrio (meestal viool, altviool en cello) en het pianotrio (viool, cello, piano). In de twintigste eeuw komen er geleidelijk de meest gezochte combinaties bij, met en zonder piano, met en zonder strijkinstrument. Hier komen ook de trompet en de trombone aan bod, instrumenten die in de kamermuziek van de negentiende eeuw vrijwel niet voorkomen. Zelfs de voorzichtige introductie van het slagwerk vindt na de eeuwwiseling plaats, nog vóórdat Varèse en tijdgenoten speciaal voor slagwerk-ensemble gaan schrijven. Enkele voorbeelden:

Edward Elgar	Andantino voor viool, mandoline en gitaar (1907) [163]
Florent Schmitt	Sonate en trio opus 85 voor fluit, klarinet en clavecimbel (1935)
Francis Poulenc	Sonate voor hoorn, trompet en trombone (1918) [164]
George Antheil	Sonate voor viool, piano en slagwerk (1923)
Francis Poulenc	Trio voor hobo, fagot en piano (1926)
Charles Koechlin	Twintig stukken voor drie jachthoorns 1932)

Muziek voor twee instrumenten, anders dan instrument plus piano, is in de negentiende eeuw zeer zeldzaam, (natuurlijk uitgezonderd étude-materiaal!). Vanaf het begin van de twintigste eeuw ontstaan er composities voor twee instrumenten in dit moeilijke en vaak ook 'ondankbare' genre. Tot de best geslaagde mogen de composities van Kodály (1914), Ravel (1922) en Honegger (1932) voor viool en cello worden gerekend; daarnaast de stukken voor twee violen van Bartók (1931) en Prokovieff (1932). De combinatie viool en alt blijft ongebruikelijk tot Milhaud's sonatine uit 1941, evenals de combinatie fagot en contrabas in de duo-sonate (1925) van Roussel.

Voor de combinatie twee houten blaasinstrumenten is er in de eerste helft van de twintigste eeuw veel geschreven. Beperken wij ons keusgewijze tot Frankrijk, Duitsland en Zuid-Amerika, dan zijn werken van Milhaud, Poulenc en Koechlin, Hindemith en Krenek, Ginastera en Villa-Lobos te noemen als voorbeelden van uitstekende muziek voor twee houten blaasinstrumenten in de periode tussen 1918 en 1945. Een bijzondere vermelding als waardevol werk verdient de sonatine voor klarinet en viool (1925) van Jan Ingenhoven. Voor de combinatie twee koperen blaasinstrumenten of één koperen blaasinstrument en één ander instrument (niet piano!) is er in deze periode nog vrijwel geen litteratuur; wél na 1945. Afgezien van studiemateriaal (études, e.d.) is de litteratuur voor trompet, trombone en tuba vergeleken met die voor houten blaasinstrumenten vrij mager. De projecten van Hindemith, Koechlin en anderen om sonates voor koperen blaasinstrumenten met piano te schrijven, voorzagen in die tijd beslist in een grote behoefte. De litteratuur voor slagwerk is in de eerste helft van de twintigste eeuw quantitatief zó gering dat zij eigenlijk verwaarloosbaar is. Een enkel stuk als de sonate voor pauken van Alexander Tcherepnin (1940) behoort tot de uitzonderingen. De opkomst van het slagwerk-ensemble in de jaren dertig in Amerika is elders reeds vermeld.

Een aparte groep binnen de kamermuziek voor twee instrumenten of stemmen zonder piano is het genre zangstem/instrument. Opvallend is dat bijna steeds de combinatie fluit en zang of strijkinstrument en zang wordt gehanteerd. De hier genoemde voorbeelden behoren tot de hoogtepunten in het genre:

Gustav Holst	Four songs (1916-1917) (viool)
Albert Roussel	Deux poèmes opus 26 (1924) (fluit)
André Caplet	'Écoute mon coeur' (1925) (fluit)
Jacques Ibert	'Deux stèles orientées' (1926) (fluit)

Vaughan Williams Liedcyclus 'Along the field' (1927) (viool)
Vaughan Williams Two English folksongs (vóór 1935) (viool)
Ottmar Gerster Vier Lieder (1940), (alt en altviool)

Als hoogtepunt in dit genre mogen hier beslist de tien liederen op teksten van William Blake, magnifiek getoonzet door Ralph Vaughan Williams (1957) voor tenor en hobo, genoemd worden.

XIV MONODISCHE MUZIEK

Een aparte en gespecialiseerde kunst binnen het komponeren is het schrijven voor één melodieinstrument (of de menselijke stem) zonder begeleiding. Een werk voor voor een onbegeleid strijkinstrument hoeft niet direct een monodie te zijn, omdat immers op een strijkinstrument meerstemmig spel mogelijk is. Een van de moeilijkste opgaven bij het schrijven voor één melodieinstrument is om het stuk wel monofoon te houden maar niet monotoon te maken. Natuurlijk ligt hierbij veel aan de uitvoerende maar de komponist behoort in zijn muziek al datgene vast te leggen, waarop de uitvoerende zijn voordracht baseert en wat hem of haar de mogelijkheid moet bieden deze onderhoudend en boeiend te maken. Wat betreft vorm en ritme heeft de komponist alle vrijheid, wat betreft harmoniek moet hij bij het ontbreken van begeleiding of tegenstemmen alle latente harmonie in zijn éénstemmige partituur vastleggen en dan liefst ook nog zó, dat uitvoerende en luisteraar de ontbrekende afwisseling tussen meerdere stemmen kunnen accepteren.

Zeer veel éénstemmige muziek is studie-materiaal. Dit heeft een ander doel dan muziek voor de grote of kleine concertzaal. Studie-materiaal helpt een musicus een bepaalde vaardigheid te ontwikkelen en deze op peil te houden. Een étude kán vragen om een boeiende voordracht maar dat hoeft niet per se. Over het algemeen bewegen études e.d., geschikt voor voordracht in het openbaar, zich op een hoog muzikaal niveau.

Wij doelen hier op éénstemmige muziek, bedoeld en geschikt om in het openbaar ten gehore te brengen. Studiemateriaal was er in vroeger eeuwen ook al en het had dezelfde functie als in de twintigste eeuw. Anders ligt dat bij het repertoire van voordrachtsstukken. In de Barok-periode ontstond er grote behoefte aan repertoire om thuis (of zelfs onderweg) te musiceren, met andere woorden, niet te moeilijke stukjes, die op alle mogelijke instrumenten (zoals de blokfluit) gespeeld kunnen worden. Het moeilijker repertoire vinden we vooral rondom de viola da gamba en andere strijkinstrumenten. Deze situatie bleef tot ver in de achttiende eeuw bestaan. Het grote repertoire, dat hoge eisen stelt aan de uitvoerende, is steeds voor een bepaalde, aan de komponist bekende kunstenaar (of de komponist zelf) gedacht. De sonates en partita's voor viool en de suites voor cello (etc.) van Joh. Seb. Bach zijn hiertoe te rekenen, evenals enkele solo-sonates van Dall' Abaco, Biber, Pisendel en Telemann. Daarnaast zijn er de

'Fantasien' van Telemann voor (blok-)fluit-solo en nog enkele vergelijkbare stukken. Quantitatief valt dit repertoire in het niet bij de gigantische hoeveelheid komposities met basso continuo.

In de negentiende eeuw bleef de situatie rondom de éénstemmige muziek ongewijzigd. Weinig komponisten voelden zich tot dit genre aangetrokken en als een enkeling al eens iets schreef, dan was het voor persoonlijk gebruik (de 'Caprices' voor viool van Paganini) of voor een bijzondere gelegenheid. Steeds zijn dergelijke stukken diep in het oeuvre van een komponist weggestopt en door latere onderzoekers niet altijd op waarde geschat, vaak afgedaan als 'gebruiksmuziek'. Een voorbeeld is het korte stuk voor klarinet-solo (Jähns 119) uit 1811 van Carl Maria von Weber, door geen enkele biograaf tot op heden in verband gebracht met de drie uit hetzelfde jaar daterende klarinetconcerten of het klarinetkwintet uit 1815.

Hoe zeer het genre 'monodische muziek' tegen de algemene muzikale smaak van de negentiende en eerste twee decennia van de twintigste eeuw inging, blijkt bijvoorbeeld uit de piano-begeleidingen, die Mendelssohn [165] en Schumann maakten bij de zes sonates en partitas voor viool-solo en de zes suites voor cello-solo (beiden 1853) van Bach en de vierentwintig 'Caprices' voor viool-solo van Paganini [166]. Het blijkt ook uit de uitgave (Leipzig, 1918) van de partita in a-kl. van Bach (aan de hand van een toen juist herontdekt handschrift) met een pianobegeleiding van de toenmalige Thomaskantor Gustav Schreck.

Max Reger was de eerste die weer sonates en suites voor een onbegeleid strijkinstrument ging schrijven, in navolging van Bach. Zijn vier sonates opus 42 (1900) maken weliswaar niet zo uitvoerig van allerlei dansvormen gebruik als Bach dat doet en verloochenen de Romantische stijl niet. Dat Bach als inspirerend voorbeeld heeft gediend is echter steeds hoor- en voelbaar, met name in het openings- en slotdeel van de eerste sonate en in het 'Andante con moto' (de 'ciacona') uit de vierde sonate. Hierbij komen nog drie stukken zonder opusnummer twee uit 1902 en een kort preludium in e-kl. uit 1915, geschreven voor de meesterviolist Adolf Busch. Persoonlijker - hoewel Bach op de achtergrond nadrukkelijk aanwezig blijft - zijn de zeven sonates opus 91 (1905), opgedragen aan zeven verschillende bevriende viool-virtuozen. In technisch opzicht zijn deze stukken moeilijker dan opus 42 maar ook 'dankbaarder'. Vooral de 'ciacona', die de zevende sonate besluit is een magistraal werk, de geest van vader Bach geheel waardig. Onder de opusnummers 117 en 131a bracht Reger een aantal preludia en fuga's samen, plus nog een 'ciacona'; deze stukken zijn ontstaan in de jaren 1909 tot en met 1912. Het vijfde stuk uit opus 117 is gebaseerd op twee orgelstukken van Bach, het begin van de 'Fantasie in G' (BWV 572) en de fuga in G uit BWV 541 [167]. De vioolstukken opus 117 en 131 behoren tot Reger's beste kamermuziek en vooral is daarbij opvallend hoe groot de afwisseling tussen deze stukken onderling is. Aansluitend op de solo-werken van Bach schreef Reger ook drie suites voor cello-solo (opus 131c, 1915) en

drie suites voor altviool-solo (opus 131d, 1915). Al deze stukken tonen aan, dat Bach inspirerend kan werken op een komponist maar ook dat een sterk komponist er in slaagt om (met de vereiste eerbied voor vader Bach) in deze muziek zichzelf te blijven, zijn eigen stijl getrouw. Enkele incidentele voorbeelden uit de negentiende eeuw buiten beschouwing gelaten zijn dit weer de eerste komposities, anders dan studiemateriaal, die zeer goed werken op het concertpodium. Reger's voorbeeld werd nagevolgd door onder meer

Paul Hindemith (opus 11/6, 1917 en opus 31/1-2, 1923)
Daniel Ruyneman Sonate voor solo-viool 1925
Nikos Skalkottas Sonate viool-solo 1925
Eugène Ysaye Zes sonates opus 27 (1924)
Willem Pijper Sonate viool-solo 1931

Het hoogtepunt in dit genre in de eerste helft van de twintigste eeuw is de solo-sonate van Béla Bartók (1944), die geschreven werd in opdracht van Yehudi Menuhin. De solosonate in C, BWV 1005 van Bach heeft voor dit werk model gestaan. Ook de sonate voor viool-solo van Arthur Honegger (1940) kan hier met ere genoemd worden.

De altviool is in quantitatief opzicht minder met solo-sonates bedeeld dan de viool maar de komposities zelf nemen in het totale oeuvre van de komponisten een waardige plaats in en zijn over het algemeen even karakteristiek in hun expressie als de werken voor viool-solo, zoals de 'Elegy for viola' uit 1944 van Strawinsky. Tot de belangrijkste komposities voor altviool-solo kunnen worden gerekend de sonates van Paul Hindemith (zelf 'van huis uit' altist), opus 11/5, 1919; opus 25/2 1922; idem opus 31/4, 1923 en de sonate zonder opusnummer uit 1937. Behalve de laatste maken zij deel uit van grotere series stukken voor strijkinstrumenten alleen. Kwalitatief zeer goede sonates schreven Emil Bohnke (1923), Charles Koechlin (1925), Elisabeth Lutyens (1938), Willy Burkhard (1939), Johann Nepomuk David (1942) en Ernst Krenek (1942).

Wat geldt voor de altviool, geldt mutatis mutandis ook voor de cello. Nog in de jaren dertig werden de solo-suites van Bach beschouwd als goed studiemateriaal, maar niet bedoeld voor uitvoering in de concertzaal. Het breken met die opvatting door Pablo Casals (al vanaf einde jaren twintig) was voor die tijd revolutionair. Anders dan bij de viool en de altviool het geval is, behoren de in de eerste helft van de twintigste eeuw geschreven stukken voor cello zonder begeleiding niet tot de hoogtepunten in het oeuvre van een komponist, uitgezonderd misschien de sonate opus 8 (1915) van Kodály. Kwalitatief belangrijke werken zijn de sonates van Paul Hindemith (opus 25/3, 1923), Bertus van Lier (1931) en Ernst Krenek (1939).

Werken voor contrabas zonder begeleiding - uitgezonderd weer étude-materiaal en 'Orchesterstudien' - zijn er in de eerste helft van de twintigste eeuw niet. Zelfs het repertoire voor contrabas en piano is zeer klein. Was de beroemde olifant in het 'Carnaval des animaux' van Camille Saïnt-Saens in 1886 al

een zeer grote uitzondering, een werk als het 'Pièce' voor contrabas en piano uit 1920 van Jean Rivier is dat niet minder.

Kan bij de muziek voor een strijkinstrument zonder begeleiding tot op zekere hoogte nog van een meerstemmigheid worden gesproken, omdat bij een strijkinstrument het gebruik van meerdere snaren tegelijkertijd mogelijk is, bij muziek voor een onbegeleid blaasinstrument komen we bij de pure éénstemmigheid. Verkapte meerstemmigheid is hier alleen mogelijk door middel van 'gebroken accoorden', d.w.z. de tonen van een accoord worden na elkaar gespeeld, zodat slechts de suggestie van een accoord ontstaat.

Wat betreft de éénstemmige muziek voor houten blaasinstrumenten is in de negentiende eeuw het repertoire weliswaar niet zeer groot maar wel duidelijk aanwezig. Bij de fluit ontstond zelfs al een repertoire vóór de negentiende eeuw. Ook in de twintigste eeuw inspireerde het blanke reine timbre van de fluit vele komponisten. Claude Debussy was met zijn 'Syrinx' (1912) bepaald niet de eerste, wel de auteur van een van de bekendste (en mooiste!) monofone stukken van de twintigste eeuw. De moeilijkheid bij het schrijven van éénstemmige muziek voor een blaasinstrument is, het werk interessant en levendig te houden, dus rijk aan expressie. Bij de fluit is dat nog verhoudingsgewijze gemakkelijk omdat het instrument qua expressie zovele mogelijkheden heeft, evenals de klarinet. Bij de hobo, de fagot en de saxofoon met hun 'minder buigzame' toon ligt dat al veel moeilijker. Monofoon repertoire voor deze instrumenten is er dan ook veel minder dan bij fluit en klarinet. Ook de grotere beweeglijkheid van fluit en klarinet ten opzichte van de andere instrumenten speelt hier een rol. Volgende lijst met stukken voor fluit-solo bevat een keuze uit werken die een zekere kwaliteit binnen het genre hebben. Opvallend is het relatief grote aantal Franse komponisten.

Sigfrid Karg-Elert	Sonate in fis opus 140 (1919)
Arthur Honegger	Danse de la chèvre (1919)
Pierre O. Ferroud	Trois pièces (1921)
Bernhard van den Sigtenhorst Meyer	Drie landelijke miniaturen I (1926)
	Drie landelijke miniaturen II (1946)
	Drie landelijke miniaturen III (1950)
	NB. Deze stukken kunnen ook op hobo worden gespeeld
Paul Hindemith	Acht Stücke (1927)
Georges Migot	Suite de trois pièces (1931)
Jean Rivier	Oiseaux tendres (1935)
Edgard Varèse	Density 21.5 (1935; geschreven voor een platina instrument)
Jacques Ibert	Pièce pour flute seule (1936)
André Jolivet	Cinq incantations (1936)
Hans F. Micheelsen	Sonatine (1939)
Charles Koechlin	Trois sonatines (1942)
Joh. Nepomuk David	Sonate (werk 31/1; 1942)
Charles Koechlin	Les chants de Nectaire (1944; een zeer grote en rijke verzameling!)

Georges Migot Eva et le serpent [2me suite] (1945)

Het repertoire voor hobo-solo is zeer klein. De omstreeks 1830 ontstane reeks van achttien 'Capricen' voor hobo-solo van Carl Anton Philipp Braun zijn is enige werk dat boven het niveau van 'dagelijkse études' uitkomt. In de twintigste eeuw is de reeks van twintig studies (1905) van Sigfrid Karg-Elert te noemen omdat hierin stukken voorkomen, die ook voor concertgebruik geschikt zijn. Tot de hoogtepunten in het repertoire behoren de muzikanteske sonate (1939) van Karel Mengelberg en de expressieve 'Metamorphoses after Ovid', opus 49 (1951) van Benjamin Britten. Vermeldenswaard zijn verder de 'Rhapsodie' opus 10 (1925) voor althobo-solo van Jørgen Bentzon en de 'Suite pour cor anglais seul' (1942) van Charles Koechlin.

De klarinet heeft sinds het laatste kwart van de achttiende eeuw een prominente plaats in de kamermuziek. Werken zonder begeleiding (weer afgezien van études en 'Orchesterstudien') zijn er in de negentiende eeuw wel maar pas vanaf het tweede decennium van de twintigste eeuw wordt dit repertoire quantitatief gezien uitgebreider. De sonates en andere komposities van Sigfrid Karg-Elert (tussen 1920 en 1926) en de drie stukken, die Igor Strawinsky in 1919 schreef voor de Zwitserse maecenas en amateur-klarinettist Werner Reinhart behoren tot de eerste 'volwassen' werken voor klarinet-solo in deze periode. Hierbij sluit de sonate voor klarinet-solo (1924) van Charles Koechlin aan. Van de Deen Jørgen Bentzon is er een variatiewerk (opus 14, 1927). Hoewel niet tot de monofone muziek behorend mogen hier ook de sonates voor twee klarinetten en voor klarinet plus fagot, beiden uit 1918 van Francis Poulenc [168] worden vermeld.

Bij de fagot is de situatie als bij de hobo. Uit de negentiende eeuw is ons behalve studie-materiaal geen enkel werk voor fagot-solo bekend. Het eerste uit de twintigste eeuw is de sonate van Sigfrid Karg-Elert uit 1926. Jørgen Bentzon schreef een variatiewerk voor fagot-solo (opus 34, 1938).

Wat betreft de koperen blaasinstrumenten: de hoorn heeft in de kamermuziek sinds de achttiende eeuw een bescheiden plaats, naast zijn zeer belangrijke rol in het orkest. Ook in de negentiende eeuw - meestal in combinatie met houten blaasinstrumenten, meerdere hoorns of piano - is hij nadrukkelijk aanwezig. Muziek voor hoorn-solo (buiten studiemateriaal) is er in de eerste helft van de twintigste eeuw vrijwel niet: twee stukken van Joseph Jongen (1926 en 1928) en drie van zijn broer Léon Jongen (1940, 1942 en 1944).

Hetzelfde beeld krijgen wij bij de trompet, de trombone en de tuba: wel studiemateriaal, geen concertmuziek. Zelfs originele werken voor deze instrumenten in combinatie met piano zijn een zeldzaamheid. Het meeste materiaal wordt nog gevonden in de sfeer van virtuoze stukken voor een concours of voor een conservatorium-examen zoals komposities van Guy Ropartz (1899, 1908) en Camille Saint-Saëns (1916). Erg belangrijk lijken deze stukken niet.

Wat betreft de zangstem: tegenover de tienduizenden liederen met piano- (of andere) begeleiding is het repertoire voor zangstem-solo zeer klein. In de eerste helft van de twintigste eeuw was vermoedelijk Georges Migot de eerste, die zich intensief met het schrijven van 'monodies' bezig hield. Zijn 'Hommage à Thibaut de Champagne' ('Cinq monodies sur des poèmes de Tristan Klingsor', 1924) en zijn 'Trois monodies pour trois poèmes de Tristan Klingsor' (1927) waren voor die tijd nieuw en absoluut uniek in hun genre. Na 1950 schreef Migot ook een
aantal instrumentale monodieën, evenals Maurice Ohana (1914-1992) [169].

Aan het slot van deze paragraaf willen wij twee komposities voor piano signaleren, die niet minder uniek waren in de tijd waarin zij ontstonden. Het betreft de 'Sonatine monodique' (1944) van Maurice Ohana en de tweede sonate 'Concord, Mass., 1840-1860' geschreven tussen 1909 en 1915, van Charles Ives. De 'Sonatine monodique' is geschreven voor een accoordinstrument (bijv. piano) maar desalniettemin éénstemmig. Behalve
het octaaf wordt geen enkele noot tegelijk met een andere gespeeld, zodat het melodische element sterk wordt benadrukt. Dit melodisch element wordt verdeeld tussen beide handen. De ritmiek is bijzonder levendig. Deze sonate bestaat uit vier delen: een snel deel volgens het klassieke schema, een Spaanse dans (Jota), een recitatief en een virtuoze toccata met een kleine fuga. Het gehele stuk is op zich al een wonder van vernuft qua bouw en opzet, daarnaast heeft het een hoge muzikale waarde.

De sonate van Ives is niet monofoon, zeer lang en technisch zeer moeilijk; om goed te begrijpen wat hem bij dit werk voor ogen stond kan de vertolker nu kennis nemen van zijn bundel 'Essays before a sonata' (1920). Zoals vaak bij Ives waren de Amerikaanse volksmuziek en gebeurtenissen uit de Amerikaanse geschiedenis inspiratiebronnen voor hem, die ook hoorbaar worden in de citaten van bepaalde melodieën en thema's. In het laatste deel van de sonate wordt de medewerking van een fluitist vereist voor een korte passage. Die partij is weliswaar belangrijk maar in het geheel toch van ondergeschikt belang en slechts terwille van de muzikale uitbeelding in het geheel betrokken. Dit is dus geen sonate voor fluit en piano maar een pianosonate met medewerking van een fluitist. Ook in dit opzicht geeft Ives weer blijk een van de meest originele komponisten te zijn, die de twintigste eeuw rijk is.

XV intermezzo **MUZIEK IN OORLOGSTIJD** (hors concours)

Tijdens de periode 1890-1940, die het onderwerp van dit boek vormt, speelden zich twee grote wereldoorlogen af. Wij hebben gezocht naar een antwoord op de vraag óf en in hoeverre deze wereldrampen een invloed hebben gehad op het komponeren in de bij deze oorlogen betrokken landen.

Daarbij moet verschil worden gemaakt tussen composities die rechtstreeks betrekking hebben op de oorlogs-gebeurtenissen of daardoor zijn geïnspireerd enerzijds en composities die alleen maar tijdens die oorlogsjaren zijn ontstaan anderzijds. De laatstgenoemde groep zou voor onze vraagstelling niet van belang zijn, ware het niet dat daarin een nieuwe vraag ontstaat: zijn er tijdens deze oorlogsjaren composities ontstaan - hetzij van toen reeds 'gevestigde', hetzij van jongere komponisten - waarvan achteraf is gebleken dat het meesterwerken zijn en als zodanig - ook qua uitvoeringen - een bijzondere plaats in de cultuurgeschiedenis hebben verkregen?

Van composities die in algemene zin een 'link' hebben met oorlogsomstandigheden kan in eerste instantie worden gedacht aan werken met een religieuze tekst of strekking: tussen de requiemmis (begin van de oorlogshandelingen) en het Te Deum (de uiteindelijke overwinning) is een aantal psalmen te plaatsen. Ook kan worden gedacht aan liederen (zowel solistisch als bedoeld voor de massa) en koren met teksten die het moreel moeten hooghouden of de hoorder bij een bepaalde gebeurtenis moeten betrekken: vokale of vokaal/instrumentale werken. Puur instrumentale werken komen wel voor maar zijn quantitatief gezien sterk in de minderheid, bijvoorbeeld 'Le drapeau Belge' uit 1916 van Edward Elgar [170].

Reeds aan het begin van de oorlog waren er - ook in Duitsland - mensen, die zich volop realiseerden welke verschrikkingen waren te verwachten. De stemming in Duitsland was in de zomer 1914 erg positief: de overwinningsroes van 1870-1871 werkte na veertig jaar nog door en liet velen geloven in een 'Blitzkrieg' met duidelijk voorspelbare en snelle afloop. Voor pessimisten zoals Heinrich Kaminski was weinig begrip.

'Der 69. Psalm' van Kaminski werd geschreven voor tenor-solo, acht-stemmig gemengd koor (NB. niet dubbelkorig), vierstemmig knapenkoor en groot orkest. Het werk ontstond in de maanden augustus en september 1914, de eerste maanden van de oorlog. De tekst is de bekende psalm, beginnend met de woorden 'Hilf mir, Gott, denn das Wasser steigt mir bis an die Seele', een psalm van David. Kaminski heeft echter een keuze gemaakt en de lange psalm niet volledig getoonzet. Een uitvoering vergt bijna een half uur. De muzikale stijl sluit aan bij de laat-Romantici, misschien nog meer bij Reger dan bij Mahler. De kracht van dit werk ligt in de gedrevenheid waarmee en de sfeer waarin het ontstond. Het heeft diezelfde indringende werking als de zesde symfonie van Mahler. Deze psalmzetting is drie-delig: het eerste voor gemengd koor (met een kleine tenor-solo) contrasteert sterk met het liefelijke en de opgebouwde spanningen neutraliserende middendeel, dat voor knapenkoor is geschreven. Een groots opgezette fuga sluit het werk af. Aan deze fuga (op de tekst: 'Ich will den Namen Gottes loben') wordt het koraal 'Gloria sei dir gesungen' [171] als cantus frimus toegevoegd, gezongen door het knapenkoor (dat in al dit vokale en instrumentale geweld wel 'très nombreux' moet zijn!). 'Psalm 69' werd in 1920 voor het eerst uitgevoerd en kan worden gezien als een der sterkste composities van deze zeer ten onrechte vergeten Duitse

komponist.

In 1915 werd aan koning Albert I (cq. aan het Belgische volk) een album met sympathiebetuigingen aangeboden onder de titel 'King Albert's Book', waarvoor vele tientallen bekende intellectuelen een bijdrage leverden. Hoewel het een initiatief van de Engelse pers was, kwamen er reacties uit de gehele wereld. Uit Nederland zijn de litteratoren Louis Couperus en Frederik van Eeden vertegenwoordigd. Volgende komponisten leverden een bijdrage [172]:

Alexander Mackenzie	One who never turned his back (lied)
André Messager	Pour la patrie (lied)
Frederic Cowen	A hymn to Belgium (lied)
Edward Elgar	Carillon [173]
Liza Lehmann (Amerika)	By the lake (lied)
Edward German	Homage to Belgium, 1914 (piano)
Claude Debussy	Berceuse héroïque (piano) [174]
P.E. Lange (Denemarken)	Lamentation (piano)
Pietro Mascagni	Sunt lacrimae rerum (piano)
Joh. Backer (Noorwegen)	She comes not (lied)

De meeste komposities zijn later nooit meer elders gepubliceerd. Wanneer men ze op muzikale waarde schat is er veel gelegenheidswerk bij, dat waarschijnlijk ook in kort tijdsbestek is ontstaan. Het lied van Messager lijkt - naast Debussy's 'Berceuse' voor piano - het muzikaal meest waardevolle stuk uit deze bundel. De tekst van Victor Hugo ('Ceux qui, pieusement, sont morts pour la patrie') is vaker getoonzet o.m. door Charles Smulders. Het korte pianostuk van Mascagni verloochent geen moment zijn opera-afkomst maar boeit door en in zijn beknoptheid.

Soms kan een bepaalde kompositie door een samenloop van omstandigheden een bijzondere betekenis krijgen voor een andere gelegenheid dan waarvoor zij werd geschreven. Dit is bijvoorbeeld het geval bij de 'Hymne à la justice' van Albéric Magnard uit 1902, omdat de komponist al tijdens de eerste gevechten in september 1914 om het leven kwam bij het verdedigen van zijn landgoed. Niet zonder tragiek is het feit, dat dit werk sterk onder invloed van Wagner staat ('Tristan-chromatiek'). De 'Hymne à la justice' heeft tijdens de oorlogsjaren op het repertoire van vele Europese orkesten gestaan en is ook in Nederland (o.l.v. Evert Cornelis) herhaaldelijk uitgevoerd.

Van Alphons Diepenbrock is bekend, dat hij door de oorlogsgebeurtenissen dusdanig was gegrepen, dat het komponeren hem zeer moeilijk viel. Afgezien van de toneelmuziek bij Aristophanes' 'De vogels' (augustus-december 1917) en die bij Goethe's 'Faust' (februari-maart 1918) schreef hij in de jaren 1914-1918 slechts een tiental liederen en vier instrumentale komposities (niet alle werken zijn voltooid!). Van de liederen zijn er vier uitgesproken 'oorlogsliederen' (zie volgend overzicht), waarvan er drie bedoeld waren voor Jean Louis Pisuisse, een in die dagen bekend cabaretier. De in diezelfde tijd ontstane liederen van

Charles Smulders en Matthijs Vermeulen sluiten hier naar de geest op aan. Beiden behoorden tot Diepenbrock's vriendenkring.

Charles Smulders	Vae victis [Nederlandse tekst] (1914)
Charles Smulders	Aan koning Albert (1915)
Charles Smulders	Aan koningin Elisabeth (1915)
Charles Smulders	Les fleurs de France (1915)
Charles Smulders	Ceux qui pieusement sont morts pour la Patrie (1915)
Charles Smulders	Les cloches de Belgique (1915)
Alphons Diepenbrock	Les poilus de l'Argonne (1915)
Alphons Diepenbrock	Landstormlied (1915)
Alphons Diepenbrock	Belges, debout! (1916)
Alphons Diepenbrock	Le vin de la revanche (1916)
Matthijs Vermeulen	Les filles du roi d'Espagne (1917)
Matthijs Vermeulen	On ne passe pas (1917)
Matthijs Vermeulen	La veille (1917)
Matthijs Vermeulen	The soldier (1917)
John Ireland	The soldier (1917)
Camille Saint-Saëns	Victoire (1918)

Na de oorlog ontstonden komposities die betrekking hebben op een herdenking van de slachtoffers, soms al in 1918, soms veel later. John Foulds (1882-1939) schreef een 'World-Requiem' (1920), dat in november 1923 ter gelegenheid van de vijf-jarige herdenking van het beëindigen van de eerste wereldoorlog in Londen werd uitgevoerd. Dit werk is alleen al vermeldenswaard door de enorme hoeveelheid uitvoerenden: behalve solisten en vier koren worden er twee symfonie-orkesten, vier harmonie-orkesten en twee fanfare-orkesten voorgeschreven. In aantallen uitvoerenden overtreft deze partituur de achtste symfonie van Mahler en de 'Gurrelieder' van Schönberg en wellicht is dat meteen de reden waarom dit werk na 1923 nooit meer is gegaan. De muziek zelf is in een goedklinkend Romantisch idioom geschreven dat aan (de vroege) Richard Strauss ('Ein Heldenleben') doet denken. In harmonisch opzicht gaat deze partituur niet verder dan wat omstreeks het jaar 1900 'modern' was en blijft dus achter bij Mahler en de Schönberg van vóór de a-tonaliteit. De massale homofonieën en de koper-fanfares geven het stuk iets 'brallerigs' wat de Engelse muziek anders vreemd is.

Een aparte plaats in dit repertoire wordt ingenomen door enkele werken van Max Reger. Zijn 'Eine Vaterländische Ouverture' werd in de eerste weken van de oorlog geschreven en voltooid op 21 september 1914. Aan de gebruikelijke orkestbezetting worden orgel (ad libitum) plus een groep trompetten en trombones toegevoegd ['Isoliert postiert'], die het koraal 'Nun danket alle Gott' laten horen. Het werk is 'Dem deutschen Heere' opgedragen. Dit en het feit dat Reger een aantal destijds in Duitsland populaire liederen citeert (en op knappe wijze met elkaar contrapunteert): 'Deutschland, Deutschland über alles', 'Ich hab mich ergeben mit Herz und mit Hand' en 'Es braust ein Ruf wie Donnerhall' zijn er de oorzaak van geworden dat het stuk zelden wordt uitgevoerd. Na 1945 was het nog 'besmet' ook. Dit was een dubbele

onrechtvaardigheid: Reger kon het niet helpen dat zijn werk door de nazi's zou worden misbruikt; ook was hij er niet schuldig aan, dat bepaalde liederen (cq. teksten) na 1945 overal ter wereld met een zwarte periode in de Duitse geschiedenis zouden worden geassocieerd.

Muziek dient onder alle omstandigheden naar muzikale waarde te worden beoordeeld. Daarbij mogen politieke aspekten nooit een rol spelen. Een komponist of een uitvoerend musicus die iets laakbaars heeft gedaan, kan daarvoor als persoon worden gestraft maar de gekomponeerde, cq. gespeelde muziek gaat vrijuit. Aan de 'Vaterländische Ouverture' heeft de 21e eeuw iets goed te maken. Qua muzikale waarde kan het werk zeker op één lijn worden gesteld met de 'Hiller-variaties' opus 100 of 'Eine Balletsuite' opus 130, die tot Reger's meest gespeelde komposities voor orkest behoren. Zeker is het stuk sterk gebonden aan de tijd waarin het ontstond en zelfs niet vrij te pleiten van een gezonde dosis sentimentaliteit maar van hoeveel komposities van de grootste meesters kan dat niet worden gezegd?

Nog twee werken moeten hier genoemd worden, die rechtstreeks door het oorlogsgebeuren zijn geïnspireerd. Reger had het plan een grootschalig 'Requiem' te schrijven en begon daaraan in october 1914, dus kort na het voltooien van de ouverture. Het werd ontworpen voor vier solostemmen, gemengd koor en orkest met orgel. Hoewel hij voldoende tijd had (hij overleed op 11 mei 1916 tijdens een concertreis) om verder te komen met deze partituur, brak hij zijn werk nog in 1914 af. Zijn biograaf Fritz Stein vermoedt (waarschijnlijk terecht), dat Reger door de Latijnse tekst onvoldoende geïnspireerd werd [175]. Hij kende de taal niet en schijnt daarover tegen Stein wel eens zijn spijt te hebben uitgesproken. Van zijn 'Requiem' is alleen de Introïtus voltooid; in de Sequens breekt de schriftuur af bij de woorden 'Inter oves locum praesta'. Pas in 1938 werd het fragment uitgevoerd (o.l.v. Fritz Stein) en daarna ook uitgegeven onder de (misleidende) titel 'Totenfeier' en het (nog meer misleidende) opusnummer 145a. Het betreft hier goede muziek maar zeker niet het beste wat Reger gemaakt heeft.

Er werd een tweede opzet van een soort 'Requiem' gemaakt. Van de negentiende-eeuwse dichter Friedrich Hebbel bestond al een tekst, beginnend met de woorden 'Seele, vergiss sie nicht, die Toten' en als titel 'Requiem'. Hiermee kon Reger beter uit de voeten dan met een Latijnse tekst. In 1912 komponeerde hij de Duitse tekst al voor vierstemmig mannenkoor a cappella. In 1915 nam hij dezelfde tekst en zette deze voor alt (of bariton) -solo, gemengd koor en orkest (opus 144b). Hij schreef zijn uitgever Simrock: 'Ich glaube sagen zu dürfen, dass diese[s Chorwerk] mit das Schönste [ist], was ich je geschrieben habe [176]. Inderdaad spreekt er uit deze partituur een grotere gedrevenheid dan bij het andere werk. Toch lijdt deze kompositie aan een zekere exaltatie waardoor de toehoorder niet echt geroerd wordt [177]. Van de drie hier vermelde komposities van Reger laat uiteindelijk de ouverture de sterkste indrukken achter.

Het is onnodig om te streven naar volledigheid: ter vergelijking met de eerder genoemde voorbeelden volgt hier nog een lijst met 'oorlogskomposities', (koorwerken), die gemeen hebben, dat zij boven het niveau van gebruiksmuziek uitsteken.

Frederic Delius	Requiem (1914-1916)
Edward Elgar	Spirit of England (3 koren, 1915-1917)
Gustav Holst	A dirge for two Veterans (1916)
Charles Ives	They Are There, a war song march (1917)
Emile Wambach (Belg)	Les voix de la douleur (1914)
Emile Wambach	Prière (1917)
Florent Schmitt	Chant de guerre (1914)
Alfred Bruneau	Le chant du drapeau (1916)
Camille Saint-Saëns	Hymne a la paix (1918)

Het oorlogsgebeuren kan op een komponist een grote impact hebben, die hem - in het ergste geval - het komponeren voor lange tijd onmogelijk maakt. We noemden in dit verband al de naam van Alphons Diepenbrock. We kunnen ook Arnold Schönberg als voorbeeld nemen: hij werd in 1915 voor militaire dienst opgeroepen (op dat moment werkte hij aan een symfonie) en bleef in dienst tot het einde van de oorlog. Tussen 1915 en 1920 is slechts één kompositie voltooid (het vierde van de vier liederen met orkest opus 22, in juli 1916). De symfonie bleef in het schets-stadium steken, niet omdat Schönberg geen inspiratie zou hebben of dat hij het werk technisch niet aankon, maar doordat hij van de oorlogshandelingen en gevechten zoveel ellende had gezien, dat zijn creativiteit verlamde. Delen van de nooit uitgewerkte symfonie zijn in het oratorium 'Die Jakobsleiter' opgenomen maar ook dit werk - waarmee hij tot in het jaar 1922 bezig was - werd nooit voltooid. Bekend is dat Schönberg nog jaren later het plan heeft gehad 'Die Jakobsleiter' te voltooien. Het stuk wekte bij hem echter teveel negatieve herinneringen op. Het onvoltooide fragment behoort zeker niet tot zijn minste werk!

Een der grote historische verschillen tussen de eerste en de tweede wereldoorlog was het feit, dat de eerste oorlog tamelijk abrupt uitbrak, terwijl de tweede een veel langere voorgeschiedenis had (eigenlijk al vanaf 1918). Bovendien beseften velen al in een vroeg stadium welke kant het in Duitsland opging. De schandalige behandeling die de Joodse Duitsers moesten ondergaan trof ook de musici onder hen. Velen verlieten Duitsland en later ook Oostenrijk. De uitgever Universal Edition in Wenen, die in de jaren tussen de beide wereldoorlogen gold als een der grootsten en belangrijksten op het gebied van hedendaagse muziek, werd in 1938 door de nazi's 'overgenomen'. Er was in het 'derde rijk' een algemene boycot tegen Joodse komponisten, tekstdichters en uitvoerende kunstenaars. Komponisten die op welke wijze dan ook protesteerden, zoals Hanns Eisler met zijn anti-oorlogsliederen (vaak teksten van Bertolt Brecht) moesten de wijk nemen naar het buitenland om een erger lot te ontgaan. Wat er in Duitsland overbleef waren mensen als Karl Amadeus Hartmann, die zijn muziek niet in nazi-Duitsland uitgevoerd wilde laten worden, een bekwaam vernieuwer als Hugo Distler (die in 1942 geen andere uitweg zag dan zichzelf het leven te

benemen) en een groot leger van al dan niet middelmatige figuren, die zich aan de 'nieuwe orde' aanpasten. (Na 1945 moesten heel wat komposities om politieke redenen van titel of van tekst veranderen.) Ook werd veel 'ongewenste' muziek, d.w.z. contemporaine muziek uit landen waarmee Duitsland in oorlog was inclusief het gehele jazz-repertoire verboden, zodat men in Duitsland geen kennis meer kon nemen van de vernieuwingen die er op muziekgebied plaatsvonden.

De 'Cantate de la Paix' (1937) en zijn pendant, de 'Cantate de la guerre' (1939), beiden op tekst van Paul Claudel en met muziek (voor gemengd koor a cappella) van Darius Milhaud, zijn typische voorbeelden van stukken die willen waarschuwen, niet alleen tegen de verschrikkingen van een oorlog maar ook tegen de bedreiging van het menselijk bestaan. Ook de 'Quatre motets pour un temps de pénitence' (1938-1939) en vooral 'La figure humaine' (1943, rev. 1959) voor gemengd koor a cappella van Francis Poulenc kunnen in dit kader worden geplaatst. De teksten 'Timor et tremor', 'Vinea mea electa', 'Tenebrae factae sunt' en Tristis est anima mea' hebben weliswaar betrekking op de vastentijd, maar werden - zoals Poulenc zelf verklaarde [178] - gekozen onder de indruk van de gebeurtenissen in Oostenrijk in 1938 (de 'Anschluss').

De 'Canti di prigionia' (Liederen uit gevangenschap; 1938-1941) van Luigi Dallapiccola kunnen in diezelfde zin als een aanklacht tegen fascisme en anti-semitisme worden opgevat.

Het opvoeren van de spanningen en het uitbreken van de oorlog in september 1939 had op verschillende manieren zijn weerslag. Het is voor dit jaar en voor de daarop volgenden onmogelijk, zelfs maar te streven naar een volledige lijst [179] van komponisten en hun toen geschreven werken, die rechtstreeks op het oorlogsgebeuren betrekking hebben. Wij geven daarom een keuze van werken (met enkele kanttekeningen), die de lezer naar believen zelf mag uitbreiden.

De zesde, zevende en achtste sonate voor piano van Sergei Prokovieff ontstonden uit een project dat bestond uit een aantal schetsen, die als gemeenschappelijke basis diende. Het begin werd gemaakt in de zomer van 1939. De vierdelige zesde sonate (in A, opus 82) werd in maart 1940 voltooid, de beide anderen (opus 83 en 84, beiden in BES en beiden driedelig) in december 1942 en december 1944. Tegenwoordig worden zij ook de 'oorlogssonates' genoemd, een benaming die niet van Prokovieff zelf is. Het zijn alle drie monumentale werken, die wel elk een eigen karakter hebben in een wat rauwe krachtige stijl, die - vooral in de zesde en zevende sonate - zelfs agressief aandoet met veel massieve blok-achtige klanken. Het laatste deel van de zevende sonate heeft een sterk motorisch karakter, alsof de piano als slaginstrument wordt gebruikt. De achtste sonate is veel lyrischer en meer introvert meditatief. In deze niet-programmatische sonates legde Prokovief zijn reakties op en gevoelens bij de toenmalige politieke spanningen vast: naar het karakter van deze sonates te oordelen is daarin geen angst voor een naderende catastrofe getypeerd maar eerder een vastberaden houding van verzet en strijd.

Deze laatste aspecten ontbreken geheel in het zesde strijkkwartet van Béla Bartók. Dit werk is de muziek geworden angst voor de uitbrekende oorlog. Het ontstond in de maanden augustus tot en met november 1939 en was tevens Bartók's laatste in Europa geschreven kompositie. In december 1939 overleed zijn moeder; naast de politieke spanningen had dit feit bij hem tot gevolg, dat hij meer dan drie jaar niet kon komponeren. In die
periode verliet hij Europa en vestigde hij zich in de Verenigde Staten (october 1940).

In tegenstelling tot de andere vijf kwartetten hanteert Bartók hier een structuur van vier contrasterende delen, die onderling een thematische verwantschap hebben: levendig (vivace), marcia, burlesque, somber (mesto). De verwantschap ontwikkelt zich uit een thema, waarmee elk van de vier delen begint - zij het dan steeds in een andere vorm. Dit thema levert weliswaar materiaal voor de eerste drie delen maar wordt pas in het laatste deel volledig uitgewerkt. De mars heeft een karakter, dat misschien het beste met 'agressief' is te omschrijven; aan het slot van het trio heeft ieder instrument zijn eigen toonsoort (poly-tonaliteit). Ook de burlesque is niet eenvoudig te beluisteren met zijn cynische slagaccoorden en zijn 'valse' tonen tussen eerste en tweede viool, veroorzaakt door het gebruik van kwart-tonen. Het middendeel (andante) vormt een contrast binnen de burlesque: het cynisme heeft plaats gemaakt voor dramatiek en somberheid. Deze sfeer wordt nog in sterker mate benadrukt in het aangrijpende laatste deel, dat eindigt met een herhaling van het gemeenschappelijke thema, dat als het ware 'als een nachtkaars uitgaat'. Er bestaan maar weinig stukken, waarin de verschrikkingen van een oorlog en het gevoel van totale verlatenheid zó realistisch in absolute muziek zijn weergegeven dan in dit laatste strijkkwartet.

Naar de geest en qua intensiteit is de 'Veldmis' ('Polni Mse') van Bohuslav Martinu wel met het zesde strijkkwartet van Bartók te vergelijken. Ook dit indrukwekkende stuk, geschreven voor bariton-solo, mannenkoor, blazers, slagwerk, piano en harmonium, ontstond in de herfst 1939. De tekst, in het Tsjechisch, is samengesteld uit psalmfragmenten en ook hier is de angst voor de oorlog in bijna iedere maat voelbaar. Martinu was leerling van Roussel en woonde tussen 1923 en 1940 in Parijs. De stijl van zijn muziek kenmerkt zich door een basis, gevormd in de Tsjechische volksmuziek met invloeden uit Impressionisme en laat-Romantiek. Dat geeft zijn stijl iets ondefinieerbaars en soms - vooral in zijn latere werk - iets onpersoonlijks. De 'Veldmis' echter stijgt daar boven uit en is juist een zeer persoonlijk stuk geworden. Erg 'modern' is het werk niet te noemen: Martinu maakte lang voor 1940 kompositities, die in harmonisch en ritmisch opzicht veel verder gaan ('Symfonie voor twee orkesten' 1932, tweede strijkkwartet 1925 [180]. De 'Veldmis' staat ver af van de alles overheersende somberheid van Bartók's kwartet maar maakt door een ondertoon van moed en vertrouwen ondanks de angst voor de komende gebeurtenissen een grote indruk.

Ook het vioolconcert van Karl Amadeus Hartmann, genaamd 'Concerto funèbre / Musik der Trauer' behoort tot de werken, die ontstonden in de dagen waarin de nazi's met de aanval op Polen de tweede wereldoorlog een feit lieten worden. Voor de komponist getuigde het van moed dat hij met dit werk in de openbaarheid (Zwitserland, 1940) trad, want natuurlijk haalde hij zich met dit demonstratieve gebaar de haat van de toenmalige machthebbers op de hals. Zijn in 1940 voltooide (maar grotendeels al in de jaren 1936 en 1937 ontstane) eerste symfonie, genaamd 'Versuch eines Requiems' moest daardoor tot 1948 op een eerste uitvoering wachten. Hetzelfde lot trof de tweede symfonie: in de eerste maanden van 1938 las Hartmann het boek 'l'Oeuvre' van Emile Zola, dat hem inspireerde tot een symfonie in twee delen, genaamd 'l'Oeuvre'. Deze werd in 1939 uitgevoerd in Luik; daarna raakte de partituur zoek. Uit de partijen en uit de schetsen reconstrueerde de komponist zijn symfonie waarbij hij de beide delen verwisselde en een aantal wijzigingen aanbracht. Als zesde symfonie werd dit werk in 1953 voltooid en uitgevoerd.

De muziek van Hartmann gold bij de politieke verhoudingen in Duitsland in de jaren 1933-1945 als 'entartet' maar zijn symfonisch gedicht 'Miserae' werd met veel succes gespeeld tijdens het muziekfeest van de 'Internationale Gesellschaft für Neue Musik' in Praag in 1935. De IGNM was in die jaren de meest prestigieuze vereniging voor hedendaagse muziek in Europa en de bijval van Hartmann's werk, gegeven door de grootste deskundigen op dit terrein, zal de nazi's zeker niet welgevallig zijn geweest. Zijn eerste strijkkwartet weerklonk tijdens een IGNM-concert in Londen in 1938. Ook de 'officiële' tweede symfonie uit 1941 moest tot na de oorlog wachten op zijn eerste uitvoering. Vermeldenswaard is in dit verband de liederencyclus 'Lamento' (1943), die pas in 1955 in Zwitserland voor het eerst werd uitgevoerd.

De drie hier genoemde symfoniën hebben gemeen dat zij overwegend in een langzaam tempo klinken. De eerste symfonie bestaat uit vijf delen: 1 'Elend' (allegro/largo); 2 'Frühling' (allegro con brio/largo); 3 thema met vier variaties; 4 'Tränen' (langsam); 5 'Bitte' (andante). Alleen het derde deel is puur instrumentaal, voor de overigen werd een gedicht van de Amerikaanse dichter Walt Whitman gebruikt, gezet voor altstem maar met een zeer groot interpretatief aandeel van het orkest. De (officiële) tweede symfonie is één-delig, een groots opgezet adagio. De zesde (oorspronkelijk tweede) is twee-delig: een niet minder groots opgezet adagio, nader onder te verdelen in verschillende tempi dat uiteindelijk weer in het oorspronkelijke tempo terugkomt. Het tweede deel bestaat uit een 'toccata variata' waarin drie fuga's zijn ingebouwd. De tweede fuga (alleen blazers) en de derde (gehele orkest) zijn varianten van de eerste (alleen strijkers). Deze drie fuga's geven met hun omkeringen van thema's en andere meestal zeer ingewikkelde constructies een duidelijk beeld van Hartmann's fabelachtige beheersing van het contrapunt.

In 1940, toen de Duitse legers Frankrijk binnentrokken, werkte

Francis Poulenc aan zijn ballet 'Les animaux modèles', gebaseerd op fabels van De la Fontaine. Aan de muziek zelf is van oorlogsspanningen niets te merken; Hij zei hierover later tegen de criticus Claude Rostand: 'Alors je voulais, coûte que coûte, trouver une raison d'espérer dans le destin de mon pays' [181]. Zo verwerkte hij in een van de fabels het volksliedje 'Non, non, vous n'aurez pas notre Alsace-Lorraine', dat iedere rechtgeaarde Fransman kent maar de meeluisterende bezetter natuurlijk moest ontgaan. Hij beschouwde dit ballet als een reactie tegen zijn meer ernstige stijl, zoals gebruikt in zijn in de jaren 1937 - 1941 geschreven religieuze koorwerken. Dit is in wezen niet juist: de muziek van Poulenc is een samengaan van verschillende contrasterende elementen zoals platvloersheid en diep doorvoelde religie, humor en ernst, melodische begaafdheid en harmonische alledaagsheid, prachtige harmonische vondsten en uiterst banale melodieën, etc. Al deze elementen komen in het gehele oeuvre voor en niet alleen vóór 1940. Wie in de gelegenheid is Poulenc's totale oeuvre, van de 'Rapsodie Nègre' tot de klarinetsonate, te bestuderen ziet, dat hier sprake is van een van de grootste Franse meesters uit de twintigste eeuw, van wie verreweg de meeste komposities van een gecompliceerde, eigenzinnige maar unieke persoonlijkheid getuigen. Wie geen tijd heeft om het gehele oeuvre te leren kennen, zou kunnen volstaan met de beide balletten, het trio voor hobo, fagot en piano, de 'Litanies à la Vierge noire', de mis, het orgelconcert, het Stabat Mater, de laatste scène (de 'valbijl-scène') uit de opera 'Dialogues des Carmélites', 'La voix humaine' en het piano-concert (NB. in dié volgorde!) om tot dezelfde conclusie te komen.

Tegenstellingen zoals in de muziek van Poulenc zal men niet gauw vinden in het oeuvre van zijn directe kunstbroeder Arthur Honegger. Een uitzondering is 'Une cantate de Noël', zijn laatste grote vokale werk. De tegenstellingen zitten in begin en slot: het begin wordt gevormd door een indringende zetting van het 'De profundis clamavi' (psalm 130); het slot is een instrumentaal deel waarin allerlei kerstliederen na-klinken. De verbinding tussen deze twee uitersten wordt gemaakt door middel van een aantal Frans- en Duitstalige kerstliederen, de essentie van het kerstevangelie (bariton-solo), het 'Gloria in excelsis Deo' en de Gregoriaanse psalm 'Laudate Dominum omnes gentes' (psalm 116). Honegger begon zijn werk in 1940 en daarmee wordt meteen zijn tekstkeuze 'De profundis' duidelijk. De schets van dit eerste gedeelte breekt af (op 24 januari 1941) bij cijfer 13 van de huidige partituur, dat is direct vóór de eerste inzet van het kinderkoor. De voorgaande koorpassage is uit het Latijn overgegaan naar het Frans met de woorden: 'O viens, Emmanuel! En Toi vit l'espoir d'Israel. Nos lourdes fautes nous pleurons. Entends nos voix qui t'implorons.' (Een tekst, die het werk bij de toenmalige verhoudingen in Duitsland en Oostenrijk onuitvoerbaar had gemaakt.) Na een niet geslaagde poging de tot dan toe voltooide muziek in een ander werk onder te brengen, liet Honegger zijn schetsen liggen tot einde 1952. Waarschijnlijk besloot hij pas toen tot het uitwerken als kerstcantate, hoewel de woorden 'O viens, Emmanuel!' reeds in die richting

wijzen. De partituur is gezet voor groot gemengd koor (onderverdeeld tot achtstemmigheid en soms zowel in ritmisch als in melodisch opzicht moeilijk), kinderkoor (eventueel met solo), bariton-solo en orkest met orgel-solo. Opmerkelijk is het ontbreken van alle slagwerk, zelfs pauken zijn niet voorgeschreven (een gegeven dat bij Honegger overigens vaker voorkomt).

Vergelijkbare koorwerken uit dezelfde tijd zijn het oratorium 'Le fusillé inconnu' (1949) voor recitanten, gemengd koor en orkest van Serge Nigg (tekst van François Monod) en het oratorium 'Le Mystère des Saints Innocents' (1946) voor solisten, koor en orkest van Henri Barraud (tekst van Charles Peguy).
Nigg (* 1924), een leerling van Messiaen, geldt in Frankrijk als de absolute pionier van de dodecafonie. De muzikale stijl in zijn oratorium is echter eerder een soort neo-Romantiek. Het oratorium van Barraud (1900-1997) is in harmonisch opzicht veel progressiever, hoewel hij een generatie ouder was dan Nigg. Hij schreef dit werk 'à la mémoire de son frère fusillé par le Gestapo'. De emotioneel zeer geladen muziek, die echter ook een zekere typisch Franse 'lyrische charme' heeft, geeft een indringend beeld van wat de toenmalige verzetsstrijders moet hebben bewogen. Zelf was Barraud ook als verzetsstrijder aktief. Zijn symfonisch gedicht 'Offrande à une ombre' (1941) werd geschreven ter nagedachtenis van zijn vriend, strijdmakker en studiegenoot Maurice Jaubert [182], die bij een gevecht met de bezetter om het leven kwam. Van de Franse komponisten van direct op de oorlogsgebeurtenissen geïnspireerde werken zijn te noemen Marcel Delannoy (1898-1961) met zijn lied 'Camarades' (1943) en Yves Baudrier (1906-1988) met zijn 'Deux poèmes de Jean Noir' (1944; voor vrouwenkoor en orgel) en vooral zijn indrukwekkende eerste symfonie (1944-1945). De Belgische komponist Raymond Chevreuille (1901-1976) werkte in dezelfde geest (en muzikale stijl) in zijn declamatorium 'Prière pour les condamnés' (1944).

Als voorbeeld van een gedreven werk, dat voor een belangrijk deel tijdens de tweede wereldoorlog werd geschreven, noemen we de opera 'Thijl' [Uilenspiegel] van Jan van Gilse (1881-1944). Deze opera speelt tijdens de tachtig-jarige oorlog en heeft als onderwerp het verzet en de strijd tegen de Spaanse overheersers. Om die reden alleen al was uitvoering in de jaren 1940-1945 in Nederland uitgesloten [183]. Bovendien was de komponist een van de kopstukken in het kunstenaarsverzet en moest hij in 1942 'onderduiken'. De drie grote folianten van zijn partituur werden van het ene onderduik-adres naar het andere meegesleept. De beide zoons van Van Gilse, ook actief in het verzet, werden door de bezetter vermoord. De opdracht in de partituur van 'Thijl' luidt dan ook 'Aan de strijders voor recht en vrijheid en aan mijn jongens, die voor dit recht hun leven lieten'. Er zijn in Nederland in de periode 1940-1945 heel wat werken ontstaan, die op of door oorlog en bezetting zijn geïnspireerd. Sommigen daarvan, zoals 'Musique pour l'esprit en deuil' (1943) van Rudolf Escher zijn zó sterk dat zij op eigen kracht zullen overleven. Anderen zijn om

uiteenlopende redenen (geen muzikaal-kwalitatieve!) relatief onbekend gebleven maar mogen niet vergeten worden. Dit geldt zeker voor 'Thijl'.

Aan het begin van dit hoofdstuk hebben wij de vraag gesteld of en in hoeverre de eerste en tweede wereldoorlog van invloed zijn geweest op het komponeren in de bij deze oorlogen betrokken landen. Uit de hierboven genoemde voorbeelden - die met vele tientallen zouden kunnen worden aangevuld - is duidelijk op te maken dat de politieke gebeurtenissen uit de jaren 1914-1918 en 1939-1945 zeer zeker hun invloed daarop hebben gehad. Met het aflopen van een oorlog was uiteraard die invloed niet beëindigd. Het 'War-Requiem' van Benjamin Britten, voltooid in 1961, dus 43, cq. 16 jaar na het einde van een oorlog, heeft zowel met de eerste als met de tweede wereldoorlog een duidelijke link: er worden teksten gebruikt van de jonge Engelse dichter Wilfred Owen, die in 1918 sneuvelde en het 'War-Requiem' is geschreven voor de her-inwijding (mei 1962) van de kathedraal van Coventry, die tijdens de tweede wereldoorlog werd verwoest [184]. Opmerkelijk is, dat Britten zelf tussen 1939 en 1942 in de Verenigde Staten verbleef en vanaf zijn terugkeer naar Engeland in Aldeburgh (aan de Engelse oostkust, ongeveer 120 km ten noord-oosten van Londen) woonde, waardoor hij relatief weinig persoonlijke schade van de oorlog heeft ondervonden. Zijn inspiratie was er niet minder door; het vermogen zich in bepaalde situaties en/of personen in te leven was bij hem sterk ontwikkeld. Zijn 'War-Requiem' - evenals de in 1940 ter nagedachtenis aan zijn ouders geschreven instrumentale 'Symphonia da Requiem' - is een sterk en aangrijpend werk. Daarmee is de stelling gerechtvaardigd, dat een goed vakman (en zeker een groot komponist van het formaat van Britten) ook zonder dat hij bepaalde gebeurtenissen persoonlijk heeft meegemaakt, (zoals Henri Barraud) toch door deze gebeurtenissen dusdanig kan zijn gedreven, dat een goede kompositie, soms zelfs een meesterwerk ontstaat.

Een goede kompositie kan in bijzondere situaties zelfs de massa inspireren, dus ook mensen die anders nooit een voet in een concertzaal zetten en weinig of geen gelegenheid hebben gekregen (of genomen) om naar behoorlijke muziek te luisteren. We kunnen hier denken aan muziek, die mensen in een moeilijke situatie moed, vertrouwen en een saamhorigheidsgevoel geeft, zoals het lied 'I vow to Thee, my Country' (1921) van Gustav Holst. (NB. niet specifiek voor of in een oorlogssituatie geschreven en als kompositie tamelijk simpel.) Tijdens de tweede wereldoorlog was het lied in Engeland zeer populair en hebben tallozen er kracht uit geput.

Zijn er tijdens de oorlogsjaren komposities onstaan, die achteraf meesterwerken blijken te zijn en een blijvende plaats in de cultuurgeschiedenis hebben verkregen, cq. behouden?

Voor het beantwoorden van die vraag zou eerst een discussie moeten plaatsvinden over de criteria waarop alle in oorlogstijd ontstane komposities zouden moeten worden beoordeeld. Dergelijke criteria zijn onmogelijk in algemene

zin te geven maar kan iedereen wel voor zich persoonlijk aanleggen. Criteria zouden bijvoorbeeld kunnen zijn: is een werk na zoveel jaar nog bekend? wordt het nog regelmatig gespeeld? heeft het kracht om (nog) te boeien? Bij anderen zou de komponist een rol kunnen spelen: de ene komponist is 'gemakkelijker beluisterbaar' dan de andere. Ook de muzikale stijl, de gebruikte technieken, de bezetting en zelfs de tijdens een uitvoering gehoorde interpretatie van een dirigent kunnen een rol spelen. Dit alles illustreert hoe moeilijk het is om objectieve criteria aan te leggen, die voor iedereen acceptabel zijn. Om toch een beeld te geven van wat mensen kan bewegen en aantrekken in een bepaalde soort muziek, bij een bepaalde komponist of bij een bepaald werk, het volgende:

Na afloop van een reeks colleges, gegeven aan de universiteit van Mount Holyoke (South Hadley, Mass. USA), waarbij de Europese muziek tussen 1914 en 1945 uitvoerig in allerlei facetten aan de orde kwam, verzochten wij de deelnemende studenten en de 'auditors' ieder vier titels op te geven - geheel naar vrije keuze - van de vier werken uit de behandelde periode, die hen het meest aanspraken. Restrictie was alleen dat deze werken voltooid moesten zijn in de jaren 1914-1918 en/of 1939-1945. Men kon een week over zijn keuze nadenken [185]. Van de lijst die de respons opleverde zijn de vier meestgenoemde werken hier vermeld:

01. Béla Bartók	Concerto for orchestra	1943
02. D. Shostakovitch	Symphony VII 'Leningrad'	1941
03. Benj. Britten	A ceremony of carols	1942
04. O. Messiaen	Quatuor pour la fin du temps	1940

Een jaar later werd in hetzelfde kader deze vraag gesteld aan (uiteraard) andere studenten en 'auditors'; de uitkomst was dezelfde.

Opvallend is dat er helemaal niets uit de jaren 1914-1919 is genoemd. Blijkbaar leeft de muziek uit het nabije verleden voor velen toch méér. Van de 140 responses uit het eerste jaar hadden er 134 Bartók als eerste op hun lijst ingevuld, uit het tweede jaar iedereen. Opvallend is ook de keuze voor Britten, omdat zijn 'Ceremony of carols' wel haast het tegenovergestelde van een 'oorlogskompositie' genoemd zou kunnen worden.

XVI NEDERLANDSE MUZIEK TIJDENS HET INTERBELLUM

Bij het behandelen van de vraag, welke vernieuwingen in de Europese cultuurgeschiedenis tijdens de eerste helft van de twintigste eeuw gesignaleerd kunnen worden, moeten we ons ook afvragen, of en hoe deze vernieuwingen op het Nederlandse muziekleven van die periode hebben ingewerkt. Het tweede deel van deze vraag kan zonder meer bevestigend worden beantwoord, zij het dan wel met de nuance, dat bepaalde vernieuwingen op

het werk van een komponist hun invloed hebben gehad maar niet zozeer op het Nederlandse muziekleven. Het vermogen om daadwerkelijk invloed te hebben op het Nederlandse muziekleven (dus in die zin, dat daaraan iets nieuws werd toegevoegd), lag voor een klein deel bij komponisten als Willem Pijper, Hendrik Andriessen, Sem Dresden en enkele anderen, omdat zij als docenten kompositie verantwoordelijk waren voor de vorming van een nieuwe generatie Nederlandse komponisten. Een groot deel van de invloed op het Nederlandse muziekleven werd bepaald door de orkesten (met name die in de vier grootste steden) en hun dirigenten. Een klein percentage kan dan nog worden toegeschreven aan de uitvoerende kunstenaars, voor zover deze met regelmaat het nieuwe en nieuwste repertoire ten gehore brachten.

Door de bank genomen is dat in de periode tussen 1900 en 1940 in quantitatieve zin toch niet veel geweest, vergeleken met wat in het buitenland gebeurde. Voor een klein land als Nederland toch nog relatief veel, in het bijzonder door de inspanningen van dirigenten als Eduard Flipse, Eduard van Beinum, Jan van Gilse, Evert Cornelis, Henri Hermans en (nb. alleen in de eerste 25 jaren van zijn carrière!) Willem Mengelberg. Het was voornamelijk bij deze dirigenten, dat enkele contemporaine komponisten (met komposities voor orkest) hun kans kregen. Nederlandse komponisten van orkestwerken, die (in de periode 1900-1945) regelmatig gespeeld werden? Het zijn er amper twintig. Nederlandse komponisten, van wie af en toe eens iets gespeeld werd? Misschien dertig of veertig? Hoe dit lag op het gebied van kamermuziek, koormuziek, hafa-muziek, etc.? Misschien iets gunstiger dan bij de orkestmuziek.

De ledenlijst van het 'Genootschap van Nederlandsche Komponisten' bevatte op 1 januari 1940 316 namen [186]. Daaronder zijn enkele Belgische komponisten zoals Hullebroeck en Mortelmans -misschien in 1914 om 'politieke' redenen bij het GENECO ingeschreven? - maar ook litteratoren (zoals dr. René de Clercq). Ook de namen van cabaretiers en komponisten, werkzaam in de amusementsmuziek (zoals Dirk Witte en Piet Lustenhouwer) vinden we op die lijst, terwijl deze sector zich al vóór het jaar 1940 aaneen had gesloten in de 'Vereeniging van Woord- en Toondichters Lichte Muziek' [WTLM]. In het fonds van DONEMUS, van andere Nederlandse uitgevers en van buitenlandse uitgevers, vinden we werken van ruim tachtig Nederlandse komponisten vermeld, geboren tussen 1854 en 1910, van wie ooit werken zijn gepubliceerd. Een aantal van hen schreef muziek, die tijdens het Interbellum een werkelijke bijdrage leverde aan stijlvernieuwing in de Nederlandse muziek. Wij bespreken deze groep hier, waarbij natuurlijk moet worden bedacht, dat de individuele bijdrage in stijlvernieuwing bij de ene komponist groter is dan bij de andere. Dat de tijdgenoten van deze komponisten destijds weinig of geen nota hebben genomen van hun vernieuwingen (waarop meestal in afwijzende zin werd gereageerd), dat er in het buitenland wellicht komponisten waren, die 'belangrijker' geacht kunnen worden: het is onbelangrijk. Het doel van de auteurs van dit boek is immers de ontwikkeling van de muziek binnen een bepaalde periode te belichten. Daarbij is het

leggen van een lijn naar de komponisten zelf en de hen omgevende 'kleinere figuren' een voorwaarde, omdat het besproken onderwerp alleen aan de hand van hún werk kan worden verduidelijkt.

Marius Monnikendam heeft in zijn boek 'Nederlandse komponisten van heden en verleden' [187] een goede en bruikbare indeling van de Nederlandse komponistenscholen gegeven, die we hier (met enkele geringe aanpassingen) overnemen, om het zicht op het totaal te vergemakkelijken.

Vanaf het begin van de twintigste eeuw is sprake van 'komponisten-scholen'; dit heeft te maken met het feit dat ook in Nederland (veel later dan in de ons omringende landen!) een muzikale vakopleiding werd gevestigd (om te beginnen 1884 in Amsterdam en 1900 in Den Haag). Hier kon - zij het pas na verloop van enige tijd - ook het hoofdvak kompositie gestudeerd worden. Voordien waren Nederlandse kompositie-studenten aangewezen op het buitenland of in het gunstigste geval op privélessen in Nederland. Om die reden moet de grootste Nederlandse komponist van de periode 1890-1920, Alphons Diepenbrock - ondanks enkele lessen bij Zweers - tot de autodidacten worden gerekend. Diepenbrock had graag bij Bruckner in Wenen willen studeren.

Vier Nederlandse komponisten met een grote leerlingenschaar vestigden ieder een eigen 'kompositie-school'. Dit waren

BERNARD ZWEERS (1854-1924), werkzaam aan het conservatorium te Amsterdam,

JOHAN WAGENAAR (1862-1941), werkzaam aan het conservatorium te Den Haag en enkele jaren later

SEM DRESDEN (1881-1957), de opvolger van Zweers in Amsterdam.

In de jaren dertig kwam daarbij de school van
WILLEM PIJPER (1894-1947), werkzaam aan het conservatorium te Rotterdam.

Daarnaast zijn er enkele komponisten te vermelden, die hun studies buiten Nederland deden en enkele autodidacten.

De leerlingen van ZWEERS waren: Willem Landré, Sem Dresden, Daniël Ruyneman, Bernard van den Sigtenhorst Meyer, Hendrik Andriessen en Anthon van der Horst.

Tot de leerlingen van WAGENAAR worden gerekend: Peter van Anrooy, Willem Pijper, Alexander Voormolen, Léon Orthel en Robert de Roos.

Tot degenen die hun vakkennis en vorming van DRESDEN ontvingen behoren: Marius Monnikendam, Hugo Godron, de zeer talentvolle Leo Smit en Jacques Beers.

Bij Pijper studeerden: Oscar van Hemel, Henriëtte Bosmans, Karel Mengelberg, Piet Ketting, Guillaume Landré, Bertus van

Lier, Kees van Baaren, Henk Badings, Rudolf Escher en Hans Henkemans.

Natuurlijk zouden deze 'komponistenscholen' ieder nog met vele namen kunnen worden aangevuld.

Op hun beurt vormden Hendrik Andriessen, Henk Badings en Kees van Baaren weer 'komponistenscholen' voor de generatie, geboren in het tweede kwart van de twintigste eeuw.

Tot de Nederlandse komponisten, die hun studies geheel of gedeeltelijk in het buitenland deden, behoren: Henk Bijvanck (1909-1969; leerling van Franz Schmidt in Wenen, schreef vooral expressieve liederen), Andrée Bonhomme (1905-1982), Jan van Gilse (1881-1944), Koos van de Griend (1905-1950), Jan Ingenhoven (1876-1951), Jan Koetsier (1911-2006) en Hans Osieck (1910-2000). Ook enkele komponisten, vermeld bij de bovengenoemde 'scholen' rondden hun studie af in het buitenland.

Autodidacten waren onder meer Matthijs Vermeulen en Marius Flothuis.

De school van Zweers:

WILLEM LANDRÉ (1874-1948) komt de niet te onderschatten verdienste toe, samen met Diepenbrock de Nederlandse muziek uit de ban van de Duitse Romantiek te hebben gehaald. Zijn muziek is Frans georiënteerd. Hij schreef een symfonisch Requiem: 'In Memoriam Matris' (1924) en een koorrequiem: 'Requiem in
Memoriam Uxoris' (1930), het onvoltooide mysteriespel 'Soeur Béatrice' (1925; tekst van Maeterlinck), dat verwantschap vertoont met Debussy's 'Pelléas et Mélisande'), en een 'Romantisch pianoconcert' (1933). Zijn oeuvre is kwantitatief gezien niet groot, waarbij nog komt dat hij een aantal vroege komposities heeft teruggenomen. Tot zijn belangrijkste werken behoren verder: een pianotrio (1906), vier liederen uit 'Lioba' (1908, herzien 1929; tekst van Frederik van Eeden) voor zang en orkest, 'Nocturne' voor orkest (1913), 'Suite voor orkest op de noten E.F.' (1943; E.F. is Eduard Flipse) en 'Fragmenten uit het Boek Baruch' voor sopraan, koor en orkest (1944). De opera 'De Roos van Dekama' (1896) behoort tot het beste wat in het Nederlandse repertoire van rond de eeuwwisseling werd geschreven en is ten onrechte vergeten.

SEM DRESDEN (1881-1957) was een leerling van Bernard Zweers maar hij voltooide zijn studie bij Hans Pfitzner in Berlijn. Diens invloed is nog merkbaar in zijn liederen en pianostukken, geschreven in de jaren 1904 en 1905 maar na 1914 deed een Francofiele invloed zich in zijn werk gelden ('Rameausuite' voor blaaskwintet en piano, 1916 en sonate voor fluit en harp, 1917). De melodische kiemcel van zijn eerste strijkkwartet (1924) ontstond uit twee oude Nederlandse liederen: 'Er was een sneeuwwit vogeltje' en 'Het daghet in het Oosten'. In het het grote koorwerk 'Chorus Tragicus' (1928; naar Vondels 'Hierusalem verwoest') voor gemengd koor,

vijf trompetten, twee bugels en slagwerk, dat tot een van zijn sterkste werken behoort, kwam een wending naar het expressionisme, maar dat betekende niet dat daarmee het 'Duitse' element in zijn werk opnieuw de overhand zou krijgen. Helemaal los van dit 'Duitse' element is zijn muziek overigens nooit gekomen.

Dresden schreef kamermuziek, een pianoconcert (1946), twee vioolconcerten (1936 en 1942), een 'Sinfonietta' voor klarinet en orkest (1938) en een hoboconcert (1939). Van zijn vokale werken zijn - naast een aantal liederen en koorwerken - te vermelden: 'Vier vocalises' (1935) voor mezzo-sopraan en instrumentaal ensemble, 'Chorus Symphonicus' (1944) voor solisten, gemengd koor en orkest (met een zeer doorwrochte instrumentatie!). Voor het theater schreef hij de operette 'Toto' (1945).

Als pedagoog en uitvoerend musicus had hij grote invloed. Beroemd werd zijn 'Madrigaalvereeniging', een professioneel koor waarmee hij niet alleen uitvoeringen gaf van het werk van 'oude Nederlanders', maar waarmee hij ook de (toen) nieuwste werken voor a cappella koor uitvoerde en ten doop hield (o.a. 'Heer Halewijn' en 'Heer Danielken' van Willem Pijper). In 1923 publiceerde hij een studie over 'Het Muziekleven in Nederland sinds 1880'.

Een van de meest progressieve komponisten in de periode tussen de beide wereldoorlogen (en daarna!) was DANIEL RUYNEMAN (1886-1963), die al in zijn eerste komposities experimenteerde met nieuwe klankmogelijkheden. Zijn eerste belangrijke werk, 'Hiëroglyphen', heeft de voor 1918 al zeer merkwaardige bezetting van drie fluiten, celesta, harp, cup-bells, piano, twee mandolinen en twee gitaren, dit alles in dienst van een bijzondere klankkleur. In het koorwerk 'De roep' (1918) is de menselijke stem op de manier van een instrument voorgeschreven: in plaats van tekst worden vokalen gebruikt. Heeft één stem een u-klank, dan heeft een andere een tegenovergestelde klank en zo tracht de komponist te komen tot een 'kleurengamma van gemengde stemmen'. Dit systeem ontwikkelde hij verder in de 'Sonate voor kamerkoor' (1931). In die tijd was de klank niet meer de bijna alleenheersende factor, maar werd deze met behulp van een lineair-contrapuntische schrijfwijze gecombineerd met melodische en ritmische elementen: de fuga-finale uit de sonate voor solo-viool over 'Merck toch hoe sterck' (1925) en het 'Divertimento' (1927) voor fluit, klarinet, hoorn, altviool en piano. Aan het begin van de veertiger jaren deden invloeden van het neo-klassicisme zich in zijn werken gelden: sonate voor fluit en piano, 1942; partita voor strijk-orkest, 1943).

Ruyneman schreef liederen, kamermuziek, o.m. een strijkkwartet (1946), pianosonates, een vioolconcert (1941), en orkestwerken. Van zeker even groot belang als zijn muzikaal oeuvre is zijn enorme inzet voor de hedendaagse muziek in de periode vanaf de eerste wereldoorlog. Hij was de initiatiefnemer en een van de oprichters van de 'Nederlandsche

Vereeniging tot
Ontwikkeling der moderne scheppende Toonkunst', die tot doel had de Nederlandse muziek in en buiten Nederland te propageren. In 1930 ging deze instelling op in de 'Nederlandsche Vereeniging voor Hedendaagsche Muziek', waarin ook plaats was
voor niet-Nederlandse muziek. Er werden kontakten onderhouden met tal van contemporaine komponisten en met de redakties van de voornaamste buitenlandse tijdschriften op dit terrein.
De vereniging beschikte over een eigen blad, het 'Maandblad voor Hedendaagsche Muziek', dat tot 1941 verscheen en nog altijd een schatkamer aan informatie vormt omtrent de toenmalige ontwikkelingen in de moderne muziek. Na 1945 zette Ruyneman zijn werk voort.

BERNARD VAN DEN SIGTENHORST MEYER (1888-1953), liet zich vaak door Oosterse onderwerpen inspireren: 'Het oude China' (1916) voor piano, 'De Verzoeking van Boeddha' (1918) voor soli, vrouwenkoor, strijkorkest, harpen en celesta' en 'Zes Gezichten op den Fuji' (1919) voor piano. Hij schreef een klein oeuvre, waarin piano- en kamermuziek domineren; zijn muziek staat sterk onder invloed van Debussy. Tot het beste daarvan behoren: 'Prélude' opus 16 (1921), voor piano, 'Drie hymnen' (1928) voor viool en orgel, 'Jezus en de Ziel' (1937) voor sopraan, vrouwenkoor en orgel, het tweede strijkkwartet (1944) en de drie series 'Drie landelijke Miniaturen' (1926, 1946 en 1950) voor fluit-solo (kan ook met hobo).

Hij maakte een diepgaande studie van de muziek van Sweelinck, resulterend in twee standaardwerken: 'Jan P. Sweelinck en zijn instrumentale Muziek' (Den Haag, 1934) en 'De vocale muziek van Jan P. Sweelinck' (Den Haag, 1948). Ook bewerkte hij enkele komposities van Sweelinck voor de twintigste-eeuwse uitvoeringspraktijk.

Het werk van de sterk Frans georiënteerde HENDRIK ANDRIESSEN (1892-1981) is geestelijk verwant met het oeuvre van César Franck, van Fauré, van Duparc en van Diepenbrock. Zijn voorkeur voor het verstilde, het meditatieve maar ook het uitbundige uit zich vooral in zijn kerkmuziek.

Zijn 'Missa in honorem Sacratissimi Cordis' (1919) voor twee gelijke stemmen en orgel is geschreven in een voor die tijd nieuw idioom: de tekst is devoot behandeld, waarbij alle pathetiek en emotionele overdrijving is vermeden. Hetzelfde geldt voor het motet 'Magna res est amor' (1919) voor sopraan en orgel (of orkest), dat tot het beste en mooiste behoort wat deze komponist schreef, en voor 'Miroir de Peine' (1923, tekst van Henri Ghéon) voor sopraan en orgel (of strijkorkest, 1933) De 'Missa Diatonica' (1935) voor zes stemmen a cappella heeft een sterk modaal karakter. Zowel bij de al genoemde 'Missa in honorem Sacratissimi Cordis' als bij de 'Missa Christus Rex' (1938) voor gemengd koor, mannenkoor en orgel, heeft Andriessen ook het Proprium gekomponeerd; alle delen zijn gebouwd op dezelfde melodische kern. Van zijn overige missen verdient de 'Missa in Festo Assumptionis Beatae Mariae Virginis' (1925) voor drie stemmen en orgel wegens de grote

muzikale kwaliteit een bijzondere vermelding. Hij schreef een feestelijk 'Te Deum' (1943) voor gemengd koor en orgel voor de toekomstige bevrijding van ons land.

Voor orgel schreef Andriessen vier 'Chorals' (1913, 1916, 1920 en 1921) in de geest van de drie 'Chorals' van Franck, een 'Toccata' (1917), een 'Sonata da Chiesa' (1927), een 'Passacaglia' (1929) en een 'Sinfonia' (1939; het laatste werk bevat polytonale gedeelten), daarnaast een aantal kleinere stukken waaronder de beide bundels met zeer karakteristieke 'Intermezzi' (1943 en 1946). Polytonaliteit wordt ook gebruikt in de eerste pianosonate uit 1934.

Zijn meest gespeelde orkestwerk dateert uit 1935: 'Variaties en fuga op een thema van Johann Kuhnau' voor strijkorkest. Daarnaast 'Variaties op een thema van Couperin' (1944) voor fluit, harp en strijkorkest, vier symfonieën en enkele werken voor solo-instrument(en) en orkest. Verder kamermuziek en een aantal liederen, zowel voor de kerk als voor de huiskamer.

Hendrik Andriessen had een grote leerlingenschaar. Behalve zijn eigen zoon Jurriaan (1925-1996) behoorden daartoe vooral studenten, die zich tot de (katholieke) kerkmuziek aangetrokken voelden: Albert de Klerk (1917-1998), Jan Mul (1911-1971; ook enige tijd leerling van Dresden), Herman Strategier (1912-1988) en Louis Toebosch (*1916). Geheel los van de kwaliteit van hun werk kunnen de leerlingen van Andriessen niet worden gerekend tot de zeer vooruitstrevende figuren in de periode tussen 1930 en 1950.

We zagen al dat de kerkmuziek een belangrijke rol speelt in het oeuvre van Andriessen zelf; hij was onder meer een bekwaam organist. Ook zijn leerlingen verrijkten de Nederlandse kerkmuziek met veel nieuwe en belangrijke werken. Zij vormden een waar 'Trium Puerorum' (groepje van drie discipelen) van hun leermeester. Aan hun muziek is duidelijk te horen dat Andriessen weliswaar een belangrijke bijdrage tot hun kompositorische vorming heeft gegeven maar ook de ruimte gaf om een eigen weg te vinden. Zoiets tekent de pedagogische grootheid van de leermeester.

ANTHON VAN DER HORST (1899-1965) werd in Nederland vooral bekend als organist (hij was de eerste organist in ons land, die de Prix d'Excellence behaalde) en als dirigent (o.a. de uitvoeringen van de 'Nederlandse Bachvereniging' te Naarden). Als komponist werd hij opgeleid door Bernard Zweers. Deze liet hem de vrijheid een eigen muzikale stijl te ontwikkelen, die aansluit bij het Impressionisme. In 1932 ontstond zijn (eerste) 'Chôros' (tekst van Ruysbroeck) voor soli, koor en orkest. In dit werk en in zijn eerste symphonie (1939) kwam hij tot een verbinding en versmelting van verschillende toonsoorten, een 'Modus conjunctus'. De tonaliteit van deze sym-
fonie ontstaat uit c kl.t. en fis kl.t., dus twee toonsoorten die een tritonus van elkaar af liggen; er wordt een octotonische toonreeks gebruikt. De metriek is onregelmatig; gebruik wordt gemaakt van bijv. 2½ kwarts en 4½ kwartsmaat.

Deze maatsoorten kunnen niet kunnen worden overgebracht in resp. 5/8 en 9/8 maat. Dezelfde techniek wordt ook toegepast in de 'Suite in modo conjuncto' voor orgel (1943) en in andere, later geschreven werken voor piano en orgel. Hij schreef verder een symfonie (1939), liederen en kamermuziek. Het imposante 'Te Deum' (1945) voor bariton, twee gemengde koren, orgel en orkest wordt ten onrechte nooit uitgevoerd. In dit werk - evengoed als in vele andere vokale werken - toont hij zich een komponist die uitstekend voor groot koor weet te schrijven.

De school van Wagenaar:

WILLEM PIJPER (1894-1947) was een der belangrijkste Nederlandse komponisten uit de eerste helft van de twintigste eeuw. Zijn eerste kompositie zijn nog onpersoonlijk en staan geheel in de ban van de Duitse Romantiek. Tussen 1914 en 1917 studeerde hij bij Johan Wagenaar in Utrecht; in deze tijd schreef hij zijn eerste strijkkwartet (1914), waarin een 'stomme viool' (geraamte van een viool zonder boven- en onderblad) is voorgeschreven, het 'Orkeststuk met piano' (1915) en de eerste symfonie (1917), getiteld 'Pan', die hij opdroeg aan Willem Mengelberg en het Concertgebouworkest. Zijn werk stond toen sterk onder invloed van Mahler. Vanaf ongeveer 1917 kreeg hij een grote belangstelling voor de Franse kunst en voor die van Debussy in het bijzonder. Hij bleef altijd een overtuigd Francofiel.

Tot het beste wat hij in zijn jonge jaren schreef, behoort de liedcyclus 'Fêtes Galantes' (1916; gedichten van Paul Verlaine) voor mezzosopraan en orkest. In deze liederen is de Franse invloed al heel sterk en komen voor het eerst Spaanse ritmen voor. Het tweede lied heeft een 'Tempo di Habanera'. Dit ritme zal in zijn latere werken een belangrijke rol gaan spelen.

In de eerste sonatine voor piano (1917) zijn nog invloeden van Brahms en Mahler te vinden maar ook al van Debussy. Dit stuk is veel minder geavanceerd dan de al in 1915 geschreven 'Drie Aforismen' voor piano, ontstaan nadat hij kennis maakte met de a-tonale 'Klavierstücke' van Schönberg. In de eerste vioolsonate (1919) en eerste cellosonate (1919) komt de voor zijn eigen werk zo karakteristieke polyritmiek en bitonaliteit voor, dit laatste onder invloed van de muziek van Darius Milhaud, dat hij in die jaren tijd zeer bewonderde.

In 1920 ontstond de toneelmuziek bij 'Antigone' (eerste versie), waarin hij voor het eerst de techniek van het melodisch en metrisch gebonden spreken toepaste. In dat opzicht doet de invloed van Schönberg's 'Pierrot Lunaire' zich gelden. In harmonisch opzicht is deze toneelmuziek interessant: Pijper laat twee akkoorden klinken, die een verminderde kwint van
elkaar afliggen. Ook bouwt hij op elke toon van een verminderde drieklank een grote drieklank en deze techniek van kleine-terts-relaties wordt karakteristiek voor zijn muziek. Met deze toneelmuziek en met het septet (1920; fluit, hobo,

klarinet, fagot, hoorn, contrabas en piano) begint een tweede scheppingsperiode. De traditionele tonale functies worden losgelaten, maar consequente a-tonaliteit wordt vermeden. In zijn artikelen dreef hij wel de spot met de 'hegemonie van de reine drieklank' maar in zijn 'Zes Adagio's' (1940) voor orkest speelt het goede oude bekende C-groot weer een belangrijke rol. Een mooi voorbeeld van deze kleine terts-relatie-techniek is het begin van de tweede sonatine voor piano (1925), waar achter elkaar voorkomen: As gr.t., B gr.t. en F gr.t. Deze drie drieklanken vormen een gegeven, dat in de plaats komt van de tonica. In deze tweede periode krijgt de muziek een hard, dissonerend karakter. De belangrijkste werken uit deze tijd zijn de a cappella-koren 'Heer Halewijn' (1920) en 'Heer Danielken' (1925), het tweede pianotrio (1921), de tweede (1921) en derde (1926) symfonie, de tweede viool- (1922) en tweede cellosonate (1924), het sextet (1923; piano, fluit, hobo, klarinet, fagot en hoorn), het derde (1923) en vierde strijkkwartet (1928), de sonate voor fluit en piano (1925), het pianoconcert (1927), de tweede (1925) en derde sonatine voor piano (1925), de pianosonate (1930), het kwintet voor blazers (1929), de 'Zes Symfonische Epigrammen' (1928), geschreven voor het 40-jarig jubileum van het Concertgebouworkest en de toneelmuzieken bij 'De Bacchanten' (1924), 'De Cycloop' (1925) en 'The Tempest' (1930).

De tweede symfonie begint met het beroemde poly-tonale akkoord, dat de concertbezoekers in 1922 hevig shockeerde; de derde, aan de Franse dirigent Pierre Monteux opgedragen symfonie heeft een aan Vergilius ontleend motto: 'Flectere si nequeo superos Acheronta movebo' (Als ik de hemel niet kan bewegen, zal ik de onderwereld in beroering brengen) en dit motto kan voor deze gehele tweede periode gelden.

Pijper zag het als zijn taak in woord en geschrift en door zijn komposities de weg te effenen voor de nieuwe muziek en deze te bevrijden uit de ban van de Duitse Romantiek. Hij bezorgde zichzelf door de niets ontziende manier waarop hij dat deed vele vijanden, ook daar waar het beslist niet nodig was geweest. Tijdens zijn leven werd hij tot de ultra-modernen gerekend; nu, ruim een halve eeuw na zijn dood, wordt duidelijk dat hij een overgangsfiguur naar de hedendaagse muziek is geweest, voortkomende uit en ergens nog altijd verbonden aan de Romantiek. Ook is het opmerkelijk dat hij de opkomende dodecafonie afwees, evenals werk van Strawinsky vanaf diens overgang tot het neo-classicisme.

Met het symfonisch drama 'Halewijn' (1933) komt er een verandering in Pijper's muzikale stijl en begint een derde scheppingsperiode, waarin zijn muzikale taal milder wordt.

De basis van 'Halewijn' wordt gevormd door de gestileerde melodie van de oude ballade 'Heer Halewijn'. Pijper probeerde in dit werk de tegenstelling tussen het musische element (Halewijn) en het verstandelijke element (het Koningskind) muzikaal uit te beelden. De Halewijn-partij is geheel vokaal, maar het Koningskind spreekt op toon.

Verder begon hij de oude contrapuntische vormen opnieuw te bestuderen: het laatste deel van de sonate voor twee piano's (1935) is een fuga en in zijn nalatenschap werden verscheidene canons gevonden. Het celloconcert (1936) lijdt aan een euvel, dat in meer werken uit zijn laatste periode voorkomt: de partituur is te zwaar georkestreerd, zodat de solopartij door het orkest wordt overstemd. Ook de 'Hymne voor Bas-solo' (1943) heeft een te zware orkestratie. Het vioolconcert (1939) is een mooi voorbeeld van Pijper's stijl in zijn latere jaren: het middendeel is vrijwel één ononderbroken cantilene en het melodische element krijgt sterk de nadruk. Veel schreef hij hierna niet meer; de 'Zes Adagio's' (1940) vermeldden wij al, het vijfde strijkkwartet (1946) werd niet voltooid, evenals het symfonisch drama 'Merlijn' (1939-1945; tekst van Simon Vestdijk), dat uit twaalf episoden zou hebben bestaan, conform de tekens van de dierenriem. Hiervan zijn er zes voltooid.

Pijper interesseerde zich voor het goede volkslied, zoals blijkt uit zijn vele bewerkingen van oude Franse en Nederlandse volksliederen ('Vieilles Chansons de France', 'Noëls de France', 'Oud-Hollandse Minneliederen' en twee bundels met ieder acht 'Oud-Hollandse liederen').

HIj schreef een groot aantal artikelen, kritieken en essays. Een zeer klein gedeelte hiervan is herdrukt en in twee bundels uitgegeven onder de titels 'De Quintencirkel' (1929), resp. 'De Stemvork' (1930). (Een volledige uitgave van zijn artikelen is in voorbereiding.) Deze geven een goed beeld van de muzikale verhoudingen in Nederland tijdens het Interbellum. Hij zette zich sterk af tegen verschillende stromingen, zoals het neoclassicisme, omdat die naar zijn mening tot niets zouden leiden. Hij noemde zichzelf graag 'komponist van tegenwoordige muziek' omdat hij gebruik maakte van de muzikale expressiemiddelen van zijn eigen tijd. Termen als 'modern' en 'ultra-modern' wees hij af. Hij was van mening, dat een nieuw kunstwerk de tijd moet hebben nodig heeft om ge-kend, ver-kend, her-kend en uiteindelijk be-kend te worden. Daarom ook is een herhaalde uitvoering absoluut noodzakelijk. Pijper wees er steeds opnieuw op, dat nieuwe werken onvoldoende kans op meerdere uitvoeringen kregen en zo is het vandaag de dag nog steeds.

Als pedagoog beschikte hij over grote gaven; hij zorgde ervoor dat zijn leerlingen geen epigonen werden en dat het karakteristieke in hun persoonlijkheid gevoed werd en bewaard bleef, zodat ieder van hen in staat was een eigen stijl te kunnen ontwikkelen. Typerend is zijn uitspraak: 'Blunders, onbekooktheden, zullen wij u kunnen vergeven. Gebrek aan toewijding, gemakzucht, niet.'

ALEXANDER VOORMOLEN (1895-1980) zette - na zijn leertijd bij Johan Wagenaar, in Parijs zijn studies voort bij Ravel en Roussel. Hij schreef fijnzinnige impressionistische muziek met een subtiele harmoniek. Na zijn terugkeer naar Nederland sloeg hij een andere weg in en vernietigde een groot deel van zijn vroege kompositie. De (latere) muziek van Voormolen blijft een Franse sfeer houden, die ergens tussen het Impressionisme

en de Romantiek inligt maar een heel sterke persoonlijke expressiviteit heeft. Dit element wordt nog eens versterkt door de vaak voorkomende citaten van Nederlandse volksliederen.

Tot zijn beste werken behoren de variaties over het oud-Nederlandse lied 'De drie ruitertjes' (1927), de twee suites 'Baron Hop' (1924 en 1931) en de heel persoonlijke 'Sinfonia' (1939), allen voor orkest. Van zijn werk voor piano vermelden wij de twee bundels 'Tableaux des Pays-Bas' (1920 en 1924) en de twee bundels 'Livre des enfants' (1923 en 1925; elk bestaande uit twaalf stukken). Het repertoire voor clavecimbel verrijkte hij met een 'Suite de clavecin' (1921). Voor de destijds zeer bekende hoboïst Jaap Stotijn schreef hij een concert (1938) en een 'Pastorale' (1940). In geen enkel ander werk van Voormolen is de burgerlijke Haagse sfeer van het einde van de negentiende eeuw zo goed 'gevangen' als in de canzone uit dit hoboconcert. Verder schreef hij een concert voor twee hobo's met orkest (1933).

LÉON ORTHEL (1905-1985) zette zijn studie voort aan de 'Hochschule für Musik' te Berlijn en kwam uiteindelijk terug bij Wagenaar om zijn opleiding af te ronden. Hij schreef zes symfonieën, waarvan de tweede (1939) de naam 'Sinfonia Piccola' draagt. Voor piano schreef hij enige sonatines, 'Préludes' opus 7 en een aantal stukken die ook geschikt zijn voor de lespraktijk. Van zijn kamermuziek noemen wij de sonate voor viool en piano opus 15 (1934) en liederen op teksten van Rilke. Orthel hanteert een wat 'hoekige' maar zeer persoonlijke stijl, die na 1940 ook sterk lyrische momenten kent. Zijn muziek is aantrekkelijk en valt op door een uitstekend verzorgde instrumentatie. Het is niet terecht dat deze de laatste decennia zo op de achtergrond is geraakt.

ROBERT DE ROOS (1907-1976) voltooide - evenals Orthel - na een leertijd bij Wagenaar zijn studie in het buitenland, in dit geval bij Darius Milhaud te Parijs. Zijn beide liedcycli 'Cinq quatrains de Francis Jammes' (1932 en 1941) staan nog sterk onder diens invloed. Veel persoonlijker is zijn scènemuziek bij Vondel's 'Adam in ballingschap' (1944) waarin het sprekende koor op de manier van reidansen is behandeld. In later jaren experimenteerde hij met tonaliteit en kwam een meer expressionistisch karakter in zijn muziek. De Roos schreef vooral kamermuziek en werken voor orkest.

De school van Dresden:

Van de leerlingen van SEM DRESDEN zijn Marius Monnikendam en Hugo Godron waarschijnlijk het meest bekend geworden maar wordt het werk van Leo Smit en Jacques Beers te weinig op waarde geschat.

MARIUS MONNIKENDAM (1896-1971) werd later leerling van Vincent d'Indy te Parijs en had een voorkeur voor monumentale vormen (groot koor en orkest): 'Vijf Boetpsalmen' voor gemengd koor en orkest (1934). Zijn stijl is moeilijk te definiëren, beweegt zich rondom de laat- en de neo-Romantiek, maar kent

daarbij tal van experimenten: zo is de 'Missa Nova' (1931) voor koor en orgel polytonaal en heeft een voor die tijd zeer moderne behandeling van de mistekst (het Credo begint als spreekkoor). Veel van zijn werken kennen ook polymetriek en polyritmiek.

Monnikendam schreef graag (en goed) voor de kerkmuzikale praktijk, missen, motetten, twee Magnificat, drie Te Deum; zijn muziek stelt vaak hoge eisen zonder dat zij onzingbaar/onspeelbaar (en daardoor niet aantrekkelijk) wordt.

'Van huis uit' was hij organist, vandaar een grote reeks werken voor orgel en voor orgel met andere instrumenten, waarvan speciaal zijn 'Toccata I' (1927) vermeld mag worden. Voor orkest schreef hij o.m. de symfonische beweging 'Arbeid' (1931), een beeld van de bedrijvigheid in de havenstad Rotterdam, gevangen in muziek; verder een 'Sinfonia super 'Merck toch hoe sterck' (1943). Hij schreef ook boeken over César Franck, over Strawinsky en over Nederlandse komponisten.

HUGO GODRON (1900-1971) behoorde in de jaren vijftig en zestig van de twintigste eeuw tot de meest populaire Nederlandse komponisten. Zijn muziek stelt geen hoge eisen aan de luisteraar, klinkt altijd goed en heeft een positieve uitstraling. Een generatie geleden noemde men dit nog 'gematigd modern'. Godron werkte eerst als violist in de 'lichte muziek', later als klankregisseur bij de radio. Zijn beste komposities werden voor orkest geschreven, waarvan vooral zijn te noemen: de 'Amabile-suite' (1943, voor strijkers, klarinet en piano), symfonieën en 'divertimenti'. Veel van zijn werk werd speciaal voor de radio(-orkesten) geschreven.

LEO SMIT (1900-1943) was zonder twijfel de meest talentvolle leerling uit de school van Dresden. Het feit, dat hij in 1924 cum laude het eindexamen kompositie aan het Amsterdams conservatorium aflegde, zegt alleen maar dat men destijds al van zijn talent overtuigd was. In zijn latere oeuvre heeft Smit
deze verwachtingen volledig waargemaakt, ook al hebben zijn eigen tijdgenoten dat evenmin gezien als de generaties uit de tweede helft van de twintigste eeuw. Leo Smit was een doodgewone Amsterdamse jongen uit een Joods milieu. De nazi's deporteerden hem daarom naar een concentratiekamp, waar hij het lot van zovele onschuldigen deelde.

Na zijn afstuderen was Smit van 1924 tot 1927 docent aan het conservatorium te Amsterdam, daarna vertrok hij als free-lance komponist naar Parijs en kwam in 1937 als volleerd meester terug in Amsterdam. Zijn oeuvre is niet zeer groot maar we kunnen er van uitgaan dat hij veel meer heeft geschreven dan uiteindelijk bewaard gebleven is; waarschijnlijk schreef hij tijdens zijn Parijse jaren veel filmmuziek; misschien zal hiervan bij nader onderzoek nog het een en ander zijn te achterhalen.

Baseren we ons op het bewaard gebleven werk, dan kunnen we dit

globaal genomen in drie perioden onderverdelen:

De eerste periode (1923-1930) omvat de volgende composities:
12 stukken voor piano à 4 mains (± 1923?),
Voorspel tot Herman Teirlinck's 'De vertraagde film' (1923; NB. toneelmuziek, geen filmmuziek),
'Silhouetten' voor orkest (1925),
Suite voor piano (1926),
Trio voor fluit, altviool en harp (1926),
Quintet voor fluit, viool, alt, cello en harp (1928),
Balletmuziek 'Schemselnihar' voor orkest (1929) en
'Deux hommages' voor piano (1928 en 1930).

De in deze tijd geschreven muziek laat een ontwikkelingsgang zien, waarin de komponist langzaam los komt van de (Franse) Romantiek en het Impressionisme; men vergelijke de muziek voor 'De vertraagde film' met de balletmuziek. Opvallend is in deze periode de aandacht voor de harp: twee kamermuziekwerken waarin dit instrument een belangrijke rol speelt, later nog het concertino dat is geschreven voor de legendarische Rosa Spier (destijds solo-harpiste van het Concertgebouworkest). Aan de behandeling van het instrument maar ook aan allerlei kompositorische détails (brokjes hele-toons-toonladder, modale wendingen) is te zien, dat Smit de sonate van Debussy als voorbeeld nam, zonder echter ook maar een moment in imitatie te vervallen. Ook de jazzmuziek is hem niet ongemerkt voorbijgegaan, zoals te zien is in zijn ballet 'Schemselnihar' (tevens zijn enige werk voor een grote orkestbezetting), dat hier en daar aan het 'Ballet Mécanique' van George Antheil doet denken en de eerste van de beide 'hommages'. Dit stuk is gebaseerd op een ragtime (en opgedragen aan Sherlock Holmes). De andere 'hommage' is opgedragen aan de typmachinefabrikant Remington en is een sterk motorisch virtuozenstuk.

Uit de tweede periode (1930-1936) zijn slechts drie werken bewaard gebleven: een Sextuor voor blaaskwintet en piano (1933), een concertino voor harp en orkest (1933) en de symfonie (1936). In tegenstelling tot de voorgaande stukken zijn deze drie werken al heel persoonlijk. De symfonie is voor een
'klassieke' bezetting geschreven (zonder trombones en tuba) maar is niet overal even transparant van klank. Deze drie werken zijn te zien als overgangswerken naar de volledige rijping tot komponist. Deze is bereikt in de

derde periode, die de volgende werken opleverde:

een concertino voor cello en orkest (1937),
een concert voor piano en orkest (1937),
een kort koorwerkje 'De bruid' (tekst van Jan Prins; 1939)
een lied 'Kleine prélude van Ravel' (tekst van Martinus Nijhoff) voor alt en piano (1938)
drie duetten op teksten van Baudelaire (1938)
een suite voor hobo en cello (1938)
Trio voor klarinet, altviool en piano (1938)
Divertimento voor piano à 4 mains (1940)
een concert voor altviool en strijkorkest (1940)

een sonate voor fluit en piano (1943)
plus de schetsen voor een strijkkwartet (1939-1943)

In de drie concertante werken valt op hoe economisch en hoe transparant de komponist instrumenteert. Men vergelijke eens het concertino voor cello met het een jaar vroeger ontstane celloconcert van Willem Pijper [188]. Het concert voor piano en orkest wordt in de litteratuur ten onrechte als concert voor piano en hafa, cq. blaasorkest, cq. harmonie-orkest bestempeld en de vergelijking met het in de jaren 1923 en 1924 ontstane concert van Strawinsky ligt te zeer voor de hand. Smit's werk heeft echter de normale symfonische bezetting, hoewel zonder violen en alten [189], die met een harmonie-orkest, laat staan met een fanfare-orkest, niets van doen heeft. Ook stylistisch staat dit werk ver van Strawinsky af; het ligt dichter bij de muziek van Kurt Weill (uit de jaren twintig).

Het fraaie close-harmony-achtige koortje 'De bruid' voor zes vrouwenstemmen geeft in al zijn beknoptheid een goed beeld van Smit's beheersing van harmonie en contrapunt. Het kan misschien hoger worden aangeslagen dan zijn overige vokale werken, hoewel deze toch een vergelijking met wat in Nederland in de jaren dertig op dit terrein werd geschreven, goed kunnen doorstaan. De suite voor hobo en cello is gemodelleerd naar de barokke suites zoals we die bijvoorbeeld van Bach kennen. Het is een muzikantesk werk dat met duidelijk plezier is geschreven. Veel serieuzer van karakter is het trio voor klarinet,
altviool en piano. Behalve de bezetting heeft het werk niets gemeen met Mozart's beroemde 'Kegelstatt-trio' (KV 498). Beide werken kunnen heel goed op één programma geplaatst en dan slaat het werk van Smit beslist geen slecht figuur. Het divertimento voor piano à 4 mains en het concert voor altviool en
strijkorkest, beiden uit 1940, zijn te beschouwen als 'voorbereiding' tot het meesterschap. Dit wordt bereikt in het laatste voltooide werk, de sonate voor fluit en piano (1943), tevens te zien als de kroon op het levenswerk van Leo Smit. Het geeft op een indrukwekkende wijze een beeld van een kompositorische persoonlijkheid met een zeer rijke inventieve fantasie. Terecht wordt vooral het langzame deel uit deze sonate geroemd.

Leo Smit werd slechts 43 jaar. Na zijn dood duurde het nog eens ruim 43 jaar voordat de muziekpraktijk nota nam van zijn kleine maar voor het grootste deel zeer belangrijke oeuvre. Gelukkig is dit oeuvre vandaag de dag zowel in partituurvorm als door middel van geluidsdragers gemakkelijk toegankelijk. De muziek-historicus kan weinig meer doen dan met de grootste nadruk op Leo Smit en zijn werk te wijzen. Het is zeer wel mogelijk dat deze kunstenaar de geschiedenis zal ingaan als een van de grootste komponisten, die ons land in de eerste helft van de twintigste eeuw heeft gehad [189bis].

De naam van JACQUES BEERS (1902-1947) komt in de meeste naslagwerken niet voor en daarmee doet men zijn muziek

onrecht. Hij experimenteerde graag met bijzondere klankkleuren en schreef zo een tripelconcert voor vocaliserende sopraan, saxofoon en piano met klein orkest (1932). In de liedcyclus 'Manyanas Liebeslieder' (1936), een werk dat veel minder 'romantisch' aandoet dan de kwalificatie op de partituur 'ein romantischer Liederzyklus' zou doen geloven, schrijft hij een vibrafoon voor. Waarschijnlijk was hij daarmee de eerste in de Nederlandse muziekgeschiedenis, die dit instrument gebruikte [190].

De muziek van Jacques Beers is ooit begonnen in de Franse laat-Romantiek (hij woonde lange tijd in Parijs) maar is ook beïnvloed door de jazz, waarbij Darius Milhaud zijn grote voorbeeld was, zoals in zijn lied 'Berceuse presque nègre' uit 1927 (tekst van Paul van Ostaijen). Beers, die een uitstekend pianist moet zijn geweest, schreef ook kwalitatief zeer goede kamermuziek (sonates voor fluit, viool en cello met piano) en werken voor piano-solo waaronder een indringend 'Sur le tombeau de Debussy (1946). Zijn kleine maar kwalitatief hoogstaande oeuvre verdient veel meer aandacht.

We hebben hiermee de scholen van Zweers, Wagenaar en Dresden vermeld. Een aantal van hun leerlingen vormde een nieuwe generatie komponisten, die in het tweede en derde kwart van de twintigste eeuw aktief was. De belangrijkste school van die nieuwe generatie werd gevormd door WILLEM PIJPER, met name in de jaren waarin deze direkteur was van het conservatorium te Rotterdam (1930-1947). Evenals bij Hendrik Andriessen het geval was, liet ook Pijper zijn discipelen de vrijheid een eigen weg te zoeken; verscheidene hebben hun eigen plaats in de Nederlandse cultuurgeschiedenis gekregen. Wij noemen hier Oscar van Hemel, Henriëtte Bosmans, Karel Mengelberg, Guillaume Landré, Piet Ketting, Bertus van Lier, Kees van Baaren, Henk Badings, Wolfgang Wijdeveld, Rudolf Escher en Hans
Henkemans.

De school van Pijper:

Tot de oudere generatie van Pijper's leerlingen behoort OSCAR VAN HEMEL (1892-1981). In zijn geboorteland België studeerde hij eerst bij Auguste de Boeck en Lodewijk Mortelmans. In 1914 diende hij in het Belgische leger. Bij de gevechten om Antwerpen raakte hij gewond; na de val van de stad vluchtte hij naar Nederland om krijgsgevangenschap te ontgaan.

Van 1931 tot 1933 studeerde hij bij Pijper. Hij droeg zijn eerste gepubliceerde werk, de eerste vioolsonate (1933), aan Pijper op. Het pianokwartet (1938), de 'Ballade' voor orkest (1942) en het eerste vioolconcert (1944) werden bekroond.

Al is zijn muziek sterk traditioneel gericht - al zijn muziek van vóór 1931 is in (Franse) laat-Romantische stijl - toch is deze ook niet afkerig van nieuwe technieken, met name op gebied van harmoniek. A-, bi- en poly-tonaliteit spelen in zijn werk een belangrijke maar niet alles overheersende rol. Met dodecafonie en serialiteit weet hij zijn voordeel te doen

zonder dat deze technieken in zijn werk de overhand krijgen. Het contrapunt speelt in zijn werk een belangrijke rol. Hij zag kans om oude en nieuwe elementen op een goede manier met elkaar te verbinden.

Zijn oeuvre is tamelijk groot, onder te verdelen in liederen, koren met en zonder begeleiding, kamermuziek en werken voor orkest. Tot zijn belangrijkste werken vóór 1950 mogen worden gerekend: de cantate 'Maria Magdalena' (1941), het pianoconcert (1942) en het eerste vioolconcert (1944).

HENRIETTE BOSMANS (1895-1952) en ANDRéE BONHOMME (1905-1982; geen leerlinge van Pijper; over haar later nog) waren de eerste vrouwelijke komponisten van internationale betekenis in de Nederlandse cultuurgeschiedenis. Bosmans was als komponiste grotendeels autodidact, maar groeide op in een zeer muzikaal milieu: haar vader was orkestmusicus, haar moeder docente aan het conservatorium te Amsterdam. Zij schreef twee celloconcerten (1921 en 1923), een 'Poème' voor cello en orkest (1923), enkele stukken voor piano en voor strijkinstrumenten en
piano in Duits-Romantische stijl (o.a. zes préludes, 1916-1917). In de jaren 1927 tot 1930 was zij kompositieleerlinge van Willem Pijper. In deze periode ging zij van de romantische stijl over naar een nieuwere, die aansluit bij het Impressionisme. Haar strijkkwartet (1927) is een van de eerste werken in die stijl. Tijdens haar studieperiode ontstonden een concertino voor piano en orkest (1928) en een concertstuk voor fluit en orkest (1929), beiden met een zeer levendige metriek. Met de violist Francis Koene (1899-1935) vormde zij een duo. Samen introduceerden zij in Nederland het 'Kammerkonzert' voor viool, piano en dertien blazers (1925) van Alban Berg. Voor Koene schreef zij het concertstuk voor viool en orkest (1934); Hij overleed echter voordat een eerste uitvoering kon plaatsvinden en zijn vroege dood was er mede de oorzaak van, dat Bosmans tien jaar niet tot komponeren in staat was. Na 1945 was zij aktief als begeleidster van zangers als Peter Pears en Noémie Perugia, wat haar creativiteit speciaal op het terrein van het lied met pianobegeleiding richtte. Zij werd een van Nederlands grootste liedkomponisten.

KAREL MENGELBERG (1902-1984) studeerde na een periode bij Willem Pijper aan de 'Hochschule für Musik' in Berlijn, waarna hij als dirigent en klank-regisseur in het buitenland werkzaam was. Vanaf 1938 was hij weer in Amsterdam gevestigd. Hij schreef veel voor film en radio, daarnaast orkestwerken en kamermuziek. Met name in de muziek voor orkest toont zich de gedegen all-round vakman, die zijn métier door en door kent. Of men nu zijn vroege orkestwerk 'Signalen' (1935) leest, het in Spanje ontstane 'Catalunya renaixent' (1934) voor banda (harmonieorkest) of het hoornconcert (1950), het is steeds boeiende, degelijke en goed geconstrueerde muziek. Het handwerk heeft Mengelberg bij Pijper geleerd maar naar de geest staat zijn muziek ver van die van Pijper af. Geen kiemcel-theorie, geen intellectualisme, geen harmonische en metrische experimenten maar een eerlijke, persoonlijke muziek, waarin de Romantische elementen niet ontbreken.

GUILLAUME LANDRÉ (1905-1968) begon zijn studie bij zijn vader, de komponist Willem Landré en voltooide deze bij Willem Pijper. Tot het midden van de jaren dertig stond zijn muziek (vooral op harmonisch gebied) onder Pijper's invloed; anderzijds heeft ook de muziek van zijn vader zijn sporen nagelaten, wat te horen is aan een zekere binding aan de Romantiek: strijkkwartet no. 1 (1927), blaaskwintet (1930), eerste symfonie (1932), komische opera 'De snoek' (1934 op tekst van Emmy van Lokhorst). Met de 'Suite voor strijkorkest en piano' (1936) voltrok zich een stijlverandering en werd de lyriek weer een belangrijk gegeven. In dit werk komt een elegie voor als een klinkend 'In Memoriam' voor koningin Astrid van België, die in 1935 bij een verkeersongeluk om het leven kwam. In dergelijke sterk emotionele muziek is Landré op zijn best. In latere werken komt dit verschijnsel ook voor, bijv. in 'Piae memoriae pro patria mortuorum' (1943) voor koor en orkest en de hymne 'Groet der martelaren' (1943) voor bariton en orkest.

Landré schreef symfonieën, een celloconcert (1940), een sinfonietta voor viool en orkest (1941) en kamermuziek. Bijzondere vermelding verdienen het retrospectieve tweede strijkkwartet (1943) en het zeer fraai klinkende 'Egidius, waer bestu bleven?' (1929) voor vrouwenkoor.

PIET KETTING (1905-1984) werd vrijwel geheel door Willem Pijper opgeleid; zijn eerste werken, vier sonatines voor piano (1926-1929) ademen nog de geest van de (Franse) laat-Romantiek maar met zijn trio voor fluit, klarinet en fagot (1929) en de sonate voor fluit en piano (1930) toont hij zich een echte avant-gardist. De uit 1936 daterende sonate voor fluit, hobo en piano bestaat uit een 'Praeambulum', een 'Ciacona' en een tripelfuga. Zijn absolute beheersing van de fugavorm wordt aangetoond door een fuga (1934) en latere preludia en fugae (C gr.t. en cis kl.t.) voor piano. Hoewel hij ook werken in grotere bezetting schreef (zijn eerste symfonie uit 1929 mag een knap werkstuk worden genoemd), ligt zijn sterkste kant toch bij de kamermuziek.

BERTUS VAN LIER (1906-1972) behoorde tot Pijper's beste leerlingen. Tijdens zijn gymnasiumjaren maakte de toneelmuziek bij Euripides' 'De Bacchanten' van Willem Pijper grote indruk op hem. Hij maakte vertalingen van Sophocles' 'Aias' en 'Antigone' en schreef hier eigen muziek bij, die tot de hoogtepunten van zijn oeuvre mag worden gerekend. Hij begon zijn carrière als komponist met enkele werken voor piano, waarin direkt al iets van een eigen persoonlijkheid blijkt. De eerste symfonie (1928) is weliswaar in technisch opzicht verder geperfektioneerd, maar de afhankelijkheid van zijn leermeester is veel groter dan in de vroege pianomuziek. Pijper's derde symfonie (1926) heeft in meer dan één opzicht model gestaan voor Van Lier's eerste: het gebruik van ritmische en melodische 'kiemcellen' die in elk van de drie delen terugkomen en het gebruik van meerdere toonsoorten tegelijkertijd. In de tweede symfonie (1930) is de afstand naar het werk van Pijper al

groter. Er is slechts sprake van één 'kiemcel' waaruit alle vier de delen van deze symfonie zijn geconstrueerd. De instrumentatie is niet zo uitgebalanceerd als in de eerste symfonie, waar de komponist zelfs een geheel deel voor solo-instrumenten schrijft; de instrumentatie van de tweede symfonie is in later jaren nog eens grondig herzien.

Opvallend in zijn muziek is de contrapuntische schrijfwijze met een levendige ritmiek en een gevoelvolle, expressieve melodiek. Hij schreef drie symfonieën. Zijn meest persoonlijke en daarom belangrijkste orkestwerk is wellicht het symfonische ballet 'Katharsis' (1945). Daarnaast moet zijn oratorium 'Het Hooglied' (1949) worden vermeld; Van Lier maakte daarvoor een uitgebreide studie van dit bijbelboek. Merkwaardig zijn de citaten uit Bach's 'Matthäuspassion' (de alt-aria aan het begin van het tweede deel), die hij op een heel persoonlijke manier in zijn eigen kompositie opneemt. De vertolking van Bach's meesterwerk onder leiding van Van Lier behoorde jaren lang tot de grote muzikale gebeurtenissen in ons land.

KEES VAN BAAREN (1906-1970) was de meest vooruitstrevende Nederlandse komponist in het derde kwart van de twintigste eeuw en een van de eersten in Nederland die dodecafonisch en serieel komponeerden. Hij zag in deze techniek een zeer belangrijke toekomst voor de muziek. Na zijn studietijd aan het 'Sternsche Konservatorium' en de 'Hochschule für Musik' (waar Franz Schreker zijn leermeester was) in Berlijn, werkte hij van 1933 af enige tijd bij Willem Pijper. Met uitzondering van zijn eerste strijkkwartet (1932) vernietigde hij alle eerder ontstane werken. Tijdens deze studietijd ontstond een concertino voor piano en kamerorkest. In het trio voor fluit, klarinet en fagot (1936) is het gekozen materiaal in ieder deel karakteristiek voor een bepaald instrument (in I fagot, in II klarinet en in III fluit). Van Baaren's schrijfwijze is uitgesproken contrapuntisch, waarbij de vaak voorkomende maatwisselingen verband houden met het melodisch element; daardoor ontstaat polyritmiek, als het ware vanzelf en op geheel natuurlijke wijze. Pijper's polytonale complexen en combinaties zag Van Baaren als een te beperkt uitgangspunt; zij waren nog te veel aan tonaliteit gebonden. Zijn pogingen zich daarvan los te maken leidden hem vanzelf in de richting van de dodecafonie. Hij was van mening dat de dodecafonie het klinkende materiaal bevrijdt van de hiërarchische ordening van tonale functies die - in de loop der eeuwen gegroeid en verbonden met een vastgelegde, associatieve gevoelsgeladenheid - een onbevangen beschouwing in de weg staat. De stijlverandering begon met dit trio (waarin melodisch het interval van de kwart een grote rol speelt en gewerkt wordt met twaalftoonreeksen) en zette zich voort in de sonatine voor piano 'In memoriam Willem Pijper' (1948), gebaseerd op een reeks van twaalf tonen op de naam 'Willem Pijper'.

In 1948 ontstond een werk dat Van Baaren's naam als komponist in brede kring vestigde, de cantate: 'The hollow men' (herzien in 1955) op tekst van T. S, Eliot. Dit werk voor sopraan- en baritonsolo, gemengd koor en orkest is in een sterk tonaal-gekleurd twaalftoonsysteem geschreven, met dien verstande, dat

het vokale gedeelte tonaal gehouden is (met het oog op uitvoering door amateurs). De melodiek is aangepast aan de Engelse taal. Het stuk begint met een instrumentale prélude, waarbij de reeks van twaalf tonen over verschillende instrumenten is verdeeld: de klarinet speelt de eerste zes tonen, de fagot de andere zes; deze vormen omkering van de eerste zes; bovendien brengen de celli tegen de eerste zes tonen van de klarinet de kreeftengang daarvan.

Het eerste streng dodecafonische werk is het septet voor viool, fluit, hobo, klarinet, fagot, hoorn en contrabas uit 1952, dat tot de belangrijkste Nederlandse kamermuziekwerken uit de naoorlogse jaren behoort. Een belangrijke stap verder zijn de 'Sinfonia' (1957) voor kamerorkest en zijn misschien belangrijkste werk, de 'Variazioni per orchestra' (1959), waarin de seriële techniek wordt toegepast.

De kompositorische gedachte, die aan de basis van het tweede strijkkwartet 'Sovraposizioni I' (1962) ligt, werd verder uitgewerkt in het blaaskwintet 'Sovraposizioni II' (1963). De reeks wordt gevormd uit alle tonen die door de vijf blaasinstrumenten ten gehore gebracht kunnen worden; dit zijn er 63. De reeksen worden nu uit deze tonen gevormd. In 'Sovraposizioni I' wordt dezelfde werkwijze toegepast. De basis van dit werk wordt gevormd door reeksen, samengesteld uit 61 tonen.
Bovendien bevat dit stuk aleatorische gedeelten. Daardoor zal iedere uitvoering alleen al in dit opzicht verschillen van de voorgaande. Hieruit blijkt dat de dodecafonie - een zuiver technisch procédé! - vele wegen opent en meer mogelijkheden biedt dan het oude tonale systeem. Belangrijk is niet het systeem waarin gekomponeerd wordt, maar de muziek zelf.

> Nauwkeurige bestudering van de hedendaagse muziek toont aan dat deze muziek, als zij goed is, nauwe banden met het verleden heeft. Elke goede nieuwe kunst moet banden met het verleden hebben, want het verleden is het fundament waarop zij gebouwd moet zijn. Dit wisten reeds de oude Grieken. Men kan de tegenstanders van hedendaagse goede muziek de vraag stellen of zij wel iets van de oude kunst begrijpen, omdat de nieuwe de consequenties uit deze trekt [191].

Van Baaren's oeuvre is klein, slechts ruim twintig werken. Behalve de reeds genoemde kunnen worden vermeld: de sinfonia voor kamerorkest (1957), het pianoconcert (1964), 'Musica per flauto solo' (1965), 'Musica per orchestra' (1966), 'Musica per organo' (1969) en twee 'Musica' voor groot en klein carillon (1964 en 1969).

HENK BADINGS (1907-1987) behaalde in 1931 cum laude het ingenieursdiploma aan de Technische Hogeschool te Delft. Behalve een korte studietijd bij Pijper was hij als komponist autodidact. Al in 1930, dus nog vóór zijn afstuderen, werd zijn
eerste symfonie door het Concertgebouworkest onder Louis Arntzenius uitgevoerd. Hij werkte enkele jaren aan de TH Delft

maar koos in 1935 definitief voor de muziek. Zijn vroege composities hebben nog subjectief romantische trekken, maar geleidelijk kwam hij daarvan los. Zijn muziek is sterk constructief en zeer logisch opgebouwd; zijn schrijfwijze is uitgesproken lineair-polyfoon. Er is grote aandacht voor experimenten met nieuwe klankeffecten, terwijl ook het veelvuldig gebruik van octotoniek opvallend is. In Nederland werd hij de pionier bij uitstek op het gebied van de electronische muziek. Dit medium trok hem vooral door de ongekend grotere mogelijkheden die er ten opzichte van de traditionele muziekinstrumenten zijn.

Hij bewoog zich op vrijwel alle terreinen in de muziek; zijn oeuvre is zeer groot, vele honderden werken, en als volgt onder te verdelen: werken voor piano waaronder een aantal sonates en sonatines, alsmede de acht bundels 'Arcadia', die in de eerste jaren van het piano-onderwijs gebruikt kunnen worden; werken voor orgel solo en voor orgel met andere instrumenten; kamermuziek waaronder een aantal sonates voor strijkinstrumenten met piano en een viertal strijkkwartetten; werken voor orkest, waaronder elf symfonieën, ouvertures, een werk voor accordeon-orkest en werken voor harmonie- en fanfareorkest; concerten voor diverse solo-instrumenten met orkest, waaronder twee voor piano, twee voor orgel, een voor altviool, een voor althobo en een voor saxofoon; zes opera's waaronder 'De Nachtwacht' (1942); een aantal cantates en andere werken voor koor met en zonder begeleiding. Hij behoorde bij de eerste komponisten in Nederland, die (na 1945) op professioneel niveau voor harmonie en fanfare gingen schrijven. Vermeldenswaard zijn de talrijke speelstukken, speciaal geschreven voor amateurs, op verschillend technisch niveau en voor allerlei combinaties. Tot zijn kompositieleerlingen behoren o.a. Ton de Leeuw en Hans Kox.

WOLFGANG WIJDEVELD (1910-1985) was pianist 'van huis uit' en als componist op zijn best in muziek voor piano en kamermuziek met piano. Zijn werk is niet wars van een zeker 'constructivisme' (erfenis van Pijper) maar toont vaak ook een zekere lyriek, die een Frans-Impressionistische achtergrond heeft.

Het zou wel eens zo kunnen worden, dat RUDOLF ESCHER (1912-1980) de geschiedenis zal ingaan als de belangrijkste Nederlandse komponist van zijn generatie en van het midden der twintigste eeuw in Nederland. De tijd is hier natuurlijk de beste scherprechter maar een feit is dat kennismaking met en opnieuw horen/lezen/spelen van zijn werk voor iedere musicus steeds weer een indrukwekkende ervaring is. Escher studeerde in de jaren dertig enige tijd bij Willem Pijper te Rotterdam en zijn vroege werken zullen stellig door Pijper's werk zijn beïnvloed. In die tijd maakte hij ook enige naam als dichter; dit laatste aspect verklaart de hoge litteraire waarde van de teksten die hij koos als basis van zijn vokale composities, vrijwel uitsluitend in de Engelse en Franse taal. Hij was een bevlogen Francofiel, die intensief studie maakte van de Franse muziek, in het bijzonder de muziek van Debussy en Ravel. Zijn eigen muziek heeft sterke invloeden uit de Franse muziek

ondergaan zonder ook maar een moment een stijlcopie van bijv. Ravel of Debussy te worden.

Zijn opuslijst is niet lang, mede door het feit dat hij buitengewoon kritisch was ten opzichte van zijn eigen muziek; een aantal van zijn werken echter, kan worden gerekend tot het beste wat de Nederlandse muziek sinds 1940 heeft voortgebracht. Van zijn eerste kompositie werd het meeste vernietigd of ging verloren bij het bombardement op Rotterdam in mei 1940. Zijn eerste grote kompositie nadien werd het orkestwerk 'Musique pour l'esprit en deuil', dat ontstond in de maanden december 1941 tot mei 1942. Oorspronkelijk had hij dit werk 'l'Acte sonore à travers les désastres' willen noemen. Beter nog dan de definitieve titel, die pas in 1945 werd toegevoegd, geeft de eerste weer het verzet tegen het Duitse regiem, tegen 'het destructieve geweld van een verdorven politiek systeem en zijn militaire terreurapparaat' (zoals Escher zelf zei). Dit gebeurt niet op de wijze van programmamuziek die militaire signalen, stampende laarzen, vallend puin o.i.d. uitbeeldt maar puur door middel van het oproepen van een sfeer, dus qua werkwijze zoals bij de Impressionisten. Er is echter wel een duidelijke vorm in de constructie te herkennen (een vrij gehanteerde sonatevorm) wat weer tegen de principes van het Impressionisme spreekt. De komponist trachtte dus de verschrikking van de oorlog in zijn noten 'vast te leggen' tot een soort 'muzikaal betoog' waarin hij zijn afschuw van het oorlogsgeweld wilde benadrukken. 'Musique pour l'esprit en deuil' is ook een soort treurmuziek maar van een heel andere opzet dan bijv. de 'Sinfonia da Requiem' van Britten of de eerste symfonie van Hartmann (beiden uit 1940). Bij Britten een sfeer van neerslachtigheid maar ook van berusting, bij Hartmann een sfeer van diepe bewogenheid (het door Hartmann gekomponeerde gedicht van Walt Whitman werd ook door Paul Hindemith in zijn Requiem (1946) gebruikt) en zelfs opstandigheid, bij Escher een sfeer van rouw maar ook van verzet, juist door de Franse geest, die voor hem de grootst denkbare humanistische waarde betekende. Aansluitend op dit orkestwerk ontstonden de 'Sonate concertante' voor cello en piano (1943) en het technisch moeilijke 'Arcana musae dona' voor piano (1944) evenals 'Musique pour l'esprit' een 'sfeertekening' maar hier van een soort droomwereld vol wonderbaarlijke verbeeldingen.

In het bijzonder mag ook de 'Sinfonia in memoriam Maurice Ravel' (1940) worden vermeld, die als de afsluiting van een 'leerperiode' kan worden gezien. De sterke neiging tot het gebruik van polytonaliteit en polymetriek, vinden we ook toegepast in 'Musique pour l'esprit en deuil'. Veel behoedzamer gaat Escher te werk in zijn latere muziek voor orkest, die wel eens de indruk van een bepaalde 'nerveuze onzekerheid' geeft, zó overdacht en fijntjes geciseleerd is zij.

Hij publiceerde ook enkele essays, o.a. over Toscanini en Debussy, waarin een grondige analyse van 'La Mer' wordt gegeven.

HANS HENKEMANS (1913-1995) studeerde piano bij George van Renesse en kompositie bij Bernard van den Sigtenhorst Meyer, daarna nog enige tijd bij Willem Pijper. Hij was een internationale befaamd concertpianist, wat hij vooral aan zijn magistrale interpretaties van muziek van Mozart en van Debussy te danken had. Zijn vermogen tot artistiek hoogstaande interpretaties weerspiegelt zich ook in zijn eigen werk. Hij schrijft transparant en lyrisch; een kompositie ontwikkelt zich uit een kiemcel, die uitgroeit tot polytonale en polymetrische complexen. Zijn instrumentatie is doorzichtig, kleurrijk en zeer verfijnd. Henkemans heeft een betrekkelijk klein maar kwalitatief hoogstaand oeuvre op zijn naam staan.

Voor zijn eigen instrument schreef hij een concert voor piano en strijkorkest (1932), in 1936 gevolgd door een tweede pianoconcert; in 1942 de (nogal romantisch aandoende) 'Passacaglia en Gigue' voor piano en orkest (1942) en een sonate voor twee piano's (1944). Behalve deze concerten nog een concert voor fluit (1946) en een voor viool (1950; een van zijn meest persoonlijke kompositie). Verder liederen, kamermuziek en koorwerken.

Van de Nederlandse komponisten, die in het buitenland studeerden, maar het grootste deel van hun leven in Nederland woonden en werkten, noemen wij:

JAN INGENHOVEN (1876-1951); hij was de meest vooruitstrevende komponist in Nederland vóór Willem Pijper [192]. Zijn schrijfwijze is zeer lineair; elke stem is even belangrijk. Hij gebruikt soms een buitengewoon ingewikkelde poly-ritmiek ('Drei Sätze für Streichquartett', 1908). In sommige werken benadert hij al de a-tonaliteit (koorwerk 'Nous n'irons plus au bois', 1909). Hij schreef kamermuziek, liederen, koren en orkestmuziek ('Drei sinfonische Tonstücke', 1905, 1907 en 1908, resp. lyrisch, dramatisch en romantisch) en zijn wellicht beste werk, het symfonisch gedicht 'Brabant und Holland' (1911). Daar tegenover staat 'Zarathustras Nachtlied' (1906) voor zang en orkest, dat nog duidelijke binding met de Romantiek heeft.

Ingenhoven studeerde korte tijd in Rotterdam bij Ludwig Felix Brandts Buys [193] en vestigde zich in 1906 in München om zich onder leiding van de dirigent Felix Mottl in het dirigeren te bekwamen [194]. Hij ontwikkelde zich tot een uitstekend dirigent, die aan het hoofd van een tweetal Münchener orkesten veel deed voor de propaganda van nieuwe muziek. Ingenhoven introduceerde o.m. muziek van Debussy en van Diepenbrock in München. Daarnaast voerde hij het artistieke peil van de geheel uit beroepsmusici bestaande 'Münchener Madrigal Vereinigung' dusdanig op, dat dit koor Europese vermaardheid kreeg. De intensieve studie van het polyfone repertoire, dat hij met dit koor ten gehore bracht, had ook een weerslag op zijn eigen komposities: in zijn werk na 1913 - hoofdzakelijk kamermuziek - zijn de verschillende (instrumentale) partijen zelfstandig, geheel los van elkaar behandeld zoals in de laat-middeleeuwse 'motetus'. Evenals in deze muzikale vorm zijn de stemmen toch aan elkaar gebonden en vormen zij één geheel

waaruit geen noot kan worden gemist. Dit wordt goed gedemonstreerd in de uit 1917 daterende 'Drei Stücke für Flöte, Klarinette und Fagott'. Na 1929 komponeerde Ingenhoven vrijwel niet meer.

JAN VAN GILSE (1881-1944) ontving zijn opleiding bij Franz Wüllner in Keulen en bij Engelbert Humperdinck in Berlijn, zodat zijn eerste werken sterk onder invloed staan van de, in het begin van de eeuw moderne, Duitse kunst. Zijn kantate's 'Eine Lebensmesse' (1904; tekst van Richard Dehmel) en 'Der Kreis des Lebens' (1929; tekst van Rainer Maria Rilke) alsmede de dramatische legende 'Thijl' (1940; naar Charles de Coster) zijn voorbeelden van zijn neiging tot het monumentale.

In de jaren 1917-1922 was Van Gilse dirigent van het toenmalige 'Utrechtsch Stedelijk Orkest', waarmee hij veel contemporaine muziek van Nederlandse en Franse komponisten introduceerde. Door zijn politiek neutrale positie in de jaren 1914-1918 was Nederland afgesloten geweest van de ontwikkelingen op muziekgebied, zodat er na 1918 veel moest worden ingehaald. De toen moderne Franse muziek liet ook in het werk van Van Gilse zijn sporen na: de tweede liederencyclus op teksten van Rabindranath Tagore (1923), 'Drie Dansschetsen' voor piano en kamerorkest (1926), trio voor fluit, viool en altviool (1927), 'Prologus brevis' voor orkest (1928). In de opera 'Thijl' en in het onvoltooide declamatorium 'Rotterdam' (1942) heeft zich een synthese gevormd van Duitse laat-Romantiek en Frans Impressionisme. Ook maakte hij in deze werken gebruik van Nederlandse (en Vlaamse) volksmuziek.

Een hetze van de jonge muziekcriticus Willem Pijper leidde tot het vertrek van Van Gilse uit Utrecht. Deze kwestie, die een zwarte bladzijde vormt in de Nederlandse cultuurgeschiedenis, omschreef hij zelf uitvoerig in zijn 'Mémoires', die in 2003 werden gepubliceerd.

Op tal van gebieden in de Nederlandse muziekmaatschappij verdiende Jan van Gilse zijn sporen: hij was o.m. de initiatiefnemer en een der oprichters van het 'Genootschap van Nederlandsche Komponisten' (1911), de initiatiefnemer en een der oprichters van het 'Bureau voor Muziekauteursrechten' BUMA (1913). In de jaren 1942-1944 was hij een van de kopstukken in het kunstenaarsverzet.

Hij schreef vier symfonieën, waarvan de derde 'Erhebung' (1907) met sopraansolo. Van zijn overige werk vermelden wij de 'Concertouverture' (1900, een knappe prestatie van een 19-jarige conservatoriumstudent), de 'Variaties over een Sint Nicolaasliedje' (1909) voor orkest, ook in bewerking voor piano à 4 mains (1910), de eerste liederencyclus 'Gitanjali' op teksten van Nobelprijswinnaar Rabindranath Tagore (1915), de opera 'Frau Helga von Stavern' (1913; nooit volledig opgevoerd), 'Kleine wals' (1936) voor orkest, liederen en kamermuziek.

KOOS VAN DE GRIEND (1905-1950) studeerde in Duitsland en

schreef muziek in het verlengstuk van de daar opgekomen schoolmuziekbeweging: uitstekend speelbaar voor leken en weinig persoonlijk. In zijn laatste levensjaren echter ontstond een heel ander soort muziek: expressief, bewogen en in een persoonlijk en meer neo-Romantisch idioom: o.a. 'Zes concertetudes' (1940) en 'Vijf kleine parades' (1947) voor harmonieorkest; daarnaast verdienen vermelding zijn magnifieke derde strijkkwartet (1943) en een strijktrio (1946).

ANDRÉE BONHOMME (1905-1982) was met de tien jaar oudere Henriëtte Bosmans de belangrijkste vrouwelijke komponist van haar generatie. Zij was in 1930 de eerste laureate van het in 1924 opgerichte Muzieklyceum te Maastricht, waar zij piano studeerde bij Alphonse Crolla en theorie bij Henri Hermans. Zij voltooide haar opleiding tot komponist bij Darius Milhaud te Parijs (1930-1937). Vele jaren maakte zij deel uit van het 'Maastrichts Stedelijk Orkest', waar zij ook haar komposities aan de praktijk kon toetsen. Haar oeuvre bestaat voor ongeveer de helft uit liederen en pianostukken; daarnaast is een aantal kwalitatief zeer opmerkelijke stukken te vermelden: de liedcycli 'La flûte de jade' (1931), 'Deux chansons Arabes' (1941) en 'Schéhérazade' (1945); het mannenkoorwerk 'Le chant des guerriers' (1941) [195]; voor orkest 'Poème de l'extase' (1935), het ballet 'Xanthis', wellicht haar beste werk (onvoltooid, twee suites hieruit in 1940 en 1941) [196] en 'Dansons la gigue' (1932, omgewerkt 1939; op tekst van Paul Verlaine) voor tenor, koor en orkest. Van haar kamermuziek vermelden wij 'Pièce en forme de sonat[in]e' (1943) voor cello en piano en een sonate voor viool en piano (1943. Bijzondere vermelding verdient ook haar indrukwekkende koorwerk 'Le tombeau d'Antar' (1952) voor tenor, mannenkoor, fluit, koperen blaasinstrumenten en slagwerk.

De muziek van Andrée Bonhomme is sterk Frans georiënteerd, meer nog de Franse laat-Romantiek dan de 'groupe des six'. Het is een grote verdienste van Milhaud geweest, dat hij haar niet zijn eigen stempel opzette, zodat zij een 'copie van Milhaud' zou worden [197]. Haar muziek heeft iets eigenzinnigs, maar ook iets zeer persoonlijks, wat al in haar eerste belangrijke werk 'La flûte de jade' opvalt. Een aantal stijlkenmerken van de 'Impressionisten' neemt zij over, zoals een uiterst transparante instrumentatie en groot gevoel voor klankkleuren. Ook in harmonisch opzicht is haar werk verwant met dat van de (late) Debussy [198].

LUCTOR PONSE (1914-1998) studeerde bij Frank Martin in Genève (en bij Badings). Hij was een internationaal bekemd concertpianist, gespecialiseerd in de muziek van Bartok.

In 1936 debuteerde hij met een 'Fantaisie pour orchestre', die hem een belangrijke muziekprijs opleverde; zijn enkele jaren later ontstane kamermuziek (sonate voor twee violen, 1940; eerste strijkkwartet, 1941 en vooral een trio voor fluit, klarinet en fagot, 1941) geeft een beeld van een bekwaam maar nog niet gerijpt komponist, die echter wel reeds tot het schrijven van boeiende momenten in staat is. Dat maakte hij in later jaren waar in zijn kamermuziek en vooral in zijn

elektronische muziek, in welk genre hij tot de pioniers in Nederland gerekend kon worden.

MATTY NIëL (1918-1989) studeerde bij Henk Badings en was van 1941 tot 1943 privé-leerling van Anton von Webern in Wenen. Hoewel hij tijdens deze studie alle aspekten van de dodecafonie leerde kennen, paste hij deze techniek in zijn eigen werk nauwelijks toe. Zijn muzikale Credo was 'het zoeken en beredeneren van bruikbare muzikale bronnen en daaruit datgene putten wat voor jezelf van waarde is'. Daaraan hield hij zich zeer consequent. Niël was een uitgesproken eclecticus; het maakt zijn muziek uiterst moeilijk om te 'plaatsen' maar daar
staat tegenover dat zij een zeer persoonlijk karakter heeft. Het gemakkelijkst is zij te benaderen in de z.g.n 'gebruiksmuziek', waaraan ook Niël niet ontkwam [199].

Autodidacten:

De Nederlandse kultuurgeschiedenis heeft drie komponisten gekend, die tussen twee tijdperken in zijn blijven steken. Alle drie zijn schromelijk onder-gewaardeerd maar schreven in hun tijd nieuwe muziek die ook voor de 21ste eeuw wel degelijk van betekenis is. Zij zijn in geen enkel ander kader in te delen dan 'tussen Romantiek en nieuwe muziek'. We noemden reeds Jan Ingenhoven. Henri Zagwijn en Matthijs Vermeulen kunnen als zijn geestverwanten worden gezien.

HENRI ZAGWIJN (1878-1954) stelde zich geheel open voor moderne stromingen. In zijn muziek paste hij daarvan toe, wat hij kon gebruiken: koorballade 'Der Zauberlehrling' (1912; naar Goethe) voor soli, koor, orkest en orgel, een sextet voor strijkinstrumenten (1932), toneelmuziek bij Vondels Jephta (1919), een 'Concertante' voor fluit en orkest (1941), 2 concerten voor piano en orkest (1939, 1946), 'Mystère' (1941) en 'Van de Jaargetijden' (1945), beiden voor harp en piano, een 'Suite voor piano' (1945) en de zesdelige serie 'Musik zur Eurythmie' (1926). Hij is ook de auteur van het boek 'De Muziek in het licht der anthroposophie' (1925), waarin een verbinding gemaakt wordt tussen de theorieën van Rudolf Steiner en de contemporaine muziek. In zijn biografie van Debussy (Den Haag, 1940) wordt dit onderwerp nog verder uitgediept.

Zijn vroege werk is nog geheel in de Romantische stijl verankerd ('Der Zauberlehrling'). In zijn boek 'Hedendaagsche stroomingen in de muziek' (Rotterdam, 1921) keerde hij zich tegen de Romantiek die 'de gevoelswaarde der muziek vertroebelt' maar bleef van mening dat nieuwe stromingen de expressie niet zouden mogen verdringen [200].

Zagwijn voltooide in 1932 zijn sextet voor drie violen, alt en twee celli, waarin weliswaar nog sporen uit de Romantiek zijn te vinden maar waarin ook een nieuwe gebieden worden betreden: er zijn tal van bi-tonale, poly-tonale en zelfs a-tonale passages te vinden maar de basis blijft uiteindelijk de 'gewone' tonale muziek. Ritme en metrum zijn af en toe

merkwaardig complex behandeld [201], maar de grote lijn blijft steeds duidelijk zichtbaar. De polyritmiek wordt in de hierop volgende composities geregeld toegepast. Wat hij daarmee wilde bereiken - een vrij ritme binnen een grote 'boog' die toch logisch van constructie is, binnen een expressieve muziek - is te zien aan de hand van het 'Canto finale' uit de suite voor piano (1945). Het koorwerk (met orkest) 'Vom Jahreslauf' is gebaseerd op teksten van de cultuurfilosoof Rudolf Steiner (1861-1925), de grondlegger van de antroposofie.

In zijn laatste jaren schreef Zagwijn veel 'speelmuziek' voor soms de meest ongebruikelijke combinaties (met een voorkeur voor het clavecimbel). Zijn werk verdient zowel vanuit het praktisch musiceren als vanuit muziekhistorisch oogpunt de volle belangstelling.

MATTHIJS VERMEULEN (1888-1967; eigenlijk 'Van der Meulen') was een even felle en verbeten criticus als Pijper, die vooral ageerde tegen de Duitse invloeden, die zich in het Nederlandse muziekleven in de eerste twee decennia van de twintigste eeuw lieten gelden. Hij was cultureel gezien sterk Frans geörienteerd, wat echter in zijn symfonieën niet altijd tot uiting komt. De Duitse en Franse muziek worden tenover elkaar geplaatst in 'De Twee Muzieken' (2 deeltjes, Leiden 1918). Een keuze uit zijn oudere opstellen staat in 'Klankbord' (± 1928) en 'De Eene Grondtoon' (1932); daarmee is slechts een klein gedeelte genoemd van een immense hoeveelheid kritieken, essays en belletrie, die hij voor zijn dagelijks brood in ruim een halve eeuw bij elkaar schreef, werk dat ook nu nog leesbaar en boeiend is.

Vermeulen beschikte over een prachtige schrijfstijl - veel beter nog dan Pijper - en had al op vrij jeugdige leeftijd de reputatie van bewonderd maar ook gevreesd criticus. Hij leefde alleen voor de kunst, zijn kunst, en had weinig oog voor wat er daarnaast nog bestaat. Dit verklaart waarom hij op niets ontziende wijze te keer ging tegen musici, die in zijn ogen aan de 'verkeerde' kant (cultureel gezien de Duitse kant) stonden. Dit verklaart ook de onvoorstelbare naïeviteit waarmee eerst de dirigent Willem Mengelberg werd 'afgekraakt', vervolgens een symfonie aangeboden kreeg met het verzoek deze te willen uitvoeren. Ten onrechte ging Vermeulen er van uit, dat een groot kunstenaar als Mengelberg hem in zijn strijd - via de muziekkritiek - voor een in zijn ogen rechtvaardige zaak niet persoonlijk zou blameren. Om zich geheel aan zijn kunst te kunnen wijden gaf hij zijn goede positie bij 'De Telegraaf' op en vestigde zich in Frankrijk. Na de tweede wereldoorlog kwam hij terug naar Nederland en werkte nog een lange periode als muziek-journalist.

Als komponist was de autodidact [202] Vermeulen zeer vooruitstrevend; zijn muziek lijkt in dat opzicht op zijn geschriften. Tot zijn beste werken behoren de beide cellosonates (1918 en 1938), het lied 'La veille' (1917, georkestreerd 1932) en de 'Trois salutations à Notre Dame' voor zang en piano (1941). Zijn gemakkelijkst toegankelijke muziek bestaat uit de vier anti-oorlogsliederen uit 1917, de

eerste symfonie (1914) en de muziek bij het openluchtspel 'De vliegende Hollander' (1930; met een indrukwekkende verklanking van de sequens 'Victimae Paschali Laudes') van Martinus Nijhoff, omdat in deze werken nog relatief veel sporen van de laat-Romantiek zijn te vinden. De overige symfonieën stellen zeer hoge eisen aan uitvoerenden en luisteraars, zowel in Vermeulen's eigen tijd als (nog steeds!) in de onze.

De eerste symfonie draagt als titel 'Symphonia Carminum'; als we dit vrij vertalen met 'symfonie der melodieën', zien we meteen het belangrijkste principe van waaruit Vermeulen zijn werken opbouwde: de melodie. Zijn werken bestaan uit een onafzienbare hoeveelheid melodieën, al dan niet symmetrisch gebouwd, die zich apart of gelijktijdig voortbewegen. Deze melodieën hebben ieder hun eigen ritme en metrum, soms keurig in een twee-, drie-, of vierkwarts maat te herleiden, vaak ook niet, met andere woorden: de meeste bewegen zich voort in een ongebonden ritme en metrum (zoals ook in het Gregoriaans). Bij gelijktijdig gebruik van een grote verscheidenheid aan melodieën kan een vorm van poly-melodiek ontstaan, ondersteund door een niet tonaal gebonden harmoniek.

Aan de orkestbezetting waarmee dit alles moet worden gerealiseerd, stelt de komponist zware maar niet onvervulbare eisen: wat extra houtblazers, wat meer strijkers, wat extra slagwerk. (Vermeende) fouten in zijn instrumentatie kunnen meestal worden herleid tot het feit, dat het hem aan praktijkervaring ontbrak: dat wat hij had geschreven kon hij onvoldoende aan de praktijk toetsen omdat uitvoeringen van zijn werken betrekkelijk zeldzaam waren (en eigenlijk nog steeds zijn!) Ook voor de luisteraar is het meeste werk van Vermeulen moeilijker om
'er in te komen' dan van vrijwel iedere andere Nederlandse komponist (uit dié tijd). Aan zijn muziek moet echter iets goed worden gemaakt: deze verdient het te worden gehoord, maar men moet die muziek wel meerdere malen beluisteren vóórdat er iets van de vonk overspringt en men er de waarde van onderkent (maar geldt dat niet voor de meeste contemporaine muziek?!)

De vijfde symfonie, genaamd 'Les lendemains chantants' (1945) is de meest boeiende maar ook langste van het zevental; de tweede, 'Prélude à la nouvelle journée' (1920) en de derde, 'Thrène et Péan' (1922) zijn het meest 'revolutionair' en verrassen het meest als men ze beluistert na (en vergelijkt met) Strawinsky's 'Sacre du Printemps' (1913) en Pijper's tweede symfonie (1921). De vierde symfonie 'Les Victoires' (1941) is de meest persoonlijke. Dwars door het oorlogsrumoer heen klinkt de jubel van de overwinning die eens zal komen; dat duurde toen nog vier jaren, voor Vermeulen de moeilijkste van zijn leven. Het werk eindigt met een optimistisch geluid.

De stijl van komponeren zoals MARIUS FLOTHUIS (1914-2001) deze hanteerde kwam weliswaar voort uit de Romantiek maar in vrijwel al zijn werken voegde hij iets eigens, iets persoonlijks toe, dat er een heel eigen dimensie aan geeft en het op het eerste gehoor herkenbaar maakt. Daarbij blijft het harmonisch idioom tonaal. Voor weinig gebruikelijke

instrumenten en instrumentaties schrok hij niet terug. Al in een vroeg werk als de vier liederen op tekst van Christian Morgenstern (1939) valt de zinderende klank van de vibrafoon op (destijds een volkomen nieuw instrument, zelfs in de jazzmuziek nog weinig in gebruik), waardoor direkt de juiste stemming wordt getroffen. Heel bijzondere klankkleuren ontstaan in het concert voor hoorn en orkest (1945), waarin de strijkersgroep alleen bestaat uit alten, celli en contrabassen en in de 'Cantata Silesiana' (1946; voor vrouwenkoor, fluit, clavecimbel en strijkkwartet), om slechts voorbeelden uit zijn vroege werken te noemen. Flothuis' kompositiestijl werd in later jaren wel meer verfijnd maar veranderde hoegenaamd niet. In zijn instrumentatie zijn lichtheid en transparantie opvallende kenmerken, zowel in stukken voor grote als voor kleine bezetting. Van zijn overige werken noemen wij het 'Divertimento' (1946; opus 28 voor twee piano's op een thema van Kees Stokvis, die met Ties Arriëns in de jaren dertig en veertig een bekend piano-duo vormde).

Ook LEX VAN DELDEN [ps. van Alexander Swaap] (1919-1988) was als componist autodidakt. Hij was van mening dat een componist muziek dient te schrijven die voor een brede laag van de bevolking begrijpelijk is. Om die reden is in zijn steeds tonale muziek vrijwel geen ruimte voor experimenten. Zijn opuslijst, die 114 nummers omvat uit een periode van 51 jaar, telt dan ook tal van werken die gemakkelijk aanspreken, hoewel lang niet altijd gemakkelijk uitvoerbaar: veel kamermuziek, liederen en werken voor kamerorkest of ensemble. Verder concerten voor piano, harp, viool, fluit, trompet, twee hobo's, twee harpen, twee sopraan-saxofoons, slagwerk en celesta, electronisch orgel en een tripelconcert voor viool, alt en contrabas plus een aantal koorwerken.
Behalve als componist had Lex van Delden zeer grote verdiensten in de organisatorische en bestuurlijke aspekten van het Nederlandse muziekleven.

Misschien zal de historie hier nog een bescheiden plekje voor de liederen van Anna Cramer (1873-1968) moeten inruimen.

Van een tweede generatie komponisten, die volgde op Zweers, Wagenaar, Dresden, Andriessen en Pijper, kan eigenlijk alleen bij Van Baaren en bij Badings van een 'school' gesproken worden. De meeste van hun leerlingen werden in de jaren dertig geboren en manifesteerden zich als komponist pas na 1950.

Naar het zich nu laat aanzien zijn de belangrijkste leerlingen van Badings Ton de Leeuw en Hans Kox geweest. Wij formuleren dit opzettelijk zó, omdat in het algemeen levende of recentelijk overleden komponisten nog geen plaats in een boek over muziekgeschiedenis zouden mogen hebben immers, hun levenswerk is niet afgesloten en er gaat nog geruime tijd na het overlijden van een komponist voorbij, voordat men een totaalbeeld van zijn oeuvre heeft en in staat is dit te relateren aan het werk van zijn tijdgenoten, waardoor dan weer de juiste betekenis van een komponist in het kader van zijn eigen tijd kan worden gezien.

Tot de leerlingen van Van Baaren, die het gezicht van de Nederlandse muziek in de tweede helft van de twintigste eeuw in belangrijke mate mede bepaalden, behoren Otto Ketting, Misha Mengelberg, Peter Schat, Jan van Vlijmen, Reinbert de Leeuw, Louis Andriessen en Willem Frederik Bon. Tot de oudere maar zeker niet mindere leerlingen, behoren Harry Mayer, Jan Wisse en Theo Bruins. Wij vermelden hier alleen Harry Mayer, omdat hij reeds vóór 1950 (dus binnen het in dit boek besproken tijdvak) volleerd was.

HARRY MAYER (1913-1983) werd in 1929 door Kees van Baaren, die slechts enkele jaren ouder was dan hijzelf 'ontdekt'. Deze gaf hem in de jaren 1929 tot 1935 privé-lessen. Daarnaast studeerde Mayer orgel bij Kuno Stierlin (1886-1968), die op zijn beurt een leerling van Max Reger was geweest. Na een langdurige onderduikperiode tijdens de oorlog vestigde hij zich in 1945 in Delden waar hij als dirigent, organist en privé-muziekleraar werkzaam was. Van 1957 tot 1978 doceerde hij aan het 'Twents Muzieklyceum' (later 'Twents Conservatorium').

In 1942 leerde hij de muziek van Alban Berg en Anton von Webern kennen, die hem ertoe bracht de dodecafonie en de serialiteit diepgaand te bestuderen. Hij studeerde op dat moment niet meer bij Van Baaren maar zij onderhielden nog zo goed als de omstandigheden het toelieten contact. Dit leidde tot een aantal komposities met behulp van dodecafonische technieken, die in zijn omgeving echter totaal geen weerklank vonden. In historisch opzicht is het echter van belang vast te stellen dat hij met het gebruik van dodecafonie zijn oud-leraar Kees van Baaren vóór was. De negatieve reacties op de dodecafonie brachten Mayer er later toe, over contemporaine muziek te gaan schrijven. In tijdschriften als 'Mens & melodie' en 'Het Orgel' zijn in de jaren tussen 1955 en 1983 dan ook tal van artikelen van zijn hand te vinden. Vele komponisten, geboren na 1900, uit de gehele wereld, zijn door hem op deze wijze in Nederland geïntroduceerd. Hij voltooide ook (enkele weken voor zijn overlijden in 1983) een belangwekkend boek 'Moderne notaties in de muziek' (Utrecht, 1986) waarin hij zijn enorme kennis van de materie neerlegde.

Zijn composities zijn in drie perioden in te delen:

1. tot 1945 staat zijn muziek nog helemaal in de ban van de Duitse laat-Romantiek; toch zijn hier en daar al passages te ontdekken, die op een eigen muzikale persoonlijkheid wijzen. De belangrijkste werken uit deze periode zijn een strijkkwartet (1935), passacaglia over psalm 73 (1935; het 'gezellenstuk, waarmee Van Baaren hem voor volleerd verklaarde), fantasie over psalm 150 (1936) en een symfonietta voor orkest (1943; met een virtuoze xylofoon-solo). Daarnaast een aantal stukken voor piano en orgel.

2. 1945 - ± 1975; enerzijds een groot aantal werken met gebruikmaking van dodecafonische technieken, vanaf midden jaren zestig ook seriële technieken; anderzijds een even groot aantal stukken, bedoeld voor uitvoering door niet-

professionele musici, waarin geen dodecafonie is toegepast of waar
deze bewust eenvoudig is gehouden. Uit de eerste groep noemen wij een 'kleine triptiek' voor piano (1955), vijf pianostukken (1968; opgedragen aan drs. W.C.M. Kloppenburg; seriële technieken), 'Evangelium' (1971) voor kamerkoor en instrumentaal ensemble, 'Spreuken' (1971) voor (professioneel!) gemengd koor en 'Rondo per organo' (1975). Uit de tweede groep kunnen worden vermeld: het oratorium 'David' (1950), bedoeld om niet-professionele zangers bekend te maken met de mogelijkheden van de docdecafonie, vier cantates met hetzelfde doel, tevens praktisch bruikbaar in de eredienst ('Jezus zegent de kinderen', 1964; 'Het grote gebod', 1965; 'De Emmausgangers', 1966 en 'Uit hoge hemel kom ik aan', 1974) voor solisten, gemengd koor, orgel en klein orkest. Verder de 'Deldense suite' (1949) voor harmonieorkest en de partita voor hobo en altsaxofoon (1952).

3. Na ± 1975 wordt de dodecafonie veel minder streng gehanteerd of verdwijnt zelfs in een aantal werken; de komponist gaat meer en meer teruggrijpen op de Romantiek zonder dat daardoor de muzikaal-technische eisen die hij stelt geringer worden. Dit vinden we voor het eerst in de vier liederen op teksten van Heinrich Heine (1973 voor bariton en piano), verder in de 'Marcuspassion' (1976) voor solisten, gemengd koor en negen solo-strijkers, de drie stukken voor viool en piano (1977) en de drie stukken voor cello en piano (1977).

We hebben aan Harry Mayer relatief veel aandacht besteed, niet omdat er in Nederland al veel te veel thans overleden komponisten zijn, van wie het werk ten onrechte vergeten dreigt te geraken maar vanwege de kwaliteit van zijn werk. Omdat daarvan maar weinig is gepubliceerd, is kennismaking met het oeuvre van deze boeiende en in historisch opzicht werkelijk belangrijke komponist moeilijk. Enkele werken uit zijn latere jaren zijn gepubliceerd bij Donemus, anderen verschenen destijds bij nu niet meer bestaande uitgeverijen en nog anderen deden in de vorm van lichtdrukken de ronde. Het volledige werk van Harry Mayer is in manuscript te vinden in het 'Archief Harry Mayer' in het 'Nederlands Muziek Instituut' te Den Haag.

Over de Nederlandse muziek wordt ten aanzien van vernieuwingen na 1945 in het algemeen en a-tonaliteit en dodecafonie in het bijzonder altijd wat meewarig gedaan: na 1945 moest Kees van Baaren nog eens beginnen met nieuwe technieken en pas na 1950 kreeg hij leerlingen, aan wie hij zijn kennis kon doorgeven. Nu er een halve eeuw later meer bekend is over de Nederlandse muziek van omstreeks 1950, weten we ook dat het hier geschetste beeld niet helemaal klopt: Van Baaren kende de dodecafonie al vóór 1935; experimenteerde er mee in zijn komposities, zonder er echter consequent gebruik van te maken omdat hij dit toen zelf blijkbaar nog niet als 'volwaardig' aanzag. In de periode tussen 1945 en 1952 (septet van Van Baaren) gebruikte Harry Mayer het systeem al, terwijl in Limburg de Von Webern-leerling Matty Niël er mee

experimenteerde.

A-tonale en bi-tonale tendenzen zijn in de Nederlandse muziek vóór 1940 al hier en daar te vinden, ook bij minder progressieve componisten dan Willem Pijper. Na 1950 zijn er experimenten met dodecafonische technieken in het werk van Guillaume Landré, Louis Toebosch, en andere tijdens de eerste twee decennia van de eeuw geboren componisten maar ook bij ouderen zoals Hendrik Andriessen. Geen van dezen ging echter geheel over tot de 'nieuwe richting'. Dat deed Kees van Baaren wél, zij het dan pas vanaf 1952 en in dat opzicht is hij dus als pionier te beschouwen. Het feit dat zijn uit 1936 daterende trio voor fluit, klarinet en fagot al op twaalftoons-reeksen is gebaseerd, is in de Nederlandse muziekgeschiedsschrijving tot op heden te weinig benadrukt. Van Baaren heeft veel van zijn werken van vóór 1940 vernietigd en daarmee zelf gezorgd voor een rookgordijn rondom dit vroege werk [203].

Met de tweede wereldoorlog kwam een definitief einde aan een periode waarin tal van nieuwe stijlen, stromingen en bewegingen opkwamen in een muzikale maatschappij, die in wezen de overblijfselen van de Romantiek nog in zich droeg. De tweede wereldoorlog werd een eindpunt maar tevens de kiem voor een nieuw begin. In 1945 brak een nieuwe tijd aan met geheel nieuwe mogelijkheden. Ook technieken als dodecafonie en andere kwamen toen volop in de belangstelling.

Er zijn Nederlandse komponisten die alleen al door de omvang van hun werk vermelding in de historie zouden moeten verdienen, zoals Herman Mulder (1894-1989, autodidact) of Jan van Dijk (*1918; leerling van Pijper; zijn opuslijst telt inmiddels meer dan 1000 werken!). Wij vragen ons af of deze mensen straks niet tot de groep zullen gaan behoren aan wie het Nederlandse muziekleven iets heeft goed te maken. Uit bestudering van het werk van deze en vele tijdgenoot-komponisten is ons gebleken dat zij - ook zonder dat sommigen nu direkt tot de (toenmalige) avant-garde gerekend moeten worden - vaak werken hebben geschreven, die het verdienen te worden uitgevoerd en in ieder geval te worden gememoreerd. Wanneer we deze paragraaf besluiten met nog één naam, dan zou het die van de talentvolle en ook voor vernieuwingen openstaande komponist Nico Richter (1915-1945) moeten zijn met liederen en de kamer-opera 'Amorijs' (1937).

In de Nederlandse muziekgeschiedenis van de eerste helft twintigste eeuw is quantitatief gezien niet zeer veel echt pionierswerk verricht. In dit verband en in deze tijd worden altijd weer de namen van Willem Pijper en Matthijs Vermeulen genoemd. Indien daarmee wordt bedoeld, dat zij in hun werk bepaalde vernieuwingen toepasten op een moment, waarop dat door andere Nederlandse componisten (nog) niet werd gedaan, dan worden zij terecht genoemd. Indien dit gebeurt omdat men geen andere namen kent, dan is dit noemen niet helemaal terecht. Pijper past in zijn werk (vanaf 1919) polyritmiek en bi-tonaliteit toe, Vermeulen poly-tonaliteit. Zij waren daarmee de eersten in Nederland maar niet de eersten die deze

technieken toepasten. Pijper begon vanaf 1920 te experimenteren met tonaliteit, zonder ooit consequent a-tonale muziek te schrijven. Schönberg was hem daarin al bijna een decennium voor, om nog maar niet te spreken van de experimenten van bijv. Désiré Paque en anderen. Ook het veel vertelde verhaal, dat Pijper een aantal composities ontwikkelde uit de zgn. 'kiemcel-techniek' (een thema of melodisch gegeven wordt ontwikkeld uit een kiemcel van enkele noten) is niet onjuist maar betekent ook niets nieuws: Vincent d'Indy signaleerde de 'cellule génératrice' al vele jaren eerder in het werk van zijn leermeester César Franck. De grote verdiensten van Willem Pijper voor de Nederlandse muziek hebben betrekking op de kwaliteit van zijn werk. En dan had Pijper nog het geluk, dat zijn werk met een zekere regelmaat tot uitvoering kwam.

Hoewel een aantal Nederlandse componisten, die daadwerkelijk pionierswerk hebben verricht (Bijv. Daniël Ruyneman) al eerder zijn genoemd, zijn er in deze periode nog meer te signaleren, die voor de Nederlandse cultuurgeschiedenis van groot belang waren. Dat de tijdgenoten daarvan weinig of geen nota hebben genomen, dat er in het buitenland wellicht componisten waren, die 'belangrijker' geacht kunnen worden, dat sommige namen zelfs de uitvoerende musici van de 21e eeuw weinig of niets meer zeggen, is niet belangrijk. Het doel van de auteurs van dit boek is, de ontwikkeling van de muziek binnen een bepaalde periode te belichten. Daarbij is het leggen van een lijn naar de componisten een voorwaarde, omdat het besproken onderwerp immers alleen aan de hand van hun werk kan worden verduidelijkt. Wie zijn plaats in de muziekgeschiedenis blijvend heeft verdiend, zal de tijd moeten uitwijzen.

c. INSTRUMENTEN

De lijn in de ontwikkeling en het gebruik van instrumenten, zoals die zich al vele eeuwen in Europa manifesteert, zette zich uiteraard ook voort in de twintigste eeuw.

In de vijftiende en zestiende eeuw ontwikkelde zich een grote belangstelling voor de luit, het clavecimbel en het orgel; de zeventiende en eerste helft achttiende eeuw vormden de bloeiperiode van de strijkinstrumenten; tijdens de achttiende eeuw begon - tegelijk met de opkomst van het orkest - de emancipatie van de houten blaasinstrumenten. De negentiende eeuw was vooral de periode van de koperen blaasinstrumenten, niet alleen door een aantal technische verbeteringen maar ook door de uitvinding van een aantal nieuwe instrumenten. Het gros daarvan is inmiddels al weer uit de uitvoeringspraktijk verdwenen maar een aantal heeft zich in de praktijk bewezen en zal daarvan deel blijven uitmaken.

De eerste helft van de twintigste eeuw kenmerkt zich wat betreft instrumentarium door vier aspekten:

a. de emancipatie van het slagwerk en de invoering van een

groot aantal slaginstrumenten, die vóór 1890 niet in de Westerse muziekpraktijk voorkwamen,

b. de invoering van muziekinstrumenten, waarvan de toon op andere wijze wordt voortgebracht dan door strijken, blazen of slaan: (electrische instrumenten, etc.),

c. de (zeer geleidelijke) invoering van instrumenten, afkomstig uit andere landen, cq. werelddelen dan West-Europa,

d. het opnieuw gebruiken van instrumenten uit het verleden, al dan niet in 'aangepaste' vorm. Dit laatste houdt zowel verband met de stijgende belangstelling voor oude muziek in het algemeen, als ook met praktische bruikbaarheid voor andere doeleinden: (viola d'amore, viola da gamba, clavecimbel, blokfluit, glasharmonica, etc.)

Door verschillende musicologen zijn er sinds het laatste kwart van de negentiende eeuw pogingen gedaan om te komen tot een indeling en systematisering van de muziekinstrumenten. Die van de Berlijnse hoogleraar Curt Sachs is het meest bekend geworden en tot op de dag van vandaag bruikbaar [204]. Wij hebben deze systematiek zoveel mogelijk aangehouden maar afwijkingen hierop waren onvermijdelijk omdat er inmiddels nieuwe instrumenten zijn bijgekomen en bestaande verbeterd. We hebben er naar gestreefd deze complexe materie zo overzichtelijk mogelijk te houden.

strijkinstrumenten

Men heeft in de loop van de negentiende en twintigste eeuw met de bouw van strijkinstrumenten geëxperimenteerd, zo bijvoorbeeld de klankgaten aan de zijkant aangebracht of resonanssnaren toegevoegd zoals de viola d'amore ze heeft. Deze experimenten hebben echter geen nieuwe instrumenten opgeleverd en geen enkel experiment heeft tot een resultaat geleid, dat in de praktijk in gebruik bleef.

Voor de uitvoering op strijkinstrumenten van Bach's 'Kunst der Fuge' zou een tenor-instrument nodig zijn omdat niet alle delen van dit werk met de gewone strijkkwartetbezetting zijn uit te voeren. Verschillende bouwers hebben zich gewaagd aan een reconstructie en technische verbetering van de zeventiende-eeuwse tenor-viool, een groot model altviool waarbij de snaren op verschillende manieren gestemd konden zijn. Sommige soorten tenor-violen konden op de normale manier worden bespeeld (zij het dan door een speler met een zeer soepel polsgewricht), anderen werden op de manier van een cello tussen de knieën gehouden of op de 'gamba-manier' op de knie. Hoewel men niet kan beweren dat dergelijke instrumenten helemaal niet meer worden bespeeld, zijn ze toch vrij zeldzaam en worden ze slechts bij de vertolking van oude muziek gebruikt. We vermelden hier alleen de violotta, voor het eerst gebouwd in 1891 door Alfred Stelzner in Dresden, omdat er speciaal voor dat instrument nieuwe muziek werd geschreven. De violotta is eigenlijk een groot uitgevallen altviool maar de

stemming is een oktaaf lager dan die van de viool: G-d-a-e'. Felix Draeseke (1835-1913) schreef een kwintet (in A) voor twee violen, alt, violotta en cello (1897) en twee sonates voor violotta en piano (1892 en 1901) [205]. Max von Schillings (1868-1933) en Hans Ferdinand Schaub (1842-1909) zouden beiden een strijkkwartet met violotta hebben gekomponeerd [206]. Beter toegankelijk is het strijksextet voor 2 violen, alt, violotta, cello en cellone opus 68 uit 1897 van Arnold Krug (1849-1904). Dit werk sleepte destijds een prestigieuze muziekprijs in de wacht [207]. De cellone is een echte bas-viool, een 'viool in het groot' met alle karakteristieke bouwkenmerken inclusief 'ronde schouders' en twee oktaven lager gestemd dan de viool (,G-,D-,A-e). Het instrument wordt tussen de knieën gehouden zoals een cello en werd gebouwd vanaf 1891 door de al genoemde Alfred Stelzner.

In het kader van nieuwe strijkinstrumenten moet ook het experiment van de instrumentenbouwer Léo Sir geplaatst worden. Hij ontwikkelde uit de viool een geheel nieuwe familie. Zijn instrumenten zien er uit als grotere (en kleinere) violen maar hebben uiteraard een afwijkende omvang en klank en een deels afwijkende stemming. De hele familie bestaat uit zes instrumenten: de 'sursoprano' (stemming c'-g'-d"-a"), de 'mezzo-soprano' (stemming g-d'-a'-e", als de viool), de 'contralto' (stemming c-g-d'-a', als de altviool), de 'tenor' (stemming G-d-a-e'), de 'baryton' (stemming C-G-d-a, als de cello) en de 'sousbasse' (stemming D-¸A-¸E-¸¸B). Voor deze familie plus de gebruikelijke viool, alt, cello en contrabas (die tussen cello/baryton en sousbasse in staat), schreef Arthur Honegger in 1920 zijn 'Hymne pour dixtuor à cordes'. Hoewel de eerste openbare uitvoering (door Léo Sir en een aantal leerlingen) al in oktober 1921 plaats vond, werd deze kompositie pas gepubliceerd in 1984, dus lang na de dood van de komponist. Het verscheen toen bij Salabert, Parijs, in een arrangement voor vier violen, twee alten, twee celli en twee contrabassen, waarvan niet helemaal zeker is of de komponist het zelf vervaardigde.

tokkelinstrumenten

Naast de tot de slaginstrumenten gerekende toetsinstrumenten hebben ook enkele snaarinstrumenten hun waarde in de orkestpraktijk bewezen. In eerste instantie kan hierbij gedacht worden aan de gitaar, de banjo, de mandoline en de cither. De gitaar is een typisch solo-instrument, waarvoor wel concerten en solistische partijen in kamermuziek zijn geschreven, maar dat als onderdeel van het orkest weinig wordt toegepast. In de opera komt hij daarentegen - evenals de mandoline - met een zekere regelmaat voor, zowel in de negentiende als in de twintigste eeuw. Giacchino Rossini schreef hem al voor in zijn opera 'Il Barbiere di Siviglia' (1816) en hij was niet de eerste. In sommige werken van Kurt Weill, bijv. 'Die Dreigroschen-oper' (1928) of het 'Songspiel' 'Happy End' (1929) wordt de gitaar (ook de bas-gitaar en de Hawai-gitaar) als begeleidingsinstrument ingezet met af en toe wat solistische trekjes. Hier hebben we te maken met muziek die is beïnvloed door de jazz-muziek en vooral in dit soort

muziek heeft de gitaar zijn kansen gekregen. De bekendste toepassing van de gitaar als klankkleur in de symfonische litteratuur is te vinden in de tweede 'Nachtmusik' in Gustav Mahler's zevende symfonie (1904-1905). Daar, in de achtste symfonie (1906) en in 'Das Lied von der Erde' (1911) vinden we ook de subtiele klankkleuren van de mandoline. Verder is de mandoline te horen in de 'Fünf Stücke für Orchester' (1913) van Anton von Webern. Ook Willem Pijper had een tijdlang een zekere voorkeur voor de mandoline. Hij gebruikt er twee (plus een gitaar) in zijn uit 1919 daterende 'Romance sans paroles' (Cat. Kloppenburg no. 40), wat een 'Nachtmusik-achtig' effect geeft. Pijper heeft de zevende symfonie van Mahler goed bestudeerd. In zijn tweede symfonie uit 1921 - het werk dat begint met het beruchte polytonale accoord, (maten 3 en 4) dat vele contemporaine concertbezoekers hem nooit hebben vergeven - geeft hij een prachtige kleurende werking in het langzame deel, waar hij zes violisten mandoline laat spelen. Ook hier treedt, zij het helemaal niet Mahleriaans en in een heel andere geest, die betoverende 'Nachtmusik-achtige' werking op. In de derde symfonie (Cat. Kloppenburg no. 71), die uit 1926 dateert is eveneens een mandoline voorgeschreven en behandeld op de manier zoals Mahler doet in 'Das Lied von der Erde': vluchtig, niet zeer veel noten maar wel zeer veel bijdragend aan klankkleur en sfeer. Is het mogelijk dat Pijper de mandoline in zijn onderbewustzijn sterk met Mahler associeerde? Een heel fraai gebruik van de mandoline in een orkestpartituur vinden we bij Igor Strawinsky: ballet 'Agon' (1953-1957), waar het instrument markant aanwezig is (Gaillarde II met canon tussen harp en mandoline plus fluit). Bij zijn ontwerpen voor dit werk ging Strawinsky nog uit van een gitaar [208].

In tegenstelling tot de gitaar werd de mandoline in de jazz-muziek slechts uiterst zelden toegepast. De banjo daarentegen vormde decennia lang een vast bestanddeel van de ritmegroep in de jazz-muziek [209] en komt in de Amerikaanse klassieke muziek regelmatig, in de Europese kunstmuziek vóór 1940 weinig voor. Een vroeg voorbeeld is te vinden in de opera 'Koanga' (1897) van Frederic Delius. George Gershwin gebruikt hem in zijn 'Rhapsody in blue' (1924) en in 'Porgy and Bess' (1935), John Carpenter in het ballet 'Skyscrapers' (1924). Ook Kurt Weill maakte (o.m.) in de eerder genoemde werken gebruik van de banjo en van de mandoline als vervangingsinstrument. Een goed gebruik van de banjo is te horen in het ballet 'De gouden eeuw' (1930) van Dmitri Shostakovitch.

De cither heeft voorouders tot vóór de vijftiende eeuw maar ontwikkelde zich pas vanf de dertiger jaren van de negentiende eeuw tot een populair volksinstrument. In de toenmalige lichte muziek werd hij soms met succes gebruikt, o.m. door Johann Strauss jr. in zijn wals 'G'schichten aus dem Wiener Wald (1868). In de twintigste eeuw werd hij soms nog in de Weense operette toegepast en na 1930 in het muziekonderwijs (Orff c.s.). Belangrijke muziek voor dit instrument is er in de eerste helft van de twintigste eeuw niet meer geschreven, uitgezonderd de meeslepende muziek van Anton Karas voor de film 'The third man' (1949). Een bescheiden partij voor cither

schrijft Charles Ives in zijn 'Orchestral set no. 2' (1912-1915) maar hij liet slechts een schets van dit werk na, die pas decennia na zijn dood door een ander is uitgewerkt.

De Russische volksmuziek kent een groot aantal snaarinstrumenten, waarvan de **balalaika** ook in Europa bekend is geworden. Omdat deze snaarinstrumenten buiten Rusland vrijwel niet bespeeld werden, bleef hun betekenis in West-Europa beperkt tot een uitheems curiosum. Een werk als de 'Russische Fantasie' (1906) van Glazounow voor balalaika-orkest [210], aangevuld met luit-instrumenten ('domra') in verschillende grootten en psalterium ('gúzla'), was hier in de originele bezetting dan ook onuitvoerbaar en kreeg alleen een kans in een arrangement voor gitaren en mandolines.

Een betere kans was weggelegd voor de **Cimbaal** (cymbalom, cimbalom), een vorm van psalterium of hakkebord. Dit al in de middeleeuwen voorkomende instrument bestaat uit een trapeziumvormige klankkast waarover snaren zijn gespannen, die met houten staafjes worden aangeslagen. De moderne vorm is waarschijnlijk in Hongarije geperfectioneerd en vormt de basis voor het 'zigeuner-orkest'. Via de zogenaamde (want zuivere volksmuziek is dit niet) zigeunermuziek is het instrument ook in West-Europa terecht gekomen. Het oudste ons bekende voorbeeld van gebruik van de cymbalom is de orkestratie van 'La plus que lente' van Claude Debussy (door hemzelf). Het oorspronkelijke werk voor piano dateert uit 1910, de instrumentatie uit 1911 of 1912 [211].

Igor Strawinsky hoorde in een restaurant in Genève (1915) een cymbalom-speler en was zo onder de indruk, dat hij zelf ook een instrument kocht. Hij werkte op dat moment aan de cantate (kameropera/balletopera) 'Le Renard' en het eerste wat hij in zijn partituur veranderde was de pianopartij, die herschreven werd voor cymbalom. 'Le Renard' werd voltooid in augustus 1916 en voor het eerst uitgevoerd in mei 1922 in Parijs (als ballet). In 1918 paste Strawinsky de cymbalom nogmaals toe in zijn 'Rag-time' voor elf instrumenten. In dit korte op de jazz-muziek geïnspireerde werk heeft de cymbalom een zo mogelijk nog meer prominente rol dan in 'Le Renard'. Daarna maakte hij geen gebruik meer van het instrument.

Men zou verwachten, dat de cymbalom een grote rol zou spelen in het werk van de 'klassieke Hongaarse komponisten'. Dat is niet het geval. De belangrijksten, Béla Bartók en Zoltán Kodály, schreven het instrument slechts bij uitzondering voor, Mátyás Seiber helemaal niet.

Het bekendste voorbeeld in de gehele symfonische litteratuur, waarin een markante solo voor cymbalom voorkomt is het Intermezzo' uit de suite 'Háry János' (1927). De suite vormt een verlengstuk van het gelijknamige zangspel uit 1926. Ook Béla Bartók schrijft een belangrijke partij voor cymbalom in zijn eerste 'Rhapsodie' voor viool en orkest (1928). Daar heeft het instrument vooral een toonkleurende werking, die temeer opvalt omdat in deze partituur (op enkele triangelslagen na) de slaginstrumenten ontbreken.

De cymbalom moet niet worden verward met de **Luthéal**, het instrument, dat Maurice Ravel in de oorspronkelijke versie van zijn 'Tzigane' (1924) ter begeleiding van de viool gebruikte. Een luthéal is een piano met een mechaniek waarmee de luitklank van een clavecimbel kan worden nagebootst. De klank doet wat denken aan een cymbalom. Er zijn slechts weinig luthéals gebouwd, maar het instrument dat Ravel ter beschikking stond is gerestaureerd en weer bespeelbaar (o.m. door de pianist Daniel Wayenberg te Parijs).

Tenslotte is de uitvinding van de chromatische harp door Gustave Lyon (Parijs, 1897) te vermelden. De chromatische harp heeft - in tegenstelling tot de gebruikelijke harp - geen pedalen waardoor de snaren een halve of een hele toon omhoog kunnen worden gestemd. Dat is een voordeel. De stemming is in halve tonen, waardoor een glissando alleen chromatisch (dus alleen over halve-toons-afstanden) kan worden uitgevoerd. Dat is een nadeel. Een ander nadeel is dat de chromatische harp ca. tachtig snaren heeft, bijna het dubbele van de gewone diatonische harp. Omdat de chromatische harp in C is gestemd, zijn alle c-snaren inclusief octaven rood, de d-, e-, f-, g-, a- en b-snaren wit, alle chromatische snaren (cis, dis etc.) zwart. De bewering, die hier en daar in de litteratuur wel eens te vinden is, als zou het klankvolume van de chromatische harp geringer zijn dan dat van de diatonische harp, is absoluut onjuist. De chromatische harp wordt minder bespeeld dan de diatonische maar is niet in onbruik geraakt. Tot de bekendste stukken die voor dit instrument werden geschreven behoren de in 1904 ontstane 'Deux danses' ('Danse sacrée et danse profane') voor chromatische harp en strijkorkest van Claude Debussy.

Curiositeitshalve mag hier ook nog de **Keltische harp** worden vermeld, een kleine diatonische harp, die in de volksmuziek in gebruik is/was. Granville Bantock wenst zes Keltische harpen (ter illustratie van het locaal coloriet) in zijn 'Celtic Symphony' (1940; strijkorkest en harpen). Deze harppartijen zijn uiteraard ook met de gewone harp te realiseren. De 'Celtic Symphony' heeft door het veelvuldig gebruik van volksliedmotieven een heel aparte en unieke sfeer. Helaas heeft men op het continent dit merkwaardige maar boeiende werk ook na zeven decennia nog niet ontdekt. Evenzeer lijkt de in de laat-Romantiek wortelende muziek van Bantock voor de niet-Britten een gesloten boek te blijven (zoals het er thans uitziet ook voor de twee jongste generaties Britten).

Opnieuw ingevoerde oude instrumenten.

Het is hier niet de plaats om uitvoerig in te gaan op de herleving van oude muziek en oude muziekinstrumenten in de door ons besproken periode. Toch mogen enkele belangrijke aspekten hier de revue passeren.

Ook hier geldt weer, dat het om het opnieuw gebruiken van vroeger reeds bekende instrumenten gaat, waarop technische verbeteringen werden toegepast.

In de litteratuur vindt men vaak de stelling dat er gedurende de negentiende eeuw geen muziek voor clavecimbel werd geschreven en dat er in die periode geen belangstelling zou hebben bestaan voor dit instrument totdat daar omstreeks het begin van de twintigste eeuw verandering in kwam. Waarschijnlijk heeft het destijds veel geraadpleegde boek van Alfred J. Hipkins: 'A description and history of the pianoforte and the older keyboard stringed instruments' [212] hier een rol gespeeld. Hipkins (1826-1903) beschrijft daarin het clavecimbel als een echt museum-instrument, waarvoor al decennia lang niets meer is gekomponeerd. Hij was verzamelaar van oude instrumenten en bezat zelf enkele clavecimbels en clavichorden, waarmee hij ook concerten in besloten kring gaf. Dat was al ruim een kwart eeuw vóór de fameuze Wanda Landowska (1879-1959), die in 1900 nog aan de clavecimbelstudie moest beginnen en pas in 1903 haar eerste openbare concert gaf. Dat was ook veel vroeger dan het optreden van Louis Diémer (1846-1919, de pianist voor wie César Franck in 1885 zijn 'Variations Symphoniques' schreef), die in 1889 weer voor het eerst het clavecimbel tijdens een openbaar concert bespeelde.

Hipkins en na hem de zeer deskundige Curt Sachs [213] hadden het mis. Er is wel degelijk gedurende de negentiende eeuw voor clavecimbel geschreven. De Münchense kapelmeester Johann Caspar Aiblinger (1779-1867) publiceerde in 1845 een vijftal bundels met 'Marienlieder' [214] voor twee sopranen, alt en begeleiding van orgel, pianoforte, cembalo en aeolion [215]. De instrumenten worden uitdrukkelijk naast elkaar genoemd, m.a.w. de begeleidingen zijn werkelijk voor vier verschillende instrumenten bedoeld, wat ook aan de muziek zelf goed te zien is.

Daniël de Lange (1841-1918) bewerkte in 1882 twee liederen [216] op teksten van P.C. Hooft (ter herdenking van diens 300e geboortedag). Zij werden gezet voor zangstem, viool, viola da gamba (of violoncel) en clavecimbaal (of piano). De clavecimbelpartij is gedacht vanuit de piano omdat er crescendi en decrescendi worden voorgeschreven, maar op een clavecimbel verder wel goed speelbaar. De gambapartij staat geheel los van de clavecimbel-bas en is goed speelbaar op een tenorgamba. Hoewel de uitgave [217] uitdrukkelijk vermeld dat deze liederen bij het herdenkingsfeest zijn uitgevoerd, was helaas niet na te gaan waar dat gebeurde en door wie. Het zou interessant zijn om te weten of dit werkelijk met een gamba en een clavecimbel is geweest en zo ja, wie de uitvoerende musici waren. Misschien was de Lange zelf de cellist of gambist. Hij gold in zijn dagen als een uitstekend kenner van oude muziek.

Omstreeks 1892 publiceerde Francis Thomé (1850-1909) bij Lemoine & Cie, Parijs, Brussel een salonstuk dat hij 'Rigodon. Pièce de clavecin' [sic!] (opus 97) noemde. Het werd in 1892 door genoemde Louis Diémer voor het eerst in het openbaar gespeeld.

Uit deze drie voorbeelden - die we nog met enkele anderen zouden kunnen aanvullen - blijkt, dat het clavecimbel in de negentiende eeuw niet volledig uit het blikveld verdwenen is

geweest en dat er (zij het misschien mondjesmaat) ook in de negentiende eeuw voor is gekomponeerd. Misschien verdienen daardoor de eerste vroeg-twintigste-eeuwse komposities voor clavecimbel van Ferrucio Busoni ('Sonatina ad usum infantis', 1915; moeilijk en meer vanuit de piano gedacht dan vanuit het clavecimbel) en Frederick Delius ('A dance', 1919) toch minder het predikaat 'pionierswerk' dan tot dusverre werd aangenomen.

Door de inspanningen van Wanda Landowska, die in 1912 een clavecimbel met een door haarzelf ontworpen dispositie liet bouwen bij Pleyel, werd de aandacht gewekt voor instrument en litteratuur. Nieuwe instrumenten waren al vanaf 1888 gebouwd door de firma's Erard en Pleyel in Parijs en vanaf 1896 door Arnold Dolmetsch (1858-1940) in Dulwich, later in Boston en sinds 1914 in Haslemere (Engeland), waar ook (in 1925) het eerste jaarlijks terugkerende festival voor oude muziek werd gehouden, uitgevoerd op zelf (na-)gebouwde oude instrumenten. Dolmetsch (1858-1940) bouwde ook de eerste clavichords (vanaf 1894, reconstructies van oude instrumenten).

Wat hierboven gezegd werd over het clavecimbel geldt mutatis mutandis ook voor de strijkinstrumenten. De viola da gamba is - in tegenstelling tot het clavecimbel - gedurende ongeveer 150 jaar vrijwel geheel uit de muziekpraktijk verdwenen geweest. Het eerder genoemde werk van Daniël de Lange is het enige ons bekende voorbeeld uit de negentiende eeuw. Vanaf de jaren tachtig van de negentiende eeuw werd het instrument weer bespeeld, voornamelijk door cellisten die de aria 'Komm, süsses Kreuz' in Bach's 'Matthäuspassion' (en de drie sonates) op het oorspronkelijke instrument wilden spelen [218]. De viola da gamba werd vooral een gezocht instrument voor liefhebbers van oude muziek; contemporaine komponisten hadden er minder belangstelling voor. Arnold Dolmetsch, die vanaf 1914 gamba's bouwde, schreef enig studiemateriaal, waarmee hij de eerste was [219].

De viola d'amore met zijn resonanssnaren onder de toets is in de negentiende eeuw niet geheel van het plan verdwenen. In de opera 'Les Huguenots' (1836) van Giacomo Meyerbeer komt het instrument markant naar voren. Later horen wij het onder meer bij Gustave Charpentier ('Louise', 1900), Giacomo Puccini ('Madame Butterfly', 1904) en in de toneelmuziek bij Shakespeare's 'Romeo and Julia' van Serge Prokovieff (1935-1938, of de tweede suite daaruit; in de praktijk wordt het instrument helaas vaak vervangen door een altviool). In het symfonisch gedicht 'La mort de Tintagiles' (1900) van Charles Martin Loeffler (1861-1935) spelen twee viole d'amore belangrijke solistische partijen. Paul Hindemith, die 'van huis uit' altist was, bespeelde de viola d'amore zelf. Hij schreef drie werken voor viola d'amore, waarvan de 'Kammermusik no. 6' (opus 46/1) uit 1927 een verkapt solo-concert is. Het kamerorkest bestaat uit enkelvoudig bezette blazers met tweede klarinet, geen tuba; verder drie celli en twee contrabassen, geen slagwerk. Deze merkwaardige bezetting blijkt juist uitstekend te kleuren bij de viola d'amore, die overigens volop gelegenheid krijgt zijn bijzondere klank met het eigenaardige zoemen van de resonanssnaren te demonstreren.

Dit werk bestaat uit vier delen, waarvan het laatste in variatievorm. De korte sonate voor viola d'amore en piano opus 25/2 uit 1922 is echte gebruiksmuziek en staat op een minder hoog plan dan de 'Kammermusik'. Hoewel Hindemith de piano voorzichtig heeft behandeld, demonstreert dit werk duidelijk dat beide instrumenten in 't geheel niet bij elkaar passen. Dat bezwaar is er niet bij de meesterlijke 'Sonata da chiesa' uit 1938 van Frank Martin. Dit werk is geschreven voor viola d'amore en orgel (het orgel past zich - mits natuurlijk de nodige zorg aan de registratie wordt besteed! - wonderwel aan de etherische klank van het strijkinstrument aan) maar de komponist is ook accoord met een uitvoering door fluit en orgel. Interessant is in dit verband ook de partituur, die Arthur Honegger in 1949 schreef voor een radio-hoorspel over 'Saint François d'Assise': hij gebruikt daarin het gebruikelijke orkest (plus een gemengd koor), daarnaast ook een groep 'oude instrumenten': discant-, alt- en tenorgamba, viola d'amore, spinet [220] en zelfs een baryton [221]. Het bijzondere aan dit instrument is, dat het - zoals de viola d'amore - een aantal resonanssnaren onder de kam heeft, die bij het strijken van de zeven hoofdsnaren meetrillen. Het klinkende resultaat is een intiem, verfijnd en 'zilverachtig' geluid. Omdat het instrument zeer moeilijk te hanteren is, ondernemen weinig hedendaagse musici de zware studie. Vorst Nikolaus Joseph Esterházy, van 1762 tot 1790 Haydn's broodheer in Eisenstadt, bespeelde de baryton en Haydn schreef er vele tientallen komposities voor.

Een geheel andere klanksfeer heeft de poging tot herleving van Monteverdi's 'l'Orfeo' door Carl Orff in 1925. Het zou eigenlijk beter zijn hier te spreken van een 'nieuwe interpretatie' van Monteverdi's werk. In tegenstelling tot Respighi, Malipiero en later Hindemith, die zich vrij goed hielden aan de oorspronkelijke partituur [222] paste Orff nogal ingrijpende veranderingen in de partituur toe, met de goede bedoeling het werk toegankelijk te maken voor het publiek van zijn eigen tijd. Zijn ingreep hield behalve coupures, transposities en verplaatsing van fragmenten ook een nieuwe instrumentatie in [223], waarbij de totale mislukking bij de première (1925 in Mannheim) vooral veroorzaakt werd door het feit dat oude en nieuwe instrumenten naast en door elkaar gebruikt werden. Zo werden de veertien strijkinstrumenten, die de oorspronkelijke partituur aangeeft door Orff geïnterpreteerd met zes violen, zes alten, twee viola d'amore, drie viola da gamba, drie celli en twee contrabassen, dus tweeëntwintig instrumenten: zeventien 'nieuwe' tegenover vijf 'oude'. Daarbij bleek dat de 'oude' instrumenten ten opzichte van de 'nieuwe' niet of onvoldoende hoorbaar waren. In een latere bewerking (1940) werd dit malheur voorkomen door een gewoon bezet strijkorkest 'waarvan de omvang zich mag aanpassen aan de grootte van het theater' (aldus Orff zelf). Dat dit soort bewerkingen volledig uit de tijd is behoeft geen betoog maar evenzeer is waar, dat zij voor de tijd tussen de beide wereldoorlogen hun nut hadden. Een zeer mooi gebruik van de viola d'amore naast de viola da gamba en de gitaar is te vinden in de 'Four Medieval French songs' (1944) van Mátyás Seiber. Deze combinatie is nog altijd

uniek in de muzieklitteratuur.

Ook de luit mag zich sinds het prille begin van de twintigste eeuw in een hernieuwde belangstelling verheugen. Daarbij was echter de aandacht geheel gericht op de herleving van oude muziek. Als 'bij-instrument' van de gitaar overleefde de luit de tweede helft van de achttiende en de negentiende eeuw om dan hoofdzakelijk te worden gebruikt bij de begeleiding van volksmuziek. Zeer sporadisch werd zij in de kunstmuziek van de negentiende eeuw toegepast. Het bekendste voorbeeld is wel de luit-partij in 'Die Meistersinger von Nürnberg' (1867) van Richard Wagner. In de jaren negentig begon de Zweedse zanger Sven Scholander (1860-1927) kleine stukjes voor luit te komponeren, die hij tussen zijn liederen met luit-begeleiding in kon voordragen. Hoewel de luit ook in de eerste helft van de twintigste eeuw belangrijke virtuozen heeft gekend (Bruger, Neemann, Gerwig, Poulton) heeft het instrument in die periode - in tegenstelling tot de gitaar - nauwelijks de aandacht van de komponisten getrokken. Johann Nepomuk David schreef een suite voor luit (1944), die aansluit bij de suites van Johann Sebastian Bach. De bouw van luiten heeft in de 19e eeuw niet helemaal stil gestaan, maar pas door Arnold Dolmetsch in Engeland (vanaf ± 1914) en Peter Harlan in Duitsland (vanaf de jaren twintig) werden er weer met regelmaat nieuwe instrumenten vervaardigd.

Wat gezegd werd over de luit geldt is ook van toepassing op de blokfluit, die vanaf 1910 door Arnold Dolmetsch en na de eerste wereldoorlog ook door Harlan en anderen opnieuw werd gebouwd. Lag bij Dolmetsch het accent op de herleving van oude muziek [224], in Duitsland gebruikte men de blokfluit vooral in de jeugd-verenigingen, de volksmuziek en het onderwijs. Daarvoor was een simpel instrument nodig. Peter Harlan vereenvoudigde de applicatuur (het grepen-systeem) zodat het instrument gemakkelijker bespeelbaar werd dan bij het oude systeem. Het eenvoudige systeem had echter ook nadelen, die vooral verband hielden met de toonzuiverheid en dat heeft het imago van het instrument geen goed gedaan. Evenals bij de luit moeten we de nieuwe (oorspronkelijke) komposities voor blokfluit vóór 1950 niet bij de allergrootste komponisten zoeken. Pas na de tweede wereldoorlog kreeg het instrument een zekere 'erkenning' en bleek het voor meer muziek bruikbaar dan voor de volksmuziek en voor de simpele speelstukjes uit het 'Schulwerk' (1930-1934) van Carl Orff en Gunild Keetmann. Het eerste 'volwassen' werk voor blokfluit in de twintigste eeuw is 'Pastorale' voor blokfluit, viool, alt en cello (1941) van Mátyás Seiber.

De oboe d'amore, een vorm van mezzosopraan-hobo, is gestemd in A (wordt een kleine terts hoger genoteerd dan de werkelijke klank) en staat tussen de hobo en de alt-hobo in. Het instrument werd in het tweede kwart van de achttiende eeuw veel toegepast, o.a. door Johann Sebastian Bach. Om zijn werk en dat van tijdgenoten weer te kunnen uitvoeren werden vanaf 1874 door Charles Mahillon [225] te Brussel weer oboi d'amore gebouwd. Vanaf het begin van de twintigste eeuw werd het instrument ook weer in de contemporaine muziek toegepast,

waarschijnlijk voor het eerst door Richard Strauss in zijn 'Symphonia Domestica' (1903; prachtige karakterisering van het dromende kind). Indrukwekkend is de solo [226] in 'Gigues tristes' [227] van Claude Debussy. Alphons Diepenbrock gebruikt de oboe d'amore in de bewerking van zijn 'Geistliches Lied' ('Wenn ich ihn nur habe'; 1915) voor zang en blaaskwintet met contrabas [228]. In de 'Bolero' (1928) van Maurice Ravel komt de oboe d'amore als verrassende klankkleur voor naast de hobo. Het is opvallend dat de hobo bij het exposeren van het thema alleen in combinatie met oboe d'amore en cor anglais voorkomt, waardoor juist de inzet van de oboe d'amore (pg. 9 van de partituur) zo opvallend is. Hoewel de partij qua omvang op een gewone hobo gespeeld zou kunnen worden, is de specifieke klankkleur toch bepalend voor de keuze van dit instrument.

De altklarinet wordt hier alleen vermeld, omdat het instrument vaak wordt verward met de bassethoorn. Het gaat hier om twee totaal verschillende instrumenten. De bassethoorn heeft een grotere toonomvang (tot een terts onder de altklarinet) en een veel minder scherpe klank. De altklarinet komt vanaf zijn eerste toepassing alleen maar in de blaasmuziek voor als verbindende klank tussen klarinet en basklarinet. Een mooi voorbeeld is te horen in de 'Symphonies of winds' (1920) van Igor Strawinsky en de symfonie in BES voor blaasorkest (1951) van Paul Hindemith. De bassethoorn, die in de stemmingen F en ES voorkomt is omstreeks 1770 uitgedacht en dankt zijn bekendheid vooral aan de toepassing in het werk van Mozart ('Maurerische Trauermusik', 'Zauberflöte', 'Requiem', 'Gran partita', kamermuziek, etc.). Ook bij Beethoven en tijdgenoten komt hij nog voor, het laatst bij Mendelssohn ('Konzertstücke opus 113 en 114) in de jaren 1832-1833. Daarna was het instrument lange tijd uit de praktijk, tot het vanaf de jaren tachtig van de negentiende eeuw opnieuw werd gebouwd voor uitvoeringen van Mozart's werk. Het eerste 'leerboek' dateert uit 1892. Richard Strauss schrijft twee bassethoorns voor in zijn opera 'Elektra' (1908) en één in 'Der Rosenkavalier' (1910) 'Die Frau ohne Schatten' (1917) en 'Daphne' (1940). In de kamermuziek wordt de bassethoorn (waarschijnlijk voor het eerst sinds Mendelssohn) weer gebruikt door Charles Ives in zijn septet 'The rainbow'. Ives schreef ook een 'Adagio sostenuto' (zonder strijkers) en een 'Allegretto sombreoso' (met strijkers); de bezetting van deze drie stukken is verder fluit, bassethoorn (of engelse hoorn) en piano (cq. celesta). Het 'adagio' is gedateerd 1908, de beide andere stukken zijn ongedateerd maar het is niet onmogelijk dat zij eveneens in of omstreeks 1908 ontstonden.

houten blaasinstrumenten en saxofoon

Sinds 1890 zijn er in de wereld van de houten en koperen blaasinstrumenten weinig nieuwe instrumenten meer te signaleren, wel technische verbeteringen en vervolmakingen van de bestaande. De na 1890 in de praktijk gekomen blaasinstrumenten zijn:

Albisofoon (basfluit) (Abelardo Albisi, 1910)

Heckelphon (bariton-hobo) (Wilhelm Heckel, 1904)
Contrabas-klarinet (Wilhelm Heckel, 1909)
Sousaphone (tuba-familie) (G.C.Conn, 1897)
Holtonphone (idem) (John Holton, 1904)
Conn-Sousaphone (idem) (G.C. Conn, 1908)
(De laatste drie worden bij de koperen blaasinstumenten verder besproken.)

Evenals de blokfluit bestond ook de dwarsfluit oorspronkelijk uit een hele familie. Omdat nog tot ver in de achttiende eeuw de aanduidingen van instrumenten in partituren tamelijk summier waren, hebben we uit de periode vóór de twintigste eeuw weinig of geen concrete aanwijzingen waar alt- tenor- en basfluiten moesten worden ingezet. Een uitzondering vormt een partij voor traversa bassa in de opera 'Riccardo primo' (1727) van George Frideric Handel. Het instrument komt slechts in een korte instrumentale 'symphonia' voor en de partij zou zonder aanpassing op een gewone traverso gespeeld kunnen worden. Handel bedoelde hier dus een bijzonder klankeffect en het instrument dat hij hiervoor in gedachten had is eigenlijk een alt-fluit, geen bas. Dwarsfluiten in andere grootten dan de gebruikelijke (en de piccolo) komen in de negentiende eeuw uitsluitend in de blaasmuziek voor maar daarnaast ook in bepaalde kerkmuziek [229].

In de symfonische litteratuur werd de altfluit voor het eerst voorgeschreven door Felix Weingartner in zijn symfonisch gedicht 'Das Gefilde der Seeligen' (1897). Hij werkte toen als dirigent in Berlijn en het zal hem geen grote moeite hebben gekost uit een van de talrijke militaire orkesten een altfluit (plus speler) te lenen. De altfluit komt voor in de stemmingen g, f en es maar werd vóór 1940 weinig voorgeschreven, o.a. door Maurice Ravel (balletmuziek 'Daphnis et Chloé', 1909-1912), Hans Pfitzner (opera 'Palestrina', 1917), Igor Strawinsky ('Symphonies of winds', 1920) Gustav Holst ('The Planets', 1914-1917), Marius Flothuis ('Vier Morgenstern-liederen 1938-1939), Dmitri Shostakovitch (zevende symfonie 'Leningrad' opus 60, 1941) en Benjamin Britten (opera 'The rape of Lucretia', 1946). Ook in de kamermuziek heeft de altfluit een bescheiden plaats veroverd: zo gebruikt John Cage haar in zijn 'Six short inventions' (1934; officieel zijn eerste stuk).

De basfluit is door zijn grootte een voor fluitisten onhandig instrument; hoewel er in de negentiende eeuw al veel moeite is gedaan om hem goed bespeelbaar te maken, lukte het pas in 1910 de Milanese bouwer Abelardo Albisi een perfecte metalen [230] basfluit te construeren, een octaaf lager klinkend dan de 'gewone' dwarsfluit. Het instrument werd Albisofoon genoemd maar is in de praktijk zelden toegepast [231]. Er zijn in de loop van de twintigste eeuw ook tenorfluiten en zelfs een contrabasfluit (een octaaf lager klinkend dan de altfluit in G) gebouwd.

Zoals bij de hiervóór genoemde instrumenten heeft ook de hobo in vroeger eeuwen uit een familie bestaan. De fagot moet daarbij worden gezien als zijnde afkomstig uit een andere

familie, dus een bariton-hobo is niet hetzelfde als een fagot. Evenals bij de fluiten het geval was, hebben de tenor-, bariton- en bas-hobo zich in de praktijk niet kunnen handhaven. Om een goed instrument te vinden, dat de hobo-klank in de laagte zou kunnen aanvullen, zijn er in de loop van de negentiende eeuw verschillende pogingen ondernomen, waarvan die van de Fransman Sarrus (1863) een zeker succes had. Zijn sarrusophone heeft zich in de Franse blaasmuziek (en zelfs in beperkte mate in de symfonische muziek als vervanger van de contra-fagot) kunnen handhaven. Hij werd vanaf 1863 gebouwd. Het gaat hier om een metalen instrument met een wijdere mensuur dan de hobo of fagot en daardoor een krachtiger maar wat ruwe toon. Het instrument heeft een dubbel rietblad en een kleppensysteem dat vrijwel met dat van de fagot overeenkomt. Maurice Ravel
schrijft hem voor in zijn 'Rapsodie Espagnole' (1907) en in zijn ballet 'Daphnis et Chloé' (1909-1912), Debussy in zijn 'Jeux' (1912-1913) maar hij komt ook al voor bij Saint-Saëns, Dukas en tijdgenoten. Frederic Delius past zowel de bas-hobo (niet de Heckelphon!) als de bas-sarrusophone tegelijkertijd toe in zijn 'A Dance Rhapsody' (1908; de laatste mag door een contrafagot worden vervangen). De bas-hobo komt ook voor in zijn 'Mass of life' (1904-1905) en in 'The Planets' (1914-1917) van Gustav Holst. Van de Amerikaan Dante Fiorillo is er een concert voor hobo, sarrusophone (of tuba), hoorn, pauken, piano en strijkorkest (1935). Igor Strawinsky schrijft de sarrusophone voor in zijn koorwerk 'Threni' (1958) in plaats van een fagot. Ignace Jan Paderewski verlangt voor zijn (op de laatste drie symfonieën van Bruckner geïnspireerde) symfonie in b-kl. opus 24 (1908) drie contrabassarrusophones, wat dit stuk in de hedendaagse uitvoeringspraktijk zeer moeilijk uitvoerbaar maakt.

In 1904 bouwde Wilhelm Heckel (op verzoek van Richard Strauss) een uit de oorspronkelijke bariton-hobo ontwikkeld nieuw instrument (met een aantal technische verbeteringen), dat hij Heckelphon noemde. De Heckelphon klinkt een octaaf lager dan de hobo en past zich beter aan bij de klank van hobo en engelse hoorn dan de fagot.

Richard Strauss schreef als eerste de Heckelphon voor in zijn opera's 'Salome' (1905) en 'Elektra' (1908), daarna in het ballet 'Josephslegende' (1914) en in 'Eine Alpensinfonie' (1915), zijn laatste werk voor een zeer grote orkestbezetting. Max von Schillings past het instrument toe in zijn opera's 'Moloch' (1906) en 'Mona Lisa' (1915). Edgard Varèse schrijft de Heckelphon voor in zijn orkestwerken 'Amériques' [232] en 'Arcana' (1927). Ook is er een partij voor Heckelphon in de eerste symfonie 'de Antigona' (1947) van Carlos Chavez. Arnold Bax schrijft in zijn eerste symfonie (1922) een partij voor Heckelphon, die ook op een bariton-hobo mag worden gespeeld. Voor hem maakte het verschil in timbre blijkbaar niet erg uit. Paul Hindemith schreef in 1929 een trio voor altviool, Heckelphon en piano (opus 47), het enige ons bekende voorbeeld van gebruik van de Heckelphon in de kamermuziek.

De es-klarinet en de basklarinet waren in de negentiende eeuw

vrijwel uitsluitend in gebruik in de blaasmuziek en bij grotere symfonische bezettingen inclusief de opera. Vanaf de 'tweede Weense school' (Arnold Schönberg en zijn leerlingen) worden deze instrumenten ook in de kamermuziek toegepast, waarbij de bas-klarinet meestal in combinatie met de gewone klarinet optreedt. Anton von Webern was er nog eerder mee dan zijn leermeester met zijn 'Zwei Lieder' opus 8 uit 1910 (teksten van Rilke) voor zangstem en acht instrumenten. In de verzameling liederen, canons, etc., die tussen 1914 en 1926 werden geschreven en zijn samengebracht onder de opusnummers 13 tot en met 19, is steeds een solopartij voor de basklarinet, behalve in de drie liederen opus 18 uit 1925 met es-klarinet en gitaar. Ook in de 'Sinfonie' opus 21 uit 1928 zijn klarinet en bas-klarinet naast elkaar gebruikt.

Men zou van mening kunnen verschillen over de vraag of een symfonie in kleine bezetting zoals de beide 'Kammersinfonien' van Schönberg, de 'Sinfonie' van Von Webern en vergelijkbare werken tot het symfonisch repertoire moeten worden gerekend of tot de kamermuziek. Bij het werk van Von Webern is die vraag helemaal moeilijk te beantwoorden omdat dit werk voor negen solo-instrumenten is geschreven (klarinet, basklarinet, twee hoorns, harp en strijkkwartet) maar door de komponist uitdrukkelijk genoemd wordt als zijnde geschreven 'für kleines Orchester'.

Bij Schönberg komt de solistisch gebruikte bas-klarinet voor het eerst voor in zijn cyclus 'Pierrot Lunaire' opus 21 (1921), ook hier in combinatie met de klarinet, daarna nog in de 'Serenade' opus 24 (1923). Afgezien van zijn vijf pianostukken opus 23 was dit zijn eerste geheel dodecafonische kamermuziekwerk en dus ook eerste gebruik van de basklarinet in de gehele dodecafonische kamermuziek-litteratuur. Bovendien behoort de bezetting van dit werk tot de meest ongebruikelijke die ooit door een komponist zijn bedacht: klarinet, bas-klarinet, viool, altviool, cello, mandoline, gitaar en (in het laatste deel) een 'tiefe Männerstimme'. In zijn nog geheel tonale tweede strijkkwartet opus 10 uit 1908 schreef Schönberg al een sopraan-stem voor in het derde en vierde deel.

Ook bij het in de jaren 1923 tot 1925 ontstane 'Kammerkonzert', dat Alban Berg schreef voor de vijftigste verjaardag van zijn leermeester, kan men zich afvragen of dit een kamermuziek-werk is of niet. Het is geschreven voor viool en piano met een groep blaasinstrumenten, die vrijwel gelijkwaardig met de beide solisten is behandeld, in ieder geval niet het karakter van een begeleidend orkest heeft. Deze groep bestaat uit twee fluiten (met piccolo), hobo, engelse hoorn, es-klarinet, a-klarinet, bas-klarinet, fagot, contrafagot, twee hoorns, trompet en trombone. Indien dit werk inderdaad tot de kamermuziek gerekend kan worden, is het zeker Berg's belangrijkste kamermuziekwerk en daarbij het eerste (buiten de blaasmuziek) waarin de contrafagot een solistische partij kreeg toebedeeld. De Tsjech Emil Burian schreef in 1940 een sonate voor bas-klarinet en piano, een van de eerste stukken in deze bezetting.

De al genoemde instrumentenbouwer Wilhelm Heckel construeerde in 1909 een contrabas-klarinet, die een technische verbetering vormt van de reeds in de blaasmuziek in de negentiende eeuw bekende 'baryphon' (Vincent d'Indy: opera 'Fervaal', 1897). De contrabas-klarinet wordt vóór 1940 zeer weinig gebruikt en dan steeds in komposities die een grote orkestbezetting vragen: Arnold Schönberg: 'Fünf Orchesterstücke' (1909), Alban Berg: 'Drei Orchesterstücke' opus 6 (1914; voor de veertigste verjaardag van Schönberg geschreven), Richard Strauss: ballet 'Josephslegende' (1914), Othmar Schoeck: opera 'Penthesilea' (1927) en Arthur Honegger: 'Mouvement symphonique no. 3' (1932-1933). In dit laatste werk mag de contrabas-klarinet door een contrafagot worden vervangen.

De in 1841 uitgevonden saxofoon werd in de negentiende eeuw al toegepast in het orkest (Bizet, Saint-Saëns), de opera (Thomas, Massenet, d'Indy) en in de blaasmuziek. De eerste concertante werken dateren uit de twintigste eeuw: het 'Choral Varié' (1903) van Vincent d'Indy, de 'Rhapsodie' (1904) van Claude Debussy, het concert voor alt-saxofoon en orkest (1932) van Edmund von Borck, het concert van Glazounow (met strijkorkest, 1933) en het al herhaaldelijk genoemde concert van de Nederlander Jacques Beers uit 1932 voor vocaliserende sopraan, altsaxofoon, piano en kamerorkest [233].

In de kamermuziek vond de saxofoon eerder ingang in Amerika dan in Europa en dit kan heel goed verband houden met de belangrijke plaats, die de saxofoon-familie in de Amerikaanse blaasmuziek inneemt. De beroemde band van J. Ph. Sousa (die floreerde tussen 1892 en 1932) had achttien saxofonisten in vaste dienst. De band bereisde geheel Noord-Amerika plus Mexico plus Canada. Mogelijk heeft Charles Ives dit orkest horen spelen en naar aanleiding daarvan de bariton-saxofoon een partij gegeven in zijn kamermuziekwerk 'Over the Pavements' (voor zeven blazers, slagwerk en piano, geschreven tussen 1906 en 1913; de saxofoon vervangt een oorspronkelijk gedachte fagotpartij.) Ives was daarmee de eerste in Amerika (zoals met zovele andere zaken!). In Zuid-Amerika was Heitor Villa-Lobos de eerste die de saxofoon in de kamermuziek gebruikte. In 1917 ontstond zijn 'Sexteto Místico' voor fluit, klarinet, saxofoon, harp, celesta en gitaar, in 1921 zijn 'Quatuor' (eigenlijk een dubbelkwartet) voor fluit, altsaxofoon, harp, celesta en vier vocaliserende vrouwenstemmen. Een meer uitgebreide bezetting wordt verlangd in het 'Noneto' (1923) voor fluit, hobo, klarinet, alt-saxofoon, fagot, celesta, harp en slagwerk met vocaliserend gemengd koor [234]. In het bekende zangspel (en de orkestsuite) 'Háry János' (1926) van Zoltán Kodály wordt de alt-saxofoon gebruikt, in de 'Rhapsody in blue' (1924) van George Gershwin twee alt-saxofoons en een tenor-saxofoon [235].

In de jazz-muziek was de saxofoon al vóór 1917 bekend, hoewel nog niet algemeen in gebruik. Toen men via Parijs vanaf 1917 ook in Europa met de jazz-muziek kennis maakte, betekende dat niet, dat het instrument onmiddellijk overal werd geaccepteerd. In de jaren twintig maakte de amusements-muziek

er zich meester van en pas nadat hij daardoor algemene bekendheid en populariteit had verkregen, werd hij ook daarbuiten, in de opera (Ernst Krenek, Kurt Weill) en in de kamermuziek toegepast. Het stuk genaamd 'Der weisse Schwan' (1925) voor fluit, saxofoon en geruis-instrument van Herbert Eimert en het kwartet opus 22 voor viool, klarinet, tenor-saxofoon en piano (1930) van Anton von Webern behoren tot de eerste Europese kamermuziekwerken met saxofoon. Er werd veel geschreven voor het saxofoonkwartet van Marcel Mulé, dat sinds 1928 in die combinatie speelde. Gabriel Pierné (1930), Alexander Glazounow (1932), Jean Absil (1937) en Jean Rivier (1938) schreven kwartetten die repertoire gehouden hebben. Tot de stukken met ongebruikelijke bezetting, waaronder een saxofoon, behoren de briljante 'Rhapsodie' (1934) voor alt-saxofoon, trompet, cello en piano opus 34 van Marcel Delannoy en het 'Concertino da camera' (1935) voor alt-saxofoon met elf solo-instrumenten van Jacques Ibert.

Van het vóór 1940 nog vrij kleine repertoire voor saxofoon-solo (anders dan études e.d.) moeten zeker de '25 Capricen und Sonaten' (1923) opus 153 van Sigfrid Karg-Elert worden vermeld: ware pioniersarbeid. Karg-Elert staat in de muziekgeschiedenis ten onrechte bekend als laat-Romantisch komponist, die vooral voor harmonium schreef en die na 1940 tegelijk met de verdwijnende belangstelling voor dit instrument in vergetelheid verdween. Hij was een veelzijdig musicus, die o.a. ook saxofoon speelde; tijdens de eerste wereldoorlog diende hij als vrijwilliger en maakte hij als saxofonist deel uit van militaire orkesten. Zijn 'Capricen und Sonaten' zijn geen studie-stukken maar volwaardige komposities voor de concertzaal. Er zijn er enkele bij, die veel van de speler vragen maar waarmee hij in een recital veel eer kan inleggen in de wetenschap, dat er maar weinig saxofonisten zijn, die deze stukken op hun repertoire hebben.

De Zwitser (van Russische afkomst) Wladimir Vogel combineerde de klank van de saxofoon (van sopranino tot bas) met die van de menselijke stem in zijn oratorium 'Wagadas Untergang durch die Eitelkeit' (1930), waarin zowel een saxofoon-koor als een zang-koor als een spreek-koor gebruikt worden. Vergelijkbaar is het gebruik van een 'saxofoon-koor' in het oratorium 'Nicolas de Flue' (1939-1940) van Arthur Honegger.

Een van de meest grandioze vondsten in de instrumentatie, waarbij de saxofoon is betrokken, komt voor in het ballet 'La Création du Monde' (1923) van Darius Milhaud. De achterliggende plot geeft het scheppingsverhaal weer volgens de mythologie van de negers. 'La Création du Monde' heeft in drie opzichten
een historische betekenis: het werk kan gezien worden als een belangrijke poging om jazz-muziek te integreren in de Europese kunstmuziek; het is een van Milhaud's beste werken, zeker uit zijn 'vroege periode' en het is een onnavolgbare vondst hoe de saxofoon in het solistisch bezette orkest is toegepast, namelijk tussen de beide violen enerzijds en de cello plus contrabas anderzijds (ook zó in het manuscript genoteerd). Het is daarbij onvoldoende te stellen dat de altsaxofoon de

altviool vervangt: de werking wordt verkregen door de wijze waarop de klank van de saxofoon versmelt met die van de vier strijkinstrumenten. De dan ontstane klankkleur was voor 1923 letterlijk en figuurlijk ongehoord.

Fraaie voorbeelden van het gebruik van de saxofoon binnen de houtblazersgroep van het orkest zijn ook te vinden bij Willem Pijper. De altsaxofoon heeft een belangrijke kleurende functie in het pianoconcert (1927, gepubliceerd 1931; Cat. Kloppenburg no. 75). De tenorsaxofoon is op dezelfde wijze ingezet in de derde symfonie (1926; Cat. Kloppenburg no. 71). Bij beide werken heeft Pijper wellicht aan het Concertgebouworkest in Amsterdam gedacht, waar men (reeds in dié jaren) over een voortreffelijke saxofonist beschikte. In beide gevallen gaf het Concertgebouworkest de eerste uitvoering, in beide gevallen onder leiding van Pierre Monteux (aan wie de derde symfonie ook is opgedragen). Daarna schreef Pijper lange tijd niet voor saxofoon tot hij in 1939 begon aan het symfonisch drama 'Merlijn' (Cat. Kloppenburg no. 102). Het werken hieraan ging met onderbrekingen gepaard en sinds mei 1945 bleef het liggen [236]. Pijper schreef een partij voor één speler, die zowel de sopraan-, de alt- als de tenorsaxofoon moet bespelen. Zeer fraaie en verrassende solopartijen voor saxofoon schreef Maurice Ravel in zijn (oorspronkelijk als ballet bedoelde) 'Bolero' (1928) [237] en de altsax-solo in 'oud kasteel' in zijn orkestratie van 'Tableaux d'une exposition' (1922) van Moussorgsky.

In dit kader mag ook nog de **cobla** worden genoemd, een ensemble dat in de Spaanse (Catalaanse) volksmuziek een belangrijke rol speelt en bestaat uit schalmeien (in dit geval een soort inheemse klarinetten), cornetten (of trompetten), trombones en trommels. De Spaanse komponist Roberto Gerhard (leerling van Schönberg) schreef er enkele stukken voor onder de verzameltitel 'Sardana' (1930); Déodat de Séverac schrijft een cobla-ensemble voor in zijn opera 'Hélioglobale' (1910).

koperen blaasinstrumenten

Het experimenteren met koperen blaasinstrumenten begon al in de achttiende eeuw en leverde in de loop van de negentiende eeuw een aantal 'nieuwe' instrumenten op, waarvan het gros bestond uit de technische verbetering van een ouder model. Relatief weinigen daarvan hebben zich in de twintigste eeuw kunnen handhaven en zullen hieronder worden vermeld.

De geschiedenis van de bouw, cq. constructie van de hoorn wordt juist op de drempel van de twintigste eeuw afgesloten met de samenvoeging van de 'gewone' f-hoorn en de hoge bes-hoorn tot één instrument. Dit gebeurde in 1898 in het atelier van de instrumentenbouwer Kruspe te Erfurt. Door middel van een ventiel kan de grondtoon (,BES) worden verlaagd tot ,F. De belangrijkste verbetering ten opzichte van de oude instrumenten is het feit dat nu alles op één instrument speelbaar is waar voordien nog rekening gehouden moest worden met meerdere instrumenten. Voor het klinkende repertoire had

dit tot gevolg, dat komponisten in de loop van de twintigste eeuw hun eisen nog hoger gingen stellen en uiteraard de (nieuwe) omvang van het instrument ten volle benutten.

De alt-hoorn en de tenor-hoorn behoren, ondanks hun naam, niet tot de familie van de hoorns maar tot die van de Sax-hoorns en zullen daarom later aan de orde komen. Wél tot de hoorn-familie behoort de posthoorn, een kleine hoorn zonder ventielen, die alleen enkele natuurtonen kan voortbrengen. Mozart maakt hiervan een schitterend gebruik in zijn serenade KV 320 (instrument in a) en in de derde van de 'Drei deutsche Tänze' KV 605 (twee instrumenten in f). De eisen die Gustav Mahler in zijn derde symfonie (1895-1896, herzien 1899) aan de bespeler van de posthoorn (in bes) stelt, liggen technisch gezien heel wat hoger. Na Mahler is het instrument in de symfonische litteratuur voor zover ons bekend, niet meer voorgeschreven.

Evenals bij de hoorn is ook de geschiedenis van de trompet aan het einde van de negentiende eeuw een voltooid hoofdstuk, waaraan alleen de vermeldingen van nieuwere varianten uit de trompetfamilie nog zijn toe te voegen. Buiten het eigenlijke onderwerp van dit boek vallend maar wel van groot belang voor de herleving van oude muziek in de twintigste eeuw, zijn de reconstructies (vanaf ± 1890) van hoorns en trompetten, zoals ze aan het begin van de achttiende eeuw werden gebouwd. Nu kon de muziek van Bach, Handel, Purcell en tijdgenoten weer 'ongeveer' klinken als destijds. (NB. het oorspronkelijke klankbeeld kan slechts **benaderd** worden maar kan nooit helemaal worden teruggehaald, een feit dat door sommigen wel eens wordt vergeten!). In de negentiende eeuw en zelfs tot in de dertiger jaren van de twintigste eeuw werden ook partijen voor hoorn en trompet uit de Barok gearrangeerd, d.w.z. de noten gewijzigd, op andere instrumenten overgebracht of zelfs helemaal weggelaten. De bewerkingen van Max Reger en anderen van composities uit de Barok hadden het op zich nobele doel, ze geschikt te maken voor de toenmalige concertpraktijk. Nu deze praktijk definitief voorbij is, hebben dergelijke bewerkingen dan ook geen ander doel en nut meer dan om de muziekhistoricus te tonen hoe het destijds toeging. Naast de her-uitvoering van oude muziek komen hoge trompetten ook voor in het symfonisch repertoire in de twintigste eeuw. Voorbeelden hiervan zijn te vinden bij Strawinsky: 'Le sacre du printemps' (1913), Maurice Ravel: 'Bolero' (1928) en elders. Daarbij sluiten de pogingen aan om 'antieke' trompetten in het moderne instrumentarium te integreren met als doel een speciale klanksfeer te scheppen. Dit doel hebben bijvoorbeeld de 'Aïda-trompetten' in Verdi's opera (1871) en de drie, cq. zes 'buccine' in 'Feste Romane' (1928-1929), cq. 'Pini di Roma' (1924) van Ottorino Respighi. Deze 'buccines' zijn een vorm van rechte middeleeuwse trompetten met een rauwe niet erg fraaie klank, in de twintigste-eeuwse muziek slechts een curiositeit terwille van een bepaald coloriet. Bij Respighi kunnen ze zonder problemen en zonder grote afbreuk aan de totaalklank worden vervangen door moderne trompetten.

In de negentiende eeuw werd ten behoeve van de militaire (en

burgerlijke) blaasmuziek een hele familie van trompet-instrumenten verder ontwikkeld en gebouwd, waarvan het gros aan het einde van die eeuw alweer verouderd was. Van deze instrumenten is alleen de bastrompet in gebruik gebleven. De bastrompet was al in de militaire muziek bekend toen Richard Wagner hem in zijn 'Ring des Nibelungen' (1852-1856 en 1869-1874) voor-schreef. Op het 'bastrompet' genoemde instrument zijn echter de door Wagner gewenste hoge tonen niet te spelen, wel op een tenor-instrument [238] in es, c of BES; een grote sext, een octaaf of een grote none lager dan de trompet klinkend, dus eigenlijk in het alt- cq. tenor-register), dat sindsdien onder de feitelijk onjuiste benaming bastrompet ook in de twintigste eeuw bekend en gebruikt werd. De bastrompet wordt zelden voorgeschreven en in de praktijk (zeer ten onrechte!) vaak door een trombone vervangen. Hij komt onder meer voor bij Richard Strauss: opera's 'Guntram' (1894, revisie 1940) en 'Elektra' (1908) en in het symfonisch gedicht 'Macbeth' (1887, revisie 1890), bij Igor Strawinsky: ballet 'Le sacre du printemps' (1913) en bij Leos Jánacek: 'Sinfonietta' (1925; daar zelfs twee instrumenten). In de blaasmuziek komt hij in de praktijk alleen nog voor bij zeer grote (professionele) orkesten. De benaming alttrompet bij Rimsky-Korsakoff: 'Kerstavond' (1895), 'De gouden haan' (1906-1907), 'Het meisje uit Pskov' (versie van 1895), Prokovieff: ballet 'Chout' (1915-1924), 'Skythische suite' (1914-1915) en andere Russische komponisten tussen 1890 en 1930 is correct en het bedoelde instrument is dat wat sinds het einde van de negentiende eeuw in West-Europa (ten onrechte) 'bastrompet' genoemd wordt. De alttrompet uit de eerste symfonie (1924-1925) van Dmitri Shostakovich is een echte alttrompet in f, die een reine kwint lager klinkt dan genoteerd.

In de trombone-familie heeft alleen de contrabas-trombone in de loop van de negentiende eeuw een nieuwe functie gekregen. Het instrument bestond al in de zeventiende eeuw maar werd weinig gebruikt. Richard Wagner wenste een contrabas-fundament voor de trombonegroep in zijn 'Ring des Nibelungen' (1852-1874) naast de tuba. Hij gebruikte voor dat doel de technisch verbeterde contrabas-trombone van Gottfried Weber. Het is dus niet zo dat Wagner dit instrument zelf liet bouwen, laat staan dat hij het zou hebben uitgevonden. De technische verbetering van Weber - die al in de eerste helft van de negentiende eeuw werd toegepast - bestond uit het aanpassen van de buislengte. Voor een contrabas-trombone was een zeer lange buis (370 centimeter!) nodig, die hoewel dubbel gevouwen, alleen door spelers met een robuust postuur en zeer lange armen hanteerbaar was. Weber liet de buislengte in vieren vouwen waardoor de lengte gehandhaafd bleef maar de bespeelbaarheid zeer werd vergemakkelijkt. De contrabas-trombone heeft uiteraard hetzelfde timbre als de andere leden van zijn familie en kleurt daardoor beter in het lage register dan de tuba, die een veel 'ronder', veel 'smeuïger' toon heeft.

Wagner is in de negentiende eeuw de enige komponist (de blaasmuziek niet meegerekend) die de contrabas-trombone voorschrijft en dan nog alleen in de 'Ring des Nibelungen'. In zijn laatste opera 'Parsifal' (1877-1882) wordt geen

contrabas-trombone gebruikt. Na hem schreven Vincent d'Indy (tweede symfonie opus 57, 1903 en derde symfonie opus 70, 1919), Arnold Schönberg ('Gurrelieder', 1900-1911), Richard Strauss ('Elektra', 1908) en Edgard Varèse ('Intégrales', 1923-1925; 'Arcana', 1927; 'Amériques', 2e versie, 1929) het instrument voor.

In 1921 werd aan de contrabas-trombone nog een technische verbetering toegevoegd die het instrument gemakkelijker bespeelbaar maakte. Daarvan hebben dan speciaal de bovengenoemde komposities geprofiteerd, want na 1915 is het instrument weinig meer voorgeschreven. Een uitzondering is te vinden in de partituur van 'Turandot' (1924), de laatste opera van Puccini (die dus het nieuwe model zou hebben kunnen gebruiken). Igor Strawinsky heeft in zijn 'Canticum Sacrum' (1955-1956) de contrabas-trombone [239] nog eens voorgeschreven. Ook in 'Gruppen' (1957) voor drie orkesten van Karlheinz Stockhausen en in de opera 'Die Soldaten' (1960) van Bernd Alois Zimmermann komt een contrabas-trombone voor.

De alt-trombone heeft tot het midden van de negentiende eeuw dienst gedaan. Tot die tijd was het usance drie trombones te gebruiken: een alt, een tenor en een bas. Daarna kreeg de combinatie tenor/tenor/bas de voorkeur, waarbij dus de alt-trombone werd vervangen door de (eerste) tenor-trombone. Dit werd mogelijk doordat de tenor- en bas-trombones voortaan gebouwd werden met een wijdere mensuur (de buis werd wijder - of misschien beter gezegd: minder nauw dan vroeger), waardoor het instrument gemakkelijker aanspreekt en de toon verder draagt. De alt-trombone komt in de eerste helft van de twintigste eeuw in de symfonische litteratuur vrijwel niet meer voor. Een uitzondering is de zeer hoge trombone-partij in het eerste deel (cijfer 39) van de zevende symfonie (1904-1905) van Gustav Mahler; die partij kan eventueel op een alt-trombone gespeeld worden. Arnold Schönberg gebruikt de alt-trombone nog in zijn symfonisch gedicht 'Pelleas und Melisande' (1903) en in het oratorium 'Gurrelieder' (1900-1911). In de laatste twee gevallen gaat het echter om een uitbreiding van de hele trombonegroep met een hoog register. Een echte alt-tromboneparti is ook te vinden in de opera 'Het kasteel van Hertog Blauwbaard' (laatste versie 1921; bij de 'Bühnenmusik') van Béla Bártok.

De Belgische instrumentenbouwer Adolphe Sax (1814-1894) vestigde zich in 1842 in Parijs en maakte daar naam met een door hem (tussen 1840 en 1842) ontwikkeld metalen [240] blaasinstrument met enkelvoudig riet, dat hij saxofoon noemde. Hector Berlioz, behalve komponist ook een belangrijk muziekcriticus, vermeldde hem al in datzelfde jaar in zijn artikelen. Sax was behalve een uitstekend vakman ook een goed handelsman. Hij nam een aantal bestaande koperen blaasinstrumenten die in de voorgaande vier decennia waren ontwikkeld, bracht ze in een uniform model, bracht een aantal technische verbeteringen aan en bracht ze onder de naam saxhoorns op de markt. De rest van zijn leven werd enerzijds gevuld met het uitvinden van andere instrumenten (waarvan weinigen in gebruik zijn gebleven), anderzijds met het voeren

van processen om zijn uitvindingen te beschermen tegen namaak. Zijn biografie draagt dan ook de veelzeggende titel 'La vie tourmentée d'Adolphe Sax' [241].

De meeste leden uit de familie der saxhoorns hebben zich tot op de dag van vandaag kunnen handhaven [242], dankzij hun grote praktische bruikbaarheid: op instrumenten uit de bestaande hoorn-, trompet- en trombone-families werd een aantal kenmerken overgebracht, die zowel een mooie klank als goede bespeelbaarheid garanderen. De saxhoorns werden eerst in zes vormen op de markt gebracht en vooral in de Franse militaire orkesten met vreugde begroet. Deze zes vormen zijn dan weer de schakels naar volgende technisch nog betere instrumenten, die hierna aan de orde komen. Hoewel zij niet gelijk zijn aan de zes hier genoemde vormen van saxhoorns, hebben zij wel dezelfde kenmerken en moeten daarom tot de familie der saxhoorns worden gerekend.

De saxhoorn-familie komt in zijn geheel voor in het oratorium 'Le déluge' (1876) van Camille Saint-Saëns (tweede deel). Helaas is dit werk zelden meer te horen, behalve de mooie 'prélude' voor groot strijkorkest. Ook zijn eerste symfonie in ES (1853) heeft partijen voor bas- en contrabas-saxhoorn.
Arthur Honegger gebruikt een aantal saxhoorns (bugels, altos, barytons, bassen, contra-bassen) in zijn oratorium 'Nicolas de Flue' (1939-1940). Tegenwoordig worden de saxhoorns behalve in de blaasmuziek zelden meer gebruikt. Roy Harris wenst een bariton-saxhoorn in zijn zevende symfonie (1951) [243], Olivier Messiaen een bas-saxhoorn in zijn 'Et expecto resurrectionem mortuorum' (1964) voor symfonisch bezette blazersgroep en metalen slaginstrumenten.

De cornet à pistons staat ergens tussen de hoorn- en de trompet-familie in. Hij werd tussen 1820 en 1825 uit de oude posthoorn ontwikkeld, van ventielen voorzien en heeft sinds Berlioz zijn vaste plaats in de (Franse) symfonische en opera-litteratuur. In andere landen werd het instrument veel minder populair. De techniek van de cornet à pistons is wat 'bewegelijker' (snelle passages zijn technisch gezien gemakkelijker uitvoerbaar) dan die van de trompet maar de klank is minder stralend. Dit is goed te beluisteren in talrijke Franse partituren (tussen Berlioz en Debussy) waar twee trompetten en twee cornets à pistons naast elkaar voorkomen. Een solopartij die overigens ook sterk met het trompetgeluid contrasteert is te vinden in de derde symfonie (1896) van Gustav Mahler. Hier gaat het echter om het (zo nodig) vervangen van een trompetpartij in een passage, die moeilijk speelbaar is. Een kleine (hoge) cornet à pistons in f, als solopartij voorgeschreven, is op dezelfde manier ingezet in zijn zevende symfonie (1905) vanaf cijfer 275.

In de twintigste eeuw lijkt het gebruik zich weer meer te beperken tot de blaasmuziek. Ook in de jazz-muziek is de cornet à pistons - met name aan het begin van de twintigste eeuw - geruime tijd 'en vogue' geweest om vanaf de jaren dertig toch weer plaats te maken voor de trompet. Belangrijke partijen voor cornet à pistons schreven Igor Strawinsky:

'l'Histoire du soldat' (1918), 'Ragtime' (1918), Paul Hindemith: 'Kammermusik IV', opus 36/3 (1925) = concert voor viool en uitgebreid kamerorkest met cornet à pistons i.p.v. trompet en Zoltán Kodály: zangspel 'Háry János' (1926; drie instrumenten). Een typisch kleurgebruik van de cornet à pistons (naast vier trompetten) is te vinden in de 'Turangalîla-symphonie' (1946-1948) van Olivier Messiaen. Ook de in 1942 ontstane 'Circuspolka voor een jonge olifant' van Igor Strawinsky maakt een goed gebruik van de mogelijkheden van de cornet à pistons naast andere blaasinstrumenten. De komponist schrijft vijf instrumenten voor, waarvan twee solistisch behandeld; daarbij komen twee bariton-cornets. Uiteraard is dit stuk gedacht vanuit de blaasmuziek, immers geschreven voor de band van het circus Barnum and Bailey. In hetzelfde jaar maakte de komponist een arrangement van dit stuk voor symfonie-orkest, waarbij de partijen voor cornets à pistons verdwenen. De oorspronkelijke versie is wel zo interessant. Er bestaat een werk van Willem Pijper, het uit 1933 daterende mannenkoorwerk 'Réveillez vous, Piccars' (Cat. Kloppenburg no. 85), waarvan de begeleiding wel enigszins vergelijkbaar is met die in het werk van Strawinsky. Ook hier een blazersgroep met een grote kleurende werking, waarin partijen voor cornet à pistons, een alt-hoorn in ES en een tenorhoorn in BES. Het is de enige keer in zijn gehele oeuvre dat Pijper de cornet à pistons en de alt-hoorn voorschrijft.

In de kamermuziek vóór 1940 is de cornet à pistons zelden te vinden. De sonate voor cornet à pistons en piano in BES opus 29 (1936) van Maurice Emmanuel is het enige ons bekende voorbeeld uit deze periode.

Een variant van de cornet à pistons is de bugel. Ook dit instrument heeft de posthoorn als voorvader. Hij werd eerst van kleppen voorzien en omstreeks 1830 van ventielen. Het 'kleppenstadium' heeft geleid tot de ontwikkeling van de familie der ophicleïdes, waarvan het bas-instrument enige decennia de plaats heeft gehad die thans de tuba inneemt. Een bekend voorbeeld is de toneelmuziek bij 'A midsummernight's dream', opus 21 en opus 61 van Felix Mendelssohn. De bugel heeft zich - evenals de ophicleïdes - in een familie ontwikkeld, waarbij het sopraan-instrument de vorm heeft van een trompet. De overeenkomst met de cornet à pistons is, dat ook de bugel technisch wat gemakkelijker is te bespelen dan de trompet en dat de klank duidelijk bij die van de trompet ten achter staat. De bugel wordt vrijwel uitsluitend in de blaasmuziek gebruikt maar uitzonderingen op die regel komen voor:
Willem Pijper gebruikt bugels in zijn 'Romance sans paroles' (Cat. Kloppenburg no. 40) uit 1919: er zijn in dit werk drie trompetpartijen, waarvan hij zelf zegt: 'De drie trompetten blijven het gehele stukje con sordino, tenzij de partijen op drie kleine bugles geblazen kunnen worden.' In het symfonisch gedicht 'La jeunesse d'Hercule' opus 50 (1877) van Camille Saint-Saëns komt een partij voor kleine bugel in bes voor.
De litteratuur voor bugel beweegt zich behalve in de blaasmuziek ook veel in muziek, speciaal voor de amateuristische muziekbeoefening geschreven. Namen als Carl

Orff, Benjamin Britten of Paul Hindemith staan er garant voor dat dergelijke muziek dan misschien technisch niet zo moeilijk hoeft te zijn maar zeker niet minder van kwaliteit. In het symfonisch gedicht 'Les Bandar-Log' (1939) van Charles Koechlin concerteert een bugel in bes; Igor Strawinsky gebruikt de bugel [244] in zijn koorwerk 'Threni' (1958), Paul Hindemith schrijft een partij voor bugel 'off-stage' in zijn Requiem ('When lilacs last' 1946).

De verdere leden van de bugelfamilie worden niet in 'trompet-vorm' gebouwd maar de buis is ovaal gewonden. Dit is het geval bij de alt-hoorn, de tenor-hoorn, het euphonium (ook baryton genoemd) en de Flügelhorn. Deze verwant van de bugelfamilie is een instrument met een sterk konische buis, waardoor de toon wat zwaarder is dan bij de bugel en in de open lucht wat verder draagt. Buiten het harmonie- en fanfareorkest komt de Flügelhorn zelden voor. Ralph Vaughan Williams weet er een zeer bijzondere klankkleur mee te verkrijgen in zijn negende symfonie (1956-1958).

De alt-hoorn moet niet verward worden met de waldhoorn, (de 'gewone' hoorn). Hij is weliswaar familie maar bouw, vorm en techniek zijn geheel anders. Ook de alt-hoorn is een typisch instrument uit de blaasmuziek en komt daarbuiten zelden voor. Willem Pijper gebruikte een alt-hoorn in zijn mannenkoorwerk 'Réveillez vous, Piccars' (Cat. Kloppenburg no. 85), (1933), Paul Hindemith schreef een sonate voor althoorn en piano opus 43 (1943); de partij voor alt-hoorn mag ook op een 'gewone' hoorn of alt-saxofoon gespeeld worden.

De tenor-hoorn wordt vaak verward met de baryton (euphonium) en met de tenor-tuba. Het verschil is dat de tenor-hoorn een nauwere mensuur heeft dan de beide anderen. De toon-omvang is bij alle drie echter vrijwel dezelfde. De tenor-hoorn wordt gebruikt in de blaasmuziek, daarbuiten vrijwel nooit. Gustav Mahler schreef een beroemd geworden partij voor tenor-hoorn in zijn zevende symfonie (1905). Willem Pijper gebruikte de tenor-hoorn in zijn al genoemde koorwerk maar ook in zijn tweede (1921; Cat. Kloppenburg no. 53) en derde (1926; Cat. Kloppenburg no. 71) symfonie. In het laatste geval noteerde hij in de partituur: 'geen Wagnertuba'.

Onder de naam baryton verstaat men tegenwoordig een instrument, dat de vorm heeft van een kleine tuba maar met de typische ovale winding van de buis. Vóór 1850 was 'baryton' de benaming voor een vorm van bas-ophicleïde. Met het in onbruik raken van dit instrument is ook de benaming verloren gegaan. Het oude model baryton heeft zich al omstreeks 1830 ontwikkeld maar het nieuwe, dat dus deel uitmaakt van de saxhoorn-familie heeft enkele technische verbeteringen ondergaan. De mensuur (de buisbreedte) is groter dan bij de tenor-hoorn, waardoor de klank voller en 'smeuïger' is. In de vijftiende symfonie (1959) van Havergal Brian komt een partij voor euphonium voor.

De tenor-tuba heeft dan weer een wijdere mensuur dan de baryton en zijn geluid is nóg voller. Samen vormen zijn in het harmonie- en fanfare-orkest een tenor-register maar met ieder

hun eigen karakteristieke klankkleur. Vergeleken met de klank van een tenoren-groep in een koor zou het zó kunnen worden gesteld: de tenor-hoorn is een hoge lichte stem, de baryton - ook euphonium genoemd - is een wat donkerder gekleurde stem of wel een 'baritonale tenor', de tenor-tuba is een bariton-stem. Het gaat bij deze drie instrumenten dus om de klankkleur, cq. de mensuur, want de toonomvang is bij alle drie vrijwel gelijk evenals de speeltechniek.

De baryton komt bijna uitsluitend in de blaasmuziek voor. In zijn 'Konzertmusik für Blasorchester' (1926) opus 41 gebruikt Paul Hindemith twee tenor-hoorns, die door tenor-tuba's of door saxofoons vervangen mogen worden, naast een baryton die door een basklarinet mag worden vervangen. In dezelfde partituur komen twee partijen voor bugel voor, die ook op saxofoon mogen worden gespeeld. Dit voorbeeld is des te meer instruktief omdat deze partituur duidelijk niet voor een harmonie-orkest is geschreven maar voor een groot ensemble waarvan de instrumenten allemaal óók in het harmonie-orkest voorkomen.
Het is niet altijd gemakkelijk om te zien of bepaalde partijen nu voor tenor-hoorn, baryton, tenor-tuba of nog andere instrumenten zijn bedoeld. Zelfs een komponist als Richard Strauss, die toch bepaald zijn sporen op het gebied van instrumentenkunde wel heeft verdiend, is niet altijd even duidelijk: zijn de partijen in 'Don Quixote' (1897) en 'Ein Heldenleben' (1898) nu voor baryton of voor tenor-tuba? In de 'Alpensinfonie' (1915) worden vier tenor-tuba's voorgeschreven maar zijn dit tenor-tuba's? Strauss zet ons op het verkeerde been door te verlangen dat deze instrumenten worden bespeeld door de hoornisten. Zijn er dan Wagner-tuba's bedoeld? Het is mogelijk want in de twee hoogste partijen wordt klinkend des" (genoteerd es"'; derde maat cijfer 124) verlangd, wat op een Wagner-tuba goed is te spelen maar wat op een baryton of een tenor-tuba een stuk moeilijker, zo niet 'levensgevaarlijk' is. En voor welke instrumenten zijn de partijen in de 'Sinfonia Domestica' (1902-1903) gedacht? Voor baryton? Een echt voor tenor-tuba gedachte partij vinden we in 'The planets' (1914-1917) van Gustav Holst. Ook de beide partijen voor tenor-tuba, die Strawinsky voorschrijft in zijn 'Sacre du printemps' (1913) zijn echt voor tenor-tuba bedoeld. In 'l'Oiseau de feu' (1909-1910) komen twee tenor-tuba's en twee bas-tuba's voor. Echte partijen voor tenor-tuba's vinden we ook in de 'Sinfonietta' (1925) van Jánacek.

Een ander instrument uit de familie der sax-hoorns is de Wagner-tuba, die in de stemmingen ,BES (tenor) en ,F (bas) voorkomt. Dit instrument werd op instigatie van Richard Wagner gebouwd voor zijn 'Ring des Nibelungen' (1852-1874). Daar en ook elders worden steeds vier instrumenten gebruikt. Dit betekent natuurlijk niet dat Wagner als de uitvinder van de Wagner-tuba moet gelden. Net als bij de contrabas-trombone het geval was, is ook de Wagner-tuba een verbeterde versie van een instrument dat voordien al bestond. In dit geval was dat de cornon, een lage hoorn met een wijde buis en een krachtige toon, speciaal ontworpen voor de militaire muziek. Het instrument (in F) werd in 1846 voor het eerst gebouwd en in

1872 tot een hele familie uitgebreid (alt in es en f, tenor in BES en c, bas in ,BES en C (ook 'Cornophone tuba' genoemd) en contrabas in ,F en ,ES) [245]. Cornophons worden vooral in de Franse blaasmuziek veel gebruikt.

De Wagnertuba heeft een hoorn-mondstuk, wordt dus in principe door een hoornist bespeeld, heeft een buis in de vorm als bij de tenor-hoorn en een nauwere mensuur dan een tuba. Dit veroorzaakt een nobele 'orgelende' klank. De ventielen worden hier links bespeeld i.t.t. andere tuba's en op voorstel van Wagner verlaagde het derde ventiel van het bas-model de toon niet met een kleine maar met een grote terts en verlaagde het vierde ventiel de toon niet met een grote terts maar met een overmatige kwart. Hierdoor werd de omvang naar beneden dus nog met twee tonen uitgebreid.

Wagner-tuba's werden ook gebruikt door Anton Bruckner (zevende, achtste en negende symfonie), Richard Strauss (Ein Heldenleben, Elektra, Die Frau ohne Schatten, Don Quixote) en 'Gurrelieder' (1911) van Arnold Schoenberg, Felix Draeseke ('Symphonia tragica', 1886) en - waar men ze allerminst zou verwachten - in de cantate (soort symfonisch lied) 'Dante' (1908) opus 21 van Enrique Granados. Jan Koetsier schreef een 'Skurrille Elegie auf Richard Wagner' voor Wagner-tuba (of euphonium) en strijkkwartet of strijkorkest (1981), waarin hij op geestige wijze thema's en 'Leitmotive' van Wagner verwerkt en het hoofdthema uit de ouverture 'Tannhäuser' (pelgrimskoor) citeert, maar dan in mineur.

De tuba heeft zich ontwikkeld uit de ophicleïde en het bas-instrument van de saxhoorn-familie. De eerste tuba werd gebouwd in 1835 met de stemming F en had vijf ventielen. Adolphe Sax bouwde hem later in vier modellen in de stemmingen ES, F, C en ,BES. Deze tuba's waren gedacht voor gebruik in de blaasmuziek. Die in F komt vanaf de jaren veertig ook in de symfonische en in de operamuziek voor maar die in ES en 'BES werden de meest gebruikelijke instrumenten in de blaasmuziek onder de benamingen 'ES-bas' en 'BES-bas'. In later jaren werd aan de tuba in F een vijfde ventiel toegevoegd, waardoor de toonomvang naar beneden nog eens met vijf tonen werd uitgebreid. De tuba wordt vaak ingezet als bas voor de trombone-groep maar zijn klankkarakter (milder) en speeltechniek zijn wezenlijk anders. Na 1950 lijkt men dan ook terug te komen op dit gebruik. De tuba is veel bewegelijker van klank dan de trombone en heeft meer en andere mogelijkheden dan als 'bas-trombone' te fungeren. Paul Hindemith heeft deze optimaal benut in zijn sonate (met piano) uit 1955. Ralph Vaughan Williams schreef in 1954 het eerste tuba-concert (en tot nu toe het enige dat repertoire gehouden heeft) [246].
Niet onvermeld mag blijven dat de tuba tussen ca. 1885 en ca. 1915 een wat twijfelachtige reputatie heeft gehad in de Amerikaanse salonmuziek: er werden in deze periode stukken gepubliceerd - meestal in de vorm van 'sheets' - (met piano), waarin het instrument werd geparodieerd als log, lomp en komisch. Titels als 'Billy Blowhard', 'The octopus and the mermaid', 'Deep bass', 'In the deep, deep depths' of 'Down in

the deep cellar' zeggen in dit opzicht genoeg. Even veelzeggend is dat de hierachter staande komponisten geen van allen in de hedendaagse lexica voorkomen. In de Franse muziek-litteratuur werd de tuba wèl serieus genomen, getuige de vele 'morceaux de concours'.

In de blaasmuziek zijn er nog andere tuba-modellen in zwang gekomen die in het symfonieorkest nooit worden gebruikt. Speciaal voor het gebruik door militairen, hetzij te paard of marcherend, werd de helicon ontwikkeld, een tuba waarbij de buis rondom het bovenlichaam van de speler loopt. Een variant hiervan is de in 1897 gebouwde Sousaphone (voor gebruik in de band van J. Ph. Sousa, die waarschijnlijk ook het idee heeft geleverd): hier is de schalbeker naar boven gericht en de mensuur nog wijder gemaakt om een krachtiger geluid te verkrijgen. In 1904 liet Sousa instrumenten bouwen waarbij de schalbeker naar voren werd gericht. Deze sousaphones (ook wel Holtonphones genoemd naar de constructeur) worden nog altijd gebruikt en maken steeds weer een imponerende indruk (wat op zich weinig met muziek te maken heeft).

De grootste vorm van een tuba is de contrabas-tuba, die omstreeks 1845 werd ontwikkeld uit de bastuba in F of ES (door toevoeging van een extra ventiel). Opvallend is de zeer grote klankbeker (± 70 cm. doorsnee). De klank is (evenals bij de helicon en de sousaphone) zeer krachtig dank zij de zeer wijde mensuur. Wagner introduceerde hem in zijn 'Ring des Nibelungen' (1852-1874); bij Bruckner komt hij voor in de laatste drie symfonieën en bij Richard Strauss in de opera 'Elektra' (1908). Een technische verbetering, die het enorme instrument wat gemakkelijker bespeelbaar maakt, werd in 1908 door de instrumentenbouwer Conn in Chicago toegepast en onder de benaming Conn-Sousaphone vormt dit instrument de contrabas in de Amerikaanse blaasorkesten. In Europa is hij niet onbekend maar wordt toch buiten de blaasmuziek zelden gebruikt. De Europese orkesten gebruiken liever een andere variant van de contrabas-tuba, bekend onder de naam 'Kaiserbass' (in Engeland
en Ierland 'Imperial Bass').

Tenslotte mag nog gewezen worden op de vele pogingen - die tot in de jaren twintig van de twintigste eeuw door gingen, om bestaande koperen blaasinstrumenten te combineren waardoor iets nieuws en iets beters zou moeten ontstaan. Voorbeelden zijn de Doublophone van Fontaine & Besson (1890): een euphonium met een trombone-schuifbeugel, de Wonderphone van Conn (USA, 1920), een ventieltrombone in euphonium-vorm. Deze instrumenten zijn voor het overgrote deel zelfs niet in de praktijk terecht gekomen en thans in instrumenten-musea te bezichtigen. Ook de Sudrephone (1892) mislukte in de praktijk: dit was niet zozeer een nieuw instrument dan wel een constructie, aan te brengen op bestaande instrumenten, waarbij metalen kleppen (of ventielen) gedeeltelijk werden vervangen door kleppen van een ander materiaal, zodat naar believen lucht kon worden doorgelaten. Hiermee kon de klankkleur worden veranderd. Men slaagde er niet in het daarbij optredende neven-effect m.b.t. de toonzuiverheid voldoende weg te werken.

Hoewel de negentiende eeuw de eeuw is geweest, waarin het meest met houten en koperen blaasinstrumenten is geëxperimenteerd, moet toch worden geconcludeerd, dat uiteindelijk
slechts een bescheiden aantal nieuwe instrumenten zich in de twintigste eeuw heeft kunnen handhaven. Wellicht was de negentiende eeuw belangrijker voor de grote technische verbeteringen die op blaasinstrumenten werden toegepast. In de eerste helft van de twintigste eeuw ligt bij nieuwe instrumenten het accent vooral op slaginstrumenten en op instrumenten die met behulp van electriciteit tot klinken komen.

Harmonica en accordeon

Onder 'harmonica' verstond men in de negentiende eeuw een instrument, waarvan de toon tot stand kwam met behulp van een metalen tong, die trilt in een luchtkolom. Het principe is hetzelfde als bij het harmonium. In de loop van de negentiende eeuw ontstonden twee basistypen: de **mondharmonica** en de **handharmonica** (later 'accordeon' genoemd). De perfectionering van deze basistypen werd omstreeks 1925 bereikt.

De litteratuur voor de mondharmonica en het accordeon begint dan ook bij de jaren twintig. Voordien waren beide instrumenten, cq. beide instrumenten-typen vrijwel alleen in de volks- en in de amusements-muziek in gebruik. In de negentiende eeuw komt een partij voor 'harmonica' hoogst zelden voor, waarmee niet de nog veel oudere glasharmonica kan zijn bedoeld. Zo'n partij is bijvoorbeeld te vinden in 'Le carnaval des Animaux' (1886) van Camille Saint-Saëns, maar de vraag daarbij is, op welk instrument deze partij dan wél gespeeld moet worden. Vandaag de dag gebruikt men vaak een accordeon, wat niet alleen goed klinkt maar ook goed kleurt bij de begeleidende strijkinstrumenten. Gezien het karakter van het werk - het is als aardigheidje bedoeld met parodieën, citaten en zeer knap gevonden orkestrale effecten - is het heel goed mogelijk dat Saint-Saëns hier inderdaad aan een (voorloper van) onze accordeon heeft gedacht. Een 'volksinstrument' past goed in het karakter van deze muziek - die uitdrukkelijk niet voor de concertzaal was bestemd! - net als de anno 1886 nog zeer primitieve xylofoon.

Afgezien van enkele losstaande bijzondere gevallen (zoals de accordeonpartijen in Tschaikowsky's 'Suite no. 2' opus 53 (1883) werd de eerste oorspronkelijk voor het geperfectioneerde accordeon bedoelde muziek pas geschreven in 1927 door Hugo Herrmann (1896-1967): 'Sieben neue Spielmusiken', opus 57. Hij schreef ook de eerste concerten voor accordeon en strijkorkest (1941), cq. symfonie-orkest (1949), daarnaast ook voor accordeonorkest (vanaf 1936) en voor mondharmonicaorkest (vanaf 1942). Mátyás Seiber schreef een tweetal zeer geslaagde stukken voor cello en accordeon (1939), die ten onrechte weinig bekend zijn geworden. Ook in Amerika genoot het accordeon een zekere populariteit. Charles Ives schrijft een groep accordeons voor in zijn 'Orchestral set 2' (1912-1915) naast een toch al grote orkestbezetting

[247]. Het werk werd pas een halve eeuw later voor het eerst gespeeld. Roy Harris schreef een concert voor accordeon en orkest (1947). Als orkestinstrument terwille van het verkrijgen van bijzondere klankkleuren werd het accordeon gebruikt door Dmitri Shostakovitch in het ballet 'De gouden eeuw' (1930) en als typering door Alban Berg in de herberg-scène in zijn opera 'Wozzeck' (1917-1921). Carl Orff schrijft het accordeon voor in de opera 'Der Mond' (1938).

Voor de mondharmonica schreven o.a. Darius Milhaud: 'Suite pour harmonica et orchestre' (1942) en Ralph Vaughan Williams: 'Romance in DES' voor mondharmonica, piano en strijkorkest, (1951).

De menselijke stem

De stem verdient hier niet zozeer vermelding als 'nieuw' instrument maar wel als 'nieuwe toepassing'. Aan het van ouds bekende zingen - hetzij solistisch, hetzij in groepsverband - werden vanaf het begin van de twintigste eeuw (eigenlijk vanaf 1897) nieuwe aspecten toegevoegd: een andere meer instrumentale schrijfwijze dan in vroeger tijden en het gebruik van vocalen, spreekstem en (in de tweede helft van de twintigste eeuw) nóg andere mogelijkheden.

Het schrijven voor de stem als was het een blaasinstrument (dat is het in feite ook!) is op zich niets nieuws. Vele aria's van Bach zijn op die manier geschreven ('Erwäge' uit de 'Johannespassion', etc., etc.) De nieuwe toepassing in de twintigste eeuw zet de stem werkelijk neer als blaasinstrument en dus zonder tekst. In plaats daarvan wordt een vocaal gebruikt; ook kan met gesloten mond ('bouche fermé' gezongen worden.)

Dit laatste effect wordt (voor het eerst?) toegepast door Giuseppe Verdi in zijn opera 'Rigoletto' (1851) met een zeer dramatische werking. Ook Charles Gounod gebruikt het in zijn 'Messe St. Cécile' (1855). Omdat op die plaats ook het orkest (met orgel) is ingezet en de sopraan-solo boven alles uit moet klinken, kan dit effect alleen tot zijn recht komen als het koor zeer groot is. Frederic Delius schrijft het voor in 'A song of the high hills' (1911-1912) en zelfs bij Kurt Weill is het nog te vinden in het middendeel (de navrante 'Ballade vom ertrunkenen Mädchen') van het 'Berliner Requiem' (1928).

Debussy past in zijn 'Sirènes' (1898-1899) een uit zestien stemmen bestaand vrouwenkoor toe en laat het vocaliseren, d.w.z. op klinkers zingen. Dit effect is veel nagevolgd, o.m. door Florent Schmitt in 'La tragédie de Salomé' opus 50 (1907), door André Caplet in zijn 'Septuor' voor (1909) voor strijkkwartet en drie vrouwenstemmen, door Frederic Delius in 'To be sung on a summer night' (1917), door Béla Bartók in 'De wonderbaarlijke mandarijn', opus 19 (1919), door Carl Nielsen in de toneelmuziek 'Alladdin', opus 34 (1918) en op een bijzonder indringende manier door Georges Auric in zijn filmmuziek voor Cocteau's 'La belle et la bête' (1946). Er bestaan ook stukken voor vocaliserend koor alleen.

Waarschijnlijk was Daniël Ruyneman in 1918 met zijn koorwerk 'De roep' de eerste in dit genre. Zijn 'Sonata for chamber choir' (1931) vraagt alles wat er in die tijd mogelijk en 'ethisch verantwoord' was. In dat opzicht zijn Luciano Berio en Cathy Berberian [248] in de jaren zestig nog veel verder gegaan. De 'Trois choeurs sans paroles' opus 103 (1924) van Désiré Pâque zijn helaas niet gepubliceerd en niet openbaar toegankelijk. De pioniersgeest van deze Belgische komponist, een 'a-tonalist avant Schönberg', heeft van deze stukken wellicht iets bijzonders gemaakt! De kwartetten (zonder woorden) van Alfred Bruneau (1933), de 'Symphony for voices' van Roy Harris (1935) en de zeer moeilijke 'Bachianas Brasilieras IX' van Villa-Lobos in (1945) zijn niet progressiever dan het werk van Ruyneman.

Bij het solistisch gebruik van de zangstem is de litteratuur veel groter. Hier moet echter een onderscheid gemaakt worden tussen het genre 'vocalise' (dat al in de achttiende eeuw voorkomt) en het instrumentale gebruik van de menselijke stem op vocalen of andere klanken. Het oudste voorbeeld is waarschijnlijk de derde symfonie 'Sinfonia espansiva' opus 27 (1910-1911) van Carl Nielsen met vocaliserende sopraan- en baritonpartijen. Charles Ives zal dit werk niet hebben gekend toen hij (vóór 1916) zijn 'The pond' voor kamerorkest voltooide. De in deze partituur voorkomende altstem (op vokalen) mag worden vervangen door een althobo. André Caplet schreef een sonate voor piano, zangstem en altviool (of cello; 1919), Georges Migot twee stukken voor zangstem, piano en orkest (1926). Het unike tripelconcert van Jacques Beers voor sopraan, altsaxofoon, piano en kamerorkest (1932) vermeldden we elders al.

Een apart genre is het gebruik van de spreekstem. Als zodanig is dit in de twintigste eeuw natuurlijk niet meer nieuw; wel nieuw is de variant, die Wladimir Vogel vanaf 1922 toepaste met zijn 'Sprechlieder'; in koorverband paste Ernst Toch dit toe in zijn 'Fuge aus der Geographie' voor spreekkoor (1930). Het spreekkoor is - wat de naam al zegt - een groep stemmen van verschillende toonhoogte, die spreken op een vastgelegd ritme. Toonhoogte kán gebruikt worden maar is niet noodzakelijk. De muzikale technieken zijn uiteraard dezelfde als bij de gezongen muziek. Van het spreekkoor is vanaf de jaren dertig druk gebruik gemaakt.

Een variant hiervan is de vastlegging van de stem 'ongeveer op toonhoogte' en ritmisch gebonden. Hier benaderen we dicht het genre 'declamatorium', dat al sinds de achttiende eeuw bestaat, maar daar wordt de toonhoogte niet vastgelegd en het ritme slechts bij uitzondering. Wel en niet gebonden spreekstem komen naast elkaar voor in Schönberg's 'A survivor from Warshaw' opus 46 (1947). Het meest bekende voorbeeld van gebonden spreekstem is zijn 'Pierrot Lunaire' opus 21 (1912) maar het effect wordt ook in andere werken toegepast, zowel voor solist als in ensemble-verband.

Volledigheidshalve moet hier nog melding gemaakt worden van de inschakeling van het mannenkoor in een muzikaal genre, waarin

het niet thuis hoort. Zoals Beethoven solisten en een gemengd koor in de finale van zijn negende symfonie toevoegde, zo schreef Busoni in de jaren 1903/1904 een pianoconcert waaraan een mannenkoor (ad libitum) in de finale is toegevoegd. Er is hier sprake van een echt concert en niet, zoals in Beethoven's 'Chorphantasie' opus 80 (1808) van een vrije vorm. In de jaren 1937/1938 ontstond het pianoconcert opus 18 van Alan Bush, ook met bariton-solist en mannenkoor.

Naast het toepassen van de menselijke stem als instrument en zonder tekst is er natuurlijk ook de 'gewone' (gezongen) toepassing, zoals die al eeuwen bestaat. Het bijzondere in de twintigste eeuw is de vorm waarin dit gebeurt; dit kan enerzijds de samenstelling van de begeleidende instrumenten, cq. van de in het betreffende werk participerende instrumenten zijn maar anderzijds ook het muzikale genre waarin de menselijke stem wordt toegepast.

Wat betreft het eerstgenoemde: we kunnen hier denken aan de liederen (en koorwerken) van Anton von Webern, die al vermeld werden in het gedeelte over de Tweede Weense school. De 'Serenade' opus 24 (1921-1924) voor mandoline, gitaar, klarinet, basklarinet, viool, altviool en cello met bariton-solo van Schönberg sluit hierbij aan. De toepassing van de menselijke stem in een (abstract) kamermuziekwerk komt bij hem al eerder voor: zijn tweede strijkkwartet in fis-kl opus 10 (1907-1908) heeft een toegevoegde sopraanstem in het derde en vierde deel op teksten van Stefan George met als titels 'Litanei' en 'Entrückung' (het beroemde 'Ich fühle Luft von anderen Planeten'.) Dit kwartet is het laatste werk vóór de overgang naar de a-tonaliteit, waarin nog van een toonsoort wordt uitgegaan, hoewel op sommige plaatsen de traditionele grenzen van de harmoniek al overschreden worden. Dit werk is dus een voorbeeld van een muzikale vorm, waarin de menselijke stem in wezen niet thuishoort. Andere voorbeelden: de 'Trois chants suivis d'un air à vocalises' (1923) van Georges Migot, het 'Stabat mater' (1931) van Virgil Thomson en de 'Deux chants' opus 4 (1933) van Raymond Chevreuille, allen voor zangstem en strijkkwartet.

Enkele laatste voorbeelden van ongebruikelijke combinaties van stemmen en instrumenten zijn het lied 'Herzgewächse' opus 20 (1911) voor hoge sopraan met harp, celesta en harmonium van Arnold Schönberg', en de 'Trois poèmes de Mallarmé' (1913) voor zang met strijkkwartet, twee fluiten, twee klarinetten en piano van Maurice Ravel. Er is in dit werk duidelijk sprake van solo en begeleiding, maar de zangstem is zeer instrumentaal behandeld. Dit is ook het geval in de 'Chansons Madécasses' (1925-1926) voor zangstem, fluit, cello en piano. In zijn 'Esquisse autobiographique' [248] schreef hij hierover: 'C'est une sorte de quatuor où la voix joue le rôle d'instrument principal' maar die opmerking geldt mutatis mutandis ook voor de 'Trois poèmes'. Marcel Delannoy sluit met zijn 'Deux poèmes de Germain' voor zang, fluit, klarinet en strijkkwartet (1926) bij deze twee komposities van Ravel aan. Van de vocale komposities, waarin ook het slagwerk wordt betrokken vermelden we een tweetal curiosa: het motet 'De

profundis' voor zang, altviool, pauken en piano (1937) van Gian Francesco Malipiero en de 'Messe pour le jour de la paix' (1940) van André Jolivet voor zang, tambourin en orgel.

Slaginstrumenten

Tijdens de oorlogsjaren 1914-1918 verdween de voorkeur voor de enorme orkestbezettingen zoals bijvoorbeeld gedemonstreerd in het werk van Gustav Mahler en Richard Strauss. Het is opvallend, dat de reaktie op dit fenomeen zich beperkte tot de strijk- en blaasinstrumenten. De bezetting van het slagwerk neemt weliswaar quantitatief gezien af, maar de verscheidenheid, het gebruik van nieuwe en andere soorten slaginstrumenten neemt juist toe. Er is geen periode in de muziekgeschiedenis, waarin zoveel nieuwe slaginstrumenten zijn ingevoerd als in de jaren tussen ± 1910 en ± 1940. De emancipatie van het slagwerk en de invoering van nieuwe slaginstrumenten vormen dus het grootste hoofdstuk in de geschiedenis van het instrumentarium in deze periode.

Aan het begin van de twintigste eeuw waren de volgende slaginstrumenten algemeen gebruikelijk:

pauken
grote trom
bekkens (al dan niet in combinatie met grote trom)
triangel
kleine trom
tamtam
gong
roertrom (in verschillende grootten)
tambourijn (met en zonder schellen)
castagnetten
Glockenspiel
xylofoon
buisklokken
cymbales antiques
aambeeld
schellen
zweep

Daarnaast kwamen (hoofdzakelijk in de opera en de amusements-muziek) effektinstrumenten voor. Tot ongeveer het jaar 1920 vormden bovengenoemde instrumenten de basis van het slagwerk. Daarna werd het aantal vernieuwingen zo groot dat van 'verandering van de basis' sprake kan zijn. De vernieuwingen op het gebied van slagwerkinstrumentarium betroffen niet alleen het invoeren van nieuwe instrumenten maar ook de uitbreiding van de speeltechniek van bestaande.

Instrumenten, bespannen met een vel (Membranofonen)

Om bij de **pauken** te beginnen: het voorschrijven van 16 pauken (tien spelers) door Berlioz in zijn 'Grande Messe des Morts' (1837) was in de negentiende eeuw nog een unicum. Hoewel uit de achttiende eeuw al incidenteel vermeldingen (en partituren, o.a. van Christoph Graupner) bekend zijn, waarin 6 pauken

(twee of drie spelers) of zelfs 8 pauken (Jakob Wilhelm Hertel: Sinfonie in C) [250] worden voorgeschreven, blijft tot ± 1900 het gebruik van meer dan 4 pauken iets buitengewoons: Berlioz ('Benvenuto Cellini', zes pauken = 3x2), Julius Tausch ('Marsch und Polonaise' für 6 Pauken und Orchester, ± 1877) [251]. Andere voorbeelden van meervoudige paukenbezetting (met zeldzaam mooi resultaat!) zijn te vinden bij E. Wolf-Ferrari: oratorium 'La vita nuova' (1901-1902; 7 pauken voor twee spelers), d'Indy: symfonisch drieluik 'Jour été a la montagne' (tweede deel, 1905; 12 'timbales chromatiques', door één speler te bedienen), Mahler: tweede symfonie (1894; 7 pauken voor drie spelers, incl. één in het 'Fernorchester') [252] en Holst: symfonische suite 'The planets' (1914-1917; 4 pauken in 'Uranus', 6 pauken (twee spelers) in 'Saturnus'). Een curiosum is een (door James Blades vermelde) kompositie voor 13 pauken (± 1900) van de Engelse paukenist Gordon Cleather. Deze zou meerdere kompositities voor pauken en orgel op zijn naam hebben staan, geschreven tijdens het eerste decennium van de twintigste eeuw [253].

Voor het spelen van de tonen vanaf e (klein octaaf) werden kleine pauken gebouwd met een diameter van minder dan 65 centimeter. Mahler gebruikt ze in zijn tweede en derde symfonie, Strawinsky in 'Le Sacre du printemps' (1913), Willem Pijper in zijn tweede symfonie (1921), Darius Milhaud in 'La Création du monde' (1923; kleine pauk d'-fis') en Leos Jánacek in verschillende werken (opera 'Katja Kabanova', 1922; opera 'Uit een dodenhuis', 1928; Sinfonietta, 1925). Dit was dus al geruime tijd vóórdat Carl Orff zijn 'Schulwerk' publiceerde.

Behalve het voorschrijven van een groter aantal pauken dan de vóór 1900 nog algemeen gebruikelijke 3 of 4, werden ook de speelmanieren uitgebreid: in de eerste helft van de 19e eeuw experimenteerde men met verbetering van het stemmechaniek van pauken. In 1855 vond Adolphe Sax een definitieve oplossing voor het snelle stemmen van pauken door middel van een pedaalmechaniek. De noodzaak tot versneld omstemmen moet worden gezocht in het feit, dat door verbeteringen aan de koperen blaasinstrumenten (invoeren ventielen) de harmonische mogelijkheden enorm werden vergroot. Daarmee moesten de pauken, die vaak in kombinatie met de koperen blaasinstrumenten optraden, gelijke tred houden.

Nicholas Dalayrac en Gasparo Spontini schreven al in het begin van de negentiende eeuw verschillende soorten paukenstokken voor. In de 'Symphonie phantastique' van Hector Berlioz worden vier pauken voorgeschreven waarvan de stokken koppen van spons moeten hebben. Deze stokken gebruikt hij overigens ook voor de grote trom. De stemming van de pauken ten opzichte van elkaar was tot en met de achttiende eeuw grondtoon en kwint of onderkwart en grondtoon. Vanaf het begin van de negentiende eeuw (Beethoven) worden dit ook andere intervallen. In 'Benvenuto Cellini' van Berlioz komen drie paren pauken voor, die ook drieklanken produceren; hetzelfde gebeurt meer uitgebreid in de suite 'Beni Mora' (1910) van Gustav Holst, daar ook motieven in secunden. In 'Robert le diable' van Giacomo Meyerbeer komt een uit vier noten bestaand motief

voor, dat door de pauken gespeeld moet worden. Gustav Mahler gebruikt in zijn achtste symfonie (1906) twee paukenstokken tegelijkertijd.

In de twintigste eeuw worden de melodische mogelijkheden van de pauken meer en meer uitgebuit. Een beroemde solo is die voor vier pauken, waarmee het laatste deel van Gustav Mahler's zevende symfonie (1905) begint. In zijn (onvoltooide) tiende symfonie (1911) schrijft hij clusters voor vier pauken voor. Minder bekend maar zeker even opmerkelijk zijn de grote soli voor zes pauken in 'Song of the high hills' (1912) van Frederic Delius [254]. Een heel bijzonder effect wordt bereikt in de vijfde symfonie, genaamd 'di tre re' (1950) van Arthur Honegger: elk van de drie delen eindigt met een pianissimo geslagen d van één pauk (vandaar ook de benaming 'di tre re'; re = d). Dit is des te meer opvallend omdat de pauken verder nergens worden gebruikt dan in die slotnoot, ondanks het feit dat er een grote orkestbezetting wordt verlangd. Honegger was bepaald geen komponist die met een grote boog om het slagwerk heenliep maar het is wel bijzonder dat hij verschillende stukken voor volledig bezet orkest heeft geschreven waarin hij helemaal geen slagwerk gebruikt (of zich beperkt tot slechts enkele noten), bijv. het 'mouvement symphonique 2 Rugby' (1928) of 'Une cantate de Noël' (1953).

In 'En saga' (1892, revisie 1901) van Jean Sibelius zijn de pauken vervangen door grote trom. Ralph Vaughan Williams laat in zijn tweede symfonie ('A Seasymphony', 1903-1909) de pauken slaan met de stokken van de kleine trom. Ook in het oeuvre van bijv. Elgar en De Falla (vóór 1914) worden al verschillende stokken en alternatieve speelmanieren voorgeschreven.

Vanaf het begin van de twintigste eeuw wordt soms ook het bespelen van pauken (en andere vel-instrumenten) met de handen voorgeschreven. In de volksmuziek en in de jazz is dit een bekend verschijnsel, in de klassieke muziek vindt men het vóór de twintigste eeuw nergens toegepast. In het lied 'The middle watch', het derde uit de cyclus 'Songs of the fleet' opus 117 (1910) van Charles Villiers Stanford komt een paukentremolo voor, dat met de vingers moet worden uitgevoerd; hetzelfde effekt (met de duim) komt voor in het ballet 'Petrouchka' (1911) van Igor Strawinsky (oorspronkelijke versie).

Een bijzonder effekt bij de pauken is het glissando, dat wordt verkregen door het verstemmen van de ketels tijdens het roffelen op het vel. Uiteraard is dit alleen mogelijk bij instrumenten waar het verstemmen met behulp van pedalen gaat. Dit effekt komt voor het eerst voor bij Richard Strauss in zijn opera 'Salome' (1905; Dans van de zeven sluiers) en hier betreft het een glissando naar boven. In latere werken zoals in 'Conversations for piano and orchestra' (1914) van Walford Davies, de vierde symfonie (1914-1916) van Carl Nielsen en de semi-opera 'Le Renard' (1916-1917) van Igor Strawinsky komen zowel glissandi naar boven als naar beneden voor. Een beroemde paukenglissando-demonstratie is te vinden bij Bartók in zijn 'Muziek voor snaarinstrumenten, slagwerk en celesta' (1936). Alexander Tcherepnin schreef een solo-sonate voor pauken

(1940), waarin alle mogelijkheden worden uitgebuit.

Hoewel de pauken in onze periode van onderzoek niet meer nieuw waren, hebben wij bovenstaande voorbeelden vermeld om een indruk te geven hoezeer het gebruik van deze instrumenten in de loop van 150 jaren is veranderd en uitgebreid.

Er worden in het symfonieorkest verschillende soorten trommen gebruikt, wat hier en daar nog wel eens aanleiding tot verwarring geeft. We onderscheiden:

de **grote trom** (caisse grande), reeds vanaf de tweede helft achttiende eeuw in gebruik.

de **kleine trom** trom (caisse claire, tambour petit, tambour militaire), eveneens vanaf de tweede helft van de achttiende eeuw in gebruik. Het instrument kan een snaar onder het trommelvel hebben, die voor een scherp ratelend geluid zorgt.

De kleine trom behoort typisch tot de militaire muziek maar komt vanaf de jaren '90 van de achttiende eeuw ook voor in het orkest, vooral bij de opera. Rossini schrijft in zijn opera 'La gazza ladra' (1817) al twee kleine trommen voor, op enige afstand van elkaar opgesteld. Berlioz schrijft er twee voor in zijn symfonie 'Harold en Italie' (1834), waarbij als bijzonder effect ook nog verlangd wordt dat deze instrumenten soms met de vingers moeten worden getrommeld in plaats van met stokken [255]. In de 'Symphonie funèbre et triomphale' (1840) worden zelfs acht kleine trommen (met snaar) verlangd, vóór Mahler een zeldzaamheid, maar dit werk is eigenlijk tot de militaire blaasmuziek te rekenen, hoewel Berlioz er later nog strijkinstrumenten aan heeft toegevoegd om het ook geschikt voor de concertzaal te maken. Grote trom, roertrom en kleine trom, de laatste twee zowel met als zonder snaar worden naast elkaar gebruikt in de cantate 'Les noces' (1923) van Igor Strawinsky.

Een kleiner model van de kleine trom is de **Tarole**, een instrument met een ver dragende en doordringende klank, speciaal geconstrueerd (omstreeks 1861) voor gebruik in de militaire muziek. Waarschijnlijk was Erik Satie de eerste die hem in het orkest voorschreef, in 'Cinq grimaces pour "Un songe d'une nuit d'été"' (1914), in 'Parade' (1916) en in 'Trois petites pièces montées' (1919). Richard Strauss gebruikte een zeer kleine tarole in zijn opera 'Die Frau ohne Schatten' (1917). In zijn orkestratie (1926) van Satie's pantomime 'Jack in the box' schreef Darius Milhaud een tarole voor in plaats van een kleine trom. Ook in 'Ionisation' (1931) van Edgard Varèse komt de tarole voor (naast twee kleine trommen).

De **'gewone' roertrommel zonder snaren** (caisse roulante): een lange trommel met een diameter van ± 40 cm vel en 60 cm ketelhoogte; dit instrument staat tussen de grote en de kleine trom in. De cylinder is langer dan bij de kleine trom; en is tegenwoordig van metaal gemaakt (vroeger van hout). Sinds de dertiger jaren van de negentiende eeuw komt het instrument

voor in de militaire muziek. Sommige komponisten geven de voorkeur aan de minder scherpe klank van de roertrom tegenover de kleine trommel. In enkele werken van Willem Pijper worden zowel kleine trom (caisse claire) als militaire trom (caisse roulante) verlangd. In de partituur van het pianoconcert (1927) omschrijft hij het verschil: 'Militaire trom is de laag klinkende groote roffeltrom, ouderwetsch, hoog model, zonder snaar ('Roertrommel'). Kleine trom .... niet gedempt'. Bedoeld is 'met snaar' [256]. Let wel: deze opmerkingen gelden het oeuvre van Pijper maar kunnen niet in generaliserende zin worden opgevat. In tal van partituren van anderen zijn kleine trom met snaar en militaire trom één en hetzelfde instrument (mét snaar!). In de opera 'Thijl' (1940) van Jan van Gilse worden kleine trom (hoog) en roertrom (laag) qua timbre tegenover elkaar geplaatst. Bij incidentele vermeldingen vóór 1800 (bijv. in 'Iphigénie en Aulide' (1773) van Chr. W. von Gluck) is het niet zeker of werkelijk de roertrom is bedoeld.

De **'gewone' roertrommel met snaren**: een lange trommel met een diameter van ± 40 cm vel en 60 cm ketelhoogte; onder de ketel zijn vier verstembare darmsnaren gespannen. Deze roertrommel wordt door Wagner al voorgeschreven ('Rienzi', 1840) en door Berlioz ('Te Deum, 1849, laatste herziening 1855; viervoudig bezet!), in de twintigste eeuw onder meer door Paul Hindemith ('Marsch über den alten Schweitzer Ton', 1960) en door Benjamin Britten ('War Requiem', 1961).

De **kleine roertrommel zonder snaren** met een diameter van ± 40 cm vel en 50 cm ketelhoogte komt onder meer voor bij Henry Cowell ('Concerto for percussion and orchestra', 1959) en bij Benjamin Britten (Vioolconcert, 1939; herzien 1950); vóór de 20e eeuw hebben wij hiervan geen voorbeelden gevonden.

De **grote roertrommel zonder snaren** met een diameter van ± 40 cm vel en 60 cm ketelhoogte; vaak geslagen met paukenstokken. Deze komt al voor bij Berlioz ('Dies irae' uit de 'Grande Messe des Morts'; 1837) en wordt daar genoteerd op de toon BES; het gaat in dit geval om een gestemde trom. Een soortgelijk instrument is de **dubbelzijdige roertrom** met een diameter van tenminste 80 cm, die Mahler voorschrijft in zijn tiende symfonie (1911). Dat het in dit laatste geval echt om een grote roertrom gaat en niet om een 'caisse grande' wordt duidelijk wanneer men de beide partijen in dit werk vergelijkt. Ook de '**longdrum**', die Havergal Brian in zijn tweede symfonie (Gothic, ontstaan tussen 1919 en 1927) voorschrijft is een grote roertrom [257].

Behalve de hierboven genoemde gebruikte trom-soorten zijn er nog veel meer, die uit andere landen en werelddelen afkomstig zijn. De meeste zijn in de loop van de twintigste eeuw de Westerse kunstmuziek binnengekomen. Een uitzondering hierop vormt de **tabourka**: een uit Noord-Afrika afkomstige trommel in de vorm van een bloempot, conisch en met één vel; hij wordt met de hand geslagen. Hector Berlioz schrijft een tabourka voor in de opera 'Les Troyens' (1856-1863) (slavendans), hier dus om een bepaalde sfeer op te roepen. De tabourka komt ook voor in de opera 'Lakmé' (1883) van Léon Delibes.

De **bongos** zijn afkomstig uit het Caraïbisch gebied en Cuba. Zij komen vrijwel altijd paarsgewijze voor en zijn meestal in een kwint-interval gestemd. Hoogte en diameter zijn ± 20 cm; ze hebben één vel en zijn aan de onderkant open. Meestal worden zij tussen de knieën geklemd en met de hand of met de vingertoppen bespeeld maar in de Europese kunstmuziek wordt ook wel voorgeschreven, dat zij met een trommelstok bespeeld moeten worden. Door de wijze van bespeling en door de plaats waar het vel wordt geraakt kan men een grote verscheidenheid in klank verkrijgen. Bongo's komen ook in grotere varianten voor. In de loop van de dertiger jaren vinden we verschillende soorten bongo's in de jazz-muziek maar pas meer prominent in de 'moderne jazz', d.w.z. na 1945. In de kunstmuziek zijn ze vóór 1945 weinig voorgeschreven, waarschijnlijk voor het eerst door Edgard Varèse in zijn 'Ionisation' (1931), nog altijd het 'eerste bijbelboek van het moderne repertoire voor slagwerk-ensemble', later door Henry Cowell in zijn 'Ostinato pianissimo' (1934), eveneens voor slagwerk-ensemble en in het orkest door Arthur Bliss in zijn balletmuziek 'Miracle in the Gorbals' (1944).

Verwant met de bongo is de **tumba**, een slank instrument met een spits toelopende onderkant en ± 75 cm lang. De klank is donker maar helder. Het werd in de Westerse kunstmuziek voor het eerst toegepast door Henri Tomasi in zijn 'Concerto Asiatico' (1939).

Ook de **conga** is familie van de bongo en heeft een spits toelopende onderkant. In tegenstelling tot de tumba is de klank echter dof. Zowel conga als tumba worden met de hand of de vingertoppen bespeeld. Buiten de jazz-muziek komen congas voor in de filmmuziek bij 'Noche de los Mayas' (1939) van Silvestre Revueltas [258].

De afkomst van de **tomtom** is niet geheel duidelijk; sommigen spreken van een 'Chinese tomtom' en een 'Zuid-Amerikaanse tomtom' zonder dat een specifiek verschil aangetoond wordt. De tomtom is een één- (soms echter ook twee-) vellige trommel zonder snaren met een cylindrische romp. Hij komt in verschillende grootten voor en wordt met de vingertoppen geslagen. Door het spannen van het trommelvel kan men verschillende toonhoogten verkrijgen. Hij werd voor het eerst gebruikt in de jazz-muziek vanaf ± 1918. In de Duitse lichte muziek van de jaren twintig komen tomtoms voor onder de benaming 'Jazz-pauken'. Paul Hindemith introduceerde ze in de kunstmuziek in zijn pianoconcert (voor de linkerhand) opus 29 uit 1923 en (onder de benaming '4 Jazz-trommeln') in zijn 'Kammermusik IV' (Vioolconcert opus 36/3; 1925). Willem Pijper gebruikte 'Jazz-tomtoms' in zijn symfonisch drama 'Halewijn' (1933) en celloconcert (1936), Alban Berg in zijn (onvoltooide) opera 'Lulu' (1935). Het is merkwaardig dat Varèse in zijn 'Ionisation' (1931) nu juist geen gebruik maakt van tomtoms; in het repertoire voor grotere slagwerkbezettingen komen ze voor het eerst voor bij Carlos Chavez in zijn 'Toccata for (six) percussion instruments' (1942). In de filmmuziek horen we ze voor het eerst in 'Noche de los Mayas' (1939) van Silvestre Revueltas. Het meest

uitvoerig worden ze gebruikt door John Cage: al in een van zijn eerste probeersels, een 'Trio-suite for percussion' uit 1936 maakt hij gebruik van tomtoms; in zijn lied 'She is asleep' (1943) komt naast de 'prepared piano' zelfs een set van 12 tomtoms voor, allen verschillend gestemd.

Een typisch volksinstrument, verwant met de kleine trommel is de '**Basler Trommel**'; in de Zwitserse muzieklitteratuur komt het instrument soms als curiositeit voor, zo in het oratorium 'Thyl Claes' (1940-1945) van Wladimir Vogel. De klank van de 'Basler Trommel' is veel minder doordringend dan die van de kleine trommel. Arthur Honegger gebruikt hem heel karakteristiek in zijn vierde symfonie 'Deliciae Basilienses' (1946). Rolf Liebermann schreef een concert voor Basler Trommel en orkest (waarin acht pauken gebruikt worden) met als titel 'Geigy Festival Concerto' (1958).

De Arabische zandlopertrommel, de **daraboukka** is via het pianoconcert (1950) van André Jolivet in de Europese kunstmuziek geïntroduceerd. Dit instrument bestaat uit een trommel met zandloper-taille, aan beide kanten met een vel bespannen en wordt met de handen geslagen.

Zo zijn er nog enkele trom-soorten, die vanuit de niet-Europese volksmuziek de Europese kunstmuziek zijn binnengekomen:

De **houtbloktrom** wordt vaak verward met het woodblock maar is wel degelijk een echte trommel, waarschijnlijk afkomstig uit Azië. Hij bestaat uit een houten frame met aan beide kanten een vel; beide vellen worden verschillend gespannen cq. gestemd, meestal in tertsafstand. Hij wordt overdwars vastgehouden en geslagen met de vingertoppen. In de jazz-muziek komt het instrument vanaf ± 1918 voor (New Orleans) en wel zoals hier omschreven of ook paarsgewijze en op een voetstuk gemonteerd. In het laatste geval slaat men de houtbloktrom met de lepels van de xylofoon. In de klassieke muziek komt het instrument voor het eerst voor bij Hindemith in zijn 'Kammermusik I' (1921) onder de benaming 'Holztrommel'. Hetzelfde instrument gebruikt Varèse in zijn 'Ionisation' (1931). De houtbloktrom werd buiten de jazz vrijwel nooit toegepast. Het eerste ons bekende voorbeeld na Varèse is pas bij Khatschatur- jan in zijn ballet 'Gayane' (1942). (Het 'bloc de bois' dat Milhaud voorschrijft in zijn 'La Création du monde' en 'Concerto pour batterie' is een woodblock, geen houtbloktrom.)

De **Indiaanse trommel** (Indian drum) bestaat uit twee ringen, ieder bespannen met een vel; de ringen worden met elkaar verbonden door een of meer plankjes maar wel zo, dat er veel ruimte tussen die plankjes is en het frame van de trom grotendeels open ligt. De vellen kunnen onafhankelijk van elkaar gespannen cq. gestemd zijn. Het instrument is afkomstig uit de cultuur van de Zuid-Amerikaanse indianen. De klank is dof maar wel doordringend. In de kunstmuziek werd het instrument geïntroduceerd door Edgard Varèse in zijn 'Hyperprism' (1923). Het komt ook voor in 'America, an epic

rhapsody' (1926) van Ernest Bloch. Silvestre Revueltas gebruikt het in het ballet 'Sensemaya' (1937). Europa kon er mee kennis maken door het ballet 'La métamorphose d'Eve' (1929) van Desiré Inghelbrecht en de opera 'Neues vom Tage' van Paul Hindemith (1929). In de kamermuziek paste Alberto Ginastera het toe in zijn liederencyclus 'Cantos del Tucumán' (1938), Hanns Eisler in zijn tweede nonet (1939) en Carlos Chavez in zijn 'Toccata for percussion instruments' (1942). Elliot Carter (*1908) schrijft twee Indiaanse trommels voor in het ballet 'Pocahontas' (1939) , (zijn eerste grote orkestwerk) [259] en Werner Egk in zijn radio-hoorspel 'Columbus' (1932). Maar wellicht was Heitor Villa-Lobos toch de eerste die het instrument gebruikte: in zijn ballet 'Amazonas' (1917) zouden naar verluidt vele Zuid-Amerikaanse instrumenten zijn voorgeschreven, maar de gepubliceerde partituur (Eschig, Paris, 1927) is 'gezet' voor modern symfonieorkest met uitgebreid slagwerk. Hetzelfde geldt voor het ballet 'Xocchipilly' (1940) van Carlos Chavez, dat een bewerking is van een stuk, dat oorspronkelijk voor Indiaanse volksinstrumenten geschreven werd [260]. In dit werk (en waarschijnlijk ook in dat van Villa-Lobos) komen verder de **timbaletas** voor, kleine Zuid-Amerikaanse pauken.

De **Tabla** en de **Bamya** zijn trommels, afkomstig uit de Indiase volksmuziek en daar nauw met religie verbonden. Zij zijn voorgeschreven in het 'Concerto for percussion and orchestra' (1959) van Henry Cowell, een werk dat vanwege de vele in de toenmalige Amerikaanse en Europese kunstmuziek ongebruikelijke of zelfs 'ongehoorde' instrumenten beslist historische waarde heeft. Het stuk dient echter als experiment te worden gezien en de muzikale waarde staat lang niet op dezelfde hoogte als vergelijkbare composities van Varèse, Chavez en Milhaud.

De **Teboul** is een Arabische cylindervormige houten trommel. De hoogte van de cylinder is ± 25 cm. Hij is aan beide zijden met een dik trommelvel (schapen- of geitenleer) bespannen, niet strak. Doorsnede van de speelkanten ± 32 cm. Het timbre is zeer gedifferentieerd en obscuur; het piano is donkerder dan dat van de roertrom; het forte is buitengewoon dragend en meer doordringend dan dat van de grote trom [261]. Pijper gebruikt dit instrument in zijn toneelmuziek bij 'De Bacchanten' (Cat. Kloppenburg no. 063; tragedie van Euripides; Nederlandse vertaling van Balthasar Verhagen) uit 1924. Ook schrijft hij het voor in zijn toneelmuziek bij 'De Cycloop' (Op. cit. 069; satyrspel van Euripides; Nederlandse vertaling van Balthasar Verhagen) uit 1925. Pijper bezat een grote verzameling exotische muziekinstrumenten, die overigens bij het bombardement op Rotterdam in mei 1940 verloren ging. Het is zeer waarschijnlijk dat hij over een originele **teboul** heeft kunnen beschikken. Zijn belangstelling voor slaginstrumenten geeft zijn muziek iets unieks, vergeleken met de Nederlandse muziek van zijn dagen.

De **tambour de Basque** (tamburo Basco) of tambourine wordt soms verward met de tambourin; de naam is dan ook misleidend: een tambour de Basque is geen trommel maar een tamboerijn, bestaat dus uit een houten ring, bespannen met één vel en in de rand

al dan niet voorzien van schellen. In de Franse taal kennen we ook de **tambourin de Provençe**, een lange cylindrische trommel, afkomstig uit de Provençe, die bespeeld wordt met één hand, cq. stok. Dit moet worden benadrukt omdat met de andere hand een simpel blokfluitje met drie gaten werd bediend, de zgn. galoubet. In de volksmuziek werden trom en fluit op deze manier in kombinatie gebruikt, een kombinatie die in de middeleeuwen al bekend en in gebruik was. In de Westerse kunstmuziek gebruikt men alleen de trommel voor zijn heldere, doordringende timbre. De tambourin de Provençe komt al in de achttiende eeuw in de kunstmuziek voor in de opera, bijvoorbeeld bij Rameau ('Les fêtes d'Hébé'; een bekend voorbeeld uit de negentiende eeuw is de 'Farandole' uit de tweede suite 'l'Arlesienne' (1872) van Bizet. In de twintigste eeuw vinden we de tambour de Provençe vooral in Franse partituren, bijv. in de symfonie 'Turangalîla' (1946-1948) van Olivier Messiaen. Het moderne instrument is voorzien van één of zelfs twee snaren. Twee vroege voorbeelden van een partituur waarin zowel de tambour de Basque als de tambour de Provençe voorkomen zijn de 'symphonic study' 'Falstaff' (Interlude Gloucestershire / Shallow's orchard; 1913) van Edward Elgar (de tambour de Provençe heet hier 'tabor') en het ballet 'Cantique des cantiques' (1937) van Arthur Honegger. De tambour de Basque is voorgeschreven in het 'Concerto pour batterie et orchestre' (1930) van Darius Milhaud en komt ook voor in zijn symfonische 'Suite Française' (1944; in ballingschap in Amerika geschreven). André Jolivet past hem toe in kombinatie met het orgel in zijn 'Messe pour le Jour de Paix' (1940). Naast vele andere uit de volksmuziek genomen elementen speelt hij een rol in het symfonische werk 'El salon Mexico' (1936) van Aaron Copland.

Bij het gebruik van de termen 'tambourin', 'tambourine' of 'tamburino' moet men zich altijd afvragen of de komponist een 'tambour de Provençe (dus een trommel-instrument) of een tamboerijn bedoelt.

De tambour de Basque komt in Franse partituren in de negentiende eeuw soms voor als effect-instrument. Hector Berlioz wenst in een van de ballet-scènes in zijn opera 'Benvenuto Cellini' een groep dansers, uitgerust met 20 tambours de Basque en bekkens. De Nederlandse komponist Willem Pijper (1894-1947) had een bijzondere voorkeur voor dit volksinstrument en schrijft het (vanaf 1917) voor in zijn drie symfoniën, in zijn piano- en celloconcert, symfonisch drama 'Halewijn' (1933) en nog andere werken.

De tambour de Basque is dus een regelrecht familielid van de tamboerijn. Dit wil natuurlijk niet zeggen dat dit instrument door de Basken zou zijn uitgevonden. Het instrument dat wij als tamboerijn kennen is bestond al vóór het begin van onze jaartelling. De Franse opera ten tijde van Lully kende het maar de eerste uitgeschreven partij voor tambour de Basque vinden we pas in de partituur van de opera 'Echo et Narcisse' (1779) van Von Gluck [262].

De tamboerijn werd in de negentiende eeuw vooral gebruikt om

een bepaalde exotische sfeer op te roepen, bijv. door Tschaikowsky in de 'Danse Arabe' en in de 'Trepak' uit het ballet 'de Notenkraker' (1892). Ook Frederic Delius geeft een belangrijke solo voor de tamboerijn in zijn opera 'Koanga' (1897).
Het gebruik van de tamboerijn puur voor de klankkleur en het timbre van de orkestklank vinden we voor het eerst bij de absolute grootmeesters in de instrumentatiekunst omstreeks 1900: Gustav Mahler (3e symfonie, 1896 en 7e symfonie, 1905), Maurice Ravel ('Rhapsodie Espagnole', 1907), Igor Strawinsky (ballet 'Petrouchka', 1911 en semi-opera 'Le Renard', 1917).

Het instrument komt voor met en zonder schellen (net als de tambour de Basque) en in verschillende grootten. Paul Hindemith schrijft in zijn 'Konzert für Violine und Orchester' (1939) vier tamboerijnen voor van verschillende grootte en zonder schellen.

Metalen zelfklinkers (metalen idiofonen)

De meest gebruikelijke idiofonen (zelfklinkers) die in de loop van de achttiende en negentiende eeuw in gebruik kwamen, waren van metaal: de triangel, de bekkens en de schellen. In de loop van de twintigste eeuw kwamen daar ook van andere grondstoffen gemaakte idiofonen bij.

De **triangel** is sinds Mozart (opera 'Die Entführung aus dem Serail', 1782) en Haydn (symfonie 100, genaamd 'Militaire', 1794; dit zijn niet eens de oudste voorbeelden!) niet meer uit het orkest weg te denken. Natuurlijk is het instrument met zijn bescheiden maar heldere klank vaak dankbaar gebruikt ter markering van het ritme of voor het toevoegen van een bijzondere klankkleur maar echt opvallende solistische partijen zijn er maar weinig. Misschien sprak het instrument weinig tot de verbeelding van de komponisten? Franz Liszt gebruikt hem opvallend in zijn eerste pianoconcert in ES (1849). In 'Anitra's dans' uit de toneelmuziek voor 'Peer Gynt' (1876) van Edvard Grieg heeft de triangel een meer solistisch allure. Ook Wagner weet hier en daar goed gebruik van het instrument te maken. Mahler en Richard Strauss schrijven hem in al hun grotere werken voor maar een 'solistisch' gebruik vinden we pas bij Respighi in zijn 'Trittico Botticelliano' (1927) en bij Bartók in zijn 'Sonate voor twee piano's en slagwerk' (1937). Het is opvallend dat de triangel niet of nauwelijks
gebruikt wordt in de eerste werken voor slagwerkensembles, die sinds 1931 in Amerika ontstonden. Een uitzondering vormen de 'Fugue for 7 percussion instruments and piano' (1932) en 'Three dance movements' (1933) voor piano en drie slagwerkers van de Amerikaan William Russell (1905-1990). Russel maakt op een zeer originele manier gebruik van de slaginstrumenten in zijn onvermoeibaar zoeken naar allerlei nieuwe effekten. In zijn fuga gebruikt hij drie (op verschillende manieren) gedempte triangels; in de 'dance movements' moet een triangel met een metalen hamer worden geslagen; in hetzelfde werk moet de triangelstok worden gebruikt om op een lege fles te slaan. Uiteindelijk moet de fles worden gebroken.

Ook de **bekkens** maken sinds Mozart en Haydn een vast bestanddeel uit van de kunstmuziek. Evenals de triangel waren zij in de middeleeuwen al bekend. De bekkens komen voor als Turkse en als Chinese modellen. Chinese bekkens (door veel komponisten met 'cinelli' aangeduid) hebben een gebogen rand; Turkse bekkens (door veel komponisten met 'cimbali' aangeduid) hebben een vlakke rand. Ook zijn zij kleiner en dunner dan de Chinese bekkens, daardoor is de klank minder 'hard' en 'agressief'. Er zijn komponisten voor wie het klankverschil er heel sterk op aankomt en zij schrijven dan ook nauwkeurig voor welke soort bekkens zij wensen. In 'Intégrales' (1925) en in 'Ionisation' (1931) van Edgard Varèse worden beide soorten naast elkaar gebruikt. Hetzelfde gebeurt in de al genoemde 'Fugue' (1932) van William Russell [263] en in 'First construction in metal' (1939) van John Cage.

Normaliter worden de bekkens langs elkaar geslagen; in de twintgste eeuw zijn er ook andere mogelijkheden in gebruik gekomen. Een heel bijzonder effekt bereikt Arnold Schönberg in zijn 'Fünf Orchesterstücke' (1909), waar een (vrij hangend) bekken met een strijkstok wordt gestreken. Andere effekten zijn te vinden in het 'Concerto pour batterie et orchestre' van Darius Milhaud (1930; Chinese bekkens) en de 'Sonate voor twee piano's en slagwerk' (1937; Turkse bekkens) van Béla Bartók. Uiterst ongebruikelijke en waarschijnlijk toen ook unieke effekten schrijft William Russell voor in zijn 'Three dance movements' (1933): een zaag moet over een bekken strijken (NB. niet in een bekken zagen!); een vrij hangend bekken moet worden geslagen met een houten stok met rubberen ringen aan één uiteinde. Ook Constant Lambert verlangt bijzondere effekten van de bekkens in zijn 'Rio Grande' (1929, zo niet zijn beste dan toch zijn meest originele werk). De verschillende soorten zijn óf vrij hangend óf op de grote trom bevestigd óf op de traditionele manier behandeld; ook hier weer Chinese en Turkse bekkens binnen hetzelfde werk. Arthur Honegger schrijft ijzeren bekkens voor - wat dikker van doorsnede dan gebruikelijk - in zijn ballet 'Le Cantique des Cantiques' (1937).

Zoals geldt voor alle niet-melodische slaginstrumenten: zij vormden de kruiden in het gerecht en moeten dus voorzichtig en spaarzaam gebruikt worden. Voor kamermuziek zijn zij minder goed bruikbaar, tenzij met meesterschap gehanteerd. Igor Strawinsky demonstreert dit in de slagwerkpartij van zijn 'l'Histoire du soldat' (1918), waarvan de bekkens een onderdeel vormen. Hoewel voor slechts zeven instrumentalisten geschreven is dit werk toch dusdanig orkestraal gedacht, dat men het ook tot de orkestmuziek (in zeer kleine bezetting) zou kunnen rekenen. Het eerste ons bekende gebruik van bekkens in een echt kamermuziekwerk is in 'Deux stèles occidentées' (1932, voor zang, harp, celesta, contrabas, tamtam en bekkens) van Georges Migot (1891-1976), een buiten Frankrijk weinig bekend komponist van een waardevol oeuvre.

In de negentiende eeuw werden bekkens in kombinatie met de grote trom vooral gebruikt in operapartituren maar ook in de militaire muziek en in de twintigste eeuw in de jazz-muziek.

Zelfs in het 'Concerto pour batterie' van Milhaud worden zij nog zó gebruikt. Sommige komponisten schrijven meerdere paren bekkens voor om een speciaal effekt te bereiken: Béla Bartók in zijn (tweede) vioolconcert (1938). Bij Mahler (tweede, zesde en achtste symfonie) en eerder al bij Berlioz ('Grande messe des Morts', 'Te Deum') staat het voorschrijven van meerdere paren bekkens in dienst van het imposante van een reusachtige bezetting en komt dit effekt alleen tot zijn recht als het aantal uitvoerenden in de honderden beloopt. Bij Berlioz is dit heel goed denkbaar maar of een werk als de achtste symfonie van Mahler met 1000 executanten (met drie paar bekkens) beter klinkt dan met 500 (en één paar bekkens) wagen we te betwijfelen.

De **Cymbeln**, die Carl Orff in zijn 'Schulwerk' (en elders) voorschrijft zijn gewone bekkens, die in verschillende grootten voorkomen. Hun klank is minder 'voornaam' dan die van de in het orkest gebruikelijke bekkens. De cymbeln worden langs of tegen elkaar geslagen; ook de losse cymbel wordt gebruikt, hetzij aan een leertje in de hand gehouden, hetzij op een standaard gemonteerd en aangeslagen met houten of metalen stokken, al dan niet met geprepareerde uiteinden.

Bij de familie van de kleine bekkens heerst dezelfde Babylonische spraakverwarring als bij de tamboerijn. In verschillende partituren vinden we cymbales antiques, crotalen, Fingerzimbeln, Gabelbecken, etc., waarbij het op het eerste gezicht lijkt, alsof het verschillende benamingen zijn voor één en hetzelfde instrument. De **cymbales antiques**, die Berlioz voorschrijft in het scherzo van zijn dramatische symfonie 'Roméo et Juliette' (1839) zijn copieën van bij de oude Grieken en Romeinen gebruikte kleine bekkentjes. In zijn 'Grand Traité d'Instrumentation' (1844) zegt hij, dat hij in een museum in Napels exemplaren heeft gezien, die niet groter waren dan een munt (een piaster). Waarschijnlijk heeft hij dan voor zijn symfonie soortgelijke instrumenten laten nabouwen. De cymbales antiques kunnen - zoals bekkens - tegen of langs elkaar geslagen worden of met een metalen staafje aangeslagen zoals een triangel. Zij zijn gestemd en worden dan paarsgewijze gebruikt. Worden zij met de randen langs elkaar geslagen, dan ontstaat een heldere intense toon, die qua hoogte goed is te definiëren. Worden zij tegen elkaar geslagen, dan ontstaat meer het effekt van een triangel, zonder duidelijk definieerbare toon, maar qua karakter is het geluid wat 'dunner'.
In 'Roméo et Juliette' wenst Berlioz een f"' van de hoge en een bes" van de andere 'cimbalo antico' [264]. Ook in de tussen 1855 en 1858 ontstane opera's 'La prise de Troye' en 'Les Troyens à Carthage' komen cymbales antiques voor.

In de negentiende eeuw werden zij nog weinig gebruikt (o.a. door Delibes en Massenet) maar zij zijn markant aanwezig in 'Prélude à l'après-midi d'un faune' (1894) van Claude Debussy, het orkeststuk, waarmee de twintigste-eeuwse muziek begint. Debussy schrijft - behalve de pauken - geen ander slagwerk voor en de in e" en b" gestemde cymbales antiques geven een betoverende werking aan de toch al bedwelmende sfeer die in

dit werk ligt. Ook Debussy spreekt uitdrukkelijk van 'cymbales antiques'. In 'Le sacre du printemps' (1913) van Igor Strawinsky worden twee cymbales antiques voorgeschreven, gestemd in as" en bes". Zij worden ook gebruikt in de opera 'Le rossignol' (1914). Maurice Ravel schrijft ze voor in 'Alborada del gracioso' (1918), 'Daphnis et Chloé' (1910-1912) en 'La Valse' (1920).

Het verschil tussen cymbales antiques en **crotalen** is, dat de laatsten niet op een bepaalde toonhoogte gestemd zijn. Zij worden als bekkens langs, cq. tegen elkaar geslagen en geven een heldere doordringende klank, anderzijds missen ze dat betoverend vibrerende van de cymbales antiques. Crotalen zijn heel geschikt voor muziek met een levendige ritmiek. Zij werden o.a. toegepast door Ernest Chausson in het symfonisch gedicht 'Viviane' (1882) en door Igor Strawinsky in zijn cantate 'Les Noces' (1923) [265].

De **Finger-cymbeln** zijn in wezen crotalen, maar iets dikker van doorsnee, waardoor de klank minder verfijnd is dan bij de in het orkest gebruikelijke instrumenten. Zij komen voor in het Orff-instrumentarium en kunnen zowel langs (cq. tegen) elkaar worden geslagen (ook tussen derde vinger en duim in de hand gehouden). Een verdere mogelijkheid is een losse Finger-cymbel aan een leertje gehangen en geslagen met een metalen staafje.

Indien twee kleine bekkens op een stalen veer zijn gemonteerd, waarbij ze tegen elkaar geslagen worden, spreekt met in het Duits van **Gabelbecken**. Deze methode is echter geen Duitse vinding: Gabelbecken komen (in een iets andere vorm) al bij de Romeinen voor. Een variant van de Gabelbecken is de **Hi-hat**, een apparaat waarbij twee bekkens van normale grootte gebruikt worden; het ene is op een standaard gemonteerd, het andere daarboven kan met behulp van een pedaal worden bewogen, dus met een voetbeweging kan met de bekkens tegen elkaar slaan. Zowel de Gabelbecken als de Hi-hat komen vóór 1945 in de klassieke [266] muziek vrijwel niet voor, wel in de jazz-muziek na ± 1918. De Hi-hat, in de praktijk ook wel 'Charleston-machine' genoemd werd al enige tijd eerder gebruikt. Een variant van de 'Charleston-machine' is een apparaat zonder specifieke benaming, waarbij grote trom en bekken(s) door middel van een pedaal tegelijkertijd tot klinken kunnen worden gebracht. Dit instrument, dat in de jazz-muziek omstreeks 1910 opdook, verdween weer in het midden van de jaren twintig. Igor Strawinsky gebruikte het in zijn 'l'Histoire du soldat'
(1918), Darius Milhaud in zijn 'La Création du monde' (1923) en in zijn 'Concerto pour batterie' (1930; toen al werd het gebruik van deze 'slagmachine' als erg ouderwets ervaren). Benadrukt moet worden dat het instrument op zich omstreeks 1910 nieuw was, maar dat het principe om grote trom en daarop gemonteerde bekkens tegelijkertijd te slaan met gebruikmaking van beide handen al lang daarvóór bekend was.

De **schellen** (Frans: grelots; Engels: jingles) kunnen in twee modellen voorkomen: 1. in de vorm van kleine en uiterst dunne bekkentjes [267], die in een houten frame gemonteerd, tegen

elkaar worden geschud [268]; 2. in de vorm van metalen belletjes, dus een (bijna) geheel gesloten metalen kogeltje, waarin een stukje metaal of steen vrij kan rondschudden. Deze belletjes worden op een hoefijzer-vormig frame gemonteerd, waarvan de beide uiteinden met een handvat zijn verbonden. Er zijn vóór 1940 geen komponisten die - wanneer zij de schellen voorschrijven - precies uitleggen welk instrument zij bedoelen. De uitvoerende slagwerker en de dirigent zullen dus moeten overleggen. In de West-Europese kunstmuziek lijkt het tweede model, de belletjes - het eerst te zijn gebruikt. Het komt al voor in de opera 'Le postillon de Lonjumeau' (1836) van Adolphe Adam en in de 'symphonie dramatique / Les cris de Paris' (1840) van de Elzasser Jean Georges Kastner (onder de benaming '**beffroi**'). Gedurende de rest van de negentiende eeuw werden ze vooral toegepast als effektinstrumenten in de toenmalige lichte muziek en in mindere mate ook in de muziek voor blaasorkesten. In de muziek voor de concertzaal vinden we ze o.m. in de vierde symfonie van Gustav Mahler (1900), in de concertouverture 'Cockaigne' opus 40 (1901) van Edward Elgar, in 'A London Symphony' (1913) van Ralph Vaughan Williams, in het symfonisch gedicht 'Feste Romane' (1929) van Ottorino Respighi en in het pianoconcert in G (1929-1931) van Maurice Ravel. Ook in de opera werden de schellen gebruikt, bijvoorbeeld in 'Cavaleria Rusticana' (1890) van Pietro Mascagni, in 'Louise' (1900) van Gustave Charpentier, in 'The perfect fool' (1922) van Gustav Holst en in 'Moses und Aaron' (1932) van Arnold Schönberg. Wat er verder onder de benaming 'schellen' (al dan niet met voorvoegsel) in de partituren is te vinden behoort tot de familie van de klokken en wordt hierna besproken. Een uitzondering vormen de schellen die vanaf 1930 door Carl Orff in zijn onderwijsmethode werden toegepast. Dit zijn zowel de instrumenten, beschreven als 'model 1' als ook 'model 2'. Soms worden hier ook de benamingen '**Rollschellen**' en '**Sistrum**' (model 1) gebruikt.

De **koe-bellen** (veeschellen), beter bekend als **Herdenglocken**, **Herdengeläute**, **Almglocken**, **Kuhglocken**, zijn verwant met de klokken: een metalen mantel waarbinnen een metalen klepel. In dit geval zijn ze van het soort dat koeien om hun nek dragen. Afhankelijk van het land waar de koebellen vandaan komen kunnen ze in detail verschillen en - afhankelijk van de grootte - hoger of lager klinken. Zij werden als effektinstrument geïntroduceerd door Gustav Mahler in zijn zesde (1904, herziening 1906) en zevende (1905) symfonie. Hier en ook in de 'Fünf Stücke für Orchester' (1913) opus 10 van Anton von Webern en de 'Alpensinfonie' (1915) van Richard Strauss is een aantal koebellen in een rek gemonteerd, dat in zijn geheel geschud moet worden. De 'Swiss staff bells' die Percy Grainger voorschrijft in zijn orkestwerk 'In a nutshell' (1916) zijn in wezen dezelfde koe-bellen als bij Mahler c.s., alleen zijn deze wat langwerpiger van vorm. Grainger gebruikte originele Zwitserse bellen, geslagen met een houten stok. Bijzonder is dat hij de eerste niet-Europeaan was, die deze instrumenten voorschrijft. Het is niet zeer waarschijnlijk dat hij de beide symfonieën van Mahler en de 'Alpensinfonie' vóór 1916 heeft gekend.

Veel meer als melodie-instrument worden de koe-bellen (hier 'cow-bells' genoemd) behandeld door Constant Lambert in zijn 'The Rio Grande' (1929, voor piano, koor met alt-solo en orkest zonder houtblazers). Deze behandeling geeft dan ook een heel andere sfeer dan bij Mahler, Strauss en Von Webern. Ook bij Gershwin in zijn opera 'Porgy and Bess' (1935) [269] vinden wij de 'cow-bells' in meer melodische zin gebruikt. Op een voor die tijd geheel nieuwe wijze ging Edgard Varèse te werk in zijn 'Ionisation' (1931) voor 34 slag- en effektinstrumenten (inclusief piano). Hier zijn de cow-bells als een integrerend bestanddeel van het totale 'orkest' (lees 'slagwerkgroep') gebruikt, zowel in een solistische funktie als in de funktie van kleur verlenen aan het geheel. Naar een uiterste differentiatie van de klankkleur streeft John Cage in zijn 'First construction in metal' (1939). In dit eveneens voor een grote groep slaginstrumenten (inclusief piano) geschreven werk worden acht gedempte cow-bells en acht niet gedempte cow-bells voorgeschreven. Cage maakt bovendien onderscheid tussen een bel voor een koe en een bel voor een os, want in dezelfde partituur wenst hij ook nog twaalf **oxen-bells** op verschillende toonhoogten, te bespelen met metalen en met rubberen hamers. In zijn orkestwerk 'Meditations on a theme of John Blow' (1955) schrijft Arthur Bliss zelfs **sheep-bells** voor; dit is een kleinere variant van de cow-bells.

De cow-bells werden als effektinstrument in de jazz-muziek (vanaf ongeveer 1920) toegepast, in de grotere bands (vanaf ongeveer 1930, zoals de band van Duke Ellington) ook in een heel klein model onder de benaming 'Water buffalo bells'. Hier is echter een essentieel verschil t.o.v. de eerder genoemde instrumenten: in de jazz zijn de cow-bells op een standaard gemonteerd, worden zij met een houten stok geslagen en hebben zij geen klepel. Een grotere variant van de cow-bell is de **vee-bel**, die vóór 1945 uitsluitend in de jazz-muziek voorkomt. De benaming 'cencerro' die zowel voor de koe-bel als de vee-bel voorkomt, is eigenlijk misleidend, omdat dit woord 'kleine klok' betekent.

Een laatste te vermelden instrument waarin belletjes worden verwerkt is de **schellenboom** (Engels: Jingling Johnnie, ook wel Turkish Crescent; Frans: Pavillon Chinois). Dit oorspronkelijk uit Azië afkomstige instrument bestaat uit een staaf waaromheen een aantal dak-vormige ringen is aangebracht. Aan die ringen bevinden zich kleine belletjes, die door schudden tot klinken komen. Ook werden er allerlei versieringen (o.m. gekleurde linten aan het instrument gehangen, zodat het als vanzelf veel bekijks trok en een waar pronkstuk in de militaire muziek werd. Het wordt voorgeschreven in de opera's 'l'Italiana in Algeri' [270] en 'Tancredi' [271] van Rossini en in de 'Symphonie funèbre et triomphale' (1840) van Berlioz. Voor de praktijk was het instrument te onhandig om een muzikale funktie te kunnen blijven behouden. Qua klank werd het vervangen door verschillende vormen van klokkenspelen en qua funktie werd het drager van de eretekens van het orkest, in feite dus het vaandel. Toch is nog tot ver in de twintigste eeuw het (incidenteel) gebruik van het 'Pavillon Chinois' te vinden in de (Franse) blaasmuziek en zelfs in de

amusementsmuziek.

Het verschil tussen bellen en klokken is niet zeer groot; bij de hierboven genoemde instrumenten zou men zelfs de koe-bellen al tot de klokken kunnen rekenen, omdat er sprake is van een metalen mantel en een klepel. Echte klokken zijn in de praktijk alleen maar goed mogelijk op de plaats waarvoor zij zijn bedoeld: de klokkentoren. Het enige voorbeeld in de gehele muzieklitteratuur vóór 1940 van het gebruik van echte **kerk-klokken** in een partituur is de 'Ouverture 1812' van Peter Tschaikowsky, althans de oorspronkelijke versie daarvan uit 1878, bedoeld voor uitvoering in de openlucht. We kunnen met vrij grote zekerheid aannemen dat het hier werkelijk om kerkklokken (in een toren) gaat, niet alleen omdat het stuk voor uitvoering op een kerkplein was bedoeld maar ook omdat er geen werkelijke toonhoogte voor de klokken is voorgeschreven en ze hier dus feitelijk als effektinstrument zijn gehanteerd. In de latere versie van dit werk voor de concertzaal (1880) zijn de kerkklokken uiteraard vervangen door surrogaten. Weliswaar wenste ook Charles Ives echte kerkklokken in de symfonie 'Holidays', deel 4, 'Thanksgiving and Forefather's day' (1904) maar hij interesseerde zich weinig voor de uitvoering van zijn werken; hij zag dit meer als een spel van de geest. In de 'Thanksgiving' wil hij behalve kerkklokken ook buisklokken en drie verschillend gestemde bellen. Daarmee is uitgesloten, dat hij bij het komponeren aan klokkensurrogaten heeft gedacht. De realisering van de partij voor kerkklokken zal in de praktijk waarschijnlijk voor de allergrootste problemen zorgen.

Omdat vele komponisten in de loop van ruim twee eeuwen toch graag een vorm van klokkenklank in hun werk wilden opnemen, zijn er vele klokkensurrogaten uitgeprobeerd, waarvan er enkele bruikbaar bleken. Een beroemd experiment is de instrumentatie van de partij voor de vier klokken (in c, G, A en E) in 'Parsifal' (1877-1882) van Richard Wagner. Hoewel Wagner de echte klokkenklank voor ogen stond, was het gebruik van echte klokken van die omvang onmogelijk. Hij moest zich behelpen met (gestemde) tamtams. Na zijn dood ontwierp Ludwig Schweisgut een soort hakkebord met enorme snaren [272]. Een oplossing die voor uitvoeringen buiten Bayreuth mogelijk bleek, was de instrumentatie (door de dirigent van Felix Mottl) voor piano('s), contrabassen en tuba.

Echte klokken werden voor het eerst voorgeschreven in opera's van Dalayrac en Cherubini, aan het einde van de achttiende eeuw. Rossini verlangt één klok (in G) in de tweede acte van 'Guillaume Tell' (1829). Meyerbeer schrijft er twee (in f en B) voor in 'Les Huguenots' (1836) om het signaal voor de massamoord te geven. Verdi gebruikt een klok in es in 'Il Trovatore' (1852) en zo zouden nog enkele gevallen vermeld kunnen worden.

Het eerste orkestwerk waarin klokken worden voorgeschreven is de 'Symphonie phantastique' (1830) van Hector Berlioz. De klokken (in c en G) mogen door een piano (met gebruikmaking van oktaafverdubbelingen) worden vervangen [273]. Verder in

'Een nacht op de kale berg' [274] van Moussorgsky. Hier wordt een klok in D verlangd, waarvan de bewerker uitdrukkelijk (in niet erg mooi Frans) zegt, dat deze door geen enkel ander instrument mag worden vervangen [275]. In al deze stukken hebben de klokken een programmatische funktie. In 'Parsifal' zijn ze als effektinstrument (en wat voor een effekt!) ingezet. Bovendien zijn zij hier melodisch gebruikt. Daarin was Wagner in zijn tijd tamelijk uniek want het melodisch inzetten van (een groep echte) klokken vinden we pas na 1940. Vóór hem had waarschijnlijk alleen Berlioz hetzelfde idee in de 'Symphonie phantastique en in 'La damnation de Faust' (1845-1846). Het gebruik van de klok (naar believen gestemd in c, d, fis of a van het klein oktaaf) in het meest sublieme wereldlijke oratorium dat in de negentiende eeuw is geschreven, is indrukwekkend. Hij klinkt in combinatie met het akkoord fis/a/c/d' van vier (natuur-)hoorns tijdens 'La course à l'Abime' op het moment dat Mefisto (met Faust te paard op weg naar de hel) hem een laatste kans geeft om terug te gaan: als de paarden stilstaan klinkt de doodsklok, huiveringwekkend realistisch.

Is het gebruik van lage klokken in de praktijk problematisch, voor hoge klokken geldt dit niet. Voor een hoge klokkenklank zoals de fis"' in Meyerbeer's 'Dinorah' (1859) kan een echte klok worden gebruikt. Het is dus de hoogte van de gewenste toon, cq. de grootte, die het gebruik van echte klokken kan bemoeilijken.

De vanaf het laatste kwart van de negentiende eeuw voorkomende **plaatklokken** en de **buisklokken** [Engels: Tubular bells] worden in de praktijk het meest gebruikt om klokkenklank na te bootsen. Plaatklokken bestaan uit gestemde metalen platen, die in een rek hangen zoals een gong of tamtam. Zij zijn meestal van brons (oudste instrumenten), vanaf 1861 ook van staal. Afhankelijk van het gewenste effekt kunnen ze met verschillende soorten hamers geslagen worden. Ze worden vaak gebruikt in de opera, o.m. in 'Boris Godunov' (1874) en 'Chovantschina' (1886; instrumentatie van Nikolai Rimsky Korsakoff) van Modeste Moussorgsky, in 'Cavalleria Rusticana' (1890) van Pietro Mascagni), in 'Tosca' (1899) van Giacomo Puccini, en 'Uit een dodenhuis' (1928) van Leos Jánacek. Jan van Gilse schrijft in zijn opera 'Thijl' (1940) een kleine klok, drie grote klokken en een bel voor, allen van onbestemde toonhoogte. Voor de klokken wilde hij het liefst echte klokken maar zag zelf wel in dat dit in de (toenmalige) uitvoeringspraktijk (in Amsterdam) moeilijk haalbaar zou zijn. Voor een vervanging ging zijn voorkeur uit naar de plaatklokken.

Ook in de symfonische muziek worden plaatklokken en buisklokken gebruikt, vooral bij werken met een grote bezetting zoals in het symfonisch gedicht 'Also sprach Zarathustra' (1896) van Richard Strauss, de 'Sechs Stücke für grosses Orchester' opus 6 (1910) van Anton von Webern of het drama met muziek (nb. géén opera!) 'Die glückliche Hand' (1913) van Arnold Schönberg. Vier lage plaatklokken zijn nodig in de eerste symfonie (1921, genaamd 'Berliner Sinfonie') van

Kurt Weill. Zij zijn gestemd in G, A, d en e.

De eerste buisklokken werden vervaardigd in 1885 door de Engelsman John Harrington. Dit jaartal is van belang om te weten of bepaalde klokkenpartijen op buisklokken kunnen (of moeten) worden gespeeld. Uit dit jaartal blijkt bijv., dat gebruik van buisklokken in de 'Symphonie phantastique' (1830) historisch onjuist is: omdat ook plaatklokken in 1830 nog niet bekend waren, [276] kan Berlioz alleen aan echte klokken hebben gedacht. Het principe van de plaatklokken is al veel ouder dan de negentiende eeuw maar in de kunstmuziek worden zij pas vanaf het midden van de negentiende eeuw gebruikt en zijn ze in de loop van de eerste helft twintigste eeuw door de buisklokken en andere instrumenten verdrongen. Een zeldzame toepassing van geslagen **metalen platen zonder specifieke toonhoogte** is te vinden in de volksliedbewerking (voor klein orkest) 'Molly on the shore' (1907) van Percy Grainger [277]. Buisklokken bestaan uit bronzen pijpen van verschillende lengte, hangend in een rek, die geslagen worden met een metalen (of houten) hamer. De eerste instrumenten hadden een vrij beperkte omvang: chromatisch van c' tot f" (18 buizen). Naderhand werd deze uitgebreid met f tot b in het lage en fis" en g" in het hoge register (25 buizen). De eerste toepassing van buisklokken is waarschijnlijk die van Sir Arthur Sullivan in zijn cantate: 'The golden legend' (1886). De Parijse opera liet in 1890 een set van 15 buisklokken met toetsenbord bouwen onder de naam **codophone**.

Tegenwoordig worden buisklokken in het orkest algemeen gebruikt, ook ter vervanging van oorspronkelijke partijen voor klokken, vaak met als nadeel dat de klank dan een oktaaf (soms zelfs twee oktaven) te hoog is. Zij waren van meet af aan bedoeld ter vervanging van de klokkenklank en soms noemen komponisten, die met buisklokken niet tevreden waren, alternatieve mogelijkheden om tot een ander - niet altijd beter - klinkend resultaat te komen. Bij de uitvoering van werken uit de periode 1890-1940, waarin buisklokken worden voorgeschreven zal de dirigent zich terdege moeten afvragen of de komponist zulke alternatieven gewenst heeft en ze eventueel toepassen. Dit is bijvoorbeeld het geval bij de opera 'Madame Butterfly' (1904) van Giacomo Puccini. In deze partituur worden **Campanelli giappa** (Japanse klokken) voorgeschreven, die de komponist kennelijk ter beschikking had. Dit zijn stalen staven boven kalebas-vormige resonatoren, met een galm die volkomen anders is dan de Europese klokken en zeer tot de exotische sfeer van de opera bijdragen. Ze komen in dit werk zowel in het orkest als 'offstage' voor en hun rol is zo belangrijk dat zij onmogelijk kunnen worden weggelaten. Omdat theaters nu eenmaal niet over deze bijzondere klokken beschikken, konden enige sets voor zeer veel geld bij de uitgever worden gehuurd. Dit was om financiële redenen weer bezwaarlijk, zodat Puccini er (na verloop van tijd) mee akkoord ging, dat deze klokken werden vervangen door kleine tamtams met een preciese toonhoogte. Zelfs met gebruikmaking van dergelijke surrogaten blijft de rol van de klokken in deze partituur indrukwekkend qua sfeer. In de vroegere opera 'Tosca' (1899) worden twaalf buisklokken zowel in het orkest

als 'offstage' voorgeschreven; daarbij zijn er ook in BES, F en E, terwijl buisklokken
slechts tot f (klein oktaaf) gaan. Hier moet dus een mix van buisklokken en plaatklokken worden toegepast. Een voorbeeld van het typisch gebruik van buisklokken (en géén andere soorten) is te vinden in de balletmuziek 'Appalachian Spring' (1944) van Aaron Copland.

Ook de klokken die Jean Sibelius voorschrijft in zijn symfonisch gedicht 'De Oceaniden' (1914) gaven praktische problemen. Liever dan hier buisklokken te gebruiken nam Sibelius **stalen staven**, geslagen met een metalen hamer, maar omdat hem die klank uiteindelijk tóch niet beviel, liet hij de partij (een oktaaf hoger) uitvoeren op een Glockenspiel. Benjamin Britten kon in 1945 voor zijn opera 'Peter Grimes' niet over de gewenste klok beschikken en verving dit instrument liever door een gong. In zijn latere opera 'The turn of the screw' (1954) schreef hij een set van (kleine) klokken voor, chromatisch gestemd van f' tot g". Dat de oplossing om voor het nabootsen van klokkenklank een metalen plaat te gebruiken vele komponisten niet beviel, blijkt uit het feit dat de instrumentenbouwer Adolphe Sax al in 1887 de opdracht kreeg een alternatief te vinden voor een lage klok (te gebruiken in de toneelmuziek voor 'Patrie' op muziek van E. Paladilhe [278]. Het resultaat was een opgerolde metalen plaat met bobbels [279], dat waarschijnlijk niet aan de verwachtingen heeft voldaan.

Een apart geval vormen de symfonieën van Gustav Mahler. In een aantal, de no's 2, 3, 6, 7, 8 en 9 schrijft hij klokkenklank voor, in de no's 6, 7, 8 en 9 is zelfs sprake van (sehr) **tiefe Glocken**. Door deze partijen op buisklokken uit te voeren ontstaat een verkeerd klankbeeld. In het eerste deel van de negende symfonie (maten 337 tm 346), waar drie 'tiefe Glocken' in FIS, A en B de klank van harp, celli en contrabassen bij moeten kleuren (behalve in de laatste twee maten), ontstaat zelfs een heel lelijk en karikaturaal effect, als men die partijen op gewone buisklokken een octaaf te hoog laat klinken. Bij een komponist, die zo nauwkeurig was in zijn instrumentatie, mag dat niet gebeuren, hoewel Mahler zelf noodgedwongen buiten Wenen wel eens met minder genoegen heeft moeten nemen. Hetzelfde probleem zien we bij de 'tiefe Glocken' in de 'Drei Stücke für Orchester' (1914) van Alban Berg. Met het verdwijnen van de zeer grote orkestbezettingen na de eerste wereldoorlog verdwenen ook de 'tiefe Glocken'; zij werden nadien zelden meer voorgeschreven (nog in 1940 door Jan van Gilse in zijn opera 'Thijl').

De buisklokken komen ook voor met een klaviatuur. Dit heeft direkt met de technische eisen van de muziek zelf te maken, immers: indien de buizen met twee handen (cq. hamers) geslagen worden, dan nog kunnen op een set buisklokken alleen 'losse' tonen en eenvoudige melodische motieven ten gehore worden gebracht, omdat de klank met de hand gedempt moet kunnen worden. In 1886 construeerde Otto Major in Dresden een buisklokkenspel van drie oktaven met klaviatuur, dat hij **Metallino** noemde. In 1890 werd in Parijs een **Codophone**, een

set van vijftien buisklokken met klaviatuur gedemonstreerd. Het instrument werd echter pas regelmatig gebruikt na technische verbeteringen van Gustave Lyon (1908). Het werd voorgeschreven door Maurice Ravel in de georkestreerde versie van 'Ma mère l'Oye' ('Laideronette', 1911), door Anton von Webern in de 'Fünf Stücke für Orchester' (1913) opus 10 en door Ottorino Respighi in het symfonisch gedicht 'Fontane di Roma' (1917); onder de benaming **Tubuscampanophon** door Aram Khatschaturjan in zijn ballet 'Gayane' (1942) en door Paul Hindemith in zijn 'Sinfonische Metamorphosen über Themen von Carl Maria von Weber' (1943), om slechts de meest markante partituren te noemen [280]. Direct verwant met de tubuscampanophon is de **tubafoon**, een kleine hoog gestemde xylofoon met metalen resonatoren. Buiten de amusements-muziek (Percy Fletcher, Eric Coates, e.a.) wordt hij zelden voorgeschreven; In de praktijk wordt de partij meestal gespeeld op een vibrafoon.

De codophone komt in de Italiaanse opera voor het eerst voor bij Puccini in zijn opera 'Turandot' (1924). De tien gestemde klokken, die Willem Pijper voorschrijft in zijn toneelmuziek bij Sophocles' 'Antigone' (1920) zijn werkelijke kleine klokken (omvang cis'/gis"); zij waren privé-eigendom van de Utrechtse orgelbouwer De Koff die ze vermoedelijk uit een gesloopt carillon had gehaald. Een soortgelijke groep kleine bellen moeten de 'sonagli' zijn geweest, de vijf nauwkeurig naar toonhoogte voorgeschreven gestemde schellen in de derde van de 'Drei Deutsche Tänze', KV 605 (1791) van Mozart. Verwant hiermee zijn de **cup-bells** van Daniel Ruyneman. Deze naar aanwijzing van de komponist kort voor 1918 vervaardigde kom-vormige metalen klokjes werden gebruikt in zijn kamermuziekwerk 'Hiëroglyphen' (1918), waarin ook celesta, harp, piano, mandolines, gitaren en drie fluiten zijn voorgeschreven. De oorspronkelijke cup-bells zijn verloren gegaan. Vandaag de dag vervangt men ze door het Glockenspiel. Volledigheidshalve mag hier nog een instrument zonder specifieke benaming worden vermeld [281], dat bestaat uit een rek met kleine belletjes en/of staafjes, geslagen met een hamertje. Het is, gezien zijn toonomvang, te vergelijken met een miniatuur buisklokkenspel. In de Engelse taal gebruikt men hiervoor de onjuiste benaming '**discant chimes**', onjuist omdat er geen klokjes aan te pas komen [282]. Het instrument was in de jaren twintig populair in de jazz en lichte muziek, daarna werd het vergeten.

Charles Ives is waarschijnlijk de eerste geweest, die klokkenklank in de kamermuziek toepaste. Hij noemt daarbij de klokkenklank 'bells', 'high-bells', 'middle-bells' of 'chimes'. Onder 'bells' verstaat hij de bellen die Mahler 'Kuhglocken' noemt (zesde en zevende symfonie); 'high-bells' is bij hem een andere benaming voor 'Glockenspiel', geslagen met een hamertje. 'Bells' worden gebruikt in 'A Set of Pieces for Theatre or Chamber Orchestra' (partituur niet gedateerd maar geschreven vóór 1908) voor drie houten blaasinstrumenten, trompet, bells en strijkers (waarschijnlijk solistisch bezet). De 'middle bells' komen voor in het scherzo genaamd 'All the way around and back' (1907), samen met twee piano's, fluit,

klarinet en bugel (of trompet). In een uit 1908 daterend 'Adagio sostenuto' voor fluit, althobo (of bassethoorn), celesta en strijkkwartet mag de celestapartij worden vervangen door 'high bells'. 'Chimes' komen voor in 'Tone roads 3' (partituur niet gedateerd maar na 1911; 'Tone roads 1' dateert uit 1911) voor fluit, klarinet, trompet, trombone, 'chimes', strijkers en piano. Tenslotte is er een werk genaamd 'The Pond' (partituur niet gedateerd maar geschreven vóór 1916) voor strijkers, alt (zingt op vocalen; kan worden vervangen door althobo), fluit, harp, 'church bells' en piano. Als alternatief (blijkbaar heeft hij hier wél aan een uitvoering gedacht) schrijft hij een 'Glockenspiel' of een celesta voor. Men moet bij het realiseren van zijn partituren steeds bedenken, dat hij zich om de uitvoering van zijn stukken weinig bekommerde. Dat geeft een huidige dirigent natuurlijk niet de vrijheid om in de partituren in te grijpen maar buiten de plicht om datgene te realiseren wat mogelijk is wel de vrijheid, om datgene wat absoluut onmogelijk is te vervangen. Men kan van mening verschillen bij de vraag, of de hier genoemde komposities tot de kamermuziek behoren of toch tot de orkestmuziek. De solistische bezetting van de strijkers (in twee partituren uitdrukkelijk vermeld), de kleine blazersbezetting en de intieme sfeer in deze muziek pleiten voor kamermuziek. Interessanter is de vraag of Ives op dat moment de symfonieën van Mahler kan hebben gekend. Dat is onwaarschijnlijk. Hij is nooit in Europa geweest en de zesde en zevende symfonie van Mahler zijn pas na diens dood voor het eerst in Amerika uitgevoerd. Ives kan misschien de partituren (gepubliceerd in 1906, resp. 1908) in bezit hebben gehad? Hoe dan ook, het is waarschijnlijker dat hij wat betreft het gebruik van 'bells' op hetzelfde moment op hetzelfde idee is gekomen als Mahler.

De voorouders van al deze klok-soorten zijn de handklokken geweest, die al in de middeleeuwen bekend waren. Gestemde handklokken komen in de latere kunstmuziek zelden voor. Daniël F. E. Auber gebruikt ze als effektinstrument in zijn opera 'Fra Diavolo' (1830), Victor Massé in zijn opera 'Les noces de Jeanette' (1853) [283]. Anton Dvorak gebruikt er één in de orkestratie van zijn Slavische dansen opus 72 (1885-1888) en zelfs vier in zijn cantate 'De spookbruid' opus 69 (1884). In de twintigste eeuw duiken de handklokken nog eens op in de partituur de marionetten-opera 'El retablo de Maese Pedro' (1923) van Manuel de Falla. In de lichte muziek (in Europa na 1900) en in de jazz (in Amerika vanaf 1918) komen handklokken in drie varianten voor maar worden zij nooit in de hand gehouden. Onder de benaming '**staff-bells**' worden zij gemonteerd in een frame en met houten of metalen hamers geslagen. Bij '**arch-bells**' wordt ook de hamer aan het frame bevestigd en omhoog getrokken met een koord. Bij '**tap-bells**' wordt een klepel met een koord tegen de binnenkant van de mantel getrokken (dus zoals bij een carillon). Gewoonlijk bestaan deze instrumenten uit acht klokken; ze zijn pas na 1940 in de klassieke muziek toegepast.

In de Europese kunstmuziek worden vanaf het begin van de twintigste eeuw diverse soorten kleine bellen (metalen

bolletjes met steentje o.i.d.) gebruikt, meestal als effektinstrument. Zij komen ook voor in de lichte muziek en in de jazz. De meest gebruikelijke effekten zijn als alarmbel, scheepsbel, brandweer, vertrek van een trein of zij worden, op een ring of stok gemonteerd, gebruikt om een effekt op te roepen van 'paard-en-arreslee-in-de-sneeuw', in de wandeling **slede-bellen** genoemd. Sledebellen werden in vroeger eeuwen al toegepast in stukken met kinderinstrumenten, zoals in de beroemde (aan Haydn, Leopold Mozart en nog anderen toegeschreven) 'Kindersinfonie' (± 1775?). Edgard Varèse gebruikt slede-bellen in 'Hyperprism' (1922-1923), John Cage in zijn 'First construction in metal' (1939) en 'Second construction in metal' (1940).

Arnold Schönberg schreef in zijn opera 'Von heute auf morgen' (1929) een **electrische bel** voor, dus een bel waarvan het rinkelen door een electrische impuls wordt opgewekt. Strikt genomen is dit geen bel maar een schel. Twee electrische schellen worden gewenst in 'Ballet mécanique' (beide versies 1924 en 1953) van Antheil.

Tot de metalen zelfklinkers kunnen nog gerekend worden het metaalblok, de 'Schmiede im Walde', de kettingen en het aambeeld.

Het **metaalblok** (bloc de métal; niet te verwarren met het aambeeld) is een metalen staaf die op de grote trom wordt bevestigd. Het klinkt als een klein aambeeld en wordt (uiteraard) met een metalen staaf (bijvoorbeeld die van de triangel) geslagen. Het komt vooral voor in Franse partituren, mogelijk voor het eerst bij Darius Milhaud in zijn ballet 'La création du monde' (1923) en het 'Concerto pour batterie' (1930).

Ook de '**Schmiede im Walde**' geeft een imitatie van een aambeeld. Het instrument bestaat uit twee staven van messing (met het interval van een grote sext). Deze staven liggen op een houten frame met vilten bedje en worden met een houten hamer geslagen. Het werd slechts éénmaal toegepast in een gelijknamig werk (1902) van de Duitse komponist Richard Eilenberg (1848-1925), bekend van de 'Mühle im Schwarzwald' en andere salonstukken, die destijds weergaloos populair waren [284].

Het rammelen van **ijzeren kettingen** komt een aantal keren voor in de opera, bijvoorbeeld in 'Der Freischütz' (1821) maar dan gaat het steeds om een regie-aanwijzing. Arnold Schönberg was de eerste die ze als onderdeel van het orkest in een partituur voorschreef. Dit gebeurde in zijn oratorium 'Gurrelieder' (1900-1901), waarvan de instrumentatie pas voltooid werd in 1911. Edgard Varèse gebruikt ze in zijn 'Intégrales' (1925), een werk voor elf blazers en vier slagwerkers. Havergal Brian past ze toe in zijn tweede symfonie 'The Gothic' (1927). Dit enorme werk met een bezetting die zelfs de 'Gurrelieder' nog overtreft verdient meer belangstelling, zoals trouwens meer van de vele symfonieën van Brian, die voor het merendeel nog nooit, en buiten Engeland al helemaal niet zijn uitgevoerd. De

'Gothic' is uitgegeven door Cranz in Hamburg [285].

Het **aambeeld** werd in de opera al in de negentiende eeuw met een zekere regelmaat toegepast. Het is een echt smids-gereedschap, dat met een metalen hamer wordt geslagen en een doordringende metalige klank geeft. Hector Berlioz introduceerde het instrument in zijn opera 'Benvenuto Cellini' (1838) maar kende er blijkbaar niet zoveel waarde aan toe, dat hij het opnam in zijn (in de 'Grand Traité' genoemde en gespecificeerde) 467 man sterke 'orkest van de toekomst'. Jean Georges Kastner paste het toe in zijn 'symphonie dramatique / Les cris de Paris' (1840), Giuseppe Verdi in zijn opera 'Il Trovatore' (1852), Charles Gounod in zijn opera 'Philémon et Baucis' (1860), Georges Bizet in zijn opera 'La jolie fille de Perth', maar de meest beroemde partituur is de vier-delige 'Ring des Nibelungen' (1854-1876) van Richard Wagner. In 'Das Rheingold' (1854) schrijft Wagner drie groepen aambeelden voor, in drie oktaven gestemd op de toon f. Een vroeg twintigste-eeuws voorbeeld is te vinden in de opera 'La vida breve' (1905) van Manuel de Falla. Buiten de opera werd het aambeeld vrijwel niet gebruikt. Het is opvallend dat een groot Wagner-dirigent als Gustav Mahler het nooit in zijn eigen werken voorschreef.

George Antheil introduceerde het aambeeld (meerdere exemplaren) in de puur instrumentale muziek in zijn 'Ballet Mécanique' (1924; [286]) voor tien piano's en een aantal slag- en effektinstrumenten. Vrijwel gelijktijdig kwam Edgard Varèse, de grootste pionier op het gebied van slagwerk in de twintigste eeuw, met zijn 'Hyperprism' (1923) voor blazers en slagwerk. Hij gebruikte een groot en een klein aambeeld in zijn 'Ionisation' (1931) voor slagwerkensemble, daarin nagevolgd door de andere grote Amerikaanse slagwerk-pionier, William Russell met zijn 'Three dance movements' (1933). In dit laatste werk mag het aambeeld in noodgevallen worden vervangen door een stalen buis, geslagen met een zware metalen hamer.

Zonder dat hij op dat moment het werk van Varèse kende, schreef William Walton het aambeeld voor in zijn monumentale oratorium 'Belshazzar's feast' (1931). Hij gebruikt hierin het slagwerk op een zeer originele manier: centraal in het stuk staat de beschrijving van het drinkgelag van de Babylonische koning Belshazzar [287], waarbij de feestgangers de lof zingen van de gouden, zilveren, koperen, ijzeren, houten en stenen afgodsbeelden. Walton geeft aan iedere afgod zijn eigen klankkleur en gebruikt het slagwerk voor het zilveren (triangel en Glockenspiel), ijzeren (aambeeld), houten (xylofoon) en stenen (zweep) afgodsbeeld. De trommels en de gong verschijnen bij het 'handschrift op de muur'. In de filmmuziek introduceerde Arthur Bliss het aambeeld in 1935 ('The shape of things to come'; gelukkig ook als suite voor de concertzaal bewaard gebleven). Een zeer mooi gebruik van het aambeeld geeft Arthur Honegger in zijn cantate 'Les mille et une nuits' (1937). John Cage bracht het aambeeld zelfs in de kamermuziek. In zijn 'First construction in metal' (1939) geeft hij de vijfde speler van het sextet maar liefst acht

aambeelden van verschillende grootte, met en zonder dempers.

Houten zelfklinkers (houten idiofonen)

Afgezien van het materiaal waarvan het instrument is vervaardigd, is er geen principieel verschil tussen een houten en een metalen zelfklinker.

Het **woodblock** komt in twee modellen voor: het ene ziet er uit als een houten doosje, dat in de hand wordt gehouden en van binnen voor een deel is uitgehold. Het wordt met een houten stokje geslagen en geeft een korte, droge toon die zeer doordringend is. Het komt al voor bij Darius Milhaud in zijn 'La création du monde' (1923) en in zijn 'Concerto pour batterie' (1930), beide keren onder de benaming 'bloc de bois'; William Walton schrijft het voor in zijn surrealistisch theaterstuk 'Façade' (1922-1926) als 'woodblock'; ook Willem Pijper gebruikt het onder die naam in zijn toneelmuziek bij 'The tempest' (1930). Bij Sergei Prokovieff in zijn vijfde (opus 100, 1944) en zesde symfonie (opus 111, 1947) wordt het echter 'legno' (hout) genoemd. Een hoog en een laag klinkend woodblock wordt voorgeschreven door Henry Cowell in zijn 'Ostinato pianissimo' (1934) voor slagwerk-ensemble. John Cage wenst zelfs zeven (gestemde) woodblocks in zijn kamermuziekwerk 'Amores' (1943) dat ook een partij voor 'prepared piano' bevat. Een concertant karakter heeft de partij voor woodblock in de fraaie 'Grand Canyon suite' (1931) van Ferde Grofé en in 'A dance symphony' (1931) van Aaron Copland.

Het andere model bestaat uit twee uitgeholde kokertjes, van verschillende grootte, door massief hout met elkaar verbonden en eveneens met een houten stokje geslagen. Hier kunnen dus twee tonen worden gegeven. Het tweede model komt onder de benaming 'Holz[block]trommel' (niet te verwarren met de 'Holztrommel' van Hindemith, z.b.) voor het eerst voor bij Carl Orff in zijn 'Schulwerk' (vanaf 1930). Hij paste het later ook toe in zijn opera's.

Het woodblock wordt in allerlei varianten gevonden, zowel in Azië als in Afrika als in Zuid-Amerika. De Europese komponisten hebben het instrument via de jazz-muziek leren kennen, waar het al omstreeks 1915 voorkomt. Ook in de Zuid-Amerikaanse op de volksmuziek geïnspireerde klassieke muziek werd het al vroeger gebruikt dan in Europa, bijv. door Heitor Villa-Lobos in zijn ballet 'Amazonas' (1917). Een variant van het woodblock is het **Chinese woodblock**, dat iets groter is van vorm maar met een relatief kleinere uitholling, waardoor de klank wat minder agressief is dan bij het 'gewone' woodblock. Dit instrument, dat eveneens in Amerika al vóór 1920 in de jazz-muziek werd gebruikt, komt o.m. voor in 'A young person's guide to the orchestra' (1945-1946) van Benjamin Britten.

Het **templeblock** bestaat uit een bol, gemonteerd op een handvat (of bij meer templeblocks op een frame) en wordt met een houten hamertje geslagen. Evenals het woodblock heeft ook het templeblock een uitholling. Het principe is hetzelfde maar de

vorm is anders en daardoor ook de klank. Tegenover de droge maar doordringende klank van het woodblock staat de volle milde klank van het templeblock. Misschien was William Walton de eerste die het instrument in de klassieke muziek toepaste. Hij schrijft twee templeblocks voor in 'Façade' (1922-1926). Edgard Varèse gebruikt er steeds twee in 'Intégrales' (1925), in 'Arcana' (1927) en in 'Ionisation' (1931). Constant Lambert wenst er zelfs zes in zijn pianoconcert (1931) [288]. In de opera komt het instrument voor bij Alban Berg: 'Lulu', (1928-1935; onvoltooid gebleven) en bij George Gershwin: 'Porgy and Bess' (1935). Sinds ongeveer 1918 worden templeblocks in de jazz-muziek gebruikt, vanaf de twintiger jaren ook in de lichte muziek. Britten gebruikt twee templeblocks in zijn opera 'Let's make an opera' (1949).

Nauw verwant met woodblock en templeblock is de **teponatzli**, een Mexicaans volksinstrument, dat er uit ziet als een vertikaal gesneden halve boomstam met een uitholling, waardoor de klank veel lager is dan van woodblock of templeblock. In de wereld van de Latijns-Amerikaanse slaginstrumenten heeft het dan ook een basfunktie. Het instrument komt buiten de volksmuziek voor het eerst voor bij Amadeo Roldan (1900-1939) in zijn ballet 'La Rebambaramba' (1928), verder in de filmmuziek 'Noche de los Mayas' (1939) van Silvestre Revueltas, in het ballet 'Xocchipilly' (1940) van Carlos Chavez en in de opera 'Montezuma' (1947) van Roger Sessions. In de kamermuziek paste John Cage het instrument toe in zijn slagwerkkwartet 'Third construction in metal' (1941). We vinden het ook terug onder de benaming **Schlitztrommel** in het werk van Carl Orff (zangspel 'Die Bernauerin', 1944-1946 en elders).

De **castagnetten** worden al vermeld in een artikel in de eerste jaargang van de 'Allgemeine Musikalische Zeitung' [289] in 1799 met vier notenvoorbeelden. Het instrument bestaat uit twee schelpvormige houten kleppers, waarvan er een in de handpalm wordt geklemd en de andere daar met de vingers tegenaan geslagen wordt. Ook kunnen deze kleppers op een steeltje worden gemonteerd en dan geschud. Dit laatste model is gebruikelijk in de moderne orkestpraktijk; het andere is afkomstig uit de volksmuziek. Als instrument zijn de castagnetten oeroud. De Grieken (in de eeuwen rond het begin van onze jaartelling) kenden ze al.

Zowel Jean Georges Kastner in zijn 'Traité Général d'Instrumentation' (1837) als Hector Berlioz in zijn 'Grand Traité d'Instrumentation' (1844) vermelden de castagnetten. Kastner is wat uitvoeriger, Berlioz noemt ze en passant bij het bespreken van de 'cymbales antiques' zonder er verder diep op in te gaan.

De eerste toepassing van castagnetten in de kunstmuziek is waarschijnlijk de partij in het vierde van de 'Sei quintetti con chitarra' van Luigi Boccherini (1743-1805). Deze zes kwintetten werden in 1799 gepubliceerd door de Parijse uitgever Pleyel maar bestaan voor een groot deel uit arrangementen van oudere stukken, ontstaan tussen 1771 en 1788

voor strijkkwintet. In het vierde van de genoemde zes gitaarkwintetten komt een fandango voor. Het meeslepende karakter van deze Spaanse dans wordt extra ondersteund door een sistrum (hier een triangel, voorzien van metalen ringetjes) en een paar castagnetten. Een partij voor deze slaginstrumenten is niet uitgeschreven maar de medewerking wordt in het 'avertissement' van deze uitgave uitdrukkelijk vermeld. Er is een moderne heruitgave van deze stukken door Yves Gérard bij Heugel, Paris, 1974. Castagnetten komen ook voor in de opera 'Das Nachtlager von Granada' (1833) van Conradin Kreuzer. Daar zijn ze echter een voorschrift in de regie en dus niet in de partituur opgenomen. Hector Berlioz gebruikte ze daadwerkelijk in zijn orkestlied 'Zaïde' (1845; loflied op de stad Granada) en schrijft de partij geheel uit. Richard Wagner verlangt castagnetten in de 'Venusbergmuziek' in de Parijse versie van zijn opera 'Tannhäuser' (1860-1861); minder bekend is dat hij ze ook al toepaste in zijn vroege opera 'Das Liebesverbot' (1834-1835) en daarna nog eens in de toneelmuziek 'La descente de la Courtille' (1840). In beide gevallen gaat het hier om het verkrijgen van een exotische sfeer, zoals Georges Bizet er later een Spaanse sfeer mee wilde tekenen in zijn opera 'Carmen' (1875). Camille Saint-Saëns gebruikt castagnetten voor het oproepen van een exotische sfeer in zijn opera 'Samson et Dalilah' (1877). Hier is het effekt een beetje 'zwoel' en mist het de echte vurigheid van de 'femme fatale' zoals Bizet deze meesterlijk wist te schilderen.

Léon Delibes gaat in zijn in India spelende opera 'Lakmé' (1883) een stap verder: behalve het gebruik van twee paren in oktaven gestemde pauken, verlangt hij castagnetten van hout en van metaal (de laatsten niet te verwarren met 'cymbales antiques'). Die zelfde **metalen castagnetten** vinden we de eerste decennia van de twintigste eeuw terug bij Darius Milhaud in zijn operatrilogie 'l'Orestie' (1913-1922) [290] en in het ballet 'l'Homme et son désir' (1918; evenals 'l'Orestie' met een zeer grote slagwerkbezetting geschreven). Hier worden ze naast de houten castagnetten gebruikt.

De castagnetten zijn reeds in de negentiende eeuw een vast bestanddeel van het orkest geworden, waarbij de grens tussen slaginstrument en effektinstrument moeilijk is te trekken. In de twintigste eeuw wordt die grens vrij duidelijk: castagnetten blijven als effektinstrumenten in gebruik en doen ook als zodanig hun intrede in de jazz-muziek. Ze krijgen een zelfstandige en zelfs solistische funktie. Een markante partituur waarin castagnetten (nog) als slaginstrument worden gebruikt is 'Iberia' (1906-1912) van Claude Debussy. Enkele niet minder markante partituren waarin de castagnetten zelfstandig zijn behandeld (dus als volwaardige slaginstrumenten naast alle anderen) zijn: het derde pianoconcert opus 26 (1921) van Sergei Prokovieff, de tweede symfonie (1921) van Willem Pijper, de eerste symfonie (1927) van Alexander Tcherepnin [291], het 'Concerto pour batterie' (1929-1930) van Darius Milhaud en 'A young person's guide to the orchestra' (1945-1946) van Benjamin Britten.

Het is opvallend, dat komponisten die tot de meest knappe instrumentators van de eerste helft twintigste eeuw gerekend kunnen worden, zoals Gustav Mahler en Béla Bartók zich blijkbaar totaal niet tot de klank van de castagnetten voelden aangetrokken. Nergens in hun orkestmuziek vindt men ze. Ook de eerste komponisten van stukken voor slagwerkensemble, Edgard Varèse [292], William Russell (en later Henry Cowell) gebruiken ze niet. Misschien is dit vanwege het feit dat castagnetten de eigenschap hebben, zeer doordringend van klank te zijn en sterk te domineren.

Een instrument dat evenals de castagnetten oorspronkelijk uit de volksmuziek komt en zijn carrière begon als effektinstrument, is de **zweep** [frusta, fouet, whip]. Adolphe Adam schrijft hem voor (samen met een set slede-bellen) in zijn opera 'Le postillon de Lonjumeau' (1836) en Jean Georges Kastner in zijn 'symphonie dramatique / Les cris de Paris' (1840). Edgard Varèse wenst in zijn 'Intégrales' (1923-1925) voor blazers en slagwerk een **switch whip** (een rijzweep), in dit geval dus een gewone zweep zoals waarschijnlijk ook Adam en Kastner hem gebruikt hebben.

Tegenwoordig bestaat de 'orkestzweep' uit twee houten latten, aan elkaar bevestigd door een scharnier, die tegen elkaar worden geslagen. Mahler schrijft dit instrument voor in zijn vijfde symfonie (1901-1904), Richard Strauss in zijn opera 'Elektra' (1908) en William Walton in zijn cantate 'Belshazzar's feast' (1931). De meest beroemde zweepslag in de gehele orkestlitteratuur is die in het laatste deel van het pianoconcert in G (1931) van Maurice Ravel. Er bestaat ook een **orkestzweep**: twee langwerpige metalen platen i.p.v. latten. De klank hiervan is scherper en agressiever dan die van de houten versie. Dit instrument wordt gebruikt door Wladimir Vogel in zijn opera 'Thyl Claes' (1945).

Strikt genomen moeten ook de **menselijke handen** gerekend worden tot de zelfklinkers. Het alleroudste muziekinstrument moet in de primitieve muziek een belangrijke plaats hebben ingenomen evenals in de dans- en volksmuziek. Vóór de twintigste eeuw hebben wij geen concrete aanwijzingen hoe het handgeklap als begeleiding in muziek is gebruikt. Wellicht zal dat niet veel hebben verschild van de manier waarop primitieve volkeren dat deden ten tijde van de eerste grondige etno-musicologische onderzoekingen aan het einde van de negentiende eeuw, toen men begon de niet-Europese muziek schriftelijk vast te leggen.

Het blijft merkwaardig, dat waarschijnlijk geen enkele Europese komponist vóór 1916 op het idee is gekomen om systematisch handgeklap in een partituur vast te leggen. Het oudste ons bekende voorbeeld zijn de 'claqeurs' in het ballet 'Parade' (1916) van Erik Satie. Wellicht hierdoor geïnspireerd schreef Darius Milhaud zijn 'Deux poèmes tupis' voor vrouwenkoor met handgeklap ('Choeur de femmes et battements de mains'; 1918).

In het tussen 1930 en 1934 ontstane en gepubliceerde 'Schulwerk' van Carl Orff en Gunild Keetman wordt ook het

handgeklap betrokken. In latere, voor het elementair muziekonderwijs bedoelde methodes (van anderen), werd dit overgenomen. De musicoloog en pionier op het gebied van oude muziek, Safford Cape, betrok het handgeklap in de vertolkingen van middeleeuwse muziek, die hij gaf met zijn ensemble 'Pro Musica Antiqua' [293].

Exotische zelfklinkers (niet-Europese idiofonen)

De metalen castagnetten, de crotalen, de bekkens en de cymbales antiques zouden eigenlijk al tot deze groep gerekend kunnen worden. In de negentiende eeuw kende men ook de gong en de tamtam, alle overige hierna te bespreken instrumenten zijn of uit de volksmuziek voortgekomen of in de periode tussen 1890 en 1940 in de kunstmuziek ingevoerd.

De **gong** en de **tamtam** zijn ongeveer gelijktijdig in de Europese kunstmuziek bekend geworden, d.w.z. in het laatste kwart van de achttiende eeuw, maar zijn veel ouder en komen oorspronkelijk uit Azië. In de Indonesische gamelanmuziek neemt de gong een belangrijke plaats in en heeft hij een melodische funktie. De tamtam daarentegen is een ritme-instrument. Daarmee is meteen al het verschil tussen gong en tamtam gekarakteriseerd: de gong heeft een toonhoogte, de tamtam niet. Beide instrumenten bestaan uit een metalen schijf (de grootte kan variëren), hangend aan een koord in een stellage en geslagen met een hamer. Afhankelijk van het materiaal waarmee de kop van de hamer is bekleed, cq. waar de kop van de hamer van gemaakt is, kan men verschillende klankkleuren krijgen. De gong heeft in het midden een verdikking, een uitstulping in het metaal, terwijl de tamtam vlak is. De gong heeft een omgebogen rand met een flinke ruimte ertussen (bij een 'normaal' instrument
kan men er de vingers tussen steken), de tamtam heeft of helemaal geen bewerkte rand óf een rand die platgeslagen rondom de metaalschijf loopt óf (in de twintigste eeuw) een machinaal gebogen rand met zeer weinig tussenruimte. Het gevolg van deze bouwprincipes is, dat een gong op een bepaalde toonhoogte gestemd kan worden (door de bouwer) en dus een toon kan voortbrengen. Een tamtam daarentegen kan wel ongeveer een toonhoogte hebben maar die is in de praktijk niet bruikbaar, zodat de tamtam een typisch ritme- of geruisinstrument blijft. Het bouwen van een gong kost veel meer werk en is dus veel kostbaarder dan het bouwen van een tamtam; dat is mogelijk de reden waarom in het moderne symfonieorkest de gong betrekkelijk weinig voorkomt, terwijl de tamtam een vast bestanddeel is van de slagwerkgroep. In de partituren heerst er ten opzichte van gong en tamtam een ware Babylonische spraakverwarring. De term 'gong' komt weinig voor; vrijwel altijd wordt de term 'tamtam' gebruikt, ook als er mogelijk een gong bedoeld is. Hector Berlioz wijdt in zijn 'Grand Traité' enkele regels aan de tamtam, waarbij ook de gong wordt genoemd. Hij zegt dat deze instrumenten eigenlijk hetzelfde zijn en voegt eraan toe dat de tamtam zich goed leent voor treurige muziek.

De gong komt voor het eerst voor in een mars voor

blaasinstrumenten en slagwerk, die François Joseph Gossec in 1791 schreef voor de begrafenis van een Frans politicus. In 1793 zou de toen in Parijs werkende Duitse komponist Daniel Steibelt (1765-1823) de gong in een opera hebben voorgeschreven [294]. Daarna gebruikte Jean François Lesueur (de leermeester van Berlioz) het instrument in zijn opera 'Les Bardes' (1804) en Gasparo Spontini in zijn opera 'La Vestale' (1807). Bij Gossec en bij Lesueur is rekening gehouden met een toonhoogte, bij Spontini niet. Het is dus mogelijk dat Spontini al een tamtam in gedachten had. Ook Berlioz gebruikt de tamtam: in de cantate 'Le cing Mai' (1835), in de 'Marche funèbre pour la dernière scène d' Hamlet' (1848), in de 'Grande Messe des Morts' (1837), waar zelfs voor één slag ('Judex ergo') vier tamtams worden verlangd, in 'La damnation de Faust' (1845-1846), etc. maar steeds gebruikt hij de term 'tamtam' in zijn partituren.

In de opera in de jaren dertig van de negentiende eeuw leken tamtam en/of gong een trend te worden. In een hele reeks van werken die voornamelijk aan de 'Grand' Opéra' te Parijs en de 'Scala' te Milaan werden opgevoerd wordt het instrument gebruikt. Het blijft daarbij onduidelijk of er nu sprake is van een gong of een tamtam. Wie een opera uit die context wil gaan uitvoeren zal zich terdege met de kwestie moeten bezighouden. Gelet zal moeten worden op de notatie: wordt een geluid op een specifiek voorgeschreven toon gewenst of niet. Het blijft een moeilijke materie, omdat de komponisten zelf bijna nooit nauwkeurig noteren.

Camille Saint-Saëns schrijft in zijn opera 'La princesse jaune' (1872) twee in e en g gestemde gongs voor. Hij vermijdt het woord 'tamtam' en noteert ook precies de toonhoogte. Hier hebben we dus een 'bewijs van gong-gebruik'. De tamtam die Peter Tschaikowsky wenst aan het slot van zijn 'Symphonie pathétique' is duidelijk een tamtam en geen gong want de voorgeschreven toon c" zou disharmoniëren met de andere instrumenten, kan dus alleen 'relatief' zijn bedoeld. Maar waarom noteert Tschaikowsky die ene tamtam-slag (die ook nog 'ad libitum' is) tegen alle gebruiken in op de hoogte van c" en in de vioolsleutel? De 'tamburo Cinese' die Willem Pijper voorschrijft in zijn toneelmuziek voor 'The tempest' van Shakespeare' (1930) is waarschijnlijk geen tamtam maar een soort trommel [295].

Omstreeks de eeuwwisseling worden komponisten nauwkeuriger in hun instrumentatievoorschriften. De tamtam, die Gustav Mahler voorschrijft in zijn symfonieën kan onmogelijk vervangen worden door een gong; het geluid zou storend werken. Hetzelfde geldt voor de symfonische gedichten van Richard Strauss (bijv. 'Macbeth', 1890 en 'Tod und Verklärung' 1890, e.a.) en voor zijn opera's (bijv. 'Salome', 1905 of 'Die Frau ohne Schatten', 1917, waarin zelfs vier concerterende tamtam-partijen voorkomen). Ook de tamtam in 'Le sacre du printemps' (1913) van Igor Strawinsky is niet te verwarren met een gong. Daarentegen zijn bijv. de gong-partijen in de oratoria 'The dream of Gerontius' (1900) en 'The apostles' (1903) van Edward Elgar, het symfonische gedicht 'The planets' (1914-1917) van

Gustav Holst of de 'Gothic Symphony' (1927) van Havergal Brian en de masque 'Job' (1930; 3 instrumenten) van Ralph Vaughan Williams echt voor dit instrument bedoeld en op toonhoogte genoteerd. In 'Intégrales' (1923-1925) van Edgard Varèse worden zowel de gong als de tamtam voorgeschreven. In de kamermuziek (niet altijd hetzelfde als 'muziek in kleine bezetting!) wordt de tamtam voor het eerst toegepast door Heitor Villa-Lobos in zijn 'Chôros' no. 7 (1924) voor acht instrumenten.

Naar het voorbeeld van de Indonesische gamelanmuziek, waarbij meerdere op verschillende toonhoogten gestemde gongs gebruikt worden, werkten Henry Cowell in zijn 'Ostinato pianissimo' (1934; een lage, een 'gemiddelde' en een hoge gong) en John Cage in zijn 'First construction in metal' (1939; drie Japanse tempelgongs en vier gedempte 'gewone' gongs). Deze laatste kompositie is onberispelijk van constructie maar schiet in muzikale zeggingskracht tekort, is dus eerder interessant dan mooi. Twee komposities die zowel interessant als mooi zijn, daarnaast de sfeer van de gamelanmuziek treffen zoals geen enkel ander werk in de gehele muzieklitteratuur vóór 1940, zijn het in Nederland volkomen onbekende 'symfonische portret' 'Tabuh-Tabuhan' (voor orkest met twee piano's, 1936) en het symfonisch gedicht 'Bali' (1936) van de Canadese komponist Colin McPhee (1901-1964). De thematiek in deze stukken is zowel van eigen vinding als ook gebaseerd op Balinese tempel-muziek. Nog sterker is dat uitgewerkt in de drie stukken voor twee piano's genaamd 'Balinese Ceremonial Music' (1940), geschreven in de verschillende toonsystemen die bij de gamelan-muziek in gebruik zijn. Bij deze muziek dringt zich onwillekeurig de vergelijking op met de soortgelijk geïnspireerde komposities van Ton de Leeuw, die drie decennia later ontstonden. In de muziek van McPhee treft dan vooral de emotionele persoonlijke betrokkenheid bij de cultuur en de mensen daarin. Ton de Leeuw werkt wat objectiever maar ook afstandelijker, hoewel hij wat betreft 'het handwerk' beslist de meerdere van zijn oudere collega was. McPhee woonde een aantal jaren op het eiland Bali en schreef over die periode een fascinerend boek 'A house in Bali' (New York, 1946), waarin veel interessants over muziek is te vinden. Zijn boek en zijn muziek verdienen veel meer bekendheid!

Japanse gongs worden voorgeschreven door Pietro Mascagni in zijn opera 'Iris' (1898). Deze partituur logenstraft de bewering dat Mascagni na zijn 'Cavalleria Rusticana' (1890) nooit meer iets echt goeds zou hebben geschreven. Wij slaan 'Iris' qua muzikale rijkdom en instrumentatiekunst beslist hoger aan dan het oudere werk. Gezien de populariteit van de 'Cavalleria' lijkt de tijd ons daarin ongelijk te geven. Wellicht ook staan de door Mascagni in 'Iris' gewenste instrumenten een regelmatige uitvoering in de weg: Japanse gongs, een Japans Glockenspiel, een Japanse gitaar (samisen), twee Japanse pauken, 2 kleine Japanse tamtams en twee niet gedifferentieerde slaginstrumenten naast de toch al vrij grote orkestbezetting. Chinese gongs plus een grote tamtam komen voor in de opera 'Turandot' (1924) van Giacomo Puccini.

Volledigheidshalve kunnen hier nog genoemd worden de **steeldrum** en de **flexaton**. De steeldrum is een stalen olievat dat in verschillende grootten (dus toonhoogten) gebruikt wordt. Het behoort thuis in de Caraïbische volksmuziek (vandaar ook de naam 'Trinidad-steeldrum'). In de kunstmuziek zou de steeldrum worden ingevoerd door Edgard Varèse in 'Hyperprism' (1922-1923) maar bij nader inzien verving hij dit instrument door een aambeeld. Het gaat hier om een niet speciaal 'op stemming gebracht' instrument, dat met de lepels van een xylofoon wordt geslagen. In dit geval zou men eigenlijk van een 'effekt-instrument' moeten spreken. Het instrument is pas na 1940 in de Europese muziek toegepast.

De flexaton bestaat uit een raam van metaal, waarin een metalen plaatje bevestigd is, dat slechts aan één kant met het raam is verbonden. Op het metalen plaatje zijn aan weerskanten twee metalen veren gemonteerd (gesoldeerd), waarop rubberen of houten bolletjes vastzitten. Door het heen en weer bewegen van het gehele instrument slaan de bolletjes tegen het metalen plaatje en geven (afhankelijk van het materiaal van de bolletjes) een meer of minder helder zoemerig geluid. Door een duimgreep kan men het raam waarin het metalen plaatje is bevestigd meer of minder spannen, wat een beperkte invloed heeft op de toonhoogte (ongeveer een oktaaf). Evenals bij de steeldrum kunnen we ons hier afvragen of de flexaton niet eigenlijk een effektinstrument is.

De flexaton werd omstreeks 1923 uitgevonden en al vrij snel als effektinstrument in de jazz-muziek gebruikt. Wladimir Vogel zou hem voor het eerst in de kunstmuziek hebben toegepast in zijn (niet gepubliceerde) 'Sinfonia fugata' (1924), daarna Arthur Honegger in zijn opera 'Antigone' (1927; waar hij als alternatief dient voor een zingende zaag) en het oratorium 'Jeanne d'Arc au bûcher' (1936). Beroemd werd het instrument door zijn toepassing in werk van Arnold Schönberg. Deze gebruikte het in zijn 'Variationen für Orchester' (1928), de opera 'Von heute auf Morgen' (1929) en de opera 'Moses und Aaron (1931, onvoltooid). Ook in Rusland was de flexaton in gebruik, o. m. bij Sergeï Prokovieff (tweede vioolconcert, 1935) en bij Aram Khatschaturjan (eerste pianoconcert, 1936). (Voor een variant van de flexaton zie hieronder bij 'ratels').

Een familielid van de flexaton is de **kazoo** of **Jew's harp**. Dit instrument is op dezelfde wijze geconstrueerd als de flexaton met dit verschil, dat de metalen strip met de vinger wordt aangeraakt en tot trillen gebracht. Het instrument komt in verschillende grootten voor. De kleinere variant wordt tussen de tanden geklemd. Het instrument komt voor in de volksmuziek, in de jazz-muziek van vóór ± 1930 en in de amusements-muziek als effectinstrument. Charles Ives gebruikt het in zijn symfonie 'Holidays', deel 1, 'Washington's Birthday' (1909-1913): drie instrumenten, gestemd in a, as en f.

We zagen al, dat vele slaginstrumenten, die in de negentiende eeuw in gebruik kwamen, van origine uit de volksmuziek kwamen. In de periode 1890 - 1940 werden slaginstrumenten uit de volksmuziek aan het slagwerk-arsenaal van de Europese (en

Amerikaanse) kunstmuziek toegevoegd. Naar hun herkomst kunnen wij ze grofweg indelen in twee groepen:

a. afkomstig uit de Zuid-Amerikaanse volksmuziek (Latijns-Amerikaanse slaginstrumenten)
b. afkomstig van elders

Naar speelmanier kunnen wij ze indelen in vijf groepen:

a. schudinstrumenten of rammelaars
b. ratelinstrumenten
c. raspinstrumenten
d. wrijfinstrumenten

Van de instrumenten die door middel van schudden hun geluid geven, zijn de **maracas** (is meervoud; enkelvoud 'maraca') waarschijnlijk het meest bekend. Meestal worden zij paarsgewijze gebruikt, in iedere hand één. Zij bestaan uit een houten kalebas, gevuld met pitten, rijstkorrels of steentjes en gemonteerd op een stokje. Bij het schudden ontstaat een scherpe, doordringende klank. Maracas komen in verschillende grootten voor en kunnen dus verschillende hoogten (klankkleuren) bereiken. Zij worden in de kunstmuziek (voor het eerst?) voorgeschreven door Heitor Villa-Lobos in zijn 'Amazonas' (1917), Edgard Varèse Ionisation (1931), verder o.a. in de 'Toccata for percussion instruments' (1942) van Carlos Chavez en in de eerste symfonie ('Jeremiah', 1944) van Leonard Bernstein. In dit werk worden als bijzonder effekt ook maracas als paukenstokken gehanteerd. Natuurlijk zijn de maracas het meest te beluisteren in de amusements- en dansmuziek, met name uit Latijns Amerika.

Een variant hiervan is de **Jala Tarang**, de rijstkom, van Aziatische afkomst. Deze bestaat uit een kom met droge rijstkorrels die geschud of aangeslagen kan worden. Afhankelijk van het materiaal van de kom, de grootte daarvan en de hoeveelheid rijstkorrels kan er een zekere 'stemming' van hoog naar laag worden verkregen. Henry Cowell past acht gestemde rijstkommen toe in zijn 'Ostinato pianissimo' (1934) in de omvang van d' tot d". Het klinkende resultaat is inderdaad verbluffend voor 'Westerse oren' en maakt de uitvoering van dit korte werk tot een boeiende ervaring.

De **sonaja** behoort tot dezelfde familie en bestaat uit een doosje van hout, gemonteerd op een steel en gevuld met schroefjes of andere kleine stukjes metaal; ook worden wel parels gebruikt. De klank is dun en sissend. Silvestre Revueltas schrijft sonajas voor in zijn filmmuziek bij 'Noche de los Mayas' (1939).

In 'Bachianas Brasilieras' no. 2 (1930) van Heitor Villa-Lobos komt een instrument voor, bestaande uit een houten rek in de vorm van een kleerhanger, waaraan (aan koorden) een aantal bamboestaafjes van ongelijke lengte hangt. Door het gehele instrument te schudden raken de staafjes elkaar en geven een hoog enigszins 'gesluierd' geluid, dat zeer sfeerbepalend werkt. Voor dit instrument bestaat voor zover ons bekend geen

Nederlandse naam; we noemen het gemakshalve dan maar 'bamboe-klok' om het Duitse 'Bambus-pendelrassel' te vermijden [296].

Waarschijnlijk was Villa-Lobos de eerste, die een schud-instrument in de kunstmuziek toepaste, waarschijnlijk wel nagevolgde door andere Zuid-Amerikaanse komponisten en ook door John Cage in zijn 'Triosuite for percussion' uit 1936, een zeer vroeg werk dus [297]. Het is niet waarschijnlijk dat Cage op dat moment het werk van Villa-Lobos kende maar het idee heeft opgedaan naar aanleiding van zijn studie in exotische slaginstrumenten. Andere vormen van rammelaars komen in principe op een variant van de maracas neer: in plaats van een kalebas neemt men een schelp (niet vóór 1940 in de kunstmuziek) of een aardewerk-schaal (voorgeschreven door Carlos Chavez in zijn 'Toccata for percussion instruments' uit 1942). Een potje van aardewerk met daarin stukjes gebakken klei komt ook voor. (Min of meer) gestemde stenen platen gebruikt Carl Orff in de opera's 'Die Kluge' (1941-1943), 'Die Bernauerin' (1944-1946), 'Antigonae' (1943-1948) (en elders) onder de benaming **Litophon** [298].

De **ratel** (créchelle, Ratsche [niet te verwarren met 'Rassel'!], ook wel 'Schnarre') komt in allerlei varianten in de volksmuziek over de gehele wereld voor en is dus niet typisch Zuid-Amerikaans. Als kinderinstrument werd hij in de achttiende eeuw al gebruikt, o.a. in de aan Haydn (e.a.) toegeschreven 'Kindersinfonie'. In de beschrijvende orkestmuziek 'Wellington's Sieg' (1813) gebruikte Beethoven meerdere ratels, samen met kanonslagen en signaaltrompetten (twee groepen instrumenten buiten het hoofdorkest, 'aan de Franse en aan de Engelse kant'). Dat de komponist hier het knetteren van geweren in gedachten had ligt voor de hand. Sinds ongeveer 1895 komt de ratel voor in de blaasmuziek. Eveneens in 1895 schreef Richard Strauss er een partij voor in zijn symfonisch gedicht 'Till Eulenspiegel's lustige Streiche' (onder de benaming 'Knarre') en in 'Don Quixote' (1898).

Het instrument bestaat uit een houten raam met daarin een in drie of meer repen gesneden dun plankje. Het geheel draait om een steel waarop uitsteeksels zijn aangebracht. Door de draaibeweging ontstaat een doordringend knetterend geluid. Hoe groter het instrument hoe lager het geluid. Schönberg maakt daarvan gebruik door in zijn 'Gurrelieder' (voltooid 1911) meerdere ratels voor te schrijven. Ottorino Respighi gebruikt een ratel in zijn symfonisch gedicht 'Pini di Roma' (1924), Edgard Varèse in 'Amériques' (beide versies 1921 en 1929) en 'Arcana' (1927); ook Havergal Brian in zijn tweede symfonie (1927) schrijft hem voor (onder de benaming '**bird-scare**' [vogelschrik]). Bij Leos Janácek klinkt hij in zijn laatste - en misschien ook wel beste - opera 'Uit een dodenhuis' (1927-1928). Een goed gebruik horen we ook in de cantate 'Les mille et une nuits' (1937) van Arthur Honegger. In de jaren twintig en dertig was de ratel een regelmatig gebruikt effektinstrument in de jazz en in de amusements-muziek.

De hier omschreven houten ratel komt het meest voor maar vanaf ongeveer 1930 worden ook ratels uit ander materiaal toegepast.

Heitor Villa-Lobos gebruikt in zijn 'Bachianas Brasilieras no. 2' (1930) een **metalen ratel** [299] De metalen ratel komt ook voor in de 'Toccata for percussion instruments' (1942) van Carlos Chavez. John Cage experimenteerde in de jaren dertig en veertig met verschillende houtsoorten om zo een gedifferentieerde klank te verkrijgen. Deze pogingen vonden in de praktijk vóór 1940 echter geen verdere toepassing. Bijzondere vermelding verdient de '**big rattle**' die Edgard Varèse voorschrijft in zijn 'Hyperprism' (1923). Dit is namelijk geen ratel maar een soort flexaton (zie boven), waarbij de linker en rechter zijde van het houten raam zijn vervangen door twee houten kokers, waarin een vertikale uitsnijding is gemaakt. Daardoor ontstaat een zoemend geluid, ongeveer als een (onrustige) bijenkorf. Het instrument komt voor in de Zuid-Amerikaanse en Afrikaanse volksmuziek en is tamelijk gemakkelijk te construeren. Daar het althans vóór 1940 nergens anders voorkomt dan in dit ene werk van Varèse, is de veronderstelling gerechtvaardigd, dat hij het zelf gebouwd heeft (of laten bouwen).

Een rasp-instrument bestaat uit een stukje hout (of een houten koker), waarin kerven zijn gemaakt, waar met een stokje overheen wordt geschraapt of gewreven. De rasp (oorspronkelijke naam: **guero**) komt buiten de volksmuziek voor het eerst voor bij Strawinsky in de 'Sacre du Printemps' (1913; onder de benaming 'guero-rape'); verder bij Villa-Lobos in 'Amazonas' (1917) onder de benaming '**guiro**' en in 'Bachianas Brasilieras no. 8' (1944) onder de benaming '**reco reco**'. Milhaud gebruikt hem onder de benaming 'guiro' in zijn orkestsuite 'Saudades do Brasil' (1921). Bij Silvestre Revueltas vinden wij het instrument onder de benaming '**raspador**' in het ballet 'Sensemaya' (1937) en in de filmmuziek voor 'Noche de los Mayas' (1939). Dit zijn in feite allemaal varianten van één en hetzelfde instrument, dat dus in verschillende afmetingen kan voorkomen. Een heel merkwaardig gebruik van de guero maakt Henry Cowell in zijn 'Ostinato pianissimo' (1934) voor slagwerkensemble: hier wordt het instrument geslagen met een stokje, alleen in de derde maat vóór het slot wordt het 'natuurlijke' geluid, het raspen verlangd.

De guero kan ook van metaal zijn. Een **metalen guero** wordt gebruikt in het 'ballet realiste' 'Parade' (1916) van Erik Satie en in de semi-opera 'l'Enfant et les sortilèges' (1925) van Maurice Ravel. Het ouderwetse wasbord, dat in de twintiger jaren in de jazz-muziek deel uitmaakte van de ritmegroep, zou met enige goede wil gezien kunnen worden als een variant van de metalen guero. Het wasbord werd geschraapt, cq. gewreven met de vingers, die ter bescherming van metalen vingerhoedjes waren voorzien.

Een instrument dat wel tot de wrijf- maar niet tot de rasp-instrumenten kan worden gerekend is de **wrijftrommel**, misschien beter bekend als 'foekepot'. Ook van dit instrument zijn varianten vanuit alle uithoeken van de aarde bekend. De gebruikte benamingen: 'thunderstick', 'lion's roar', 'bull's roar', 'Schwirrholz', 'Waldteufel', etc. zeggen al veel over

de klank van dit instrument, die verre van mooi is. Deze klank kan variëren van gejank tot gebrul, afhankelijk van het gebruikte model en de mate van hevigheid, waarmee het bespeeld wordt. Het komt voor in drie varianten:

a. een aardewerken pot, bespannen met een vel waarin een gat zit; in dit gat wordt een stok gestoken, die heen en weer wordt bewogen, waarbij een toon ontstaat, die enigszins aan het gebalk van een ezel doet denken. Deze variant is in de zestiende en zeventiende eeuw in de Nederlanden blijkbaar zeer populair geweest, gezien het feit dat hij op vele schilderijen uit die tijd is afgebeeld.

b. een aardewerken pot, bespannen met een vel, waarover met de vingers of met een stuk hout gewreven wordt, zodat een toon ontstaat die op het gebrul van een leeuw lijkt. De pot fungeert als resonantieruimte en hoe groter deze is hoe intenser het gebrul. Het vel kan door middel van een koord of touw aan de bodem van de pot zijn verbonden.

c. een houten koker of metalen bus, bespannen met een vel waarin een gaatje zit. Door dat gaatje loopt een touw of koord, dat met de bodem van de koker of bus is verbonden en aan de buitenkant met de hand van de bespeler. Die zwaait het instrument aan dat koord in een cirkelvormige beweging rond zijn hoofd, zodat een huilerige toon ontstaat. Hoe harder de draaibeweging, hoe intenser het gehuil. Deze variant is de naam 'bosduivel' werkelijk waardig.

Men zou zo zeggen dat dit instrument, met name de derde variant voor de Europese muziekpraktijk volstrekt onbruikbaar is. Die veronderstelling is in zoverre juist, dat slechts enkele Amerikaanse komponisten het instrument hebben toegepast en dat hun voorbeelden weinig of niet zijn nagevolgd.

De grote pionier van het slagwerk-ensemble, Edgard Varèse, heeft als eerste de wrijftrommel toegepast in 'Amériques' (beide versies, 1921 en 1929) en in 'Hyperprism' (1922-1923). Omdat het in de praktijk blijkbaar moeilijk was een instrument en vaardige bespeler te vinden heeft de komponist zijn goedkeuring gegeven aan uitvoering van deze partij op een kleine trom met snaar (tambour à corde). Onder de benaming 'lion's roar' komt hij ook voor 'Arcana' (1925-1927) en in 'Ionisation' (1931). In zijn 'First construction in metal' (1939) schrijft John Cage vijf wrijftrommels voor in verschillende grootten (onder de benaming 'thundersticks'), verder in 'Third Construction in metal' (1941) en in 'Imaginary Landscape II' (1942). Ook Henry Cowell experimenteerde na 1940 met wrijftrommels [300].

In 1904 werd een gramofoonopname gemaakt van een soort potpourri van bekende stijlen met vrijmoedige citaten uit de werken van grote meesters. Als auteur werd opgegeven de Berlijnse komponist August Conradi (1821-1873, die dus zelf onmogelijk bij die opname betrokken kan zijn geweest); de titel van het stuk: 'Die Reise durch Europa'. In dit werk, dat

dus uit 1873 of vroeger moet dateren, is de 'Waldteufel' te horen als effektinstrument. In deze context is het gebruik van de 'Waldteufel' echter verdacht. Het zou kunnen gaan om een 'modernisering' of een 'facelift' speciaal voor de gramofoon, van een bestaand populair werk. Indien het gebruik toch authentiek is, dan komt Conradi de eer toe de wrijftrommel in de kunstmuziek te hebben geïntroduceerd. Indien niet, dan is dit gebeurd door de Weense komponist Carl Millöcker in zijn operette 'Apajune der Wassermann' (1880).

Claves zijn stokjes van hardhout, voor een gedeelte uitgehold; vaak is bij het uitgeholde gedeelte ook nog een reepje van de mantel weggesneden. Claves worden meestal paarsgewijze gebruikt en tegen elkaar geslagen, soms echter ook één clave met een hamertje met houten kop of de triangelstaaf. De klank is zeer helder en dominerend; het instrument heeft een vooraanstaande plaats in de Zuid-Amerikaase dansorkesten, vandaar ook de benaming 'rumba-hout'. De claves komen daarbuiten voor het eerst voor bij Heitor Villa-Lobos in zijn ballet 'Amazonas' (1917) en in 'Bachianas Brasilieras no. 2' (1930), bij Edgard Varèse in zijn 'Ionisation' (1931), in het ballet 'Sensemaya' (1937) van Silvestre Revueltas, in de 'Toccata for percussion' (1942) van Carlos Chaves en in het ballet 'Rodeo' (1946) van Aron Copland. Voor zover valt na te gaan zijn de claves in Europa voor het eerst gebruikt in de jazz-muziek (Parijs, ± 1920) en in het 'Schulwerk' van Carl Orff (vanaf 1930). Na 1950 zijn nog tal van andere Latijns-Amerikaanse slaginstrumenten de Europese muziekpraktijk binnen gekomen.

De **roede** (Fr: verges, niet 'fouet'!) wordt op twee manieren gebruikt. Het instrument bestaat uit een aantal dunne takken, die tot een bundel zijn samengebonden. Bij het heen en weer schudden slaan de twijgen tegen elkaar. De andere manier is het slaan van de bundel takken tegen het vel van de grote trom. In het eerste geval ontstaat een ritselend geluid, in het tweede een dof kletterend geluid. De eerste manier is in de primitieve muziek al bekend maar wordt voor het eerst[?] voorgeschreven door Edgard Varèse in zijn 'Integrales' (1925), samen met de zweep. Hij maakt dus onderscheid en terecht: roede en zweep ('verges' en 'fouet') zijn niet hetzelfde [301].

De tweede manier, het slaan op het vel van de grote trom is afkomstig uit de 'Turkse' (of 'Janitscharen'-) muziek en kwam in het laatste kwart van de achttiende eeuw in Europa. Wolfgang Amadeus Mozart was een van de eersten die het toepaste en wel in zijn opera 'Die Entführung aus dem Serail' (1782), waar er zelfs een speciale notatie voor gehanteerd wordt. Op dezelfde wijze wordt de roede toegepast in de tweede (1894), zesde (1904 en 1906), zevende (1905) en mogelijk derde (1896) symfonie [302] van Gustav Mahler. Bij Richard Strauss vinden wij hem o.m. in de opera's 'Elektra' (1908) en 'Die Frau ohne Schatten' (1917). Ook komt hij voor in de opera 'Thijl' (1940) van Jan van Gilse.

Men kan voor veel slaginstrumenten een hamer(tje) hanteren

maar onder de benaming **Hammer** komt het instrument ook zelfstandig voor, zij het wel, dat het weinig wordt voorgeschreven. Hoewel de Hammer al lang vóór de twintigste eeuw bekend was, is hij waarschijnlijk voor het eerst door Gustav Mahler voorgeschreven in zijn zesde symfonie (1904 en 1906). Hij geeft slechts twee slagen maar die werken dan ook zeer dramatisch (op dezelfde wijze als die éne bekkenslag in de zevende en de twee bekkenslagen in de achtste symfonie van Bruckner). Mahler is niet geheel duidelijk in wat hij wil met die hamerslag. Volgens de getuigenverklaring van Wouter Hutschenruyter, die bij de repetities en eerste uitvoering van de zesde symfonie te Essen in 1906 aanwezig was, stond hem een soort 'super-pauk, een keteltrom in de derde macht' voor de geest. Er werd een kistvormig voorwerp, bespannen met een gelooide runderhuid vervaardigd, dat echter na een paar maal proberen door Mahler werd afgedankt met de woorden 'Ach! das ist ja nichts' [303].
Tegenwoordig gebruikt met een houten hamer, die op een houten of metalen voorwerp slaat. Arnold Schönberg schrijft de Hammer ook voor in zijn opera 'Die glückliche Hand' (1908-1913), Alban Berg in zijn 'Drei Orchesterstücke' opus 6 (1914), Darius Milhaud in zijn opera-ballet 'Les Choéphores' (1915; in dit werk wordt ook een hamerslag op een plank voorgeschreven) en zijn ballet 'l'Homme et son désir' (1918). Na 1918 lijkt het instrument uit de mode te zijn. Ottmar Schoeck gebruikt het nog eens in de opera 'Penthesilea' (1924-1925) en Ottorino Respighi in zijn symfonisch gedicht 'Feste Romane' (1929). In het laatstgenoemde werk zijn twee kleine houten plankjes bedoeld, die op de manier van een zweep (fouet) tegen elkaar worden geslagen.

Indirekt klinkende idiofonen

Tegenover instrumenten die bij aanslaan zelf klinken, staat de groep, waarbij plaatjes of staafjes geslagen worden en het instrument zelf als resonansruimte fungeert.

De **xylofoon** is al in de vijftiende eeuw in de Europese volksmuziek bekend maar komt pas in de negentiende eeuw in de kunstmuziek terecht. Noch Jean Georges Kastner in zijn 'Traité Général d'Instrumentation' (1837), noch Hector Berlioz in zijn 'Grand Traité d'Instrumentation' (1844) vermelden hem. In het programmatische orkeststuk 'La danse des morts' (1852) van Kastner is echter een partij voor een instrument, waarmee mogelijk een voorloper van de xylofoon is bedoeld. Na een technische verbetering werd dit instrument in 1874 toegepast door Camille Saint-Saëns in zijn 'Danse macabre'. Het is merkwaardig dat beide komponisten het associëren met hetzelfde gegeven, het klepperen van doodsbeenderen. Blijkbaar was de xylofoon in 1874 nog weinig bekend, want Saint-Saëns geeft een uitvoerige uitleg, ondanks het feit dat hij voor een instrument schrijft, dat uit slechts 8 diatonisch gestemde staafjes bestaat. (Het stuk wordt in 'Le carnaval des animaux' (1886) geparodieerd.) Ook de partijen in de zesde symfonie (1904 en 1906) van Gustav Mahler en in Anatolij Ljadov's symfonisch gedicht 'Kikimora' (1910; een erg 'drukke' xylofoonpartij) zijn voor een instrument met slechts enkele

staafjes geschreven. Thans heeft een xylofoon een omvang van vier oktaven. Engelbert Humperdinck gebruikt hem in zijn opera's 'Hänsel und Gretel' (1893) en 'Die Königskinder' (1896; waarin zelfs kleine soli voorkomen); Pietro Mascagni in de opera 'Isabeau' (1901). Ook 'Iberia' (1906-1912; tweede deel van de 'Trois Images') van Claude Debussy heeft een partij voor xylofoon.

Onder de benaming **hammerwood** vinden we de xylofoon met acht tot twaalf staafjes nog terug tot in de twintigste eeuw bij Percy Grainger in zijn volksliedbewerkingen, o.a. in 'Shepherd's hey' (1913) voor orkest, waar het wordt gecombineerd met **voetstampen**. (Het is overigens voor het eerst, dat we dat effect in een partituur aantreffen en vóór 1940 uniek.) Onder de benaming **resonaphon** gebruikt Grainger een xylofoon met metalen plaatjes en kalebassen (als bij de marimba) als resonatoren in zijn orkestwerk 'Molly on the shore' (1911). Dit is waarschijnlijk een zelf-gebouwd instrument geweest, waarvan de partij thans op een vibrafoon of op een Glockenspiel gespeeld moet worden om de oorspronkelijke klank te benaderen.

Er zijn twee modellen xylofoon; het navolgende geldt ook voor instrumenten die nauw aan de xylofoon zijn verwant, zoals de marimba, maar niet voor de vibrafoon. Bij het eerste model liggen de slagstaven in rijen boven elkaar, chromatisch geordend; hoe hoger de te spelen noot, hoe verder de slagstaaf van de speler is verwijderd. Bij het andere model liggen de slagstaven gerangschikt op de manier van het toetsenbord van een piano.

Omstreeks de eeuwwisseling bracht de Amerikaanse instrumentenbouwer Deagan enkele technische verbeteringen aan (die ook het Glockenspiel en de marimba gelden) en dit verbeterde instrument gebruikte Joseph Holbrooke in zijn symfonisch gedicht
'Queen Mab' (1904), gevolgd door Edward Elgar in zijn tweede suite 'Wand of Youth' (1907; bewerking van oudere composities). Daarna werd het instrument tamelijk veelvuldig toegepast: in Frankrijk door Igor Strawinsky ('l'Oiseau de feu', 1909-1910, 'Petrouchka', 1911 en 'Les Noces', 1923), in Rusland door Sergeï Prokovieff in zijn 'Skythische suite' (1914-1915), in Oostenrijk door Alban Berg in zijn opera 'Wozzeck' (1921-1925), in Duitsland door de inventieve Paul Hindemith in zijn 'Kammermusik I' (1921) en in Nederland door Willem Pijper in zijn drie symfonieën (1917, 1921, 1926) en in zijn vroege 'Orkeststuk met piano' (1915).

Ook andere vormen van xylofoons komen voor: Béla Bartók gebruikt in zijn opera 'Het kasteel van Hertog Blauwbaard' (1911; laatste versie) een **klaviatuur-xylofoon**, dus een instrument met een toetsenbord. In de opera 'Turandot' (1924) van Giacomo Puccini wordt een **basxylofoon** voorgeschreven, bijzonder mooi geïnstrumenteerd in combinatie met Glockenspiel en 'gewone' xylofoon. De **trogxylofoon**, die Carl Orff in zijn 'Schulwerk' propageert (sinds ± 1933) is - zoals de naam al zegt - gebouwd in de vorm van een trog, dus met een 'dal' in

het midden. De trog fungeert tevens als resonanskast voor alle slagstaven en dat is meteen het essentiële verschil met de 'gewone' xylofoon, die voor iedere slagstaaf een eigen resonator heeft in de vorm van een recht onder de staaf hangende buis. De trogxylofoon wordt in verschillende grootten gebouwd [304]. Vóór 1950 werd het instrument alleen in Orff's eigen werk toegepast.

De xylofoon wordt in de jazz- en amusements-muziek weinig gebruikt; in de kunstmuziek voornamelijk in partituren waarin hij als melodisch slaginstrument vaak interessante en belangrijke soli heeft te vervullen. In de kamermuziek komt hij vanaf de jaren dertig ook voor in komposities van William Russell: 'Three dance-movements' (1933) en 'Fugue' (1932), Henry Cowell: 'Ostinato pianissimo' (1934) en Béla Bartók: 'Sonate voor twee piano's en slagwerk' (1937).

De **marimba** is van origine een Afrikaans instrument en heeft met de xylofoon gemeen, dat iedere (houten) slagstaaf van een eigen resonator is voorzien. Bij de marimba is dat echter geen koker maar een kalebas, waardoor de klank wat minder scherp is dan van de xylofoon. Het instrument kwam pas relatief laat naar Europa, nadat het in 1928 voor het eerst in de jazz-muziek (in Amerika) werd gebruikt. Het oudst bekende voorbeeld van het gebruik van een marimba in de Europese kunstmuziek is de partij in de 'Drei Orchesterstücke' (oorspronkelijk 1914, partij toegevoegd in de herziene versie van 1929) van Alban Berg. In 1929 vond in Wenen een congres van etno-musicologen plaats [305], waar uitvoerig over de marimba is gesproken en het instrument ook is gedemonstreerd. Berg zou daarbij aanwezig kunnen zijn geweest. In de jaren dertig werd de marimba een populair solo-instrument in de amusements-muziek maar in de klassieke muziek vóór 1940 wordt hij zelden voorgeschreven [306]. Paul Creston schreef in 1940 een concertino voor marimba en kamerorkest, Darius Milhaud een dubbelconcert (1947) voor vibrafoon en marimba (door één speler uit te voeren op twee instrumenten).

De omvang van de marimba is in het hoge oktaaf groter dan bij de xylofoon. Bij kombinatie van beide instrumenten, waarbij de toongrens op de c"" ligt, spreekt men van een **xylo-marimba**. Er bestaat ook een kruising tussen een vibrafoon en een marimba onder de benaming **vibra-rimba**. Men heeft (omstreeks 1930) geëxperimenteerd met een **octo-rimba**, een instrument waarbij de staven dichter op en boven elkaar liggen en waarbij de omvang iets kleiner is dan bij een 'gewone' marimba. Een variant hiervan is de **tapaphone** waarbij de staven op de manier van het toetsenbord van een piano liggen. Noch de octorimba noch de tapaphone zijn veel in gebruik (geweest); de xylo-marimba is omstreeks 1935, de vibra-rimba pas na 1940 in gebruik gekomen maar ook laatstgenoemde wordt zelden voorgeschreven.

In zijn koorwerk (met orkest) 'A tribute to Foster' (begonnen 1913, voltooid 1931) gebruikt Percy Grainger een marimba met **metalen** in plaats van houten staven bij de laagste noten. We zagen al dat hij geïnteresseerd was in instrumentenbouw en

herhaaldelijk instrumenten vervaardigde (of bestaande instrumenten veranderde) die in zijn tijd letterlijk en figuurlijk ongehoord waren. Voor zijn orkestwerk 'In a nutshell' (waaraan hij in 1905 was begonnen maar dat hij pas in 1916 voltooide, toen hij als kapelmeester bij het Amerikaanse leger diende), vervaardigde hij een **grote marimba** met een omvang van maar liefst zes oktaven en met kleine ventilatoren in de resonatorbuizen, die met een ingenieuze constructie in beweging werden gebracht. De klank moet ergens tussen die van de marimba en de vibrafoon in hebben gelegen. Dit instrument (dat in later jaren verloren ging) is destemeer opmerkelijk omdat de marimba in 1916 nog gold als een instrument uit de primitieve muziek, dat hooguit aan enkele etno-musicologen bekend kon zijn. Grainger zou het idee tijdens een van zijn vele reizen kunnen hebben opgedaan.

Rechtstreekse familie van xylofoon en marimba is de **metallofoon**, echter met een veel kleinere omvang (g-e") en metalen klankstaven in plaats van houten. Bovendien hebben echte metallofonen geen resonansbuis maar na 1950 is men ze toch met een resonansbuis gaan bouwen. Het oudste ons bekende voorbeeld van gebruik van een metallofoon in de kunstmuziek is in de opera 'Guglielmo Ratcliff' (1885) van Pietro Mascagni, waarin naast een vrij hangend bekken (ook een heel vroeg voorbeeld!), vier klokken (lees: klokkensurrogaten), een sistrum (hier het bij 'schellen' omschreven 'model 1) en een 'sistro a tastiere' voorkomen, dus een metalen staaf. Ook Giacomo Puccini gebruikt dit laatste voorwerp in zijn opera 'Madame Butterfly' (1904). In de kunstmuziek vóór 1940 wordt de metallofoon hoogst zelden toegepast, behalve in het 'Schulwerk' (vanaf 1930) en andere komposities van Carl Orff zoals 'Catulli Carmina' (1942-1943). Het is dus onjuist te stellen dat Orff de metallofoon heeft ingevoerd (laat staan heeft uitgevonden!) maar in zijn onderwijssysteem speelt het instrument een belangrijke rol. Daarom ook wordt het, samen met het Glockenspiel, in verschillende grootten gebouwd.

Een andere vorm van de metallofoon is de **gender**, een instrument dat thuishoort in de gamelanmuziek. De slagstaven zijn uiterst dun en voorzien van speciaal op de toon afgestemde resonansbuizen (dus als bij de xylofoon). De klank is niet zeer luid maar heeft iets betoverends (we zouden bijna zeggen: 'iets bedwelmends'!). In de kunstmuziek is het instrument ingevoerd door Lou Harrison, die in 1940 een 'Air' voor een 'Westerse' viool, een Chinese viool en een gender schreef. Dat was dus een kwart eeuw vóór de 'acculturatie' (belangstelling voor andere dan Europese culturen), die door Karlheinz Stockhausen (en in ons land door Ton de Leeuw) zo vurig gepropageerd werd.

De **vibrafoon** bestaat uit een set metalen slagstaven (zoals de metallofoon), gerangschikt op de manier van een piano-toetsenbord en voorzien van resonatoren. In de resonatoren zitten kleine ventilatorschijfjes, die de de luchtkolom in de resonator doen trillen. Door een motor gebeurt dit bij alle resonatoren tegelijkertijd. De speler kan de snelheid waarmee de schijfjes draaien, zelf regelen. Verder kan de toon worden

afgedempt met behulp van een door een pedaal te bedienen mechaniek. Natuurlijk wordt de toon ook beïnvloed door het soort stokken dat gebruikt wordt. Het principe van de vibrafoon werd al in 1907 in Amerika uitgedacht maar pas na diverse technische verbeteringen kwamen de eerste instrumenten vanaf 1921 in de jazz- en amusements-muziek in gebruik. Het instrument heeft een omvang van drie oktaven (f-f"') en wordt genoteerd volgens de werkelijke klank. De klank is misschien het beste met het woord 'zweverig' te omschrijven. Er zou naar verluidt ook een vibrafoon met een toetsenbord bestaan (of hebben bestaan) maar een dergelijk instrument hebben we nooit gezien.

Misschien was Darius Milhaud de eerste, die de vibrafoon in de kunstmuziek toepaste (zie echter ook voetnoot 306) en wel in zijn cantate 'l'Annonce fait a Marie' (1932). In hetzelfde jaar schreef Maurice Ravel zijn liedcyclus 'Don Quichotte à Dulcinée' waarin een vibrafoon voorkomt. Alban Berg gebruikte het instrument in zijn opera 'Lulu' (1935; onvoltooid). De Nederlandse komponist Jacques Beers schreef een vibrafoonpartij in zijn liedcyclus 'Manyanas Liebeslieder' (1936); die partij is 'ad libitum' en kan eventueel door een metallofoon worden overgenomen. Bijzonder mooi is de instrumentatie met vibrafoon in de 'Vier Morgenstern-liederen' (1938-1939) van Marius Flothuis. Darius Milhaud schreef het eerste concert voor vibrafoon (en marimba, zie boven) en orkest in 1947. Ook komt de vibrafoon voor bij Olivier Messiaen in de 'Trois petites liturgies de la présence divine' (1944) en in de symfonie 'Turangalîla' (1946-1948). Hij wordt in de klassieke muziek in Europa betrekkelijk weinig voorgeschreven, ook na 1950 niet.

Het **Glockenspiel** (jeu de timbres) komt in drie verschillende modellen voor, waarbij het eerste, een al in de middeleeuwen bekend rek met gestemde klokjes, hier buiten beschouwing kan blijven. Het tweede model werd omstreeks 1870 onder de benaming **Lyra** ingevoerd in de militaire muziek en komt tot op de dag van vandaag in de blaasmuziek voor. De lyra bestaat uit een set metalen klankstaafjes (omvang ca. twee oktaven) zonder resonatoren en gemonteerd in een rek dat vertikaal op een stok (vaak aan het vaandel) is bevestigd. De lyra wordt met metalen of houten hamertjes geslagen met één hand (cq. arm; de andere houdt de stok / het vaandel vast; hoe hoger de noot, hoe meer de speler zijn arm moet uitstrekken). De toon is helder en doordringend en in de buitenlucht goed verneembaar boven de blaasinstrumenten uit. Bij het derde model liggen de plaatjes op de manier van het toetsenbord van de piano en worden met houten of metalen hamertjes geslagen.

Het Glockenspiel werd reeds in de achttiende eeuw sporadisch toegepast maar ook vóór het jaar 1870 zelden gebruikt. Kastner en Berlioz vermelden in hun instrumentatie-leerboeken wel het klokkenspel-achtige instrument dat Mozart voorschrijft in zijn opera 'Die Zauberflöte' (1791; we weten nog altijd niet wat hij nu priecies onder dit 'stromento d'acciajo' verstond). Tot de oudste partijen voor Glockenspiel behoren die in de opera's 'Si j'étais roi' (1852) van Adolphe Adam, 'Die Meistersinger

von Nürnberg' (1867) van Richard Wagner, 'La Gioconda' (1876) van Amilcare Ponchielli, 'Götterdämmerung' (1876) van Richard Wagner en 'Les cloches de Corneville' (1877) van Robert Planquette. In de instrumentale muziek vinden we het 'jeu de timbres' mogelijk voor het eerst bij Léon Delibes in zijn ballet 'Coppélia' (1870). Richard Strauss gebruikt het in zijn symfonische gedichten 'Don Juan' (1888) en 'Also sprach Zarathrustra' (1896). Mahler gebruikt het Glockenspiel vanaf zijn tweede symfonie (waaraan hij werkte van 1888 tot 1894). In de derde (laatste revisie van 1899) komen zelfs twee Glockenspiele voor, wat (behalve bij Strawinsky in zijn 'conte lyrique' 'Le Rossignol', 1908-1914) nergens in de litteratuur vóór 1940 is te vinden. Bekende voorbeelden uit de Franse litteratuur zijn de partijen in 'l'Apprenti sorcier' (1897) [307] van Paul Dukas, 'La mer' (1905) van Claude Debussy, en 'Ma mère l'Oye' (1911) van Maurice Ravel, verder in het eerste pianoconcert in DES opus 10 (1911-1912) van Serge Prokovieff. De in dit werk verlangde toonomvang is zelfs c"-b"" en op een Glockenspiel zonder toetsenbord onuitvoerbaar. In de kamermuziek komt het Glockenspiel voor het eerst voor bij Anatolij Ljadov in zijn 'Tabatière à Musique' ('muzikale snuifdoos') voor piccolo, twee fluiten, drie klarinetten, harp en Glockenspiel (1897), een destijds zeer geliefd salonstukje.

In het symfonische gedicht 'De Oceaniden' (1914) schrijft Jean Sibelius **stalen staven** voor. In de partituur staat de opmerking dat deze door een Glockenspiel kunnen worden vervangen.
Vreemd daaraan is dan wel dat het klinkende resultaat in een preciese toon wordt gefixeerd (wat bij stalen staven niet gebeurt) en dat het klinkende resultaat één, zo geen twee oktaven hoger is dan bij de staven.

Sinds het derde kwart van de negentiende eeuw zijn er ook Glockenspiele met een toetsenbord gebouwd (omvang klinkend c"-e"") om de partijen voor klokkeninstrumenten van Handel, Mozart e.a. gemakkelijker te kunnen spelen. In de praktijk werden deze instrumenten al snel door de celesta vervangen (hoewel de klank van dat instrument wezenlijk zwakker is dan die van het Glockenspiel). Voorbeelden zijn te vinden in de opera's 'Samson et Dalilah' (1877) van Camille Saint-Saëns en 'Le jongleur de Notre Dame' (1901) van Jules Massenet, de rhapsodie 'Italia' (1909) van Alfredo Casella, het ballet 'Daphnis et Chloé' (1910-1912) van Maurice Ravel, het symfonisch gedicht 'Pini di Roma' (1924) van Ottorino Respighi en zelfs nog in de vierde symfonie (1946) van Arthur Honegger.

De **celesta**, het hemels klinkende instrument (vandaar de naam), had in de loop van de achttiende en negentiende eeuw verschillende voorouders, die geen van allen in de praktijk in gebruik bleven. Een van die voorouders, de **typofoon**, werd in 1884 door Vincent d'Indy voorgeschreven in zijn cantate 'Le chant de la cloche'; in 1960 schreef de Italiaan Mario Peragallo nog een kamermuziekwerk waarin deze typofoon wordt gebruikt. In de praktijk wordt die partij echter op een celesta gespeeld.

Eigenlijk is de 'uitvinding' van de celesta in 1886 door vader en zoon Mustel te Parijs geen echte uitvinding maar de definitieve technische vervolmaking van alle pogingen daarvóór. De celesta ziet er uit als een kleine piano en heeft in plaats van snaren stalen plaatjes, die met een hamermechaniek worden aangeslagen. De stalen plaatjes zijn voorzien van houten resonatoren. De klank kan met behulp van een met een pedaal te bedienen mechaniek worden afgedempt.

De eerste 'officiële' partij voor celesta is al direkt met allerlei vraagtekens omgeven: moet de partij voor harmonica in 'Le carnaval des animaux' (1886) van Camille Saint-Saëns nu op een accordeon, op een Glockenspiel of op een celesta gespeeld worden? De komponist laat ons wat dit betreft in het ongewisse en, gezien het feit dat hij na zijn 'Carnaval' nog 35 jaar geleefd heeft en zich in al die jaren over dit vraagstuk nooit heeft uitgesproken, denken wij dat het hem onverschillig liet. De beroemdste celesta-solo aller tijden is en blijft die in het ballet 'De notenkraker' (1892) van Peter Tschaikowsky (uiteraard ook in de bekende suite daaruit).

De celesta werd vanaf de eeuwwisseling veelvuldig toegepast, zelfs zoveel dat men wel eens het idee krijgt van te veel. Vooral in de opera kon het instrument goede diensten bewijzen. Van de meest opvallende partituren in het Italiaanse repertoire vermelden we 'Tosca' (1900) en 'Turandot' (1924) van Giacomo Puccini, in het Franse 'Louise' (1902) van Gustave Charpentier, in het Russische 'De Kerstnacht' (1895) en 'Tsaar Saltan' (1900) van Nikolai Rimsky-Korsakoff, in het Duitse 'Salome' (1905) [308] en 'Der Rosenkavalier' (1910) van Richard Strauss. Zeer goed gebruik van de celesta maken Manuel de Falla in het stemmingsstuk 'Nachten in Spaanse tuinen' (1905), Anatolij Ljadov in het symfonisch gedicht 'Kikimora' (1910; een korte maar fraaie solo), Gustav Mahler in 'Das Lied von der Erde' (1911; de meest indrukwekkende slotmaten uit zijn gehele oeuvre), Maurice Ravel in zijn ballet 'Daphnis et Chloé' (1912) en een kwart eeuw later Béla Bartók in zijn 'Muziek voor snaarinstrumenten, slagwerk en celesta' (1936). In de kamermuziek werd de celesta waarschijnlijk voor het eerst toegepast door Charles Ives, die haar voorschrijft in een uit 1908 daterend 'Adagio sostenuto' voor fluit, althobo (of bassethoorn), celesta en strijkkwartet. In Europa ontstond het eerste kamermuziekwerk met celesta mogelijk bij Arnold Schönberg: zijn lied 'Herzgewächse' (1911) voor hoge sopraan, celesta, harmonium en harp [309]. Gustav Mahler schrijft in zijn zesde symfonie (1904 en 1906) twee celesta's voor, evenals Richard Strauss in 'Die Frau ohne Schatten', (1917; de enige bekende voorbeelden in de muziekgeschiedenis vóór 1950), waarschijnlijk omdat hij de klank van één instrument te zwak vond. In de achtste symfonie (1906) verdubbelt hij de klank van de celesta vaak door piano of harp(en).

effektinstrumenten

Het is niet gemakkelijk om een definitie te geven van wat nu eigenlijk 'effektinstrumenten' zijn: het is een eeuwige strijd of dit nu wel of geen muziekinstrumenten zijn.

Instrumenten als de misthoorn, de nachtegaal, het lotusfluitje zijn op de een of andere manier toch wel tot muziekinstrumenten te rekenen, hoe primitief dan ook. Sommige van dergelijke instrumenten hebben voorvaders in de primitieve muziek en in de volksmuziek, moeten dus alleen al op grond daarvan als muziekinstrumenten worden beschouwd. De stelling dat het hier gaat om instrumenten die niet in het orkest thuishoren maar er om welke reden dan ook wel een plaats in krijgen, zij het dan incidenteel, is aanvechtbaar. Op de voorgaande bladzijden zijn verschillende instrumenten vermeld, zoals het aambeeld en de koebellen, die bij het ontwerpen nooit als muziekinstrumenten bedoeld zijn geweest maar wel als zodanig gebruikt worden. We kunnen ons dus het best houden aan de zeer onwetenschappelijke maar wel voorzichtige definitie: effektinstrumenten zijn instrumenten waarmee zekere geluidseffekten kunnen worden verkregen.

In de negentiende eeuw zijn er al enkele effektinstrumenten gebruikt, vrijwel uitsluitend in de opera en in de programmatische (concert-)ouverture. De grote tijd van de effektinstrumenten was de periode 1890-1940; een bekend voorbeeld uit deze periode van een kompositie met gebruikmaking van geluidseffekten is de 'Bunte Suite' (1929) van Ernst Toch. Dit uit een aantal kleine onderdelen bestaande werk is geschreven voor normaal bezet orkest (met talrijke onderverdelingen) en een hoeveelheid effekt-instrumenten zoals eerder omschreven, te bedienen door zeven slagwerkers. Het geheel geeft de indruk, dat de komponist (1887-1964; toen als 'huiskomponist' in dienst van de Berlijnse radio) de vele mogelijkheden van geluidseffekten heeft willen demonstreren en dat doet op een meer 'nadrukkelijke' wijze dan zijn tijdgenoten.

Na de tweede wereldoorlog is men wel meer gaan experimenteren met effektinstrumenten, die daarmee een volwaardige plaats kregen naast de volksinstrumenten, maar dan gaat het niet meer om het verkrijgen van een 'los effekt' maar om het integreren van effectinstrumenten in een partituur. De manier waarop Bernd Alois Zimmermann dat deed in de partituur van zijn opera 'Die Soldaten' (1960) is kenmerkend voor deze werkwijze [310].

Vandaag de dag kunnen alle denkbare geluidseffekten met behulp van elektronika en synthesizers worden opgewekt, cq. nagebootst en in de operapraktijk gebeurt dat vaak zó. Zelfs de klank van meest zeldzame exotische muziekinstrumenten kan met behulp van een computerprogramma worden verkregen en is dan bijna niet van echt te onderscheiden. Anderzijds gebruiken vele experimenterende komponisten nog steeds met voorliefde uitheemse muziekinstrumenten en allerlei voorwerpen om een speciaal effekt te verkrijgen.

Tot op heden bestaat er (nog) geen systematiek van de effekt-instrumenten; wij zullen ons beperken tot een globale indeling, enerzijds van instrumenten die vóór 1890 al bekend waren en anderzijds die in de periode 1890-1940 bekend werden.

In de bekende 'Kindersinfonie', ontstaan in de tweede helft

van de achttiende eeuw (± 1775?), toegeschreven zowel aan Joseph Haydn als aan Leopold Mozart als aan nog anderen, komt een aantal kinder-instrumenten voor, d.w.z. instrumenten met slechts één toon of één soort geruis: sledebellen, ratel, koekoek, wachtel, kindertrompet (plus trommel en triangel: vijf spelers op zeven instrumenten).

De **koekoek** bestaat uit twee houten fluitjes zonder gaten, samengebonden op een plankje, waarbij de beide tonen (in tertsafstand) ontstaan door splijting van een luchtstroom zoals bij een blokfluit. De koekoek komt ook voor in de opera 'Hänsel und Gretel' (1893) van Engelbert Humperdinck.

De **wachtel** (letterlijk: 'kwartel'; Engels: 'quail') is een soortgelijk fluitje van been (tegenwoordig van plastic) dat een iets dunnere toon geeft dan de koekoek. Door een soort zuigertje in de luchtkolom van het instrument te bewegen kan de toon in zeer beperkte mate worden verhoogd of verlaagd en kan een vibrato worden gemaakt. Onder de benaming '**sifflet à roulette**' wordt het instrument ook graag gebruikt door Jaques Ibert, o.a. in zijn 'Divertissement' (1930) en soortgelijke werken waarin het lichtvoetige element sterk is vertegenwoordigd.

De **kindertrompet** is geen trompet maar een houten of plastic toeter, waarin direkt achter het aanblaasgat een metalen tong zit, die bij het blazen heen en weer beweegt (principe van het accordeon).

De 'Kindersinfonie', een werk dus voor klein orkest met kinderinstrumenten, is een in de achttiende eeuw uniek en zelfstandig fenomeen geweest. De Duitse cellist en komponist Bernhard Romberg (1767-1841) schreef omstreeks 1830 zijn 'Grosse kindersinfonie' opus 62, met Wachtel, Nachtigall, Kuckuck, Schnarre, Triangel, Kindertrompete en Trommel, een bezetting dus die overeenkomt met die van het eerder genoemde werk, waarmee Romberg's kompositie wat betreft populariteit nooit heeft kunnen wedijveren. In 1957 schreef Malcolm Arnold een 'Toy symphony', waarin hij o.m. verschillende soorten fluitjes (whistles) toepaste, zoals een **padvindersfluitje**, een **politiefluitje** en natuurlijk ook de hierboven genoemde cuckoo en quail. Het politiefluitje komt als effekt-instrument voor in de jazz-muziek en in de opera 'Der Sprung über den Schatten' (1924) van Ernst Krenek.

De **Nachtigall** is een effektinstrument om het gejubel van een nachtegaal mee te imiteren. Het is een uit tin gegoten eikelvormig bolletje (ca. 5 cm hoog) dat uit twee halve delen bestaat die op elkaar geschroefd worden. In het bovenste deel steekt een buisje. Men doet wat water in het onderste deel en blaast in het buisje. In de top van het bovenste deel zit een gaatje waaruit de lucht en het water kunnen ontsnappen. Er ontstaat nu een 'vogelachtig-parelend' trillend geluid dat aan het kwinkeleren van een nachtegaal doet denken. De Nachtigall komt voor in karakterstukken, o.a. bij Joseph Strauss in zijn wals 'Dorfsschwalben aus Oesterreich' (± 1860) en bij Carl Zeller in zijn operette 'Der Vogelhändler' (1890). Ottorino

Respighi stond een dergelijk instrument in 1924 bij de uitvoering van zijn 'Pini di Roma' blijkbaar niet ter beschikking, óf hij wilde een echte nachtegaal laten horen. Bij het huurmateriaal van dit orkestwerk werd in vroeger jaren een (78 toeren!) gramofoonplaat meegeleverd, die tijdens de uitvoering moest worden afgespeeld. Van de mislukkingen die dit in de praktijk gaf, zou men vermoedelijk een aardig boekje vol anecdotes kunnen schrijven. De plaat werd op den duur vervangen door de hierboven omschreven Nachtigall, maar tegenwoordig maakt men het geluid met behulp van een synthesizer, zoals ook gebeurt in het bekendste van alle voor orkest geschreven salonstukken: 'In a monastery garden' (1912) van Albert Ketelby (1875-1959) [311].

Even typisch voor stemmingsstukken in de negentiende eeuw: het **rinkelen van sporen**. Dit wordt verkregen door heel kleine bekkentjes op een staafje met een handvat te schudden, zodat het geluid van rijsporen ontstaat. Het rinkelen van sporen wordt o.m. verlangd in de operettes 'Die Fledermaus' (1874) en 'Der Zigeunerbaron' (1885) van Johann Strauss jr. Tegenwoordig gebruikt men in plaats hiervan de **shell-chimes**, een instrument dat vóór 1940 niet in de kunstmuziek voorkomt en bestaat uit een rek waarin zes of zeven koorden hangen, waaraan kleine metalen schelpjes zijn bevestigd, die bij schudden elkaar raken. De klank is meer bevredigend dan die van de 'sporen', die teveel lijken op cymbales antiques. Ook de **wind-chimes**, eveneens een 'nieuw' instrument, kan goede dienst doen. Het is een rekje waarin kleine metalen staafjes aan koorden hangen. Door met de vingers of met een triangelstaaf langs de staafjes te strijken ontstaat een ijle klank, die veel minder doordringend is dan die van de shell-chimes.

Het **pistoolschot** is een regelmatig terugkerend effekt in de opera. Het eerste schot is vermoedelijk gelost door Étienne Méhul in de zijn opera 'La chasse du jeune Henri' (1797) [312]. Ook het schot waarmee de schoolmeester Baculus per ongeluk zijn eigen ezel raakte, in Albert Lortzing's opera 'Der Wildschütz' (1842), wordt nog geregeld gehoord. Veel dramatischer werkt het pistoolschot in de opera 'Lulu' (1935; onvoltooid) van Alban Berg en in de opera 'Thijl' (Tijl Uilenspiegel; 1940) van Jan van Gilse. Pistoolschoten worden uiteraard door een echt pistool gelost; in de bioscoop-orkesten, die vóór 1930 de films begeleidden, werd vaak een pistoolschot geïmiteerd door een korte, scherpe tik op de kleine trom of een ander voorwerp. De eerste komponist die een pistoolschot buiten de sfeer van opera of bioscoop wenste, was de originele Erik Satie in zijn 'ballet realiste' 'Parade' (1916).

Zal het schieten met een pistool in een theater over het algemeen geen grote moeilijkheden opleveren, het schieten met een geweer wordt al problematischer. Omdat een **geweerschot** nu eenmaal anders klinkt dan een pistoolschot zou het dramatische effekt in een opera niet door een surrogaat bedorven mogen worden. Toch zijn komponisten in de negentiende eeuw uiterst voorzichtig met het gebruik van geweren in hun werk. Voor zover wij hebben kunnen nagaan is Giacomo Puccini in zijn

opera 'Tosca' (1899) de eerste die een geweer in een opera-partituur voorschrijft. In tegenstelling tot het schot in 'Der Wildschütz' - waar het niet zoveel uitmaakt of het door een echt pistool of een geweer of een ander voorwerp tot stand komt - is het geweerschot in 'Tosca' dusdanig belangrijk in de handeling dat het niet door een ander geluid vervangen kan worden. Een geweerschot wordt ook verlangd in de polka's 'Freikugeln' (1869) en 'Auf der Jagd' (1875) van Johann Strauss maar hier is het effekt komisch.

Van het geweerschot naar een salvo is niet zo'n grote stap. Slechts weinig komponisten in de periode 1800-1950 hebben het aangedurfd een **geweersalvo** voor te schrijven; voorbeelden: het 'Te Deum' uit 1837 van Sigismund Neukomm, de 'Ouverture 1812' uit 1878 van Peter Tschaikowsky en een mars van Berlioz. De werken van Neukomm en Tschaikowsky worden nader besproken in de paragraaf over het kanon en hier terloops vermeld omdat er ook geweervuur in deze partituren wordt voorgeschreven.

Hector Berlioz wenst in zijn 'Marche funèbre pour la dernière scène de Hamlet' (1848) werkelijk een vuurpeloton (het gaat hier overigens niet om een executie maar om een ere-salvo). Uit zijn aanwijzingen in de partituur kunnen we opmaken hoe hij zich een en ander voorstelde, want het afschieten van een aantal musketten in een concertzaal was in de praktijk natuurlijk niet te realiseren. Het stuk is geschreven voor orkest, daarbij een gemengd koor en een negental slaginstrumenten (waarvan zes kleine trommen). Het koor en de slaginstrumenten 'doivent être placés derrière la Scène et assez loin de l'orchestre'. Het vuurpeloton moet dan derrière le Théâtre, plus loin que les Tambours staan opgesteld (dus niet slechts 'achter het toneel maar in de open lucht), wat ook wel handig is in verband met rook (en eventueel kogels). Het geluid van de groepen geweren, die Beethoven in zijn 'Wellingtons Sieg' (1813) wenste, is vervangen door ratels zoals we eerder al zagen. Daar is nooit sprake geweest van echte geweren. (In hetzelfde werk worden ook kanonschoten voorgeschreven.) In de bioscooporkesten in de jaren twintig en dertig van de vorige eeuw imiteerde men geweervuur wel door knikkers op het vel van een kleine trom te laten vallen of deze door middel van draadjes aan een draaiende cylinder te bevestigen.

Zoals algemeen gebruikelijk werden kanonschoten geïmiteerd door slagen op de grote trom en van alle in het slagwerk mogelijke imitaties is dit wel de meest realistische. Toch hebben sommige komponisten wel eens gespeeld met de gedachte echte kanonnen in te zetten. Giuseppe Sarti (1729-1802), kapelmeester van de Russische generaal Potemkin, schreef in 1789 een 'Te Deum', voor koor, orkest en kanonnen, dat in het legerkamp van de generaal, dus in de open lucht werd uitgevoerd. Hier is het zelfs waarschijnlijk, dat echte kanonnen hun partij mee hebben geschoten [313]. Berlioz droomde van kanonslagen in zijn cantate 'Le cinq Mai' (1831; ter herdenking van de dood van keizer Napoleon; overigens zeker niet zijn sterkste werk) maar moest, toen het stuk eindelijk in november 1835 tot uitvoering kwam, genoegen nemen

met een grote trom, weliswaar 'molto grande' maar toch geen kanon. Daarentegen heeft Giacchino Rossini bij een gelegenheidscantate, opgedragen 'aan keizer Napoleon III en zijn dappere volk' ter gelegenheid van de wereldtentoonstelling van 1867 te Parijs, daadwerkelijk van kanonnen gebruik kunnen maken. Zijn werk was geschreven voor koor, groot symfonie-orkest, banda (dus blaasorkest), geweervuur en kanonnen. De overeenkomst met het werk van Sarti is, dat het geschreven werd voor uitvoering in de open lucht. Hetzelfde geldt voor de cantate 'De Oorlog' (1873) van Peter Benoit met een zelfde bezetting. Een laatste voorbeeld is de 'Ouverture 1812', de oorspronkelijke versie (1878) van Peter Tschaikowsky. Dit werk werd geschreven voor de inwijding van een kerk in Moskou en op het plein vóór de kerk uitgevoerd door een groot koor, een symfonieorkest en een harmonieorkest. Ook kerkklokken en artillerievuur zijn in deze partituur voorgeschreven. In 1880 maakte Tschaikowsky een versie voor de concertzaal, die tot op de dag van vandaag repertoire gehouden heeft. De bijdragen van het koor en het harmonieorkest zijn in die partituur niet opgenomen, terwijl de partijen voor het militaire vuurwerk zijn gearrangeerd voor diverse slaginstrumenten en die voor de kerkklokken voor surrogaat-instrumenten met klokgeluid. Toch blijft de 'Ouverture 1812' een unicum in de muzieklitteratuur vanwege de oorspronkelijke bezetting. In alle overige hier niet genoemde partituren, waarin een kanon wordt voorgeschreven (zoals in 'Benvenuto Cellini' van Berlioz) is geen sprake van een echt kanon maar van een vervanger, vrijwel altijd de grote trom.

Aan de genoemde drie werken is misschien nog een vierde toe te voegen: het 'Te Deum' van Sigismund Neukomm (een leerling van Haydn). In dit werk, te dateren omstreeks 1837 [314] wordt behalve een voor die tijd vrij groot orkest met een flinke blazersbezetting een éénstemmig gemengd koor voorgeschreven, wat wijst op een grote koorbezetting. In de bezetting vallen verder op de partijen voor 'Ophicleïde, serpent et tous les autres instruments de basse' (wat ook al weer wijst op de overgangstijd tussen ophicleïde en tuba, ca. 1840) en bij het slagwerk 'canon' en 'feu roulant'. Dit is natuurlijk alleen maar te realiseren bij uitvoering in de open lucht. Daarvan is echter geen bewijs geleverd en tot dat moment moet het gebruik van kanonnen en geweersalvo's in dit werk met vraagtekens zijn omgeven.

Wij hebben hiermee een aantal effektinstrumenten vermeld, die vóór het jaar 1890 bekend waren en in de muzikale praktijk in gebruik (hoewel sommigen slechts hoogst zelden). De grote tijd voor de effektinstrumenten kwam tegen de eeuwwisseling, zowel in de klassieke als in de amusements-muziek. Het aantal effektinstrumenten is dusdanig groot, dat een apart boek nodig zou zijn om ze allemaal te omschrijven. Dat is niet erg zinvol omdat het overgrote deel al lang weer uit de muzikale praktijk is verdwenen en in vele gevallen slechts zeer kort en/of incidenteel deel daarvan heeft uitgemaakt.

James Blades, die bijna zeventig jaar als professioneel slagwerker het vak heeft gediend, merkt in zijn boek (zie

litt. opgave) na het vermelden van vele effektinstrumenten op, dat er nog diverse anderen zijn, te talrijk en sommige (zoals de **roulette** (Satie: 'Parade') te triviaal om te vermelden. Een mooi voorbeeld (dat Blades niet vermeldt) is de ouderwetse metalen nachtspiegel met een glazen knikker er in. Afgezien van de vraag of hetzelfde klinkende resultaat niet verkregen zou kunnen worden op een manier die minder op de lachspieren werkt, heeft dit voorbeeld betrekking op de amusements-muziek.

In de wereld der effektinstrumenten spelen de materialen waaruit ze gemaakt zijn een belangrijke rol maar ook de elementen waarmee deze materialen in aanraking komen zijn bepalend voor de klank. Er is een hele reeks effektinstrumenten te vermelden waarin het water een rol speelt; een andere reeks
heeft iets met glas, weer een andere met metaal, met lucht en zelfs met aardewerk [315].

De eerste komponist die van water gebruik maakte in een partituur was Erik Satie in zijn ballet 'Parade' (1916). De hier voorgeschreven **waterval** ontstaat door een emmer water leeg te gieten in een bak. Een variant hierop is het **tuned water**, waarvan de Canadese komponist Harold Davidson (1893-1959) gebruik maakt in zijn 'Auto accident' (1953) voor slag- en effektinstrumenten: de hoogte van waaraf de emmer wordt leeggegoten is van invloed op de mate van hevigheid waarmee het water in de bak valt en dus op het geluid daarvan. In de bioscooporkesten die in het tijdperk van de stomme film aktief waren, gebruikte men ook wel een **cylinder met samengeperste lucht** om stromend water te imiteren. In de Zuid-Amerikaanse volksmuziek gebruikt met de 'Jicara de agua' ofwel **watertrommel**, bestaande uit een halve kokosnoot, die - onder water gehouden - met een stok wordt geslagen. De diepte waarop dit gebeurt heeft een zekere invloed op de toonhoogte. Dit instrument komt voor in de 'Sinfonia India' (1936) van Carlos Chavez [316]. Een variant hierop is de **watergong**, een gong die men na het aanslaan geheel of gedeeltelijk in een bak met water laat zakken. Ook hier is uiteraard de hoeveelheid water die de trillende gong omgeeft, bepalend voor de toonhoogte cq. klank. De watergong komt voor het eerst in de kunstmuziek voor bij John Cage in zijn 'First construction in metal' (1939) en in het samen met Lou Harrison geschreven 'Double music' (1941). Tenslotte noemen wij de **paardenhoeven**, twee op elkaar geslagen lege doppen van de kokosnoot, als een van de meest triviale effectinstrumenten. Heitor Villa-Lobos gebruikt dit effect in zijn ballet 'Uirapuru' (1917), Edgard Varèse in 'Arcana' (1927; een Mahleriaanse orkestbezetting met o.m. twaalf slagwerkers) en Ferde Grofé in de 'Grand Canyon Suite' (1931). Verder komen ze in de amusements-muziek voor (en niet altijd in de beste).

Als materiaal is glas nu niet direkt met muziekinstrumenten in verband te brengen. Er bestaan wel glazen fluiten, violen e.d. maar dergelijke instrumenten zijn eerder voor de sier dan om in de praktijk te gebruiken. De achttiende-eeuwse **glasharmonica** heeft een zeer bescheiden plaatsje in de twintigste-eeuwse muziekpraktijk heroverd maar dan ook weer

specifiek als effektinstrument in de opera. Carl Orff zou het instrument als eerste hebben toegepast in een jeugdwerk [317] en Richard Strauss gebruikt het in zijn tussen 1914 en 1917 ontstane opera 'Die Frau ohne Schatten'. Afgezien van dit instrument was Giacomo Puccini de eerste die glas als effektinstrument voorschreef. In zijn opera 'La Bohème' (1895-1896) wordt in het derde bedrijf het gerinkel van **wijnglazen** voorgeschreven.

Een variant van de glasharmonica werd uitgeprobeerd door Percy Grainger, onder de benaming '**musical glasses**': de glazen worden bij hem in de hand gehouden en gestreken met natte vingertoppen. Dit gebeurt in zijn koorwerk (met orkest) 'A tribute to Foster', waaraan hij tussen 1913 en 1931 werkte. In de jaren 1937 en 1938 schreef Carl Orff zijn opera 'Der Mond' waarin een partij voor 'Gläserspiel' [318].

Het principe om flessen, gedeeltelijk met water gevuld, met een hamertje aan te slaan, werd in de kunstmuziek geïntroduceerd in het ballet 'Parade' (1916) van Erik Satie onder de benaming '**bouteillophon**'. Hetzelfde effekt schrijft Arthur Honegger voor in zijn ballet 'Le dit des jeux du monde (1918); hij gebruikte het nogmaals in zijn toneelmuziek voor 'Oedipe Roi' (1952). Ook in het 'Schulwerk' (1930-1934) en in de opera 'Der Mond' (1937-1938) van Carl Orff wordt van gestemde flessen gebruik gemaakt. Men heeft zelfs geprobeerd een orgel te bouwen met gestemde flessen in plaats van pijpen. Een '**glass-breaking machine**' werd in Amerikaanse bioscooporkesten in de twintiger jaren toegepast. Het gaat hier om een grote vijzel, waarin glas kan worden gegooid of met een stamper gebroken. Harold Davidson gebruikt dit effekt in zijn 'Auto accident' (1953) voor slag- en effektinstrumenten.

Metalen effektinstrumenten zijn in vele varianten denkbaar en zouden nog qua soort kunnen worden onderverdeeld. Wij geven enkele voorbeelden van voorwerpen die werkelijk in de praktijk zijn gebruikt:

De **zingende zaag** is een gewone grote zaag met een buigbaar blad, dat met een strijkstok wordt gestreken. De combinatie van zaag en strijkstok is in de twintiger jaren in Amerika bedacht. Arthur Honegger gebruikte deze in zijn opera 'Antigone' (1924-1927) en Darius Milhaud schreef er zelfs études voor (1927). De behandeling van een bekken met een zaag door William Russell in zijn 'Three dance movements' (1933) vermeldden wij reeds.

John Cage schrijft in zijn 'first construction in metal' (1939) onder de (ietwat misleidende) benaming '**Auto-brake-drums**' afgedankte remtrommels van auto's voor, hangend aan een metalen draad, die met een metalen hamer moeten worden geslagen. Lou Harrison schrijft ze ook voor in zijn 'Canticle 1' en 'Canticle 3' (beiden uit 1940) en gezamenlijk met Cage in hun 'Double music' (1941).

Onder de benaming '**organ chimes**' schrijft Constant Lambert een

eigenaardig instrument voor, dat bestaat uit metalen buizen, waarvan uit het bovenste gedeelte de helft is weggezaagd. Zij staan in een rek en worden met een metalen hamer aan de binnenkant geslagen, waardoor een gonzende orgelachtige klank ontstaat. Lambert liet het speciaal bouwen voor de (niet gepubliceerde) muziek van de film 'Anna Karenina' (1947). Het enige ons bekende exemplaar is thans eigendom van de BBC maar wordt - naar ons werd meegedeeld - nooit in de praktijk gebruikt.

Het gebruik van **munten** in verschillende grootten, die rondgedraaid op een tafel verschillende tonen kunnen geven, behoort meer thuis in de kermisattraktie-sfeer dan in de klassieke muziek. Sir Arnold Bax schrijft in zijn tweede symfonie (1924-1925) voor dat de paukenist munten van verschillende grootten op het vel van zijn instrument moet laten vallen. Het effekt daarvan is apart maar niet indrukwekkend.

Pianosnaren worden, behalve op de normale manier aangeslagen, ook op andere manieren tot klinken komen. In het pianostuk 'The banshee' (1911) van Henry Cowell wordt gebruik gemaakt van vuisten en onderarmen om het toetsenbord te bedienen en ook wordt van de pianist verwacht, dat hij de snaren van zijn instrument met de vingers aanraakt. John Cage wenst in zijn 'First construction in metal' (1939) eveneens dat de pianist (of zijn assistent) de pianosnaren anders dan op de conventionele manier behandelt.

Het gebruik van metalen **pannen** en **pannendeksels** werd in de jazz-muziek vóór 1925 hier en daar nog wel toegepast, bij gebrek aan slaginstrumenten. In de serieuze klassieke muziek zijn dergelijke surrogaten waarschijnlijk nooit gebruikt.

De **windmachine** bestaat uit een grote draaibare cylinder, die in aanraking komt met een doek. Door deze aanraking ontstaat een geluid dat aan het gefluit van de wind doet denken. Hoe harder de cylinder gedraaid wordt, des te harder het gefluit. Het instrument is heel onpraktisch omdat het doek zeer snel slijt en dus ook geregeld vervangen moet worden. Het geluid van (storm-)wind wordt thans vaak met behulp van een synthesizer verkregen. De (oude) windmachine wordt o.m. voorgeschreven door Richard Strauss in zijn symfonisch gedicht 'Don Quixote' (1897; Strauss wil het instrument onzichtbaar laten opstellen) en in zijn 'Alpensinfonie' (1915). Ravel maakt er fraai gerbuik van in het ballet 'Daphnis et Chloé' (1912), Milhaud in zijn 'Les Choéphores' (1915) en Schönberg in zijn oratorium 'Die Jakobsleiter' (1917; onvoltooid). Daarna verdween het instrument uit de belangstelling. In de jaren van de 'stomme film' speelde de windmachine nog een bescheiden rol in het bioscooporkest en in het verlengstuk daarvan gebruikte Ferde Grofé er nog eens een in zijn 'Grand Canyon Suite' (1931) [319], zo ook Manuel de Falla in het oratorium 'l'Atlantide' (1923; onvoltooid in 1946). Een windmachine zou in een symfonie van Gustav Mahler niet hebben misstaan, maar hij had er blijkbaar geen behoefte aan, noch aan de dondermachine.

De constructie van de **dondermachine** is bijna hetzelfde als bij de windmachine, met dit verschil dat er zich in de cylinder houten kogels of (afhankelijk van het materiaal waaruit de cylinder is vervaardigd) stenen. Bij het draaien slaan deze kogels of stenen tegen de wand, wat een geluid veroorzaak, dat aan het gerommel van de donder doet denken. Ook hier geldt: hoe harder de cylinder gedraaid wordt, des te harder het gerommel. Op een synthesiser is het mogelijk het geluid van donder met dat van een blikseminslag te kombineren en dat maakt het gebruik als effekt natuurlijk veel 'dankbaarder'. De dondermachine komt naast de windmachine voor in 'Eine Alpensinfonie' (1915) van Richard Strauss en in de tweede symfonie 'The Gothic' (1927) van Havergal Brian. Noch in het eerstgenoemde noch in het tweede werk maakt het instrument een overtuigende indruk. Dat doet het wel in de opera. Ernst Krenek maakt er meesterlijk gebruik van in zijn opera 'Karl V' (1933) en bepaald beangstigend is het effekt dat Jan van Gilse ermee bereikt in zijn opera 'Thijl' (1940).

In bioscooporkesten komt de dondermachine niet voor; het instrument is te groot en aanschaf niet rendabel genoeg. Men behielp zich bij film-illustraties met een grote reep metaal, hangend in een rek of tussen twee tegen elkaar leunende ladders. Die reep metaal kon - naar gelang het gewenste effekt - geschud worden (men krijgt een vaag idee van inslaande bliksem) of geslagen (met een hamer met vilten kop) waardoor een soort 'namaak-donder' ontstaat. Tot in de jaren zestig dienden dergelijke constructies in symfonie-orkesten nog wel om de dondermachine te vervangen. De Amerikanen (die ze voor het eerst toepasten) bedachten er de benaming **thundersheet** voor. Een vroeg voorbeeld in de klassieke muziek is te vinden in de partituur van 'America, an epic rhapsody' (1926) van Ernest Bloch. Een variant van de thundersheet is het Duitse **Donnerblech**. De metalen plaat is hier iets groter en dikker, zodat een wat zwaarder geluid ontstaat. In de opera werd het Donnerblech wel eens als effekt toegepast, d.w.z. alleen als regie-aanwijzing. Vóór 1945 wordt Donnerblech niet in partituren voorgeschreven; dan voor het eerst door Ralph Vaughan Williams in zijn filmmuziek 'Antarctica' (1947-1948; bij de expeditie naar de Zuidpool van Robert Scott) [320].

Instrumenten, die typisch waren voor het bioscooporkest en vóór 1940 uitsluitend dáár werden gebruikt, waren de **regenmachine** en de **hagelmachine**. Beide instrumenten bestaan uit een kleine draaibare cylinder, gevuld met droge rijstkorrels (regenmachine) of kiezelsteentjes (hagelmachine) en het effekt van regen, cq. hagel, wordt er suggestief mee nagebootst.

Tot de effektinstrumenten, die van lucht gebruik maken, kunnen de **autoclaxon** en aanverwante instrumenten gerekend worden. Giacomo Puccini was de eerste die de autoclaxon toepaste in zijn opera 'Il tabarro' (1913) om aan de juiste sfeer van een drukke straat in Parijs bij te dragen. In Amerika gebruikte George Antheil de claxon in zijn 'Ballet mécanique' (1924), hoewel hij hier strikt genomen niet als effektinstrument maar als 'gewoon' orkestinstrument is toegepast. (In de latere en

meest frequent uitgevoerde versie van dit werk is de claxon niet meer opgenomen.) Autoclaxons van het type 'knijptoeter' werden in alle maten en soorten gebouwd en met een flinke verzameling daarvan kon men dus ook een grote toon-scala van laag naar hoog omvatten. Dit effekt is meer in de amusementsmuziek toegepast dan in de klassieke muziek. Ernest Bloch schrijft de autoclaxon voor in zijn 'America, an epic rhapsody' (1926), Frederick Converse in 'Flivver ten million' (1927; 'A joyous epic for orchestra'), George Gershwin in zijn symfonische fantasie 'An American in Paris' (1928; vier verschillende grootten). In Europa was de autoclaxon blijkbaar minder populair: we hebben behalve bij Puccini alleen nog een voorbeeld gevonden bij Ernst Krenek (opera 'Der Sprung über den Schatten', 1924) daarna vóór 1940 niet meer.

Het **lotusfluitje** is niets anders dan een houten blokfluitachtig instrumentje, dat zijn naam dankt aan de scheef afgesneden voet, die doet denken aan de peul van een lotus. Het wordt voorgeschreven door Maurice Ravel in zijn semi-opera 'l'Enfant et les sortilèges' (1925). De fluit van de stoomtrein, de **stoomfluit**, die George Gershwin voorschrijft in zijn opera 'Porgy and Bess' (1935), is de dop van een ouderwetse fluitketel. Voor het imiteren van een **scheepsfluit**, zoals die in het begeleidingsorkest bij stomme films voorkwam, gebruikte men een groter exemplaar [321].

Het geluid van **brekend aardewerk** wordt voorgeschreven door Henry Cowell in zijn 'Concerto for percussion and orchestra' (1959).

Onder **sandpaper-blocks** verstaat men houten doosjes die zijn bekleed met schuurpapier en langs elkaar worden gewreven. Dit effekt komt voor in de (oudere) jazz-muziek, in de 'Suite de caballeros' (1926) van Carlos Chavez en in de 'Minstrel show' (1946) van Morton Gould. De **sandbox** bestaat uit een blikken bus met zand, die wordt geschud. Ook dit effekt is uit de (oudere) jazz-muziek afkomstig. Wellicht heeft dit Paul Hindemith op het idee gebracht de sandbox voor te schrijven in zijn 'Kammermusik I' (1921) waar hij een fascinerende werking heeft: beter dan met strakke marsmuziek kan men met een sandbox de sfeer van een marcherende troep soldaten suggereren. Ook Richard Strauss ontdekte dit effekt (dat bij hem overigens wel heel anders is verwerkt) in zijn ballet 'Schlagobers' (1924). Carl Orff gebruikt het instrument onder de benaming **Sandrassel** in zijn opera 'Die Kluge' (1941-1943).

Dan blijven er tenslotte enkele instrumenten over die niet bij de bovengenoemde groepen zijn in te delen maar incidenteel wel als effektinstrument zijn voorgeschreven:

De **typemachine** werd voor het eerst voorgeschreven door Erik Satie in zijn ballet 'Parade' (1916) en later door George Antheil in zijn 'Ballet mécanique' (1924). Een fraaie solistische partij, waarin de typemachine geheel als een concerterend muziekinstrument is behandeld is te vinden in het orkeststuk 'The typewriter' (1950) van Leroy Anderson (1908-1975).

De **sirene** werd in de muziekgeschiedenis beroemd door zijn toepassing in 'Ionisation' (1931) van Edgard Varèse [322], die overigens twee instrumenten toepaste, een kleine en een grote. Daarmee doet men Erik Satie te kort, die in zijn ballet 'Parade' (1916) eveneens een kleine en een grote sirene gebruikte.
Paul Hindemith nam een sirene op in de slagwerkgroep van zijn 'Kammermusik I' (1921) opus 24. Dit werk kan gezien worden als een van de eerste 'volwassen' kamermuziekstukken waarin een belangrijke rol voor het slagwerk is weggelegd, tegenover vier blazers, vijf strijkers, een piano en een harmonium. Edgard Varèse past de sirene ook toe in 'Hyperprism' (1922/1923). Wat gezegd werd van 'Kammermusik I' geldt mutatis mutandis ook voor dit werk; hier slagwerk tegenover negen blazers (geen strijkers).

Het **sis-instrument** komt voor in de partituur van 'I giojelli della Madonna' (in de tweede, herziene versie van 1933) van Ermanno Wolf-Ferrari. Hij geeft geen verdere aanwijzing hoe dit effekt moet worden gerealiseerd. Het kan gemaakt worden met behulp van de dop van een fluitketel, waarbij men het labium met de wijsvinger gedeeltelijk afdekt, zodat er geen toon kan ontstaan.

De **misthoorn**, de **dog bark** (een soort wrijftrommel om hondengeblaf te imiteren) en de exploderende **ballon** zijn voorbeelden van effektinstrumenten die specifiek hun plaats hadden in de bioscooporkesten in de jaren twintig en dertig. De misthoorn wordt voorgeschreven door Erik Satie in zijn ballet 'Parade' (1916). Het **knisperen** met (perkament-)papier en het in elkaar **ritselen** van speelkaarten zijn geluidseffekten die in de filmmuziek voorkomen.

Ware het niet dat Morton Gould (1913-1996) een 'Concerto for tap-dancer and orchestra' (1952) heeft geschreven, de **tap-danser** zou nooit tot de effektinstrumenten gerekend zijn, niettegenstaande het feit dat de tap-dance als zodanig in de jaren twintig en dertig zeer populair was en uitstekende beoefenaren had. Het stuk is gemodelleerd naar de achttiende-eeuwse suite en heeft de delen toccata, pantomime, minuet en rondo; het duurt ongeveer een kwartier en is zeer onderhoudend! Het werk van Morton Gould verdient in Europa meer de aandacht, al was het alleen al vanwege het zeer veelkleurig gebruik van een enorm arsenaal slaginstrumenten. Men kan zich bijna geen slagwerktuig voorstellen of het komt wel ergens in het rijke oeuvre van Gould voor.

De **gesloten piano** zou men niet direkt tot de effektinstrumenten rekenen zonder 'The wonderful widow of eighteen springs' (1942; tekst van James Joyce) van John Cage. De zangpartij is uit slechts twee tonen opgebouwd, de begeleiding ontstaat door trommelen op het instrument, terwijl met het gebruik van pedaal ook de resonans van de snaren kan worden benut.

Het geluid van **electrische machines** en van **vliegtuigpropellers** gebruikte George Antheil in zijn 'Ballet mécanique' (1924).

Edmund Meisel nam in zijn muziek voor de film 'Berlin' (1927) het geluid van een **electromotor** op. Na de tweede wereldoorlog ging men nog veel verder: Malcolm Arnold schreef in 1956 een 'Grand grand overture' [sic!] (opus 57) voor drie **stofzuigers**, een **vloeren-boenmachine**, vier **geweren** en orkest. De titel van dit werk zegt genoeg over de sfeer waarin dergelijke muziek (die muzikaal-technisch gezien beslist niet minderwaardig is!) ten gehore moet worden gebracht: de concerten van Gerald Hoffnung waren destijds vermaard.

In het verlengstuk van de door electriciteit aangedreven apparaten behoort ook het gebruik van geluidsapparatuur als effektinstrument. In zijn 'Imaginary Landscape I' (1939) gebruikt John Cage naast een geprepareerde piano en een bekken een tweetal **draaitafels** en **gramofoonplaten**. Het historische belang van dit experiment is, dat het (waarschijnlijk) de eerste electro-acoustische kompositie in de muziekgeschiedenis is. De beide draaitafels kunnen met de hand gemanipuleerd worden; de ene gramofoonplaat bevat wat er toevallig bij de hand is, de andere een constant aanhoudende toon. Men ziet dat het gebruik van platen op déze manier door disc-jockeys al lang niet 'nieuw' meer is. Het stuk is gebaseerd op een ritmisch patroon, bestaande uit vier delen (ieder bestaande uit drie maal vijf maten), van elkaar gescheiden door tussenspelen, die in lengte toenemen van een tot drie maten. Het eindigt met een coda van vier maten.

Het slagwerk in de jazzmuziek

Van het gebruik van het slagwerk in de oudste jazz-muziek, d.w.z. jazz-muziek uit de tijd vóór 1918, waarin nog geen opnamen gemaakt werden, hebben wij uiteraard een onvolledig beeld. Uit foto's en andere afbeeldingen en uit mondeling overgeleverde getuigenissen valt op te maken, dat het slagwerk in die tijd uit afgedankte legerinstrumenten heeft bestaan, hoofdzakelijk verschillende soorten trommels, tomtoms, misschien ook een enkele triangel en een paar (Chinese) bekkens (of een los bekken). In de negentiende eeuw hebben waarschijnlijk nog pannendeksels als vervanger van de bekkens gediend. Aan te nemen valt ook dat handgeklap en voetgestamp zijn gebruikt. Verder is het goed mogelijk dat de trommels toen zowel met stokken als met de hand geslagen werden. Als ritme-instrument was ook het wasbord in gebruik en bleef dat tot ver in de jaren twintig.

Vóór 1920 zijn de grote trom met bediening door voetpedaal, 'Charlestonmachine', cq. hi-hat en het tegen elkaar slaan van twee bekkens in de jazz-muziek algemeen bekend. Het 'drumstel' begint vaste vorm aan te nemen.

Vanaf 1918 doet een aantal instrumenten uit de volksmuziek zijn intrede in de jazz-muziek: woodblock, templeblock, kleine koebellen, kleine bekkens, gemonteerd op een veer, die tegen elkaar slaan (Gabelbecken), tamboerijn (met en zonder schellen) en zelfs castagnetten, zweep en ratel. De sand-paperblocks (zie hierboven) zijn al iets eerder in gebruik gekomen.

Niet al deze instrumenten hebben zich in de loop der jaren gehandhaafd. Sommigen waren binnen vijf jaar al weer 'uit de mode'. De klankdifferentiëring van de trommelinstrumenten werd vergroot door de uitvinding van de wire-brushes, een metalen variant van de roede (tweede methode; zie hierboven).

Met de opkomst van de 'swing-periode' (vanaf 1928) wordt er opnieuw een hele reeks instrumenten aan de jazz toegevoegd. Dat heeft enerzijds te maken met de professionalisering van jazz-musici, die al omstreeks 1918 begon, anderzijds met het maatschappelijke verschijnsel, dat jazz-muziek niet meer als 'muziek van en voor negers' werd beschouwd maar ook onder de blanke bevolking een grote aanhang kreeg. De band van Duke Ellington beschikte in 1932 over een hangend bekken (aan een soort galg), een Chinese vel-tomtom, vier stuks koebellen, een xylofoon, een set van acht buisklokken; een zes-delig handklokkenspel, een flexaton en twee gestemde gongs.

De 'moderne bezetting', d.w.z. die vanaf het begin van de jaren dertig zijn vaste vorm kreeg, bestaat uit grote trom in kombinatie met bekken, verschillende soorten (meestal twee of drie) kleinere en kleine trommen, tomtoms, hi-hat, cow-bells, en diverse effektinstrumenten. Bij deze instrumenten behoort een grote variëteit aan slagstokken en wire-brushes. Ook pauken, tamtam, buisklokken, vibrafoon en xylofoon komen voor maar dat is sterk afhankelijk van de individuele band. Veel instrumenten zoals pauken en buisklokken hebben zich in de jazz-muziek na 1945 niet kunnen handhaven, wel in de amusements-muziek. Zo beschikte de big band van Kurt Edelhagen in 1948 al over een arsenaal aan slagwerk waar menig symfonie-orkest jaloers op kon zijn.

Na 1945 werd het gebruik van Afro-Amerikaanse slaginstrumenten een grote rage, zowel in de klassieke muziek als in de jazz. Wat vóór de tweede Wereldoorlog nog een betrekkelijk individueel gebeuren was, werd nu heel algemeen. Instrumenten als maracas, bongos, claves, etc. zijn uit de muziek van de jaren veertig en later niet meer weg te denken.

Met het verdwijnen van de 'stomme film' verdween ook - in een vrij snel tempo - het verschijnsel 'bioscooporkest'. De vele effektinstrumenten zoals dog bark, kokosschaal e.d. vonden echter hun weg naar de amusements-muziek, in het bijzonder bij de opkomende radio-orkesten.

Elektrische en elektronische muziekinstrumenten

Alle instrumenten, die in deze paragraaf worden genoemd, hebben als gemeenschappelijk kenmerk, dat zij gebruik maken van electriciteit om te klinken. De vibrafoon, die strikt genomen ook bij de 'electrische instrumenten' kan worden ingedeeld, hebben we elders al vermeld en laten we nu buiten beschouwing.

'Electrische instrumenten' kunnen in vier groepen worden ingedeeld:

1. instrumenten waarbij de toon via electriciteit cq. radiogolven wordt opgewekt (Aetherofoon, Trautonium, Ondes Martenot, etc.). In het verlengde hiervan liggen de verschillende soorten electronische orgels.

2. instrumenten waarbij de toon via electriciteit gemanipuleerd kan worden (electrische viool, etc.)

3. semi-electrische toetsinstrumenten met snaren (Neo-Bechstein-Klavier, Miessner-Klavier, Vierling-Klavier, Thienhaus-Cembalo etc.)

4. instrumenten die gebruik maken van foto-electrische cellen (Spielmann-Klavier, rhythmycon, etc.)

Bij de bespreking van al deze instrumenten zou eigenlijk een uitvoerige technische uitleg gegeven moeten worden, hoe deze instrumenten nu precies werken en wat het verschil is tussen het ene en het andere. De praktijk leert, dat de vakstudent of de in deze materie geïnteresseerde muziekliefhebber beter af is met gespecialiseerde vaklitteratuur. Bovendien zou een technisch exposé onevenredig veel ruimte/bladzijden kosten. Om die reden geven we bij de verschillende instrumenten slechts een zeer summiere karakterisering. Er bestaan vele boeken over muziek, electronica en over electronische muziek, waarin ook de instrumenten uit de begintijd worden besproken. Wie speciaal in de begintijd is geïnteresseerd kan in iedere behoorlijke bibliotheek de boeken van Friedrich Trautwein: 'Elektrische Musik' (Berlin, 1930) of Werner Meyer-Eppler: 'Elektrische Klangerzeugung' (Bonn, 1949) raadplegen, naast tientallen contemporaine artikelen in tijdschriften.

Vele experimentele instrumenten, die in de eerste helft van de twintigste eeuw kortere of langere tijd de belangstelling hebben getrokken, zijn even snel weer verdwenen. Vrijwel alle bleken ontwikkelingsstadia te zijn naar een ander instrument of een curiosum dat geen plaats in de muziekpraktijk heeft gekregen. Dit wordt bevestigd door het feit dat er voor verreweg de meeste instrumenten geen oorspronkelijke muziek is geschreven, laat staan dat daarvan veel is gepubliceerd. De muziek voor Ondes Martenot, Trautonium en later voor Hammondorgel, cq. electronisch orgel vormt een uitzondering.

Een 'electronisch muziekinstrument' - in de praktijk ook electrofoon genoemd - is een muziekinstrument, waarvan de toon met gebruikmaking van electriciteit wordt opgewekt of waarvan de toon met behulp van electriciteit wordt versterkt. Ferruccio Busoni maakt in zijn in 1907 verschenen brochure 'Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst' [323] gewag van een uitvinding door de Amerikaan dr. Thaddeus Cahill, die het mogelijk maakt om met behulp van electriciteit een nauwkeurig te berekenen aantal trillingen (dus een bepaalde toon) te realiseren. Cahill had daartoe een instrument ontwikkeld (dat hij 'Dynamophone' noemde), waarbij met behulp van een soort transformator het aantal trillingen naar believen groter of kleiner kon worden gemaakt, dus de geproduceerde toon hoger of lager. Bovendien konden toonafstanden, kleiner dan de kleine

secunde, eenvoudig worden gerealiseerd.

Cahill (1867-1934) was weliswaar niet de eerste, die zich met het produceren van 'micro-intervallen' bezig hield maar zijn uitvinding droeg wel in belangrijke mate bij aan de toepassing daarvan in de muziekpraktijk. Busoni voorspelde het al:

> 'Nur ein gewissenhaftes und langes Experimentieren, eine fortgesezte Erziehung des Ohres, werden dieses ungewohnte Material einer heranwachsenden Generation und der Kunst gefügig machen' [324].

Het instrument van Cahill (hij sprak later van een **Telharmonium**), dat natuurlijk niet bedoeld was voor de concertpraktijk, was zeer groot van omvang. Het instrument dat Lee de Forest in 1915 ontwikkelde, had in ieder geval een handzamer formaat en betekende ook een technische verbetering ten opzichte van het 'telharmonium'. Toch was ook dit instrument in de praktijk nog niet bruikbaar; het eerste 'electrische' instrument dat bij een concert gebruikt kon worden was de **Aetherofoon** (ook wel 'aerofoon' of 'Thereminovox'). Het werd tussen 1920 en 1924 door de Russische physicus Leon Theremin ontwikkeld en in 1927 tijdens een openbaar concert in Frankfurt aan het publiek voorgesteld. De 'aetherofoon' werkt met beïnvloedbare radio-golven. Dit gebeurt door de hand dichterbij of verderaf van de antenne te houden waardoor de toon hoger, cq. lager wordt. Bijna drie oktaven kunnen op die manier ontstaan en uiteraard ook in kleinere dan de gebruikelijke intervallen. Na iedere geproduceerde toon kan de stroomtoevoer worden onderbroken om een continu glijden van de ene toon naar de andere te voorkomen. Het volume is regelbaar. Voor de muziekpraktijk heeft het weliswaar weinig betekenis gehad maar het kan worden gezien als de rechtstreekse voorloper van het electronisch orgel.

Een technisch betere variant van dit instrument werd in 1927 gerealiseerd door de Franse radiotechnicus Maurice Martenot, die het 'Ondes Musicales' noemde. In de praktijk echter kreeg het de naam van zijn maker **Ondes Martenot**. De Ondes Martenot werd het eerste 'electrische' instrument in de geschiedenis, waarvoor speciale muziek geschreven werd, die repertoire gehouden heeft. Aangezien de Ondes Martenot alleen maar éénstemmig kan klinken moesten soms meerdere instrumenten tegelijkertijd worden voorgeschreven.

Op 20 april 1928 werd de Ondes Martenot in Parijs officieel aan het Franse publiek voorgesteld. In later jaren is nog een aantal technische verbeteringen toegepast. Het instrument komt vooral in Franse partituren voor, in het bijzonder in muziek voor theaters (bij toneelstukken). We gaan aan het einde van deze paragraaf nog nader in op de litteratuur voor Ondes Martenot.

De Amerikaan John Halmagyis bouwde in 1929 een soortgelijk instrument maar dan met een toetsenbord. Hij noemde het **Emicon**.

Alle tot dusverre genoemde instrumenten hebben gemeen dat zij monofoon zijn, d.w.z. er is alleen éénstemmig spel op mogelijk. De Duitse uitvinder Jörg Mager (1880-1939), die al vóór 1914 met electrische toonvorming experimenteerde, was de eerste die kwam met een instrument waarop meerstemmig spel mogelijk was. Zijn **Sphärophon** is een instrument waarmee iedere toon door een eigen generator wordt opgewekt: er worden zowel hoge als lage frequenties gebruikt. Dit principe is aan een toetsenbord verbonden. In 1926 presenteerde Mager zijn uitvinding tijdens een kamermuziekconcert in het kader van een festival voor hedendaagse muziek te Donau-Eschingen. De komponist Georgi Rimski-Korsakoff (een kleinzoon van Nikolai) schreef er enkele stukken voor [325]. Verbeteringen van de Shpärophon waren de **Kaleidosphon** (1927), waarop men accoorden in elkaar kan doen overlopen (zoals bij een piano), de **Elektrophon** (1928) met meer mogelijkheden tot kleuring van de klank en de **Partiturophon** (1931), waarmee Mager een oplossing gevonden dacht te hebben voor de vier lage klokken in Wagner's 'Parsifal'. Dit instrument werd tijdens de Bayreuther Festspiele van 1932 uitgeprobeerd maar het klinkende resultaat voldeed niet aan de verwachtingen.

De Duitse concurrent van de Ondes Martenot is het **Trautonium**, (patent in 1924) waarbij de trillingsbron een generator is. De uitvinder en naamgever van dit instrument, dat in 1930 in het openbaar werd gepresenteerd, was de Duitse ingenieur Friedrich Trautwein (1888-1956). Evenals op de Ondes Martenot was ook op het Trautonium alleen éénstemmig spel mogelijk. Tijdens en na de tweede wereldoorlog ontwikkelde Trautwein's assitent Oskar Sala een variant, waarop ook tweestemmig spel mogelijk was, het **Mixturtrautonium**. Dit instrument kan ondertonen produceren, wat toen (omstreeks 1950) in de muziekpraktijk volstrekt nieuw was. Sala schreef er zelf muziek voor. Op de voor Trautonium geschreven muzieklitteratuur komen we verderop nog terug.

Het **Hellertion** (1928, genoemd naar zijn uitvinders Helberger en Lertes) heeft toetsenborden, waarbij de metrische afstanden corresponderen met intervallen. Vandaar was het maar een kleine stap via het **radio-orgel** (1932), een instrument dat werkt met radio-golven en toetsenbord, naar het **Hammondorgel** (1934, genoemd naar zijn constructeur Lawrence Hammond). De klank hiervan komt met behulp van roterende generatoren tot stand. Vanaf 1939 werd het instrument in serie geproduceerd en het heeft zich enkele decennia kunnen handhaven. In de tweede helft van de twintigste eeuw zijn tal van nieuwe varianten onder verschillende (merk-)benamingen ontstaan.

Uit 1939 dateert ook het **novachord**, de eerste vorm van een electronisch orgel, (met toetsenbord) waarbij de tonen langs electronische weg worden opgewekt. Een poging om een soortgelijk instrument te construeren was het **polychord** van Harald Bode (voorafgegaan door het **melochord**); bij deze instrumenten werden in plaats van roterende generatoren electronisch opgewekte trillingen gebruikt, voor iedere toon apart. Op het melochord kon slechts één toon tegelijk klinken, op het polychord meerdere.

De als groep 2 vermelde instrumenten, waarbij de toon door middel van electriciteit kan worden gemanipuleerd, kan hier buiten beschouwing blijven. Het gaat immers om bestaande instrumenten, waarop een nieuwe voorziening werd aangebracht. Een uitzondering vormt de electrische gitaar. Dit instrument mist namelijk een essentieel kenmerk van de 'echte' gitaar: de klankkast. Deze is hier ook overbodig want de over een stuk massief hout gespannen snaren worden door middel van electriciteit versterkt en de klank door een loudspeaker weergegeven. Verder wordt het instrument niet met de vingers aangetokkeld maar door middel van een plectrum. De electrische gitaar werd sinds 1936 al in de lichte muziek en de jazz toegepast; in de klassieke muziek komt het instrument pas voor het eerst voor in 'Gruppen' voor drie orkesten (1957) van Karlheinz Stockhausen.

Het aanbrengen van een electrische voorziening op een strijkinstrument betekent uiteraard niet het ontstaan van een nieuw instrument. Omstreeks 1910 werd in de jazz-muziek de contrabas in het vaste instrumentarium opgenomen, niet zozeer als melodie-instrument maar ter versterking van de ritme-groep. Dit ging op de lange duur ten koste van de tuba, die tot dan toe een bas-funktie had gehad. De twee grote verschillen bij het gebruik van de contrabas zijn de ritme-funktie (een echte bas-funktie zou onvoldoende hoorbaar zijn) en de speelwijze: in de jazz-muziek wordt de contrabas uitsluitend getokkeld. In een kleine groep instrumenten is hij dan duidelijk hoorbaar en is zijn stuwende werking in de ritme-groep duidelijk voelbaar. Toen aan het einde van de jaren twintig de bands groter werden, bleef de klank van de contrabas achter in het geheel, vandaar de mogelijkheid tot versterking. Dat gebeurde (voor het eerst in 1929) heel simpel: door een microfoon op (of in)
de klankkast te plaatsen kon het geluid door een loudspeaker worden weergegeven. De mogelijkheid om met behulp van electri-citeit een toon te manipuleren is pas na 1950 in praktijk gebracht, vóórdien was er uitsluitend sprake van versterking.

We hebben nu als voorbeeld de contrabas genomen; het versterken van de klank van andere strijkinstrumenten kwam in de loop van de jaren dertig verder in de mode. Orkesten als de '101 strings' of (in de jaren vijftig en zestig) het 'New Music Orchestra' van Mantovani hadden 24, resp. 28 versterkte strijkinstrumenten, die klonken alsof er een strijkorkest van honderd man speelde. (NB. Met deze orkesten zitten we uiteraard niet meer in de jazz-muziek!).

Bij de instrumenten, vermeld in groep 3 gaat het om toetsinstrumenten, waarbij een versterking maar ook een manipulatie van het geluid mogelijk werd gemaakt. Daartoe werden microfoons boven de snaren aangebracht, zodat de trillingen konden worden opgevangen en via een loudspeaker weergegeven. Na enige jaren experimenteren werd in 1932 door de firma Bechstein in Berlijn het **Neo-Bechsteinklavier** gepresenteerd (1932). De werking is deze: de in trilling gebrachte snaar brengt op zijn beurt in een electro-magnetisch systeem een trilling tot stand, die versterkt wordt en door

een luidspreker wordt weergegeven. Na de aanslag kan een toon kunstmatig worden verlengd en zelfs nog in kracht toe- en afnemen met behulp van de versterker. Een verdere verbetering is, dat de ijl klinkende diskant in balans kan worden gebracht met de baskant; ook het timbre kan gewijzigd worden. Zo kan op een Neo-Bechsteinklavier de klank van een clavecimbel of orgel worden nagebootst. Omdat deze klank altijd onderdoet voor een echte clavecimbel- of orgelklank, heeft het instrument in de muzikale uitvoeringspraktijk geen weerklank gevonden, hoewel het wel enige tijd in serie is gefabriceerd.

Ook het clavecimbel dat Erich Thienhaus in 1933 onder de benaming **Thienhaus-Cembalo** construeerde werkt op dezelfde manier. Deze vinding was in eerste instantie bedoeld om het clavecimbel ten opzichte van het (groter dan in de zeventiende en achttiende eeuw bezette) orkest beter te laten horen; de klank werd dus electrisch versterkt.

Een stap verder gaan het **Electrochord** (1932; geeft een kunstmatige electrische pianoklank) en het **Vierlingklavier** (1933; een technische verbetering van het electrochord) dat nog meer verschillende klankkleuren kan laten horen. Het **Miessnerklavier** (1934) is in feite hetzelfde instrument maar met een toetsenbord dat met knoppen werkt en waarop door middel van draaischijven bepaalde boventonen kunnen worden veranderd (dus ook verandering van timbre).

De in groep vier genoemde instrumenten werken met lichtcellen, die worden omgezet in electrische trillingen. Het bekendste 'piano-instrument' is het door Ernst Spielmann in Wenen ontwikkelde **Spielmann-Klavier** (1927; ook wel 'Superklavier' genaamd.) Spielmann heeft ook geprobeerd dit principe op het (electronisch) orgel toe te passen. Zijn vindingen vonden echter in de muzikale praktijk geen weerklank. Een eveneens met lichtcellen werkend instrument was het **Rhythmycon** (1930), een gezamenlijke uitvinding van Theremin en de Amerikaanse komponist Henry Cowell (1897-1965), die er ook een concert voor schreef (1931) in de vorm van een suite met orkest genaamd 'Rhythmicana' en het in enkele andere werken toepaste. Het Rhythmycon maakt het mogelijk meerdere ingewikkelde polyritmische figuren tegelijkertijd te laten horen.

Voledigheidshalve moet er nog op gewezen worden, dat de hier genoemde instrumenten niets hebben te maken met het **Kleurenklavier** (of 'Farbenklavier') dat Alexander Skrjabin in zijn 'Prométhée / le poème du feu' (1909-1911) en in zijn onvoltooide symfonie 'Mysterium' (1914-1915) voorschrijft. Hij noteert dit instrument gewoon in noten maar in plaats van een klank wordt een bepaalde gekleurde lichtbundel op een scherm geprojekteerd. Het kleurenklavier werd in 1895 ontworpen door de Engelsman Alexander Wallace Rimington en is - hoewel in dit geval ten dienste van de muziek staande - eigenlijk niet tot de muziekinstrumenten te rekenen. Hetzelfde geldt voor het **Geurenklavier** (of 'Duftklavier') waar Skrjabin bij het ontwerpen van zijn 'Mysterium' van droomde.

De 'Ondes Martenot' en het electronisch orgel zijn de enige

'electrische' instrumenten uit de eerste helft van de twintigste eeuw, die zich tot in de eenentwintigste eeuw hebben kunnen handhaven. Opmerkelijk is daarbij, dat de 'Ondes Martenot' buiten Frankrijk weinig gebruikt werd en wordt. Het zou wel eens kunnen zijn dat ook dit instrument over enige tijd niet meer in de praktijk zal voorkomen. Alle effekten die op de in dit hoofdstuk genoemde instumenten zijn te realiseren, kunnen ook gemaakt worden met behulp van de moderne **synthesiser** (ontwikkeld vanaf de jaren vijftig maar natuurlijk mede gebaseerd op de hierboven besproken vindingen; in het openbaar gepresenteerd in 1955). De synthesizer heeft niet alleen een
meer hanteerbaar formaat maar ook veel meer mogelijkheden.

Dan rest ons nog de litteratuur te bekijken, die in de eerste helft van de twintigste eeuw voor 'electrische' instrumenten werd geschreven. We houden daarbij de volgorde aan waarin deze hierboven zijn besproken.

De eerste voor Ondes Martenot geschreven komposities zijn van de hand van Demetrios Levidis (1886-1951), een Grieks komponist die in Duitsland (bij Richard Strauss) zijn studies voltooide en tussen 1910 en 1933 in Parijs woonde. Hij was bevriend met Maurice Martenot en schreef enkele stukjes voor het instrument, in de periode waarin het nog in ontwikkeling was. Zijn uit 1926 daterende 'Poème symphonique' opus 43 voor orkest heeft een obligate viool-partij, die in 1927 werd omgewerkt voor Ondes Martenot (opus 43a). Dit werk had bij de eerste openbare presentatie van het instrument in april 1928 moeten klinken, maar om onbekende redenen is dat niet gebeurd. Het 'Poème symphonique' werd overigens wel gepubliceerd [326]. Tijdens een openbaar concert in december 1929 te Parijs was de Ondes Martenot voor het eerst als solo-instrument tegenover het orkest te beluisteren. Op het programma stonden een 'De profundis' voor tenor, twee Ondes Martenot en orkest van Levidis en een 'Hymne au jour' voor Ondes Martenot en orkest opus 110 van Charles Koechlin [327]. Opmerkelijk is dat in de Franse muziektijdschriften van die tijd wel enige maar zeker geen uitvoerige aandacht aan deze uitvoering is besteed. Blijkbaar achtte men het nieuwe muziekinstrument (nog) niet belangrijk genoeg. Levidis heeft - ook na zijn terugkeer naar Athene in 1933 - de Ondes Martenot nog enige keren in zijn komposities voorgeschreven en zou het instrument ook zelf hebben bespeeld [328].

Een zeer bijzonder gebruik van de Ondes Martenot maakt Darius Milhaud in zijn toneelmuziek bij 'l'Annonce faite à Marie' [329] van Paul Claudel uit 1932 [330]. De beide Ondes Martenot klinken daar bij de verschijning van de engel en maken een bijna 'bovenaards griezelige' indruk. Misschien omdat deze muziek ook kwalitatief zo goed is, dat in de vaklitteratuur dit werk ten onrechte de eerste kompositie met Ondes Martenot genoemd wordt? In 1933 gebruikte Milhaud de Ondes Martenot nogmaals in de toneelmuziek voor 'Le Château des Papes' van André de Richaud [331].

Arthur Honegger paste de Ondes Martenot bij voorkeur toe in

balletten ('Semiramis', 1933; 'Le Cantique des cantiques', 1937). Bij zijn ballet 'Les Sortilèges' (1946) bestaat de complete begeleiding slechts uit vier Ondes Martenot. In de jaren dertig en veertig schreef hij veel filmmuziek, waarin - naar verluidt - ook de Ondes Martenot zou zijn gebruikt [332]. Daarnaast komt het instrument voor in een aantal kompositities die hij ter begeleiding bij toneelstukken schreef, zoals 'Le soulier de satin' (1943), 'Hamlet' (1946) en 'Oedipe Roi' (1952). Zijn meest bekende partij voor Ondes Martenot komt voor in het oratorium 'Jeanne d'Arc au bûcher' (1936). Het grote succes van dit werk heeft veel tot de propaganda voor het instrument bijgedragen. Eigenlijk is het gebruik van vier Ondes Martenots in de cantate 'Les mille et une nuits' (1937, met twee zang-solisten en een niet zeer groot bezet orkest) veel interessanter omdat ze zeer bijdragen tot een 'oriëntaalse' sfeer zonder dat nu direkt 'orientaalse muziek' wordt gespeeld. Het werk is geschreven voor een 'Exposition des Arts et des Techniques' en het gebruik van Ondes Martenot zal zeker de aandacht van in techniek geïnteresseerd publiek hebben getrokken. Het is dan weer zo merkwaardig dat juist dit stuk - dat zeker tot de betere werken van Honegger gerekend kan worden - vandaag de dag zo volstrekt vergeten is.

Van de overige komponisten van de 'Groupe des Six' is bekend, dat Germaine Tailleferre en Francis Poulenc zich helemaal niet tot elektrische instrumenten voelden aangetrokken en er nooit voor hebben geschreven. Georges Auric zou ze af en toe in een van zijn vele filmpartituren hebben toegepast. (Voor Durey zie voetnoot 104).

De jonge komponist Jacques Chailley (1910-2000; de latere Mediaevist en hoogleraar Muziekwetenschap aan de Sorbonne) gebruikte de Ondes Martenot in zijn toneelmuziek bij 'De Perzen' van Aïschylos. Zijn partituur beperkt zich tot zang, Ondes Martenot en slagwerk en sluit met zijn monofoon verloop heel goed bij de oer-oude teksten aan (ook in het Frans gesproken!). Daarbij geeft deze muziek tijdens de uitvoering steeds weer het gevoel dat de antieke Griekse muziek iets in die geest moet zijn geweest, zó moet hebben geklonken.

Sprekend over het gebruik van de Ondes Martenot moet zeker de naam van André Jolivet (1905-1974) worden vermeld, die in loop van de dertiger jaren het meest veelzijdig gebruik van het instrument maakte. Hij introduceerde het in de kamermuziek met zijn 'Trois poèmes pour Ondes Martenot et piano' (1935). In 1936 ontstond een 'Danse incantatoire' voor twee Ondes Martenot, die later werd teruggenomen en omgewerkt tot 'Incantation' voor altfluit of viool of Ondes Martenot (1937). Ook zijn 'Cosmogonie' (1938) bestaat in twee versies, een voor piano-solo en een voor Ondes Martenot met slagwerk. Zijn 'Suite Delphique' (1943) was oorspronkelijk bedoeld als toneelmuziek bij een antiek Grieks drama maar de komponist had zoveel invallen, dat er voldoende materiaal was voor een zelfstandig stuk voor groot ensemble (fluit, hobo, klarinet, twee hoorns, trompet, trombone, Ondes Martenot, harp, pauken en slagwerk; duur 22 minuten), een van zijn meest interessante partituren. Jolivet was ook de eerste die een concert voor

Ondes Martenot en orkest schreef (1947).

In de vroege geschiedenis van de Ondes Martenot moeten nog twee namen worden vermeld op grond van de kwaliteit van hun muziek: Charles Koechlin en Olivier Messiaen. Koechlin was wellicht niet de grootste komponist die Frankrijk in de eerste helft van de twintigste eeuw heeft gehad maar hij behoort wel tot de meest originele, die verschillende nieuwe genres heeft uitgeprobeerd en ook belangstelling had voor nieuwe instrumenten. We zagen al dat het eerste concertprogramma met Ondes Martenot een werk van Koechlin bevatte. In 1938 schreef hij een symfonisch gedicht 'Le buisson ardent' met belangrijke soli voor orgel en Ondes Martenot. Het werk kon pas in 1945 worden uitgevoerd; voor die gelegenheid werkte de komponist zijn partituur bij maar in principe bleef het hetzelfde werk. Het zou interessant zijn om eens te onderzoeken of en in hoeverre dit werk model heeft gestaan voor de symfonie 'Turangalîla' (1946-1948) van Olivier Messiaen, waarin piano en Ondes Martenot belangrijke solistische partijen hebben. Hoewel Koechlin, ook omstreeks 1950 al, niet tot de meest gespeelde komponisten van Frankrijk behoorde, is bekend dat Messiaen veel waardering had voor zijn muziek en muziek-theoretische leerboeken. Zelf schijnt Messiaen via André Jolivet met de Ondes Martenot in kontakt te zijn gekomen; samen met hem maakte hij enige tijd deel uit van de komponistengroepering 'La jeune France'.

Het eerste werk van Messiaen, waarin de Ondes Martenot wordt gebruikt was 'Fêtes des belles eaux' voor zes Ondes Martenot, geschreven voor de wereldtentoonstelling (Parijs) van 1937. Het accent bij dit (ons niet bekende) werk met zijn merkwaardige bezetting heeft wellicht op het technische aspekt gelegen: zie wat de nieuwste techniek vermag. Ook de 'Deux monodies en quarts de ton' uit 1938 geven de indruk een demonstratie te zijn van wat er met behulp van de moderne techniek op het gebied van verfijnde toongeving mogelijk is. De 'Musique de scène pour un Oedipe' (1942) vormt het bewijs, dat met een 'Ondes Martenot' dezelfde dramatische effekten zijn te bereiken als met een orkest of een groot ensemble.

Na 1950 begon de belangstelling van de komponisten voor de Ondes Martenot geleidelijk af te nemen, ondanks de vurige propaganda van de nieuwe generatie onder aanvoering van Pierre Boulez, die zichzelf ook als vaardig bespeler van het moeilijke instrument profileerde. Wanneer we het aantal gepubliceerde komposities overzien, waarin de Ondes Martenot wordt gebruikt en dat in Frankrijk of Zwitserland geschreven werd tussen 1930 en 1950 dan komen we uit op ongeveer 230 titels, gelijkmatig verdeeld over kamermuziek en orkestmuziek, van bijna 70 komponisten. Daarbij komt dan waarschijnlijk nog een veelvoud aan werken dat nooit gepubliceerd werd.

De grote concurrent van de Franse Ondes Martenot was het Duitse Trautonium. Hoewel dit instrument een beduidend kleiner repertoire heeft dan de Ondes Martenot, genoot het tussen 1933 en 1945 de twijfelachtige steun van het toenmalige 'gezag' in Duitsland en Oostenrijk. In het archief van het voormalige

'Maastrichts Stedelijk Orkest' [333] bevindt zich een aantal brieven van dr. Edgard Schmidt Burgk, de toenmalige 'Kulturreferent' van de stad Aken, waarin wordt aangedrongen op de aanschaf van en het gebruik in orkesten van een Trautonium. Niet alleen de toenmalige dirigent van het Maastrichtse orkest, Henri Hermans, werd met deze propaganda verblijd; de in de Duitse taal geschreven brieven werden ook naar andere dirigenten gezonden. Of deze propaganda veel heeft geholpen mag worden betwijfeld. In Maastricht is men er niet op ingegaan en van andere Nederlandse orkesten uit dezelfde periode zijn geen gegevens bekend dat zij het wél hebben gedaan.

Tot de speciaal voor Trautonium geschreven stukken, die in deze brieven werden genoemd behoorden stukken van o.m. Paul Höffer, Julius Weismann en Harald Genzmer (*1909), komponisten die ook na de tweede wereldoorlog buiten Duitsland nauwelijks enige bekendheid hebben gekregen. Voor zover is na te gaan is alleen het Trautoniumconcert (1939) van Harald Genzmer gepubliceerd (1940). Het stuk is geheel in de geest van de tijd: 'modern' van harmoniek maar dan wel zo dat de grote massa het nog kan waarderen. Het stuk is overigens zeker met vakmanschap gemaakt en geschreven voor een 'gewoon' Trautonium, dat alleen eenstemmig kan klinken. In 1952 schreef Genzmer nog een tweede concert, dit keer voor een 'Mixturtrautonium' waarop tweestemmig spel mogelijk is. Technisch gezien is het tweede stuk beter en in harmonisch opzicht progressiever maar het eerste concert laat - ondanks enkele bezwaren - toch een prettiger indruk achter. Het heeft iets natuurlijks, is zelfs in bepaald opzicht 'charmant' te noemen terwijl het tweede werk verdrinkt in oer-degelijke maar stokstijve Duitse akademische 'Gründlichkeit' [334]. Hoewel Genzmer een leerling van Hindemith was, wordt noch de naam van Hindemith noch het bestaan van zijn uit 1931 daterende 'Konzertstück für Trautonium und Streichorchester', zijn 'Vier Stücke für drei Trautonien' (1930) of zijn 'Langsames Stück und Rondo' (1935) voor Trautonium vermeld in de bovengenoemde brieven van Schmidt Burgk. Het feit dat die stukken niet waren uitgegeven kan geen argument zijn omdat in de repertoirelijsten, die bij de brieven waren gevoegd, diverse stukken werden vermeld die (nog) niet waren gepubliceerd en waarbij belangstellenden zich rechtstreeks tot de komponisten konden wenden (adressen werden meegegeven). De algemene hetze van de nazi's tegen Hindemith was in 1938 dan wel officieel voorbij maar de komponist had toen al de wijk genomen naar Zwitserland. Dubbel jammer dat Hindemith's muziek voor Trautonium toen niet werd gepropageerd, want los van de kwaliteit van zijn werk behoren zijn komposities tot het oudste repertoire, voor dit instrument geschreven. Dubbel jammer ook voor de nazi-propaganda want Hindemith werd omstreeks 1940 buiten Duitsland algemeen gezien als de belangrijkste vertegenwoordiger van de contemporaine Duitse muziek. Zelf zal hij er niet wakker van hebben gelegen.

Hoewel het Trautonium nadrukkelijk als 'Ersatz' voor de Ondes Martenot werd aangeprezen, is de litteratuur voor het laatstgenoemde instrument veel groter. Ook na de tweede

wereldoorlog waren er maar weinig komponisten die zich voor het Trautonium interesseerden en met de opkomst van de elektronische muziek werd het instrument in feite overbodig.

In de filmmuziek vond het Trautonium in de jaren dertig en veertig nog wel eens toepassing. Waar het gaat om films die voor het merendeel al decennia niet meer in omloop zijn, wordt controle en bestudering bijzonder moeilijk. Arthur Honegger schreef in 1935 een partij voor Trautonium in zijn filmmuziek bij 'Der Dämon des Himalaya'. Het was de enige keer dat hij voor dit instrument schreef en vergeleken met andere filmpartituren van zijn hand was dit niet de meest geslaagde. Richard Strauss paste het Trautonium toe in zijn 'Festmusik für Japan' (1940) een op bestelling geschreven werk om de viering van het 'duizendjarige keizerrijk' te vieren. Het werk is nog altijd 'min of meer politiek besmet' maar afgezien daarvan ook niet tot het beste te rekenen van wat Strauss heeft nagelaten.

De muziek voor de overige hier genoemde elektrische instrumenten heeft als nadeel dat er genoeg vermeldingen van bestaan maar dat er vrijwel niets is gepubliceerd. De specifiek over deze instrumenten gaande artikelen of boeken bevatten wel eens notenvoorbeelden, maar aan de hand daarvan krijgt men toch een onvoldoende indruk van de besproken komposities. Een globale indruk krijgt men natuurlijk wel van het luisteren naar filmmuziek, waarin zo'n instrument wordt gebruikt. Nadelig is daarbij, dat men speciaal op de klank van het instrument moet letten om het te herkennen en meestal niet tevoren weet dat het in een bepaalde filmmuziek wordt gebruikt.

In de filmmuziek van Miklos Rósza (1907-1995), een Hongaarse komponist, die lange tijd in Hollywood werkzaam was, wordt soms de Thereminovox gebruikt, bijv. in de film 'Lost weekend' (1944). De Amerikaanse komponist Joseph Schillinger [335] werkte enige tijd met Léon Theremin samen en schreef in 1929 zijn 'First Airphonic Suite' voor Thereminovox en orkest [336]. Buiten de filmmuziek komt het instrument zelden voor [337]: William Russell gebruikt in zijn balletmuziek 'Ogou badagri' (1933) vier Thereminovoxes, die in de praktijk ook door twee piano's of zelfs vijf (melodische) slaginstrumenten vervangen mogen worden. Edgard Varèse wenste in de eerste versie (1934) van zijn cantate 'Ecuatorial' de klank van twee Thereminovoxes. Deze versie kon niet worden uitgevoerd. In 1948 herzag hij het werk en verving de Thereminovoxes door twee Ondes Martenot. In die lezing is het werk dan tot uitvoering gekomen, dus hebben deze instrumenten zelfs in het land van de onbegrensde mogelijkheden een uitvoering in de weg gestaan. Ook het werk van Russell is vóór 1950 steeds met twee piano's uitgevoerd.

Het Hammondorgel werd vóór 1950 alleen in de amusements-muziek gebruikt. Karlheinz Stockhausen verlangt voor zijn orkestwerk 'Spiel' (1952) een elektronisch orgel (dat kan dus ook een Hammondorgel zijn) en is daarmee waarschijnlijk de eerste geweest, die dit instrument in de klassieke muziek toepaste.

Voor het polychord zijn komposities geschreven door de al genoemde Griekse komponist Demetrios Levidis [338]: omstreeks 1939 ontstond een 'Étude chromatique', in 1940 'Carillon' opus 57 voor drie polychorda met versterkers en in hetzelfde jaar 'Eerste tranen' opus 58 voor zang, twee polychorda en kamerorkest. Van de stelling dat deze stukken in 1940 in Griekenland zouden zijn gepubliceerd, hebben we geen bevestiging gevonden.

Vóór de publieke presentatie van het Neo-Bechsteinklavier (1932) verzocht de firma Bechstein enkele Berlijnse komponisten het verzoek iets voor het nieuwe instrument te schrijven. De resultaten zouden dan op kosten van de firma gepubliceerd worden. Er bleek weinig animo voor te zijn. Van de enkele komposities die de aktie uiteindelijk opleverde, kreeg alleen de 'Kleine Suite für Neo-Bechstein' (opus 37, 1933) van Wilhelm Gross (1894-1939) enige aandacht. Deze aandacht was helaas meer politiek gekleurd dan artistiek en in 1934 moest Gross uitwijken naar Londen. Ook het feit dat hij een van de eerste klassiek geschoolde musici was die zich in Wenen en later in Berlijn met jazz-muziek bezig hielden, was de toenmalige machthebbers niet welgevallig. Wat betreft de genoemde 'Kleine Suite' moet worden opgemerkt dat deze ook op een 'gewone' piano speelbaar is.

Noch het Neo-Bechsteinklavier, noch het Electrochord van de pianofabrikant Förster, noch het Vierlingklavier, noch het Miessnerklavier, noch het Spielmannklavier konden zich in de praktijk handhaven. Ondanks het feit dat al deze instrumenten meer technische mogelijkheden hadden dan de traditonele piano cq. vleugel hebben zij de komponisten van die tijd (de dertiger jaren) blijkbaar niet voldoende kunnen bekoren.

Tegen het Thienhauscembalo kwam zelfs een regelrechte oppositie. Toen de kantor van de Thomaskerk in Leipzig, Karl Straube het waagde (1933) om dit instrument bij wijze van proef te gebruiken tijdens de druk bezochte en via de radio veel beluisterde zondagse cantate-uitvoering in de Thomaskerk, regende het protesten. Het feit dat Alice Ehlers, toen een van Duitslands bekendste clavecinisten het nieuwe instrument bespeelde, maakte weinig verschil. Het enige tegenargument dat het overdenken waard is, kwam van de Berlijnse musicoloog Arnold Schering: 'terwijl wij (de muziekwetenschappers) een hele dag uittrekken (tijdens een congres) om te debatteren over de vraag hoe een bepaalde versiering bij Bach moet worden gespeeld, gebruiken ze in Leipzig een instrument dat Bach niet eens gekend heeft.' Het experiment werd niet herhaald. Toen in de jaren zestig Herbert von Karajan in Berlijn de 'Brandenburgische Konzerte' speelde met gebruikmaking van een Thienhaus-cembalo (bespeeld door de uiterst kundige Li Stadelmann) en met een grote orkestbezetting, werd het 'boe-geroep' van de puriteinen overstemd door het applaus van de 'Karajan-fans'.

De lijst van de in dit hoofdstuk besproken elektrische instrumenten is zeker niet compleet. Het 'Croix sonore' van de Rus Nicolai Oboukov en andere voorlopers van het electronisch

orgel bleven buiten beschouwing omdat zij niet meer zijn dan schakels in een groter geheel, waarvoor geen (gepubliceerde) of een verwaarloosbaar klein aantal komposities is geschreven. Tot de experimentele elektrische instrumenten kan ook het instrument gerekend worden, dat Herbert Eimert (1897-1972) in 1925 zelf bouwde. Het heeft de eigenaardigheid dat het in plaats van een toon een (regelbaar) geruis voortbrengt, opgewekt door een generator. Eimert schreef er zelf een stuk voor (met partijen voor fluit en saxofoon), genaamd 'Der weisse Schwan'. In de Europese kultuurgeschiedenis geldt hij als een der grondleggers van de elektronische muziek (sinds 1951).

Automatische en mechanische instrumenten

Onder automatische instrumenten verstaat men instrumenten, die door middel van een tevoren geprepareerd mechaniek - zoals een ronde schijf met gaatjes of een opvouwbaar boekwerk met gaatjes (of sleuven) - een klank kunnen produceren. Het welbekende draaiorgel of pierement, dat in Nederland in de laatste jaren helaas meer en meer uit het straatbeeld verdwijnt, is daarvan een voorbeeld. Daartussen in is een groot aantal varianten denkbaar; van het simpele mechanische speeldoosje tot het 'Panharmonicon' (ook wel 'Orchestrion' of 'Orchestrola'), een van het orgel afgeleid 'mechanisch orkest', waarvoor Beethoven het eerste deel van zijn 'Wellingtons Sieg' (1813) komponeerde. Het principe van automatische instrumenten kan op alle gebruikelijke muziekinstrumenten worden toegepast en is al veel ouder dan de twintigste eeuw, valt dus buiten het onderwerp van dit boek. De bekendste stukken voor mechanische instrumenten zijn die van Mozart en Haydn maar er zouden nog tientallen anderen vóór en na hen genoemd kunnen worden.

Derivaten van deze mechanische instrumenten zijn het Welte-Mignon-Klavier (1904) en het Welte-Philharmonie-Orgel. Dit zijn muziekinstrumenten, waarop door middel van het bovengenoemde boekwerk (of papierrol) met gaatjes of door een metalen plaat met gaatjes en een deze gaatjes aftastend systeem het spel van een pianist of organist kan worden vastgelegd. In zekere zin is dit idee dus een broertje van de opnametechniek. Het grote voordeel van een Welte-piano of -orgel is, dat de klank goed blijft zolang het instrument goed is. Bij een opname omstreeks 1900 kwam het geluid vaak vervormd op de cylinder terwijl deze ook sterk aan slijtage onderhevig was. Bij de latere uitvinding van de electro-acoustische opnametechniek is de geluidskwaliteit aanzienlijk verbeterd. Op de Welte-instrumenten is aan het begin van de twintigste eeuw het spel van destijds beroemde pianisten vastgelegd maar ook dat van komponisten als Grieg, Mahler, Richard Strauss, Saint-Saëns, Debussy en anderen. Max Reger speelde een aantal eigen orgelwerken op het Welte-orgel. Een eigen interpretatie door de komponist is altijd zeer interessant en leerzaam voor de kennis van de uitvoeringspraktijk. Een groot aantal opnamen uit die jaren is een halve eeuw later opnieuw op moderne gramofoonplaten uitgebracht en thans op cd.

Deze instrumenten zouden eigenlijk strikt genomen hier niet besproken mogen worden omdat zij het spel van anderen weergeven. De Welte-instrumenten waren echter ook 'gewoon' bespeelbaar. Ons criterium is dat er speciale litteratuur voor moet zijn geschreven. Voor de mechanische piano is er een behoorlijke hoeveelheid materiaal, voor het orgel vrijwel niets.

Tot de eerste komponisten die zich voor de mechanische piano (ook wel 'pianola') interesseerden, behoort Igor Strawinsky. In 1917 schreef hij zijn 'Study' [339] voor pianola en in 1921 legde hij het zelf vast op een pianola-rol. Bovendien maakte hij zelf in later jaren nog opnamen van eigen werken op pianola, waaronder 'l'Oiseau de Feu' en 'Le Sacre du Printemps'. De Amerikaanse komponist Ernst Toch (1887-1964, van Oostenrijkse afkomst) schreef in 1926 'Drei Stücke für das Welte-Mignon-Klavier', Paul Hindemith een toccata en daarnaast nog een werk voor mechanisch orgel. Deze stukken kwamen tot uitvoering tijdens het festival voor moderne muziek te Donau-Eschingen in 1926 en trokken toen sterk de aandacht. Het bekendste twintigste-eeuwse werk, ooit voor een mechanisch instrument geschreven, is ook van Hindemith al zal niemand zich dat op het eerste gehoor realiseren: hij schreef in 1927 de 'tune' voor de tekenfilmserie 'Felix the Cat'. Dit moet hemzelf en zijn erfgenamen een fortuin aan auteursrechten hebben opgeleverd (als hij tenminste goede contracten heeft gesloten), want 'Felix' is in de eenentwintigste eeuw nog springlevend.

Vermeldenswaard is - alleen al om de grote hoeveelheid - een aantal (± 60) stukken voor pianola van de Amerikaanse komponist Conlon Nancarrow (1912-1997). Deze stukken vallen op door hun ingewikkelde ritmische patronen en moeten meestal in een snel tempo worden gespeeld [340].

Een van de grondslagen waarop in de twintigste eeuw de enorme belangstelling voor het slagwerk werd gewekt is de beweging van de 'futuristen' (ook wel 'bruïtisten') geweest. Deze beweging begon in Parijs op 20 februari 1909. Op die dag publiceerde de dichter Filippo Marinetti in een Parijse krant zijn 'Futuristisch Manifest'. Dit geschrift kan worden gezien als een protest tegen de in zijn ogen zielloze maatschappij, die met behulp van moderne techniek veranderd zou kunnen worden. Het ontketende een ware zondvloed van gelijke schotschriften, zowel vanuit de hoek van de beeldende kunst als uit die van de litteratuur, die niet alleen een maatschappij-kritische maar vaak ook een politieke achtergrond hadden.

Ook vanuit de muziek kwamen reakties. De schilder (en amateur-komponist) Luigi Russolo (1885-1947) ageerde tegen de muzikale maatschappij van die dagen door te stellen, dat er een geheel nieuwe muziek moest komen, een muziek die past bij de eeuw van de techniek [341] en dus een muziek die een eigen instrumentarium nodig heeft.

De komponist Francesco Balilla Pratella (1880-1955) sloot zich

bij hem aan en publiceerde een drietal manifesten:

Manifesto dei musicisti futuristi (1910),
Manifesto tecnico della musica futurista (1911) en
La distruzione della quadratura (1912) [342].

In deze geschriften pleit Pratella voor een uit elementen van harmonie en contrapunt voortkomende vrije polyfonie, een niet aan maatsoorten gebonden ritme [343], het gebruik van micro-intervallen en andere zaken.

Een aantal hier naar voren gebrachte denkbeelden was niet nieuw. Ferruccio Busoni had er al voor gepleit in zijn brochure 'Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst' uit 1907. Zo heftig als Busoni bestreden werd, zo heftig was ook de weerstand die Pratella moest overwinnen. Busoni had dan nog het respekt van de musici, verdiend in een lange carrière als komponist en uitvoerend kunstenaar; Pratella werd gewoon niet au sérieux genomen. Zijn 'Musica futurista' (1913; ondertitel: 'Inno alla vita') deelde het lot van vele in hun tijd progressieve komposities: het werk werd uitgefloten en verguisd. Het schandaal was even groot als bij de eerste uitvoeringen van 'Le Sacre du Printemps' van Strawinsky of de 'Fünf Orchesterstücke' van Schönberg. In 1930 nam Pratella afstand van dit werk. Hij sloot een hoofdstuk in zijn leven af.

De al genoemde Luigi Russolo bewandelde een andere weg: hij was van mening, dat de muziek van de toekomst verwant moest zijn aan de alledaagse geluiden waarin machines en motoren een belangrijke rol spelen. Om dit te bereiken bouwde hij zelf een aantal apparaten, die de gewenste geluiden konden weergeven en noemde ze 'intonarumori'. De apparaten (en ook de daarvoor geschreven stukken) zijn tijdens de tweede wereldoorlog verloren gegaan maar uit bewaard gebleven foto's kunnen we opmaken dat zij uit grote vierkante dozen of kisten bestonden, voorzien van een grote (en opvallende) loud-speaker. Het klinkende resultaat bestond uit geknal, gespetter, gesis, gezoem, geklater, gedreun en gerommel. In 1911 vond de eerste presentatie
met 'intonarumori' plaats, waarvoor Russolo zelf enkele stukken schreef; in 1914 de laatste. Het idee sloeg in het begin wel aan; veel bezoekers kwamen niet uit sympathie met de denkbeelden van de 'futuristen' maar omdat de uitvoeringen een waar circustheater vormden, rommelig, onoverzichtelijk en luid. Men kwam dus om zich te ergeren en te amuseren. Bovendien gebruikten Marinetti en anderen deze presentaties om hun denkbeelden de zaal in te schreeuwen, denkbeelden waar het gros van het publiek niet op zat te wachten.

Russolo zag kans zijn apparaten naar Londen te laten transporteren en ook daar werden enkele concerten gegeven (zonder vokale medewerking van protesterende dichters). De eerste wereldoorlog verhinderde verdere voortgang. Pas in 1921 kon hij nog een aantal concerten in Parijs geven, waarbij Arthur Honegger, Igor Strawinsky en Edgard Varèse hun belangstelling toonden. Daarna was het over. Om de praktische

transportproblemen van de 'intonarumori' het hoofd te bieden, construeerde Russolo nog in 1928 een instrument met een toetsenbord, dat alle 'intonarumori' in zich verenigde. Er was wel belangstelling voor de technische aspekten van het nieuwe instrument, dat misschien gebruik kan hebben gemaakt van electriciteit, maar er bleek geen interesse voor de geruismuziek en de er achter liggende politieke boodschap te bestaan, zodat Russolo in 1930 zijn werk definitief beëindigde.

De 'intonarumori' zijn buiten de concerten van Russolo slechts éénmaal in de praktijk toegepast: Pratella gebruikte ze in zijn opera 'Eroe' (1915) als versterking van het orkest en wellicht ook voor enkele bijzondere effekten. De partituur is echter niet gepubliceerd en het is zelfs de vraag of de opera ooit is uitgevoerd [344].

Toch is het hele gebeuren rond de 'intonarumori' van belang geweest voor de Europese cultuurgeschiedenis. Was het muzikaal gezien een mislukking, het bracht andere, misschien betere komponisten op een idee. Het maakt dan nog een groot verschil of een komponist zich door machines of motoren tot een muziekstuk voor een normale bezetting laat inspireren, of dat hij daadwerkelijk machines of motoren in zijn partituren voorschrijft.

Afgezien van de hierboven genoemde pogingen was de enige, die een werk realiseerde met gebruikmaking van motoren de Amerikaan George Antheil (1900-1959). Zijn 'Ballet Mécanique' ontstond in de jaren 1923 en 1924. Oorspronkelijk werd het stuk, dat als filmmuziek was bedoeld, geschreven voor zestien pianola's, die in groepjes van vier door één gemeenschappelijke rol zouden worden geleid. Dit bleek om technische redenen niet te realiseren, daarom arrangeerde Antheil zijn partituur voor tien piano's, slaginstrumenten, electrische bellen, typemachine, autoclaxon, sirene, aambeelden, vliegtuigpropellers, etc. en (één) pianola. In 1953 herzag hij de instrumentatie en reduceerde deze: de pianola en de typewriter verdwenen, het aantal piano's werd gereduceerd tot vier. Verder werden vele herhalingen geschrapt, zodat de speelduur tot ruim een kwartier werd teruggebracht.

In 1925 werd het 'Ballet mécanique' (Antheil woonde toen in Parijs) voor het eerst tot uitvoering gebracht tijdens een privéconcert, in juni 1926 in het openbaar. Beide uitvoeringen brachten het 'succes du scandale' met zich mee, wat in dié jaren in Parijs de beste methode was om de aandacht van het grote publiek te trekken. De vliegtuigpropellers maakten wellicht minder indruk dan verwacht. Toen het 'Ballet mécanique' in 1953 opnieuw in New York werd uitgevoerd, merkte een bezoeker, die de uitvoering van 1926 nog had meegemaakt op, dat ook nu weer de propellers meer wind dan geluid produceerden. In 1953 stond Antheil al lang niet meer te boek als progressief komponist en de historie lijkt er op te wijzen, dat het 'Ballet mécanique' als zijn belangrijkste experimentele werk moet worden gezien. In 1925 had hij nog het

idee om het geluid van een motor (met versterker) toe te passen in zijn opera 'Mr. Bloom'. Het is bij het idee gebleven, de opera bleef in een aantal ontwerpen steken en is nooit gerealiseerd.

Antheil behoort tot de eerste komponisten, die zich door motoren en machines tot muziek lieten inspireren. In de jaren 1921 en 1922, tijdens zijn studie bij Ernest Bloch in Cleveland, schreef hij een viertal sonates die alle vier een sterk motorisch karakter hebben. De eerste hiervan, genaamd 'Sonate sauvage' (1920) is nog grotendeels volgens de vierdelige classicistische struktuur gebouwd (maar met twee langzame middendelen), het laatste deel (presto) doet denken aan het leegschieten van een machinegeweer met een dodelijke regelmaat en even dodelijke precisie. De tweede, derde en vierde sonate, alle drie uit 1922, noemde Antheil zelf 'futuristic sonatas'. Het zijn eigenlijk uitgeschreven improvisaties. De tweede draagt als ondertitel 'Aeroplane' en is in zoverre programmatisch te noemen, dat op een aantal plaatsen het regelmatige geronk en gesnor van een vliegtuigmotor wordt gesuggereerd. De derde sonate, 'Death of machine' genaamd, is een voortzetting van de tweede; een middendeel hiervan heet ook weer 'Aeroplane'. In deze derde sonate komt echter ook een merkwaardige Mahler-achtige nocturne voor en de muzikale illustratie van een nachtelijke volksoploop. Daarmee is deze sonate de meest bizarre van het viertal. In de ééndelige 'Jazz sonata' wordt het motorische element voortdurend onderuit gehaald door de 'ragtime' en andere syncopische effecten. Deze sonates, die in de jaren veertig nog door twee anderen werden gevolgd, stellen hoge technische eisen, waaruit kan worden geconcludeerd, dat Antheil zelf een uitstekend pianist moet zijn geweest (zoals ook blijkt uit zijn virtuoze pianoconcert uit 1927).

Paul Hindemith kan bij het komponeren van zijn 'Suite 1922' (voor piano; verbinding neo-Barok en Amerikaanse modedansen), deze vier stukken niet hebben gekend want zij werden in Duitsland pas in 1923 voor het eerst gespeeld en later uitgegeven. Het is dan ook opmerkelijk dat zijn suite dezelfde geest ademt als de vroege sonates van Antheil. Ook hij schreef in die tijd sterk motorische muziek en niet alleen voor piano. Anderzijds is het heel goed mogelijk dat Antheil het pianostuk 'The Aeroplane' (1920) van zijn landgenoot Emerson Whithorne (1884-1958) heeft gekend en zich door deze muziek over een machine heeft laten inspireren. Whithorne's werk mist echter het indringende, dat zo karakteristiek is in de (vroege) muziek van Antheil. Ook een later gemaakte orkestratie van 'The Aero-plane' blijft daarbij ten achter.

Een vergelijkbaar werk, dat in de jaren twintig internationaal sterk de aandacht trok, is 'Zavod' ('De ijzergieterij'; ± 1925) van Alexander Mossolov (1900-1973) voor orkest met veel slagwerk. Het stuk is interessant omdat er steeds herhaalde toonfiguren in voorkomen (waarvan de verwerking al vooruitwijst naar de latere 'minimal music') waarboven zich flarden melodiek bewegen. Het is met zijn vier minuten uitvoeringsduur precies kort genoeg om te blijven boeien maar

het vrijwel continue fortissimo werkt op de luisteraar erg vermoeiend. Een vergelijkbare kompositie 'Arbeid' (1931) van Marius Monnikendam (een klankschildering, geïnspireerd door de bedrijvigheid in de Rotterdamse haven) maakt een veel sterker indruk ondanks zijn grotere lengte en overtreft het eerstgenoemde stuk in artistiek en in muzikaal opzicht beslist.

Exotische slaginstrumenten

Het gebruik van exotische slag-instrumenten in de Europese kunstmuziek lijkt in de eerste helft van de twintigste eeuw nog een grotendeels 'toevallig' en 'incidenteel' karakter te hebben. Bij 'exotische' moeten we aan slaginstrumenten denken, die vóór de twintigste eeuw in Europa nog onbekend waren en die in andere werelddelen dan Europa zijn ontstaan.

De tabourka, een bloempot-vormige Afrikaanse trommel, is een van de weinige voorbeelden, waar negentiende-eeuwse komponisten (Berlioz, Delibes) een exotisch slaginstrument voorschreven). Op de drempel van de twintigste eeuw kunnen we de Campanelli giappa (Japanse klokken) vermelden, die voorkomen in de opera 'Madame Butterfly' (1904) van Giacomo Puccini. En zo zijn er vóór 1950 nog hier en daar andere voorbeelden te vinden. Dit zijn echter uitzonderingen, die zich bovendien hoofdzakelijk tot de opera beperken.

Het gebruik van dergelijke instrumenten geeft in de praktijk meestal de grootste problemen omdat ze óf niet beschikbaar zijn óf dat een goede bespeler ontbreekt. Zo schrijft Eugen d'Albert in zijn (onvoltooide) opera 'Mister Wu' (1932) een **tan-pi** voor. Deze opera speelt in China en d'Albert heeft ongetwijfeld een soort Chinees coloriet nagestreefd. Het is niet uitgesloten dat hij ooit eens een authentiek Chinees instrument heeft kunnen bemachtigen, dat dan bij de uitvoering van zijn opera dienst kon doen. Toen hij overleed en de schetsen van zijn werk aan een collega voor nadere uitwerking werden overgelaten, wist niemand - zelfs de deskundige bij uitstek, dr. Curt Sachs, niet - wat er nu precies onder een 'tan-pi' moet worden verstaan. Uit het Chinees vertaald betekent 'tan-pi' zoiets als 'kleine houten trommel'. Men zat waarschijnlijk dicht bij de ware klank toen men de partij voor 'tan-pi' op een kleine pauk liet uitvoeren, maar een bijdrage tot een Chinees coloriet geeft dit niet.

Het systematisch gebruik van exotische slaginstrumenten komt - uiteraard! - voor het eerst voor in het werelddeel van herkomst. Van de situatie rond het jaar 1900 hebben wij anno 2000 alleen een goed beeld van Zuid-Amerika, om de eenvoudige reden dat vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw zaken betreffende muziek vaak schriftelijk werden vastgelegd en er in de grote Noord- en Zuid-Amerikaanse steden zelfs vóór het jaar 1900 al muziekuitgevers aktief waren [345]. Het adresboek van Rio de Janeiro voor het jaar 1898 bevat alleen al in deze miljoenenstad ruim drieduizend namen van mensen, die 'komponist' als beroep hebben opgegeven (waaronder ruim zestig maal de naam 'Villa-Lobos', misschien familieleden van

Heitor?). Als van die drieduizend komponisten er misschien drie of vier in de west-Europese muzieklexica een bescheiden regeltje hebben gekregen, over welk topje van welke gigantische ijsberg gaat het dan wel niet?! En wat geldt voor Rio de Janeiro, geldt ook voor het gros van de grote steden in geheel Noord- en Zuid-Amerika, misschien ook voor Australië. Uit Afrika en Azië zijn veel minder gegevens van vóór 1900 bekend. Bovendien waren omstreeks 1900 de raakvlakken met de Europese cultuur daar veel kleinschaliger dan in Noord- en Zuid-Amerika. Hoe dit ook moge zijn: we kunnen met zekerheid aannemen, dat de komponisten in andere werelddelen schreven voor, cq. speelden op de in hun cultuur bekende muziekinstrumenten. Voor ons doel is nu alleen de vraag van belang: hoe zijn deze instrumenten en in Europa bekend geworden?

We noemden al het ballet 'Amazonas' (1917) van Heitor Villa-Lobos, dat oorspronkelijk geschreven werd voor een mix van Europese en Zuid-Amerikaanse instrumenten. De uitgave hiervan [346] is echter bedoeld voor een gewone Europese orkestbezetting. In het ballet 'Momoprecoce' (1939) [347] voor piano en orkest is Braziliaans slagwerk voorgeschreven, dat voor publicatie in Amerika moest worden omgeschreven voor meer gebruikelijke slaginstrumenten; hetzelfde gold voor het ballet 'Xocchipilly' (1940) van de Mexicaan Carlos Chavez. Dat kwalitatief even goede komposities van Chavez, zoals de balletten 'El fuego nuovo' (1921) en 'Los cuatro soles' (1925) vóór 1950 alleen in Mexico konden worden uitgevoerd, heeft direct te maken met het feit, dat de hierin voorgeschreven inheemse instrumenten in Noord-Amerika (laat staan in Europa) in die tijd niet beschikbaar waren. Toen Chavez zijn uit 1936 daterende tweede symfonie, 'Sinfonia India' in 1940 aan een bekende Noord-Amerikaanse uitgever aanbood, stelde deze als eis, dat de inheemse instrumenten zouden worden vervangen door gangbare instrumenten en zo gebeurde. De uit 1942 daterende 'Toccata for percussion-instruments' werd in de jaren vijftig ook in Europa bekend en de tijd was er rijp voor: de medewerking van tomtoms, maracas, Indiaanse trommel en andere exotische instrumenten vormde toen in Europa geen groot probleem meer. Als laatste voorbeeld vermelden wij het ballet 'Pocahontas' (1939) van de Amerikaan Elliott Carter waarin Mexicaanse volksmuziek is verwerkt, te spelen op inheemse instrumenten (gourd rattle, tin rattle). Niet de oorspronkelijke balletmuziek werd in Europa bekend maar de in 1950 hieruit samengestelde orkestsuite, voor een 'normale symfonische bezetting'.

Uit deze vermeldingen blijkt, dat er vóór 1950 in Europa weinig animo bestond voor uitheems slagwerk: werden exotische slag-instrumenten in de West-Europese symfonische litteratuur en in de opera vóór 1950 nog uitzonderingsgewijze toegepast, 'gezet' voor modern symfonieorkest met uitgebreid slagwerk, in de tweede helft van de twintigste eeuw lijkt niets meer onmogelijk. Ook hier liep Amerika voorop.

In 'Déserts', ontstaan in de jaren 1950-1952, voor veertien blazers, piano en vijf slagwerkers van Edgard Varèse, worden

zeven en veertig slaginstrumenten verlangd. Het 'Concerto for percussion and orchestra' (1959) van Henry Cowell is een ware demonstratie van bijzondere slaginstrumenten. Henry Dreyfuss Brant schreef 'Origins' (1952) voor veertig slaginstrumenten (16 spelers) en overtrof dit werk qua omvang nog met de 'Symphonie for Percussion' (1962) voor meer dan honderd (!) slaginstrumenten. Dit stuk kan misschien beter als experiment worden gezien en de muzikale waarde staat lang niet op dezelfde hoogte als vergelijkbare slagwerk-komposities van Varèse, Chavez en Russell. Het meest indrukwekkende Amerikaanse werk in dit genre is wellicht de 'Cantata per América Mágica' (1960) van de Argentijn Alberto Ginastera (1916-1983) voor (dramatische) sopraan en drie en vijftig slaginstrumenten. Het stuk is gebaseerd op pré-Columbiaanse teksten en het kleurengamma dat de komponist met zijn slaginstrumenten schildert is een Debussy waardig. Een ander interessant werk uit die tijd is het dubbelconcert voor piano en clavecimbel (1961) van Elliott Carter, met een orkest waarin geen pauken zijn opgenomen maar wel vijf en veertig melodische slaginstrumenten. Deze zijn heel functioneel gebruikt, vaak ter kleuring van het geheel (ontelbaar vele mogelijkheden) en vaak als volwaardige partners ten opzichte van de beide solisten.

In Europa werd vanaf de late jaren veertig voor slagwerk-ensembles geschreven, waarbij enkele partituren - niet speciaal de vroege werken van Karlheinz Stockhausen! - zeer opmerkelijk zijn, bijvoorbeeld de 'Études choréographiques' (1955) voor vier slagwerkers van Maurice Ohana, het ballet 'Estatico' (1956) van Giselher Klebe en 'Signalement' (1961) van Peter Schat voor ca. tachtig slaginstrumenten (inclusief piano) en drie contrabassen, stukken die gerekend kunnen worden tot de 'classics' voor groot slagwerkensemble en op één lijn gesteld met soortgelijke komposities van Cage, Chavez, Hovhaness, Nono en Varèse. Anderzijds is er geen genre in de muziekgeschiedenis van de twintigste eeuw te vinden, waarin zoveel inferieure en oninteressante werken zijn geschreven als in het genre 'muziek voor slagwerk'.

Het gebruik van slagwerk in het orkest gaat komponisten over het algemeen beter af dan het schrijven voor slagwerk-ensemble (wat net als het strijkkwartet tot de moeilijkste combinaties behoort die er bestaan!). Van de generatie die na de tweede wereldoorlog in Europa bekend werd en uitstekend voor het slagwerk als onderdeel van het orkest schrijft, willen we er hier slechts één vermelden: Luigi Nono (1924-1990) zonder vele anderen tekort te willen doen. Zijn ballet 'De rode mantel' (1954) [348] heeft een meesterlijke instrumentatie met uitgekiende behandeling van het veelkleurige slagwerk.

Heel anders gaat Carl Orff met het slagwerk om, met name in zijn latere komposities. Hier wekt het de indruk dat vooral de grote hoeveelheid instrumenten (en bespelers) moet imponeren: vier pauken en twintig slaginstrumenten (13 spelers) in 'Catulli Carmina' (1943), acht pauken en acht en dertig slaginstrumenten, waaronder trog-xylofonen, litofonen en Javaanse gongs (17 spelers) in 'Antigone' (1948), 20 tot 30

spelers in latere werken, waarbij ook het gebruik van een aantal 'uitheemse' instrumenten. De slaginstrumenten vervangen bij Orff meer en meer de andere orkestinstrumenten. Na 'Trionfi di Afrodite' (1951), gebruikt hij geen strijkinstrumenten meer, uitgezonderd contrabassen, wat ten koste gaat van de expressie.

Bernd Alois Zimmermann gaat nog veel verder in zijn opera 'Die Soldaten' (1960). Hij wenst in de waarschijnlijk grootste orkestbezetting die ooit in een opera werd voorgeschreven, maar liefst honderd twee en twintig slaginstrumenten, te bedienen door 16 spelers. Hij geeft de slagwerkers dan ook zeer veel te doen: het slagwerk is vrijwel de gehele opera door continu bezig. Het gebeurt echter zelden dat het ter wille van het volume wordt ingezet en dan uiteraard alleen wanneer de plot van de opera dat verlangt. De slaginstrumenten zijn ter wille van de kleur ingezet en hier is het palet zeer groot en de gebruikte mogelijkheden legio. Opvallend is, dat de logica van dit voortdurende slagwerk-gebruik bij herbeluisteren steeds duidelijker wordt. Zimmermann had dit werk niet anders kunnen schrijven en de muziek blijft boeiend. De latere werken van Orff verliezen hun 'grip' na een half uur luisteren. Bovendien wekken zijn partituren bij herhaald lezen steeds weer de indruk, dat ze net zo goed hadden kunnen klinken met de helft minder slagwerk (en met twee i.p.v. zes piano's). Ook missen die latere werken wat betreft het slagwerk dat 'naief-vriendelijke', dat een van de aardige aspecten is in het 'Schulwerk' en de 'Weihnachtsgeschichte' (1948). Een schoolvoorbeeld van goed en functioneel gebruik van het 'Orff-instrumentarium' in combinatie met andere slaginstrumenten is de cantate 'Children's Crusade' uit 1969 van Benjamin Britten (op een zeer aangrijpende tekst van Bertolt Brecht).

We hebben bij de bespreking van diverse slaginstrumenten van niet-Europese afkomst ook enkele voorbeelden genoemd van het gebruik van slaginstrumenten in de kamermuziek. Hieraan willen wij nog een voorbeeld toevoegen.

De Cubaanse komponist Amadeo Roldán (1900-1939; van Spaanse afkomst) is in Europa nauwelijks bekend geworden. Hij was enige jaren concertmeester van het 'Orquesta Filarmónica' in Havanna en van 1932 tot 1939 dirigent en zakelijk directeur van dit orkest. In die hoedanigheid heeft hij veel gedaan voor de muziek van contemporaine komponisten, o.a. voor Charles Ives. Zelf komponeerde hij in een Frans georienteerde romantische stijl, die hier en daar aan Fauré doet denken. Zijn bekendste werk is het ballet 'La Rebambaramba' (1928). In dit werk worden vele inheemse Cubaanse slaginstrumenten gebruikt. Roldán paste dergelijke instrumenten ook toe in kamermuziek, die (gelukkig!) is gepubliceerd in de beroemde serie 'New Music' van Henry Cowell [349]. In 1938 ontstond een serie 'Ritmicas', zes stukken voor blaaskwintet en piano (no's 1-4) en voor Cubaanse slaginstrumenten, zowel melodisch als niet-melodisch (no's 5 en 6). In deze stukken is een verbinding gelegd tussen Cubaanse volksmuziek en Europese Romantiek, ongeveer op de manier zoals Villa-Lobos dat met

Braziliaanse muziek deed en Gershwin met jazz-muziek.

Het is opvallend dat juist Amerikaanse komponisten - waaronder enkele zoals Roldán en Chavez, die uit een niet-Europese cultuur voortkwamen en zich de Europese muziek eerst eigen moesten maken, de eersten waren om voor slagwerk-ensemble te schrijven. De oudere generatie nam daarbij de jazz-muziek en de Midden- en Zuid-Amerikaanse volksmuziek als vertrekpunt. De jongere generatie, Cage en andere leerlingen van Cowell, gingen uit van muziekvormen, die - afkomstig uit andere culturen - zich tot gecompliceerde structuren hadden ontwikkeld: Indische raga-muziek, Indonesische gamelan-muziek, etc.

In Europa werd de trend in het speciaal voor slagwerk komponeren vanaf de jaren vijftig overgenomen. Geen enkele groep instrumenten is in de eerste helft van de twintigste eeuw zó geëvolueerd en geëmancipeerd als het slagwerk. Het betreft niet alleen het invoeren van nieuwe instrumenten maar ook de manier van behandelen, de speelwijze van de al gebruikelijke instrumenten.

Appendix: MIJLPALEN IN DE GESCHIEDENIS VAN HET SLAGWERK
(het slagwerk in 38 komposities nader besproken)

Voor het slagwerkinstrumentarium, zoals het aan het einde van de negentiende eeuw in gebruik was, m.a.w. het instrumentarium waarover toen ieder volledig bezet orkest kon beschikken herleze men het overzicht aan het begin van de paragraaf over het slagwerk.

De belangrijkste vernieuwingen in de twintigste eeuw, voor wat betreft het gebruik van slaginstrumenten zijn:

het gebruik van meer en vroeger onbekende of geheel nieuwe slaginstrumenten,
het verfijnen van de slagtechniek,
het schrijven voor slagwerk-ensemble (Varèse).

Wat betreft de beide eerstgenoemde aspekten: deze worden duidelijk gedemonstreerd in de symfonieën van Gustav Mahler. Natuurlijk is zijn behandeling van het slagwerk ondenkbaar zonder de 'Vorarbeit' van oudere meesters in de kunst van het instrumenteren, zoals Hector Berlioz en Richard Wagner.

Ons vertrekpunt bij dit overzicht zijn de cantate 'Das klagende Lied' (de oorspronkelijke drie-delige versie, ontstaan tussen 1878 en 1880) en de eerste symfonie (ontstaan tussen 1885 en 1888, revisie in 1896) van Gustav Mahler. De bezetting van het slagwerk in deze twee werken is:

twee paar pauken (twee spelers)
grote trom
bekkens
triangel

tamtam

Dit is de voor die tijd normale bezetting in een groot werk voor orkest, een koorwerk met orkest of een opera en kan met vier of vijf musici gerealiseerd worden. Mahler verlangt in 'Das klagende Lied' al een vijfde kracht omdat hij een 'Fernorchester' met extra slagwerk voorschrijft (wel dezelfde instrumenten), maar zoiets kwam in die tijd al vaker voor. Ook de instrumenten zijn de toen gangbare. Dit instrumentarium zal in de volgende symfonieën steeds verder worden uitgebreid en ook 'nieuwe' instrumenten worden ingevoerd. Wij houden voor ons overzicht de chronologische volgorde aan, behalve bij Mahler, wiens symfonieën hier bij elkaar worden geplaatst.

01 Mahler I: (1885-1888; revisie 1896)
Het gebruik van meerdere paren pauken komt al vroeger voor. Ook voorschrijven van verschillende soorten stokken was al gebruikelijk. Mozart en Haydn kenden al het gebruik van 'Türkische Musik' (bekkens op grote trom bevestigd en door één speler bediend); Mahler zal het ongetwijfeld hebben leren kennen in zijn kinderjaren bij het beluisteren van militaire muziek in zijn geboortestreek. Weinig gebruikelijk (maar niet geheel nieuw) was het slaan van één bekken en de tamtam met een 'Schwammschlägel' en een 'Holzschlägel', door een komponist (Berlioz bijv.) uitdrukkelijk voorgeschreven.

02 Mahler II: (1888-1894; kleine revisies tot 1909)

bezetting:
* het gebruik van vier pauken komt in alle symfonieën van Mahler voor, uitgezonderd in de tweede, waar er zes verlangd worden. In het laatste deel (cijfer 20) schrijft Mahler drie roffels op drie verschillende pauken tegelijkertijd voor, zodat daarvoor een derde speler nodig is, die echter de pauken van de tweede speler kan gebruiken. De eerste en de tweede speler gebruiken overigens herhaaldelijk elkaars instrumenten. Ook komt bij de 'in weiter Entfernung' geplaatste blazersgroep in deel 5 (cijfer 30) nog een aparte pauk voor, zodat in totaal drie spelers voor zeven pauken nodig zijn. In de derde, zesde, negende en tiende symfonie worden twee paren pauken voorgeschreven, te bedienen door twee spelers. De pauken worden zowel met de gewone als met houten paukenstokken geslagen.
* grote trom zonder bekkens; bij de 'in weiterer Entfernung' geplaatste blazersgroep komt een tweede grote trom, hier met bekkens en door dezelfde speler geslagen.
* bekkens, zowel langs elkaar geslagen als één geslagen met een stok met sponskop, met een stok met vilten kop of een houten stok.
* triangel; een tweede triangel bij de apart opgestelde blazersgroep.
* kleine trommel; in het laatste deel (cijfer 11) is een passage waar Mahler 'mehrere' kleine trommels wenst. Andere spelers dan de voor deze symfonie gewenste zeven zijn er strikt genomen niet nodig.
* een kleine en een grote tamtam; in deze symfonie wordt het klank- en klankkleurverschil tussen het 'hoge' en het 'lage'

instrument zeer uitgebuit. Beide instrumenten worden zowel met stokken met sponskop als met vilten kop geslagen.
* het Glockenspiel wordt heel behoedzaam en op verrassende wijze gebruikt in het vierde deel 'Urlicht', ter kleuring; een schoolvoorbeeld hoe met behulp van één toon prachtig is te instrumenteren. Ook in het laatste deel komt het instrument nog even terug.
* de roede komt alleen voor in het derde deel. Dat het instrument moet worden gebruikt 'op de tweede manier' (zie bespreking van de roede, hierboven), dus geslagen is duidelijk, want Mahler noteert nadrukkelijk 'auf Holz geschlagen'. Of dit op het omhulsel van de grote trom moet zijn is geen vanzelfsprekende zaak [350].
* 3 Glocken, alleen in het laatste deel. Waarschijnlijk heeft Mahler de gewenste klokken niet ter beschikking gehad. Hij schreef daarom 'Drei Stahlstäbe oder Glocken von tiefem und unbestimmten Klang' voor in de wetenschap dat echte (grote) klokken een praktische onhaalbaarheid waren. Voor deze instrumenten moet onder geen beding een set buisklokken worden gebruikt, omdat deze een octaaf te hoog klinken en een precies gefixeerde toonhoogte geven. Bij de tweede inzet van de klokken (7e maat in cijfer 49) noteert hij nogmaals nadrukkelijk: 'vom tiefem untereinander verschiedenem Klange ohne bestimmte Tonhöhe'. Door het ontbreken van een sleutel aan de notenbalk wordt de toonhoogte dan ook niet vastgelegd, alleen maar laag-middel-hoog.

03 Mahler III: (1895-1896; laatste revisie 1899)

bezetting:
* vier pauken, te bedienen door twee spelers; de pauken moeten vaak snel omgestemd worden. De gewenste ambitus van de pauken is in deze symfonie (evenals in de tweede) bijzonder groot: een octaaf plus verminderde kwart (D-ges) bij de eerste, een octaaf plus kleine terts (D-f) bij de tweede speler. De beide spelers hebben veel te doen, hoewel de pauken in het tweede en vierde deel pauzeren. Opvallend is hoe doordacht de beide partijen zijn gemaakt: door het veelvuldig omstemmen kunnen de vele modulaties die in het stuk voorkomen, goed worden ondersteund, waarbij beide spelers gelijkwaardig zijn bedacht. Opvallend is ook, hoe weinig Mahler de pauken tegelijkertijd gebruikt met het doel veel volume te bereiken.
* grote trom met bekkens: één speler maar het komt voor dat Mahler de bekkens ook door een andere speler laat slaan.
* een paar bekkens, zowel langs elkaar geslagen [mit Tellern] als vrij hangend en geslagen met een stok met sponskop [Schwammschlägel]. In het derde deel moet een bekken met de triangelstaaf geslagen worden. Bij de reprise in het eerste deel verlangt Mahler één slag, uit te voeren door 'mehrere Becken mit Tellern'; in de praktijk zijn daarvoor geen extra spelers nodig.
* kleine trom (tamburo militaire). Vlak vóór de reprise in het eerste deel wenst Mahler 'Einige kleine Trommeln in der Entfernung aufgestellt', dus meervoudig bezet. Vijf maten verder wil hij de kleine trom in het orkest. Dit betekent dat die op afstand opgestelde trommels niet identiek zijn met de trommel in het orkest en omgekeerd dat deze niet de partij van

de op afstand opgestelde trommels zou mogen overnemen. In de praktijk wordt deze aanwijzing niet altijd opgevolgd waardoor het effect bedorven wordt, juist in het 'In der Entfernung'. Anderzijds is ook wel weer begrijpelijk dat een orkest voor die negen maten (nog geen halve minuut speelduur!) niet altijd een aantal extra musici kan inhuren.
* triangel
* tamboerijn (tamborino); Mahler zegt niet of dit instrument moet zijn voorzien van schellen; misschien was het instrument met schellen voor hem vanzelfsprekend.
* tamtam; het komt ook voor dat er een stok met sponskop moet worden gebruikt.
* roede (alleen in het tweede deel); in dit geval misschien geen apart instrument maar een speelmanier: een bundel twijgen wordt tegen het omhulsel of tegen het vel van de grote trom geslagen [351]. Tegen deze opvatting spreekt, dat Mahler de partij voor de roede niet in de partij van de grote trom noteert maar op een eigen notenbalk en in de vioolsleutel. Dit zou dan toch kunnen wijzen op een ander klankeffect: een ritselend geluid dat ontstaat door het schudden van de takken. Als dit juist is, is het de allereerste keer dat een komponist in de Europese kunstmuziek dit effect verlangt.
* Glockenspiel: bijzonder is dat Mahler aan het slot van het vijfde deel een tweede instrument verlangt, dat voor de totaalklank essentieel is en waarvan de noten technisch gezien niet door het eerste instrument kunnen worden overgenomen. Het probleem zit in dat tweede instrument, want er zijn op dat moment voldoende spelers, die hun handen vrij hebben. Denkbaar is ook een situatie van twee spelers op één instrument. Het gebruik van een tweede Glockenspiel is voor dié tijd inderdaad een 'innovation', zoals Blades [352] terecht betoogt.
* zes Glocken: in het vijfde deel (en alleen daar) worden zes gestemde klokken verlangd op de tonen bes, c', d', f', g' en a'. De laagste en hoogste mogen eventueel vervallen. In tegenstelling tot de latere symfonieën, waarin 'tiefere Glocken' worden verlangd kunnen de klokken in de derde symfonie op een gewone set buisklokken worden weergegeven door één speler.

Met de beide paukenisten meegerekend zijn er zeven musici nodig om alle slagwerk te realiseren. Daarbij komen nog de extra musici, benodigd voor de in de verte opgestelde trommels (overgang naar reprise in het eerste deel). Zoals ook in de tweede symfonie al opviel, gebruikt Mahler hier het slagwerk niet alleen ter ritmische ondersteuning maar ook ter kleuring van de totaalklank. Vaak ook heeft het slagwerk hier al een solistisch karakter, met name de pauken en de grote trom. Daarom is deze symfonie - geschreven op de drempel van de twintigste eeuw - een belangrijke schakel in de emancipatie van het slagwerk.

04 Mahler IV: (1899-1900; revisie 1910)
De bezetting is gelijk aan die van de eerste symfonie, uitgebreid met Glockenspiel en Schellen. (Bedoeld is hier de tweede vorm, zoals besproken in de paragraaf over 'schellen'; zie boven). Mahler heeft hier de schellen uit de sfeer van effekt-instrumenten ('arreslee-muziek') gehaald en ze een

serieuze partij binnen de totale 'sonnerie' gegeven, wat deze symfonie uniek maakt.

05 Mahler V: (1901-1904; laatste (derde!) revisie 1909)
bezetting:
* vier pauken, te bedienen door één speler; er worden ook houten stokken gebruikt
* bekkens, ook één bekken, geslagen met stok met houten of sponskop
* grote trom
* (tweede) grote trom met bekkens daarop bevestigd, ('Becken nach militärischer Art an der grossen Trommel befestigt'), te bedienen door één speler; deze 'Türkische Musik' komt alleen in het eerste deel voor
* kleine trom (met snaar)
* triangel
* Glockenspiel; komt alleen in het derde deel voor
* tamtam
* Holzklapper; helaas legt Mahler niet uit welk instrument hier precies wordt bedoeld. De benaming 'klapper' komt ook voor bij Willem Pijper (tweede symfonie, 1921) en daar is de zweep ('whip') bedoeld. Dit zou bij Mahler ook de bedoeling kunnen zijn. De partij is speelbaar op een gewone 'orkestzweep' zoals bekend van het pianoconcert van Ravel; daar wordt echter één slag verlangd. Mahler schrijft een motief van twee achtste noten plus twee kwarten; het geheel moet vier maal worden gespeeld en wordt na enkele maten ook nog eens in zijn geheel herhaald en in een snel tempo. Echter, doordat beide malen een fortissimo wordt verlangd, moet de speler met de beide helften van de 'whip' flink uithalen, waardoor het spelen van dit motief in snel tempo erg moeilijk is. Men lost dit tegenwoordig ook wel op door een woodblock op een stalen veer te gebruiken. Dit geeft een uitstekend resultaat (de dirigent zal een enthousiaste speler misschien zelfs moeten remmen) maar het is historisch gezien onjuist omdat Mahler een dergelijke constructie niet heeft gekend. Ook castagnetten komen niet in aanmerking, omdat niet aannemelijk is dat Mahler daarvoor de term 'Holzklapper' zou hebben gebruikt. Als opera-dirigent kende hij het effect van castagnetten. Het voorschrijven van een 'Holzklapper' is historisch gezien belangrijk omdat het hier voor het eerst gebeurt.

De pauken meegerekend kan het slagwerk in deze symfonie door vijf spelers gerealiseerd worden. Over het geheel genomen is het slagwerk niet zo sterk en veelkleurig ingezet als in de andere symfonieën en bijna 'bescheiden' te noemen. In dit opzicht doet dit werk denken aan Wagner's 'Ring' waar - ondanks een grote orkestbezetting - het slagwerk bescheiden is gehouden maar zeer effectief gebruikt.

06 Mahler VI (1903-1904; laatste revisie 1906)
bezetting:
* vier pauken, te bedienen door twee spelers; de partijen zijn niet zo uitgebreid als in de tweede en derde symfonie en ook de ambitus is kleiner (alle vier samen een none). Er worden zowel houten stokken als gewone paukenstokken voorgeschreven.

* grote trom; in het tweede deel (bij cijfer 96) wil Mahler de grote trom 'mit einem Holzstäbchen auf dem Holzrand der Trommel geschlagen' laten worden. Het is de enige keer in al zijn symfonieën, dat hij dit effect op deze manier voorschrijft. Uit deze formulering blijkt duidelijk, dat hier niet de roede is bedoeld: hetzelfde effect met een roede geslagen klinkt dan ook heel anders (Conductors, please note!).
* bekkens komen voor op de traditionele manier: langs elkaar geslagen, maar ook wordt een los bekken geslagen met een paukenstok, met een stok met sponskop en - zeer bijzonder effect: een lange noot met een vibrerend geluid, dat verkregen wordt door de bekkens voorzichtig langs elkaar te schuiven (laatste deel, vanaf de 18e maat in cijfer 162). Het is voor het eerst dat dit effect, dat ook Berlioz onbekend was, in de litteratuur wordt voorgeschreven. Vlak vóór cijfer 161 komt een fff bekkenslag voor, die door 'mehrere Becken' moet worden uitgevoerd. Deze en de eveneens fff voorgeschreven bekkenslag in de 7e maat van cijfer 159 zijn de enige slagen in deze partituur, waar het driedubbele forte is voorgeschreven. Uit deze manier van noteren blijkt duidelijk dat Mahler het tweede paar bekkens alleen bij die laatste slag wil. Bij de tweede slag van de Hammer (cijfer 140) noteert hij wel een slag voor bekkens en tamtam tegelijkertijd maar 'nur im Falle der Hammer nicht ausreichend besetzt ist'. We weten uit het ooggetuigenverslag van Wouter Hutschenruyter [303] hoe onzeker Mahler was met het effect van de Hammer. De eerste slag van dit instrument valt samen met een slag van de grote trom, bij de tweede slag is ook de grote trom aanwezig maar moeten de slagen van bekkens en tamtam hier ad libitum worden opgevat, dus alleen te geven indien de slag van de Hammer niet indrukwekkend genoeg is. Hieruit blijkt ook dat het Mahler t.o.v. de bekkens op deze plaats niet om een groot volume ging, anders had hij de bekkens wel meervoudig bezet (cf. symfonie 8, eerste deel).
* triangel; in deel 1 (cijfer 42) wordt een meervoudige bezetting verlangd. Dit is echter op een plaats waar de triangel een passage alléén moet inzetten, gevolgd door grote trom, pauken en bekkens. Bij deze passage dient die dubbele bezetting dus alleen voor een goede balans met de andere slaginstrumenten en moet deze dus niet elders bij fortissimo-passages worden toegepast.
* kleine trom; een soortgelijk geval speelt in deel 1 (vanaf de 4e maat, cijfer 6) waar Mahler een dubbele bezetting van de kleine trom wenst. Dit geldt alleen voor déze passage. Het effect van een groep kleine trommels, dat wel in de tweede en derde symfonie wordt voorgeschreven, wordt in de zesde niet verlangd.
* het Glockenspiel was omstreeks 1900 hoofdzakelijk in gebruik bij de militaire muziek en in het opera-orkest. De rol van het Glockenspiel is klein maar nadrukkelijk: hij beperkt zich tot het slaan van enkele tonen die bijna steeds een verdubbeling van een andere partij betekenen, zodat het Glockenspiel eigenlijk niet solistisch is ingezet maar puur voor de klankkleur. Die werkwijze vinden we ook in de symfonische gedichten van Richard Strauss en een generatie vroeger in de opera's van Wagner.

* de xylofoon was vóór Mahler weliswaar bekend maar nog zelden toegepast (o.m. door Saint-Saëns, Humperdinck en Mascagni). Mahler is de eerste die de xylofoon in een groot symfonisch werk voorschrijft en hij behandelt het instrument op dezelfde manier als het Glockenspiel. Kan men bij Saint-Saëns ('Danse macabre' en 'Carnaval des animaux') spreken van een kleine solo-partij, bij Mahler is het instrument alleen ter kleuring en als effect ingezet. Van de mogelijkheid tot meerstemmig spel wordt geen gebruik gemaakt, wel van repeterende noten, ook in snel tempo. Heeft de behandeling van het Glockenspiel in deze partituur nog iets houterigs (wat vrijwel alle partijen voor dit instrument in die tijd hebben), de behandeling van de xylofoon is al veel 'losser' en vrijer. Mogelijk stond Mahler een bepaalde speler voor ogen van wiens kwaliteiten hij zich had kunnen overtuigen. Dit wordt mede gesuggereerd door het feit dat nergens elders in zijn oeuvre, uitgezonderd in de tiende symfonie een xylofoon wordt voorgeschreven.
* tamtam, ook geslagen met stok met sponskop.
* roede; evenals in de tweede symfonie is ook hier niet geheel duidelijk hoe Mahler de roede wil laten klinken. Het enige voorschrift luidt 'auf Holz' maar of daarmee het omhulsel van de grote trom is bedoeld, moet in het midden gelaten worden. Deze partij moet in ieder geval niet met een zweep (whip, Peitsche) worden uitgevoerd; de enige keer dat Mahler dat instrument voorschrijft (in zijn vijfde symfonie) is uitdrukkelijk sprake van een 'Holzklapper'; uit de notatie is zichtbaar, dat daarmee géén castagnetten zijn bedoeld.
* de hamer; over dit instrument, dat in het laatste deel op twee markante punten zijn slag geeft, is hierboven en elders in dit boek al gesproken.
* de Herdenglocken zouden een absolute première in de muzieklitteratuur kunnen zijn. Mahler is zonder meer de eerste, die ze in de symfonische litteratuur toepast. In de partituur staat bij de 'Herdenglocken' echter vermeld 'beim Theater hinter der Szene gebräuchlich', waaruit zou moeten volgen dat in de opera op dat moment (uiterlijk 1906) de 'Herdenglocken' al vaker waren voorgeschreven, zelfs zo vaak dat het 'ge-
bräuchlich' zou zijn. Wij hebben tijdens de voorstudies voor dit boek honderden opera-partituren uit de tweede helft van de negentiende eeuw gelezen (uit geheel Europa), zowel gedrukte als manuscript-partituren en daarin nooit de term 'Herden-glocken' aangetroffen. Dat wil natuurlijk niet zeggen dat Mahler's opmerking onjuist is. Als ervaren opera-dirigent kan hij buiten de partituur om 'Herdenglocken' hebben gewenst als effect (zeker bij zijn grote invloed op de regie in zijn Weense jaren) maar dan nog zouden daarvan in regie-aanwijzingen, notities en andere bronnen/sporen terug te vinden zijn.
Mogelijk heeft hij niet 'Herdenglocken' maar gewoon 'Glocken' bedoeld en daarmee alle instrumenten die in die tijd als klokken-surrogaat dienst konden doen. Wagner's 'Parsifal' heeft Mahler weliswaar niet gedirigeerd maar de in die partituur voorkomende klokken en de daarmee verbonden uitvoeringstechnische problemen zal hij stellig gekend hebben. Het is wel opmerkelijk, dat Mahler zijn 'Herdenglocken' in

deze symfonie zowel op afstand opgesteld als in het orkest wenst. De aanwijzing wanneer de 'Herdenglocken' in het eerste deel voor het eerst klinken, luidt: 'Die Herdenglocken müssen sehr diskret behandelt werden. In realistischer Nachahmung von bald vereinigt bald vereinzelnt aus der Ferne herüberklingenden (höheren und tieferen) Glöckchen einer weidenden Herde. Es wird jedoch ausdrücklich bemerkt, dass diese technische Bemerkung keine programmatische Ausdeutung zulässt'. In het derde deel (3e maat in cijfer 53) moeten de 'Herdenglocken' echter 'Im Orchester' klinken. Betekent dit, dat er twee sets 'Herdenglocken' gebruikt moeten worden, een in het orkest en een 'in der Ferne'? Betekent dit dat er tijdens de uitvoering met een set 'Herdenglocken' heen en weer gesleept zou moeten worden? Het laatste is uiterst onwaarschijnlijk. Ook in het orkest moet de klank van de 'Herdenglocken' zeer discreet zijn: hier zelfs 'piano - schwächer werden - morende' binnen een bestek van negen maten. De aanwijzing 'Im Orchester' blijft dus raadselachtig en kan geen andere betekenis hebben dan dat men zich op die plaats de 'Herdenglocken' iets dichterbij moet denken. Het is verder opmerkelijk, dat Mahler uitdrukkelijk iedere programmatische betekenis van deze 'Herdenglocken' bij voorbaat uitsluit. Pas wie ooit de sensatie heeft ondergaan dergelijke klokken 'in het echt' te horen, kan zich realiseren hoe moeilijk het is deze klank van juist deze symfonie (en de zevende) los te maken van een weidende kudde koeien. (En hoe merkwaardig dat dit effect niet werkt bij de 'Alpensinfonie' van Strauss en de 'Fünf Stücke für Orchester' van Webern!).
* Glocken, waarmee Mahler in dit geval twee of meer zeer lage klokken van onbestemde maar wel van elkaar verschillende toonhoogte bedoelt. Deze klokken moeten in de verte - dus zeker niet in het orkest! - worden opgesteld en zacht en onregelmatig aangeslagen worden. Ze komen alleen in het laatste deel voor en slechts op één plaats tegelijk met de 'Herdenglocken'. Onregelmatig aangeslagen betekent in dit geval dat het effect van beieren moet worden nagestreefd, dus dat Mahler de klank van kerkklokken in zijn hoofd had. Dit is in de praktijk vrijwel niet te realiseren. Klokken van enige honderden kilo's zijn moeilijk (en kostbaar!) transportabel. Toch heeft hij er blijkbaar over kunnen beschikken want het is aan de klokkenpartijen in de tweede en derde symfonie nog duidelijk te zien dat hij zich met buisklokken, gestemde kleinere klokken of lapmiddelen heeft beholpen; vanaf de zesde symfonie schrijft hij de 'Tiefe Glocken' regelmatig voor. Vandaag de dag kan met een goede opname van echte kerkklokken of met een synthesizer een goed surrogaat worden verkregen.
* De celesta zou in dit werk dubbel bezet kunnen zijn geweest maar dat blijkt niet uit de partituur. Toch heeft Mahler er bij de eerste uitvoering blijkbaar twee ter beschikking gehad, ongetwijfeld omdat hij de klank van één instrument (op enkele plaatsen?) te zwak vond. Wouter Hutschenruyter heeft dit in zijn persoonlijke herinneringen aan Mahler vermeld [353]. De celestapartij kan heel goed door één speler worden vertolkt maar hij is technisch gezien vrij lastig.

De zesde symfonie kan voor wat betreft het slagwerk niet met minder dan acht spelers worden uitgevoerd, die dan vaak ook

nog snel van instrument moeten wisselen. Daarmee is dit werk het meest veeleisende van de tien voor de slagwerkgroep. Dit geldt echter niet alleen voor de uitvoerende musici maar ook voor de luisteraar. Geen enkele symfonie is zo moeilijk te benaderen, te begrijpen en te waarderen als de zesde, die in dit opzicht veel beluisteren, herhalen en dus veel tijd vergt. Het is juist wat de komponist/dirigent Jan van Gilse eens opmerkte: 'Door de symfonieën van Mahler wordt je 'erhoben' maar door de zesde wordt je verpletterd onder de hamerslagen!'.

De zesde symfonie is binnen Mahler's totale oeuvre de (relatief!) meest geavanceerde. Het veilige anker van de tonaliteit heeft het hier en daar al zwaar te verduren maar tijd voor de a-tonaliteit is het nog niet. Qua ritme en metrum stelt deze symfonie de hoogste eisen (zeker in dié tijd), ook qua speeltechniek. Wat betreft het slagwerk: enkele instrumenten worden voor het eerst voorgeschreven in een symfonisch werk maar de grote vernieuwing zit hem toch in de wijze waarop het slagwerk is behandeld. Vóór de twintigste eeuw heeft het slagwerk hoofdzakelijk een ritmisch ondersteunende functie of wordt het puur als effect ingezet (waarbij we niet mogen generaliseren!). In dit werk is het omgekeerde bereikt: het slagwerk heeft een veel meer 'thematische' functie, het is daadwerkelijk in de ontwikkeling van thema's en vormen betrokken en daarmee zeer belangrijk in het totaal geworden, qua gewicht aan alle andere groepen instrumenten gelijk. Juist in de zesde valt op hoe nauwkeurig Mahler het slagwerk proportioneert en dan wordt ook begrijpelijk waarom hij relatief gezien veel slagwerk nodig heeft. Het is daarom des te meer jammer, dat hij ons wat betreft enkele détails in het ongewisse heeft gelaten. De zesde maakt duidelijk dat Mahler's pionierschap niet zit in een grotere bezetting dan ooit vóór hem (behalve door Berlioz) voor een slagwerkgroep werd verlangd, maar in de behandeling van de instrumenten. In dat opzicht kan deze symfonie als een 'bijbel' gezien worden.

07 Mahler VII: (1904-1905)
bezetting:
* vier pauken (te bedienen door één speler); de pauken worden geslagen met zowel 'gewöhnliche Schlägel' als met 'Holzschlägel'. Aan het begin van het laatste deel is een grote solo van zes maten ('mit Bravour') voor de vier pauken, zowel melodisch als met gebruikmaking van roffels [354].
* de grote trom moet zowel met de roede (takkenbos) als met een stok met sponskop als met een stok met vilten kop geslagen worden. Welke stok waar moet worden gebruikt is niet altijd duidelijk aangegeven maar blijkt vanzelf uit het partituurbeeld.
* de roede ('Ruthe') komt ook als apart effect voor.
* de bekkens worden op de normale manier gebruikt ('Teller') maar ook het loshangend bekken komt voor, geslagen met paukenstokken of met een stok met sponskop. In het laatste deel wordt een paar bekkens voorgeschreven, bevestigd op de grote trom.
* triangel

* tamtam
* tamburin; niet duidelijk is hier welk model gebruikt moet worden; een instrument met schellen lijkt hier niet op zijn plaats (in tegenstelling tot de partij in de derde symfonie).
* Glockenspiel; de passages in octaven zijn goed speelbaar maar de gewenste trillers zijn moeilijk uitvoerbaar. Misschien heeft Mahler hier een dubbele bezetting bedoeld en is hij vergeten dit te noteren, of was dat voor hem vanzelfsprekend.
* Herdenglocken in weiter Entfernung, ook in het orkest.
* Tiefe Glocken / Glockengeläute (tief) in het 5e deel.

Behalve de pauken (een speler) zijn er tenminste vier zo geen vijf verdere spelers nodig.
Bijzondere effekten voor de strijkers: celli en contrabassen, 4e maat cijfer 161 (3e deel): 'so stark anreissen, dass die Saiten an das Holz anschlagen' (een zeer sterk pizzicato).
In het vijfde deel komt het effekt 'mit dem Bogen geschlagen' voor (niet nieuw maar zelden toegepast).
Voor de blazers wordt de aanwijzing 'Schalltrichter hoch/auf' gegeven, (misschien voor het eerst in de litteratuur).
'Bijzondere' instrumenten binnen een symfonie: gitaar en mandoline in het vierde deel.
Een passage in de eerste trompet (cijfer 275 e.v.) mag ook op een kleine piston gespeeld worden.

08 Mahler VIII: (1906)
bezetting:
* 4 pauken (twee spelers),
* grote trom
* bekkens (op cijfer 59 twee of drie paar; ter markering van een hoogtepunt)
* tamtam
* triangel
* 3 tiefe glocken
* Glockenspiel [totaal 5 spelers]
* celesta

Ondanks de zeer grote bezetting is het slagwerk relatief bescheiden gehouden. Meestal heeft het in deze symfonie een kleurende werking. Bij de première in 1910 bestond het orkest uit 161 musici (daarbij kwamen meer dan 800 zangers); het slagwerk werd bediend door zes spelers (inclusief celesta). Opvallend is dat Mahler in deze symfonie zijn eisen wat betreft harmoniek, ritmiek en metriek lager stelt dan in de vijfde, zesde en zevende. Hij hield er rekening mee dat zijn koorzangers geen professionele musici waren.

09 Mahler IX: (1909)
bezetting:
* vier pauken (te bedienen door twee spelers); de medewerking van de tweede speler wordt relatief weinig benut; bijzondere technieken worden in deze symfonie niet voorgeschreven,
* grote trom (zonder bekkens),
* kleine trom (slechts zeer bescheiden ingezet),
* bekkens en daarbij een vrijhangend bekken, geslagen met een stok met vilten of met sponskop,
* triangel
* tamtam
* Glockenspiel

* drie 'Tiefe Glocken'; deze moeten naar de werkelijke klank worden uitgevoerd, in de praktijk hoort men ze meestal een octaaf te hoog klinken op buisklokken. Wat het noteren van het klokkengeluid betreft is Mahler heel duidelijk. Hij beschikte blijkbaar over een ander klokkensurrogaat dan de buisklokken. De gewenste tonen zijn FIS, A en B, dus deze klokken hebben ongeveer dezelfde grootte als de beroemde 'Parsifal-klokken' (E, G, A, c) en het realiseren daarvan is pas in onze tijd met behulp van de moderne electronica op een bevredigende manier opgelost. De door Mahler hier gewenste klokken zijn mogelijk dezelfde, die hij in zijn zesde, zevende en achtste symfonie voorschrijft. In de tiende waren zij niet voorzien en ook in de liederen met orkest en 'Das Lied von der Erde' worden ze niet voorgeschreven. Over het geheel genomen stelt Mahler in de negende symfonie geen buitengewone eisen aan de slagwerkers. Het gehele slagwerk-arsenaal kan in dit werk door vijf, eventueel zelfs door vier musici worden gerealiseerd. De klokkenklank is en blijft in zijn latere symfonieën echter iets heel bijzonders.

10 Mahler X: (1910-1911)
Zoals bekend heeft Mahler zijn laatste symfonie niet kunnen voltooien. Twee delen, 'Adagio' en 'Purgatorio' zijn in een dusdanig stadium schriftelijk vastgelegd, dat men hieruit een klankbeeld kan afleiden, dat Mahler's bedoelingen wellicht benadert. Ernst Krenek vervaardigde in 1924 een reconstructie, die tot het midden van de eeuw 'geldig' bleef. Drie andere delen, 'Scherzo 1', 'Scherzo 2' en 'Finale waren wel in schets vastgelegd maar ver verwijderd van een complete partituur. Aan verscheidene komponisten, o.m. Schönberg en Shostakovitch is door Mahler's weduwe het voorstel gedaan deze drie delen te voltooien. De komponisten zagen er (terecht) geen mogelijkheid toe. Het zich dusdanig inleven in de geest van Mahler, dat een reconstructie en voltooiïng van de symfonie op een stijlgetrouwe manier mogelijk is, vraagt zeer veel studie en tijd. Bovendien zou een andere komponist waarschijnlijk zijn eigen stempel op Mahler's werk zetten. Na 1950 werden verschillende pogingen ondernomen door Amerikaanse, Duitse en Engelse musicologen om de genoemde delen verder uit te werken en te instrumenteren. Het bekendste werd de poging van Derek Cooke en zijn medewerkers (1966). Studie van deze 'performing version', waarin gelukkig duidelijk is aangegeven wat Mahler wel en wat hij niet heeft genoteerd, maakt duidelijk dat een dergelijke reconstructie altijd een dubieuze zaak is, met hoeveel piëteit men ook te werk is gegaan [355].

Wat betreft het slagwerk heeft Cooke geen extra instrumenten toegevoegd dan Mahler in zijn schetsen noteerde (iets wat anderen wél hebben gedaan). Dit zijn:

* 2 paar pauken (2 spelers), tweede paar alleen in het tweede 'Scherzo'
* tamtam
* Glockenspiel
* bekkens (zowel apart als gemonteerd op de grote trom)
* triangel
* kleine trom

* grote trom
* rute [356]
* xylofoon (zie ook sub symfonie VI)
* grote militaire trommel, dubbelzijdig met een doorsnee van tenminste 80 cm

Vergeleken met de andere symfonieën van Mahler worden hier geen bijzondere eisen aan de samenstelling van het slagwerk gesteld. Ook speelmanieren, gebruik van bijzondere stokken e.d. zijn al uit de andere symfonieën bekend. Het gehele arsenaal is met vier musici te realiseren.

11 Strauss: kantate **'Taillefer'** (1903)
Dit werk is hier alleen curiositeitshalve vermeld om aan te geven hoe de balans in een werk met een extreem grote bezetting kon zijn. Naast een gemengd koor van 600 zangers wenst de komponist 86 strijkinstrumenten, 24 houten blaasinstrumenten, 20 koperen blaasinstrumenten en een slagwerkgroep, te bedienen door 7 musici (inclusief vier pauken; twee spelers):
* 2 kleine trommen (met en zonder snaar)
* roertrom met snaar
* zeer laag klinkende roertrom zonder snaar
* bekkens
* grote trom
* triangel
* Glockenspiel
De eisen aan slagtechniek blijven achter bij wat Mahler in zijn symfonieën verlangt.

12 Debussy: **Iberia** (Images 2) (1906-1912)
* 3 pauken (FIS/G/A, ook solistisch ingezet)
* kleine trom
* tambourin (= trommelinstrument; eventueel meervoudig te bezetten)
* castagnetten: in symfonische litteratuur nog zeer ongebruikelijk
* bekkens
* xylofoon: in symfonische litteratuur nog zeer ongebruikelijk
* plaatklokken in combinatie met celesta
Behalve de paukenist zijn er nog vier slagwerkers nodig.

13 Strauss: opera '**Elektra**' (1908)
* 8 pauken (een ongebruikelijk groot aantal); twee spelers
* grote trom, ook met 'Ruthe'
* kleine trom
* bekkens
* tamtam
* tamboerijn
* triangel
* Glockenspiel
* celesta

14 Ravel: ballet '**Daphnis et Chloé**' (oorspronkelijke versie van 1912):
* pauken
* grote trom

* bekkens
* kleine trom
* militaire trom (hier bedoeld: een laag klinkende roertrom zonder snaar
* triangel
* tamboerijn
* tamtam
* xylofoon
* 6 cymbales antiques (b'c"des"e"f"a")
* castagnetten
* windmachine
* Glockenspiel met klaviatuur
* celesta

Behalve de paukenist zijn er negen musici nodig voor het slagwerk. Het slagwerk is zowel kleurend als solistisch (melodisch) ingezet.

15 Strawinsky: ballet '**Le sacre du printemps**' 1913
* 5 pauken waaronder een kleine pauk (twee spelers)
* grote trom
* bekkens
* tamtam
* triangel
* tamboerijn [= tambour de basque]
* cymbales antiques in as'''' en bes''''
* guero (= rasp); hier voor het eerst in de symfonische litteratuur

Er zijn zes slagwerkers nodig, de beide paukenisten inbegrepen.

16 Holst: '**The Planets**' (1914-1917)
* 6 pauken (twee spelers)
* grote trom
* kleine trom
* triangel
* bekkens
* tamboerijn
* tamtam
* chimes [= (kleine) klokken; géén buisklokken!]
* Glockenspiel
* xylofoon (samen met pauken solistisch in 'Uranus')

De beide paukenisten meegerekend zijn er zes slagwerkers nodig.

17 Strawinsky: Les Noces 1914-1923:
* 4 pianos, ook als (quasi) slaginstrument ingezet; voor het eerst in de symfonische litteratuur op deze manier gebruikt
* pauken
* xylofoon
* 2 crotalen
* klok in b
* kleine trom met en zonder snaar
* tamboerijn
* grote trom
* bekkens
* triangel

In dit werk geen strijk- en blaasinstrumenten.

18 Milhaud: opera/ballet '**Les Choéphores**' (1915) [290]
- géén pauken(!)
* twee grote trommen
* 2 roertrommen (gedempt en niet gedempt)
* kleine trom (met snaar)
* bekkens
* sledebellen (de schellen, die Mahler in IV gebruikt)
* ratel (hout)
* triangel
* castagnetten, zowel van hout als van metaal
* zweep
* tambourin (= trommelinstrument; zelfde als in 'Iberia')
* tamtam
* windmachine
* hammerslag op houten plank

Waarschijnlijk de grootste slagwerkbezetting die Milhaud ooit voorschreef. Er zijn 15 musici nodig om dit instrumentarium te laten klinken. Bijzonder is ook het gebruik van het spreekkoor, waarvan de komponist aannam, dat het in die vorm nauw bij de antieke Griekse reien aansloot. Twee van de drie delen in dit werk zijn geschreven voor spreekkoor en uitsluitend slaginstrumenten; een nog nooit gehoorde combinatie en wellicht het eerste voorbeeld in de muziekgeschiedenis waar deze is toegepast.

19 Satie: '**Parade**' (1916; ballet realiste sur un thème de Jean Cocteau)
* pauken
* grote trom
* bekkens
* loshangend bekken
* tarole
* triangel
* tamboerijn
* tamtam
* xylofoon
* pistoolschot
* metalen rasp
* bouteillophon (set flessen, deels gevuld met water)
* 2 sirenes (een hoge en een lage)
* roulette
* misthoorn
* waterval (met behulp van een emmer)
* claquers (handgeklap of twee plankjes tegen elkaar)
* typemachine

De laatste zeven effektinstrumenten komen hier voor het eerst in de litteratuur voor (maar natuurlijk is het handgeklap geen 'uitvinding' van Satie).
Voor het hanteren van deze slag- en effectinstrumenten zijn vijf spelers nodig. 'Parade' is niet alleen binnen Satie's totale oeuvre maar ook in de gehele litteratuur vóór 1940 de partituur waarin de meeste effectinstrumenten worden verlangd. Dat is het historische belang van dit werk. Jean Cocteau, die Satie inspireerde tot het schrijven ervan, had ook nog propellers en dynamos voorgesteld. Dit was zelfs Satie te 'futuristisch' gedacht, zodat de eerste propellers pas bij Antheil (z.o. 1924) te horen waren.

20 Ruyneman: '**Hieroglyphen**' (1918) voor 3 fluiten, celesta, harp, piano, 2 mandolines, 2 gitaren en 'cup-bells', een uit metalen klokjes bestaand instrument, dat Ruyneman speciaal voor dit werk liet bouwen. Het ging later verloren; de klank wordt vermoedelijk het best benaderd door het Glockenspiel. Het is het enige voorbeeld in de litteratuur waar 'cup-bells' verlangd worden. De instrumentatie van 'Hieroglyphen' heeft een betoverende werking.

21 Strawinsky: **l'Histoire du soldat** (1918)
Het historische belang van dit werk is, dat het voor zijn tijd uniek is qua vorm en voor wat betreft de slagwerkbezetting, gebruikt in kamermuziek (als men tenminste dit werk als een kamermuziekwerk wil zien en niet als een orkestwerk voor zeer kleine bezetting). Het slagwerk, te bedienen door één speler, bestaat uit: [oorspronkelijke benamingen]:
* grosse caisse
* une cymbale fixée á la grande caisse
* tambour de Basque
* triangle
* 2 caisses claires sans timbre, de taille differente

Aangezien de wijze waarop Strawinsky het slagwerk noteerde, enige onduidelijkheid in keuze van de instrumenten heeft, zijn er verschillende uitgaven met verschillende interpretaties. De belangrijkste [357] is die uit 1987 van James Blades:
* grote trom (Bass drum with cymbal attached to hoop)
* bekken
* tambourine (= tambour de Basque)
* triangel
* 2 kleine trommen; Blades combineert deze twee tot kleine trom en roertrom (field drum or deep snare drum, with snare release); de kleine trom kan de snaar eventueel wél gebruiken.

De gebruikte stokken: mailloche; baguettes en jonc à tête en capoc; baguettes en feutre; baguettes minces à petites têtes en éponge; baguettes en bois; baguettes en baleine tête en feutre dur. Er worden verschillende speel- en slagtechnieken voorgeschreven, zoals ze ook al bij Mahler voorkomen. Misschien is Strawinsky daarin nog meer bedreven / geraffineerd.
Michael Rosen in 'A Survey of Kompositions Written for Percussion Ensemble (in: Percussionist, Percussive Arts Society, Terre Haute, Ind. U.S.A., vol. IV no. 2, January 1967) stelt, dat Strawinsky met 'l'Histoire du Soldat' de ogen van komponisten opende voor de solistische mogelijkheden van het slagwerk. Met de kanttekening dat hij die eer moet delen met Mahler voor wat betreft de toepassing van het slagwerk in het orkest, kunnen we ons geheel in Rosen's stelling vinden.

22 Brian: **Symphony II** 'The Gothic' (1919-1925, herzien 1926 en 1927)
voor 4 soli, 2 gemengde koren, kinderkoor, 4 brassbands (elk met pauken) en een 'hoofdorkest' van 176 musici (met twee paar pauken).
bezetting:
* 22 pauken (zes spelers)
* 2 grote trommen

* longdrum (= grote roertrom)
* kleine trom
* 6 paar bekkens
* gong
* tamboerijn
* bird-scare (= ratel)
* xylofoon (belangrijke solistische partij)
* Glockenspiel
* tubular bells (= buisklokken)
* chimes (= plaatklokken)
* dondermachine
* kettingen (alleen nog in 'Gurrelieder' van Schönberg, 1911)

Behalve de paukenisten zijn er nog eens tien musici nodig om dit grote slagwerk-apparaat te bedienen. In deze symfonie gaat het om het massale, het imponerende. Het slagwerk is dan ook hoofdzakelijk ingezet om dat aspect te benadrukken.

23 Hindemith: **Kammermusik I** (1921) voor fluit/piccolo, klarinet, fagot, trompet, accordeon (of harmonium), piano, solo-strijkkwintet en slagwerk (één speler):
* kleine trom
* houtbloktrommel (voor het eerst in de Europese kunstmuziek)
* tamboerijn (met schellen)
* bekkens
* xylofoon
* triangel
* sirene
* een blik, gevuld met zand (schudden), (nieuw in de Europese kunstmuziek)
* de klankstaaf fis uit een Glockenspiel

Niet alleen een vroeg voorbeeld van veelkleurig slagwerk in een kamermuziekwerk (12 musici), maar ook van een volledig gelijkwaardige behandeling van het slagwerk t.o.v. de andere instrumenten.

24 Walton: '**Façade**' (oorspronkelijke versie van 1922 inclusief de toevoegingen uit 1923 en 1926); voor 'reciter' (spreekt door megafoon), fluit/piccolo, klarinet/basklarinet, altsaxofoon, trompet, cello en slagwerk (1 speler):
* kleine trom
* tamboerijn (met schellen)
* loshangend bekken
* triangel
* castagnetten
* woodblocks of templeblocks (NB. beiden mogelijk)

De beide uit dit 'entertainment' getrokken suites (1927 en 1938) zijn gearrangeerd voor normaal bezet symfonieorkest; aan de oorspronkelijke slagwerkbezetting werden toegevoegd: pauken, xylofoon, roertrom (met snaar), Glockenspiel, bekkens, ratel, grote trom (in de tweede suite bediend met pedaal).

25 Varèse: '**Amériques**' (1e versie 1922 voor zeer groot orkest: 27 houtblazers, 29 koperblazers, 90 strijkers en vijftien slagwerkers)
bezetting:
* 2 paar pauken
* grote trom

* roertrom
* bekkens
* 2 loshangende bekkens
* triangel
* tamboerijn
* tamtam
* een (kleine) klok
* xylofoon
* celesta
* sleighbells (= schellen)
* zweep
* castagnetten
* roede (niet bevestigd op grote trom)
* ratel (hout)
* sirene
* lionroar (= foekepot)
* sirenwhistle (= wachtel)
* boatwhistle (= stoomfluit)
* crowcall (= kleine metalen ratel)

De laatste vier effektinstrumenten komen voor het eerst voor in de Amerikaanse kunstmuziek. In 1929 maakte Varèse een gereduceerde versie waarbij echter het slagwerk vrijwel geheel gehandhaafd bleef.

26 Varèse: **Hyperprism** (1923; fluit/piccolo, es-klarinet, 3 hoorns, 2 trompetten, 2 trombones en slagwerk (9 spelers)
* kleine trom met snaar
* Indiaanse trom (Indian drum)
* grote trom
* tamboerijn
* loshangend bekken
* bekkens
* tamtam
* triangel
* aambeeld
* zweep
* 2 templeblocks hoog en laag [elders 'Chinese blocks']
* lionroar (= foekepot)
* 2 ratels (een kleine en een grote)
* sledebellen (= schellen)
* sirene

Historisch belangrijk door de plaatsing van negen slagwerkers tegenover negen blazers, waarbij alles wel in balans blijft. De funktie van de slaginstrumenten is qua belangrijkheid gelijk aan de andere instrumenten. Qua opzet is dit werk te vergelijken met de eerste 'Kammersinfonie' (1906) van Schönberg, waarin tien blazers tegenover vijf strijkers worden geplaatst.

27 Antheil: '**Ballet mécanique**' (oorspronkelijke versie 1924)
* tien piano's
* vier pianola's
* pauken
* grote trom
* bekkens
* vier kleine trommen
* roertrom

* triangel
* gong
* [buis-]klok
* drie xylofoons
* woodblock
* tamtam
* sirene
* drie vliegtuigpropellers
* twee electrische schellen
* twee aambeelden [in versie 1953 vervallen]
* electrisch apparaat dat bromgeluid maakt [idem]
* autoclaxon [idem]
* typemachine [idem]

Voor het realiseren van het werk in de oorspronkelijke versie zijn zesendertig tot veertig musici nodig. Het stuk duurt ongeveer 32 minuten. Tal van apparaten worden hier voor het eerst in de kunstmuziek gebruikt; dit is tevens het eerste Amerikaanse werk, waarin electrische apparaten worden voorgeschreven.

28 A. Tcherepnin: **Symfonie I** (1927)
bezetting:
* grote trom met bekkens
* kleine trom met snaar
* kleine trom zonder snaar
* bekkens (ook geslagen met paukenstok)
* triangel
* tamtam
* tamboerijn (hier genoemd 'tamborino')
* castagnetten
* strijkersgroep (als slagwerk gebruikt).

Alexander Tcherepnin (1899-1977) experimenteerde graag met nieuwe klankkleuren en -effecten. Zijn eerste symfonie in E (1927) bevat een (tweede) deel dat alleen voor strijkers en slaginstrumenten (tenminste vijf slagwerkers zijn nodig) is geschreven. De strijkers slaan met het hout van de strijkstok op de snaren, het 'col legno effekt' dat in de muzieklitteratuur weinig voorkomt (Mozart: Mars in D, KV 335/1, 1779; Berlioz: 'Symphonie phantastique', 1830; Mahler V, 1905). Ook wordt op de klankkast geslagen; waarschijnlijk gebeurt dit in de klassieke litteratuur hier voor het eerst [358]. In dezelfde tijd (1927-1928) ontstond de opera 'De neus' van Dmitri Shostakovitch, die op dat moment onmogelijk van de symfonie van de toen in Frankrijk gevestigde Tcherepnin kennis heeft kunnen nemen. In deze opera komt een tussenspel voor, dat alleen door slagwerk wordt gespeeld (vóór scene 2).

29 Milhaud: **Concerto pour batterie et petit orchestre** (1929/1930), het eerste slagwerk-concert in de kunstmuziek, waarin het slagwerk als solist tegenover het orkest is geplaatst. Het gehele slagwerk moet door één speler worden bediend [359].
bezetting in volgorde partituur:
* triangel
* loshangend bekken
* bloc de métal = aan de grote trom bevestig-

* woodblock de instrumenten
* bekkens
* castagnetten
* zweep (accessoires libres)
* ratel
* tamboerijn (tambour de Basque)
* kleine trom
* roertrommel (caisse roulante)
* Provençaalse trommel (tambourin provençal)
* tamtam
* 4 pauken
* grote trom, geslagen m.b.v. een pedaal en met daarop een (afneembaar) bekken gemonteerd. (nb. werkwijze werd in 1930 al 'ouderwets' gevonden)

30 Lambert: '**The Rio Grande**' (1929; alt-solo, gemengd koor, piano-solo, 4 trompetten, 3 trombones, tuba, strijkers en slagwerk):
* pauken
* Chinese bekkens
* Turkse bekkens
* loshangend bekken
* grote trom
* kleine trom
* roertrom (tenordrum)
* tamboerijn
* tamtam
* triangel
* castagnetten
* woodblock
* xylofoon
* cow-bells

Het in deze partituur uiterst belangrijke en veelkleurige slagwerk moet door tenminste vijf musici worden bediend. Lambert geeft zeer gedétailleerde aanwijzingen over bezetting en bespeling. Daardoor is deze partituur ook een dankbaar en nuttig studieobject.

31 Varèse: '**Ionisation**' (1931 voor 34 slaginstrumenten). bezetting:
* 3 grote trommen
* 2 roertrommen, zowel met als zonder snaar
* 2 kleine trommen
* tarole
* tambourijn
* bekkens (zowel Chinese als Turkse)
* loshangend bekken
* triangel
* schellen (sleighbells)
* cow-bells
* 2 aambeelden (hoog en laag)
* (kleine) klokken (chimes)
* Glockenspiel (met toetsenbord)
* gong
* 3 tamtams
* bongotrommels of bongo's
* templeblocks

* maracas
* claves
* houtbloktrom
* zweep (whip)
* guiro
* foekepot (Lion's roar)
* 2 sirene's (hoog en laag)
* pianoforte (als slaginstrument behandeld)

Dit is het eerste geheel voor slagwerk-ensemble geschreven werk in de geschiedenis. Het totale instrumentarium (inclusief de piano) moet door 13 spelers worden bediend.

32 Russell: **Fugue** for 7 percussion instruments and pianoforte (1931-1932); later uitgebreid met 'prelude and choral'
* piano (als slaginstrument behandeld)
* pauken
* grote trom
* kleine trom
* 2 paar (Chinese en Turkse) bekkens
* 3 (gedempte) triangels
* xylofoon
* Glockenspiel

Voor dit werk zijn acht musici nodig.

33 Russell: **Three dance movements** (1933) pf + 3 spelers
* piano (ook als slaginstrument behandeld)
* triangel met hamer geslagen
* aambeeld of stalen buis, geslagen met een flinke hamer
** bekken, dat wordt gewreven met het blad van een zaag
** bekken, geslagen met houten stok die aan één kant met een rubberen knop is voorzien
* kleine tafelbel
** fles waar ginger-ale in heeft gezeten, geslagen met een triangelstaafje
** brekend glaswerk

Deze partituur moet door vier spelers worden gerealiseerd. Sommige voorgeschreven instrumenten (cq. voorwerpen) en de wijze waarop zij moeten worden behandeld zijn uniek in de litteratuur vóór 1940 (**)

34 Cowell: **Ostinato pianissimo** (1934)
bezetting:
* twee piano's, geopend zodat de snaren ook met de vingers kunnen worden aangeraakt; er komen clusters voor
* 8 rijstkommen (Jala Tarang) van verschillende grootte
* xylofoon
* 2 woodblocks (hoog, laag)
* tamboerijn zonder schellen
* guiro, aangeslagen met houten stokje
* 2 bongo's
* 3 trommen van verschillende grootte
* 3 gongs (hoog, middel, laag)

Dit werk kan met twee pianisten en acht slagwerkers worden gerealiseerd (duur ca. 2'30"); vooral van de Jala Tarang gaat een heel bijzondere werking uit. 'Ostinato pianissimo' is een van de eerste werken waarin wordt geëxperimenteerd met Oosterse instrumenten maar ook met de technieken van een

gamelan-orkest.

35 Bartók: **Sonate voor twee piano's en slagwerk** (1937)
(daarvan versie met orkest, 1940)
speler I:
* drie machinepauken (vel d.m.v. pedaal te stemmen)
* twee kleine trommen met en zonder snaar
* triangel
* bekkens
* loshangend bekken
* tamtam
speler II:
* xylofoon
* grote trom
* twee kleine trommen met en zonder snaar
* triangel
* bekkens
* loshangend bekken
* tamtam
in orkestversie van 1940 ook nog celesta
Het instrumentarium is dus voor beide spelers grotendeels hetzelfde. Het historische belang is dat (naast 'l'Histoire du soldat'), dit het eerste kleinschalige maar 'volwassen' kamermuziekwerk is met slagwerk, anders dan voor slagwerkensemble. Het slagwerk is de volwaardige partner van de beide piano's. De combinatie was nog niet eerder gemaakt. Bartók gebruikt uitsluitend slaginstrumenten, die hij in zijn orkestpartituren ook al voorschreef. Behandeling en speelmanieren waren anno 1937 niet meer nieuw maar de grote kracht van dit stuk ligt in de kwaliteit van de muziek zelf.

36 Cage: **First construction in metal** (1939) voor slaginstrumenten (vijf spelers) en piano (twee spelers), waarbij de piano geheel als een slaginstrument wordt behandeld, d.w.z. de snaren worden niet alleen op de gebruikelijke manier via het toetsenbord aangeslagen maar ook met de vingers gewreven, met een kleine hamer geslagen of dusdanig met de vingers bewerkt dat het uitkomen van de boventonen wordt beïnvloed. Een tweede speler moet de snaren op verschillende manieren aanslaan met een staaf. De verzameling gebruikelijke en ongebruikelijke metalen slaginstrumenten is als volgt samengesteld:
speler 1:
* metalen plaat (thundersheet)
* 16 buisklokken, te bespelen met metalen en met harde rubberen hamers
speler 2 is de pianist met assistent
speler 3:
* metalen plaat (thundersheet)
* 12 ossen-bellen op verschillende toonhoogten (NB. Cage maakt onderscheid tussen 'oxen-bells' en 'cow-bells'), te bespelen met metalen en met rubberen hamers
* slede-bellen
speler 4:
* metalen plaat (thundersheet)
* 4 brake-drums (bedoeld zijn remtrommels van een auto) te slaan met leer-omwoelde hamerkoppen

* 8 gedempte koe-bellen en 8 niet gedempte koe-bellen op verschillende toonhoogten
* 3 Japanse tempelgongs

speler 5:

* metalen plaat (thundersheet)
* 4 Turkse bekkens op verschillende toonhoogte met en zonder dempers
* 4 Chinese bekkens op verschillende toonhoogten met en zonder dempers
* 8 aambeelden van verschillende grootte met en zonder dempers

speler 6:

* metalen plaat (thundersheet)
* 4 gedempte gongs, geslagen met zachte en harde hamerkoppen
* watergong
* tamtam en (gewone) gong

Het gaat in dit stuk om het zoeken naar nieuwe en (destijds) onbekende klankkleuren, daarnaast is het een demonstratie van wat met slaginstrumenten mogelijk is (het op een andere dan de gebruikelijke manier behandelen), het gebruiken van instrumenten die nooit als slaginstrumenten bedoeld zijn geweest en het gebruiken van instrumenten die (toen) in de kunstmuziek niet bekend, laat staan gebruikelijk, waren.

De partituur laat ruimte voor improvisatie en kan om die reden alleen al niet met de gebruikelijke maatstaven worden beoordeeld. Bij bestudering is wel te zien dat Cage een bepaald schema hanteerde; daarbij geeft de partituur natuurlijk een goed beeld hoe hij toen op zoek was naar nieuwe mogelijkheden en dat geeft het stuk zijn waarde: het aantal werkelijke nieuwe aspecten in deze partituur is groot en alleen al daarom is het een mijlpaal in de geschiedenis van het slagwerk. Samen met 'Ionisation' (1931) van Varèse staat het aan de basis van het repertoire voor het moderne slagwerk-ensemble.

37 Antheil: Ballet mécanique (herziene versie 1953) voor vier piano's en elf slagwerkers:

* pauken
* grote trom
* bekkens
* kleine trom
* roertrom
* triangel
* gong
* [buis-]klok
* twee xylofoons
* woodblock
* twee vliegtuigpropellers
* twee electrische schellen
* pianola [geluid ook via tape]

Voor het realiseren van het werk in de latere versie zijn vijftien, cq. zestien musici nodig. Het wegblijven van enkele effectinstrumenten uit de oudere versie is geen groot gemis. Ten opzichte van de oudere versie is het stuk sterk verkort, voornamelijk door het schrappen van herhalingstekens. Duur ca.

18 minuten. De tape wordt met de huur van het materiaal meegeleverd.

38 Stockhausen: '**Gruppen für drei Orchester**' (1957)
23 houtblazers, 22 koperblazers, 50 strijkers, 2 harpen celesta, piano, electrische gitaar en 12 slagwerkers, als volgt onder te verdelen:
1e speler:
* Glockenspiel
* marimbafoon
2e speler
* xylorimba
3e speler:
* vibrafoon
* 14 buisklokken
De partijen van de eerste drie slagwerkers zijn solistisch behandeld. Elk van de drie orkesten heeft zijn eigen solist.
De overige negen musici bespelen volgend instrumentarium:
* 13 Almglocken (= koe-bellen)
* 3 tamtams
* 9 bekkens
* 12 trommels of tumbas en bongos
* 3 kleine trommels
* 6 Holztrommel
* 3 Baskische trommels (= tamboerijnen met schellen)
* 2 triangels (hoog en laag)
* 1 ratel

Het stuk is geschreven voor drie orkesten, (tezamen 112 spelers) elk met zijn eigen dirigent. Deze orkesten staan links, recht vóór en rechts van het publiek opgesteld. De twaalf slagwerkers bedienen veertien soorten slaginstrumenten. Merkwaardig: pauken komen in deze partituur niet voor. Stockhausen geeft in het voorwoord van zijn partituur gedetailleerde aanwijzingen over hoe de drie speciaal voor de eerste uitvoering (Rheinsaal des Messegeländes Köln-Deutz op 24 maart 1958) gebouwde podia waren geconstrueerd. Ook is uitvoerig aangegeven hoeveel repetities er nodig waren voor deze eerste uitvoering (het werk ging overigens twee maal: vóór en na de pauze): 3 uren voor alle slagwerkers, gedeelde repetities, zó ingericht, dat <u>iedere speler</u> 6 repetities van ieder 2 uur kreeg, verdeeld over meerdere dagen [360]. Gezien de zeer zware eisen die deze partituur aan de uitvoerenden stelt wordt ook wel begrijpelijk waarom er zoveel repetities nodig waren en zeker voor orkestmusici anno 1958, die met dergelijke gecompliceerde muziek nog niet vertrouwd waren.

Afgezien van enkele clusternotaties bij de toetsinstrumenten gebruikt Stockhausen nog de conventionele notatie. Wanneer een geheel orkest pauzeert is het desbetreffende gedeelte in de partituur wit gelaten. Daaraan moet de partituurlezer even wennen, maar verder is na enige keren proberen een opname van dit werk uit de partituur goed te volgen.

Het gaat in dit stuk niet om het volume maar om het geraffineerde spel van klankkleuren, vandaar ook dat grote aantal instrumenten of, zoals Stockhausen het zelf zei in een

lezing tijdens het programma van de eerste uitvoering, toen het publiek het nieuwe werk al éénmaal had gehoord: 'de drie orkesten roepen en beantwoorden elkaar; het ene vormt een echo van het andere; het ene moment hoort men muziek van links, van voren of van rechts; de klank verplaatst zich van het ene orkest naar het andere'. Daardoor ontstond een voor die tijd geheel nieuwe klankervaring en daarom kan Stockhausen's 'Gruppen' een mijlpaal in de muziekgeschiedenis van de twintigste eeuw worden genoemd.

VOETNOTEN

001. In zijn beide bundels 'Préludes' liet Debussy de titels van de stukken zelfs onder de laatste notenbalk drukken, om te voorkomen dat men bij het zien van een titel al een bepaalde verwachting zou hebben.
002. Dubbele betekenis: 'en habit' is ook 'in rokkostuum'.
003. Zie het hoofdstuk over de 'Tweede Weense School.
004. Neo-Romantiek cf. M & M 1995, pg. 152 e.v.
005. De (Russische) komponisten die het trachtten uit te werken behoorden niet tot de absolute meesters van de Europese kunst; Luigi Nono, die op dit gebied na de tweede wereldoorlog het (voorlopig?) laatste woord sprak, wel.
006. Voorwoord gedateerd: Heidelberg, im October 1862.
007. Op. cit. pg. 598-600 (Beilage XIII).
008. Een soortgelijke verdeling met een speciaal daarvoor gebouwd instrument werd in 1950 gerealiseerd door de Nederlandse wiskundige Adriaan Fokker te Haarlem; vele komponisten, ook Nederlanders, o.a. Henk Badings schreven in het 31-toonssysteem en voor het 31-toons orgel.
009. Carillo, Julián: Su vido y su obra; Mexico City, 1945.
010. Dr. Ch. Hamilton, Mexico City, was zo vriendelijk Carillo's boek te lezen en al mijn vragen te beantwoorden. Uit zijn onderzoek blijkt verder, dat de niet gepubliceerde komposities van Carillo, waaronder waarschijnlijk ook de in dit verband zeer belangrijke juvenilia, zich in 1999 nog in privébezit bevonden en niet toegankelijk zijn. Mededeling dr. Ch. Hamilton, Mexico City, d.d. 14 januari 1999.
011. Er is in de vaklitteratuur nogal wat verschil van mening omtrent het geboortejaar, dat varieert van 1880 via 1881, 1882, 1889 tot 1890. Indien het strijkkwartet werkelijk in 1898 is ontstaan zijn de jaren 1880 en 1881 uiteraard het meest waarschijnlijk.
012. Henry and Sidney Cowell: 'Charles Ives and his music'; New York, 1955. 2nd edition with additional material; New York, 1969. Goede biografie met veel materiaal uit eerste hand maar werkbesprekingen en opuslijst thans verouderd; nogal wat omissies.
013. Bij Cowell niet vermeld.
014. De Twentse komponist Harry Mayer (1913-1983) bezat een exemplaar van deze stukken en schreef erover in zijn boek 'Moderne notaties in de muziek', Utrecht/Antwerpen, 1986, pg. 6.
015. Boris Schwarz: Music and musical life in Soviet Russia

1917 - 1970; London, 1972, pg. 52.

016. Derde jaargang, 1928-1929, pg. 29, herdrukt in 'De Stemvork'; Amsterdam, 1930, pg. 137). 'De Muziek' was het meest professionele, in Nederland tijdens het Interbellum verschenen muziektijdschrift. Helaas heeft het slechts zeven jaargangen gehaald.

017. Barth heeft blijkbaar nog meer werken met gebruikmaking van het kwarttoon-systeem geschreven, die wij echter niet hebben kunnen inzien.

018. Wij hebben de huidige verblijfplaats van dit instrument niet kunnen achterhalen. Ook vonden wij geen gegevens waaruit zou kunnen blijken in welk[e] opzicht[en] het verschilde van de door de firma Förster gebouwde kwarttoon-vleugels.

019. 1927-1928; pg. 63-69 en 109-118. In het eerste artikel worden vooral de historische en ethische, in het tweede de technische aspekten belicht.

020. Op. cit. pg. 498 en bijlage 14.

021. Hoewel de partituur door de komponist in eigen beheer werd uitgegeven konden wij deze - ondanks inspanningen van de UB Leuven en de ambassade van de Tsjechische republiek in Den Haag - niet bemachtigen. Tussen 1942 en 1973 is deze opera nergens in het openbaar uitgevoerd.

022. Een uit vijf tonen bestaande toonladder, bestaande uit drie grote secunden en twee kleine tertsen, bijvoorbeeld f-g-a-c-d.

023. Al sinds het einde van de achttiende eeuw door de studies van de Franse missionaris Père Amiot.

024. De Russische komponist Wladimir Rebikov (1866-1920) zou - naar verluidt - een kompositie geheel op de hele-toons toonladder hebben gebaseerd. Wij hebben niet kunnen achterhalen om welk werk het gaat.

025. In het Gregoriaans wordt die kwart ('diabolus in musica') overigens vermeden of verlaagd tot een reine kwart.

026. In de eerste 'Kammersinfonie' opus 9 uit 1906 zie we de 'schwebende Tonalität' al voorbereid, hoewel de toonsoort E in dit werk nog nadrukkelijk aanwezig is.

027. Van Pâque's werk is zeer weinig in druk verschenen en die paar stukken zijn dan ook nog in slechts enkele bibliotheken te raadplegen. Wij konden alleen een sonate voor viool en piano opus 32 (1895) inzien en constateren dat dit werk inderdaad a-tonaal is. Een aantal manuscripten van Pâque bevindt zich nog steeds in familiebezit en er is 'al jaren geen navraag meer naar gedaan.' Mededeling Madame E. Collin, Liège, dd. 18 december 2004.

028. De Russische komponist Nikolai Roslawetz (1881-1944) zou - naar verluidt - al geruime tijd vóór Schönberg enkele a-tonale kompositie hebben geschreven. Aangezien dit voor ons niet controleerbaar was, moeten we volstaan met deze vermelding.

029. Alleen in Van den Borren's 'Geschiedenis van de muziek in de Nederlanden', deel II, Amsterdam/Antwerpen, 1951, is hij wat uitvoeriger behandeld.

030. In 1949 orkestreerde Schönberg deze stukken opnieuw voor een kleinere - maar nog altijd vrij grote - bezetting. Zijn schoonzoon Felix Greissle maakte in 1920 een

bewerking voor gebruik bij de 'Verein für musikalische Privataufführungen' (cf. voetnoot 060).

031. 'Sprechgesang' in combinatie met 'gewoon' gesproken woord (nb. met gebruikmaking van de Engelse en de Duitse taal) komt voor in de cantate 'A survivor from Warshaw' (1947).
032. De partij loopt tot f'", de beroemde f'" die ook Mozart verlangt in o.m. 'Die Zauberflöte'.
033. Vooral karakteristiek voor de leerlingen van Schönberg.
034. Het gaat hier om twaalf zelfstandige stukken, dus niet delen van een suite. Ze werden oorspronkelijk voor piano geschreven (zomer 1920) en in 1921 gepubliceerd in een versie voor piano en een voor orkest. Later volgden nog enkele bewerkingen.
035. Zelf spreekt Milhaud in zijn 'Notes sans musique', Paris, 1949, pg. 132 over 'une suite de danses pour piano inspirée par des rythmes sud-américains pour laquelle je n'utilisai aucun élément [onderstreping van mij, vD] de folklore.' Dit moet een vergissing zijn tenzij Milhaud met 'folklore' iets geheel anders dan 'volkse kunst' bedoelt. De link met de folkloriek kan in al deze stukken niet over het hoofd gezien worden.
036. In de vaklitteratuur wordt herhaaldelijk op het bestaan van dit werk gewezen. Voor zover wij konden nagaan is het niet uitgegeven, althans niet onder de benaming 'bi-tonale symfonie' o.i.d. Röntgen's muzikale nalatenschap bevindt zich in de collectie 'komponisten-archieven' van het 'Nederlands Muziek Instituut' te Den Haag. Wij hebben de partituur niet in handen gehad. Vermoedelijk gaat het niet om een consequent bi-tonale kompositie maar om een werk in Romantische stijl, waarin bi-tonale elementen of passages voorkomen. De symfonie zou zijn geschreven in 1930 en stylistisch wijzen 'in de richting van Debussy' (cf. Oude MGG 11, kol. 615). [Naschrift: de publikatie van de dissertatie over Röntgen van Jurjen Vis verscheen op een tijdstip waarop de tekstredaktie van dit boek al was afgesloten.]
037. De uitgave moet met grote voorzichtigheid worden gebruikt, want hij bevat veel drukfouten.
038. Dit laatste werk is vooral bekend geworden in de zetting voor orkest van William Schuman; er bestaat ook een bewerking voor harmonieorkest van William Roads.
039. Uit zijn geschrift 'Essays before a Sonata' (New York, 1920; privé-uitgave als supplement bij de tweede pianosonate 'Concord Mass. 1840-1860'; voltooid in 1915) blijkt duidelijk, dat Ives de vernieuwingen in de Europese kunstmuziek van de voorgaande decennia op dat moment niet kende.
040. Cf. voetnoot 012.
041. De beide 'Orchestral sets' bestaan uit de volgende delen: set 1: 'Boston Common', 'Putnam's Camp' en 'The Housatonic at Stockbridge' voor orkest met orgel ad libitum; set 2: 'An Elegy to our Forefathers', 'The Rockstrewn Hills Join in the People's Outdoor Meeting' en 'From Hanover Square North at the End of a Tragic Day (1915) the Voice of the People Again Arose' voor groot orkest met hoge concertina en accordeon-groep. De titels zijn - zonder direct programmatisch te zijn bedoeld -

geïnspireerd door gebeurtenissen uit de Amerikaanse geschiedenis en uit het dagelijks leven. Zij staan naar de geest en naar de sfeer zeer ver af van de 'Fünf Orchesterstücke' en de 'Sacre'.

042. Een wat gemakkelijker toegankelijk voorbeeld van polymetriek is te vinden in de finale van de opera 'Don Giovanni' (KV 527, 1787), waar Mozart tegen het 'gewone' orkest in nog drie 'bal-orkesten' laat spelen: een met een menuet in driekwartsmaat, een met een contredanse in tweekwartsmaat en een met een 'Deutscher' in drieachtste maat

043. De genoemde variaties zijn opgenomen in de bloemlezing uit Balbastre's komposities voor toetsinstrumenten, uitgegeven door Alan Curtis bij Heugel, Paris in de serie 'Le pupitre', deel 52, Paris, 1974, pg. 92. Het effect wordt genoteerd als een dalende toonladder van c tot C in hele noten.

044. In zijn boek 'Der Weg zur neuen Musik' (Wien 1960, pg. 56), definieert Anton von Webern de canon als volgt: 'een muziekstuk, waarin meerdere stemmen hetzelfde zingen [of spelen], maar op verschillende tijdstippen; het thema kan ook achterste voren [in kreeftengang] of onderste boven [in omkering] voorkomen.

045. Eigenlijk 1924, omdat in dat jaar de eerste publicatie kwam.

046. Dit gaat natuurlijk alleen op als men in de gelijkzwevende stemming denkt.

047. In later jaren week Schönberg zelf wel van dit principe af.

048. Josef Rufer: 'Das Werk Arnold Schoenbergs', Kassel, 1959, pg. 55.

049. Style and Idea, New York 1950, pg. 107.

050. Ook bewerkt voor strijkorkest (1929).

051. In het deel 'Moderne Musik' van de nog altijd (!) bruikbare serie 'Handbücher der Musikwissenschaft', Potsdam, 1931, pg. 144; het vierde orkeststuk (6 maten lang) staat op de volgende bladzijde in zijn geheel afgedrukt. Hetzelfde stuk staat ook in Danuser, op. cit., pg. 44.

052. In totaal schreef Brian 32 (!) symfonieën.

053. Behalve de hier genoemde werken is er ook een aantal zonder opusnummer; enkele daarvan waren in 2000 nog niet gepubliceerd. Waarschijnlijk zijn de meeste tijdens Von Webern's leven nooit in het openbaar uitgevoerd.

054. Misschien is de herhaalde e (derde toon) aan het eind van maat 6 in klarinet en altviool toch een vergissing of een drukfout.

055. Onder seriële muziek verstaat men een techniek waarbij niet alleen de intervallen (twaalftoonsreeks) maar ook toonhoogte, ritme, dynamiek, klankkleur, speelmanier, duur van de afzonderlijke tonen en vibrato-intensiteit in reeksen georganiseerd zijn.

056. Hoe deze materie er bij Von Webern uitzag - dus nog vóór de ontwikkeling tot de latere serialiteit - wordt uitvoerig behandeld aan de hand van de derde 'Variation' door Armin Klammer: 'Weberns Variationen für Klavier, op. 27, 3. Satz' in het boekje 'Anton [von] Webern', verschenen in de serie 'Die Reihe' (deel 2) van Universal

Edition, Wien/Zürich/London, 1955, pg. 96.

057. Universal Edition, Wien/Zürich/London, 1979; Verlagnummer 16845. De 'gewone' editie van de 'Variationen' is daar ook gepubliceerd; Verlagnummer 10881.

058. In zijn lied 'Die Nacht' (1906) komt al een heletoons-toonladder voor.

059. 'Tristan-chromatiek', genoemd naar de opera 'Tristan und Isolde' (1859) van Richard Wagner, is een manier van gebruiken van halve-toonsafstanden, die onderdeel van een accoord zijn: om de Romantische spanning zo groot mogelijk te houden, laat Wagner het ene dissonante accoord in het andere oplossen en dit gedurende langere tijd. Hierbij verandert steeds de functie van het halve-toon-interval. Toen bijna vijftig jaar later die Romantische spanning niet verder meer kon worden opgevoerd, deed Arnold Schönberg de enige stap die nog mogelijk was: het loslaten van de tonaliteit.

060. De 'Verein für musikalische Privat-aufführungen', had tot doel de toen nieuwste muziek door zeer goede uitvoeringen onder de aandacht van een geselecteerd publiek te brengen. De vereniging werd onmiddellijk na de wapenstilstand (november 1918) opgericht en heeft bestaan tot eind 1921, toen zij om financiële redenen moest worden geliquideerd. Toegang werd alleen verleend aan muziekliefhebbers, die bij het bestuur bekend waren. Men werd verplicht zich te onthouden van tekenen van goed- en afkeuring. De pers werd zoveel mogelijk buiten de deur gehouden. De partituren van werken voor een grote orkestbezetting werden door Schönberg en zijn leerlingen gearrangeerd voor een klein ensemble, waarvan fluit, klarinet, harmonium, piano en solistisch bezet strijkkwintet de basis vormden. De uitvoeringen werden zeer grondig voorbereid. Vijftig tot tachtig repetities waren geen uitzondering. Tot het ensemble (dat naar believen kon worden uitgebreid), behoorden de beste musici die toen in Wenen aktief waren. Hoewel er veel muziek van Schönberg en zijn leerlingen werd gespeeld, werd er ook ruime aandacht besteed aan muziek uit het buitenland: Frankrijk, Engeland, Italië, Duitsland en Rusland. Opnames van de concerten bestaan er helaas niet, wel programma's. Ook in de correspondentie van Schönberg en zijn medewerkers komt de 'Verein' vaak aan de orde.

061. De 'All-Intervalreihe' is het resultaat van experimenten, uitgevoerd door Fritz Heinrich Klein (1892-1977), een leerling van Schönberg, later nog van Berg. Klein publiceerde in 1924 'Variationen für Klavier' opus 14, waarin deze reeks voorkomt.

062. Alexander [von] Zemlinsky (1872-1942) werkte als dirigent en komponist in Wenen en Berlijn, vanaf 1938 in de USA. Hij schreef opera's, kamermuziek en drie symfonieën, waarvan de 'Lyrische' (met twee zangstemmen) wel de belangrijkste is. Schönberg - wiens zwager hij was - studeerde enige tijd bij hem.

063. In het vierde deel (tweede viool, maten 46-50) komt zelfs een letterlijk citaat uit Von Zemlinsky's werk voor waar de tekst luidt: 'Du bist mein Eigen, mein Eigen'.

064. Samengesteld uit altsaxofoon, tenorsaxofoon, trompetten

en trombones (met dempers), sousafoon, tuba (bassaxhoorn), violen met 'Jazztrichter', contrabas (gebruikt als slagbas), banjo, piano en slagwerk, waaronder templeblock, flexaton en stalen roede ('Stahlbesen').

065. Style and Idea, pg. 218.
066. Er zijn er totaal 36, waarvan deze vier voor orkest gezet.
067. Bij Universal Edition, Wien; ook het 'Institut Français d'Athenes' heeft enkele werken gepubliceerd, o.m. de genoemde vier 'Griekse dansen'.
068. Schoenberg et son école, Paris, 1946;
Introduction à la musique de douze sons, Paris, 1949;
L'Evolution de la musique de Bach à Schoenberg, Paris, 1952, boeken die na een halve eeuw nog bruikbaar zijn.
069. Dr. Hans van Dijk: 'Panorama van drie eeuwen muziek in Limburg'; Leeuwarden/Maastricht, 1991, pg. 168. In dit boek ook een beknopte biografie. Voor een werkenlijst zie mijn artikel over Niël in 'Grove's Dictionary'.
070. Een praktisch probleem bij het bestuderen van Niël's muziek is de buitengewoon moeilijke toegankelijkheid van zijn manuscripten. Twintig jaar na zijn overlijden liggen deze opgeslagen in de kluizen van het Rijksarchief te Maastricht en is er nog geen besluit genomen, wat er mee moet gebeuren. Enkele kleinere stukken zijn gepubliceerd, enkele andere via geluidsdragers toegankelijk.
071. Anleitung zur Zwölfton-komposition, Wien, 1952.
072. Atonale Musiklehre, (Breitkopf & Härtel), Leipzig, 1924.
073. Zijn 'Four Medieval French songs' (1944) voor sopraan, viola d'amore, viola da gamba en gitaar zijn een geslaagde poging om met gebruikmaking van middeleeuwse vormen en technieken goede eigentijdse muziek te schrijven.
074. De neiging tot het schrijven van hele cycli van instrumentale werken was de Engelse komponisten niet vreemd. De stylistisch gezien bij de laat-Romantici in te delen Sir Granville Bantock (1868-1946) bracht het zelfs tot een cyclus van 24 symfonische gedichten - ook als balletmuziek te gebruiken - met koor (1914-1919) naar de novelle 'The great god Pan' van Arthur Machen. Bantock, wiens specialiteit mannenkoren betrof, plande ook een 10-delige cyclus over het leven van Christus, waarvan slechts één deel werd voltooid.
075. J. M. Hauer: 'Vom Wesen des Musikalischen'; Leipzig/Wien, 1920.
076. H. Pfrogner: 'Die Zwölfordnung der Töne'; Zürich/Leipzig /Wien, 1953.
077. J.M. Hauer: 'Vom Melos zur Pauke'; Wien, 1925.
078. Voornamelijk door Universal Edition, Wien.
079. Bij Debussy wordt die komische sfeer (lees ook: 'ironische sfeer') nog eens benadrukt door het citeren van het 'liefdesthema' uit 'Tristan und Isolde' van Wagner.
080. In Nederland sprak men ook wel van 'ketelmuziek'; ten onrechte, want deze term heeft te maken met de Zuid-Amerikaanse volksmuziek, waar in sommige landen (en op vele eilanden!) lege olievaten als melodische slaginstrumenten worden gebruikt.

081. Voor de eerste uitgave van het pianouittreksel van dit werk (1919) vervaardigde Picasso zijn magistrale, uit één doorlopende lijn bestaande tekening van twee muzikanten.
082. Chronologisch gezien had hier een 'preludium for jazz-band' vermeld moeten worden, dat Strawinsky in de jaren 1936 en 1937 schreef. Hiervan maakte hij in 1953 een arrangement voor symfonieorkest, dat in 1968 werd gepubliceerd. We hebben deze partituur echter door een samenloop van omstandigheden niet kunnen bemachtigen.
083. 1913-1987; Amerikaanse klarinettist, saxofonist en band-leader.
084. Behalve de eerder genoemden zijn dat Samuel Barber, Henry Cowell, Howard Hanson, Roy Harris, Walter Piston, Roger Sessions en Virgil Thomson.
085. Tom Bennett: Music and Radio Broadcasting, New York, 1946, pg. 77.
086. Men doet er goed aan om bij het voor het eerst beluisteren van deze stukken niet de opname van Gershwin zelf te nemen (NB. een van de weinige opnamen die er van zijn pianospel bestaan.) Naar hedendaagse begrippen was hij een veel groter komponist dan pianist. Wanneer men zijn opname met de partituur volgt, is te horen dat hij zich nogal wat vrijheden permitteert, die acht decennia later niet meer acceptabel zijn. Ondanks dat is zijn opname natuurlijk een belangwekkend historisch document.
087. In de jaren 1940-1942 lieten de radio-technici in Hilversum bij voorkeur deze song horen na de verplichte uitzending van een politieke rede.
088. Bij testament heeft Gershwin bepaald, dat in Engelstalige landen uitsluitend gekleurde auteurs de rollen in zijn opera mogen vertolken; in andere landen mogen het ook blanken zijn, mits donker geschminkt. Weliswaar is die bepaling sinds 11 juli 2007 niet meer van kracht maar de vertolking van de rol van Porgy door een blanke lijkt nog altijd even ondenkbaar als vrouwenstemmen in het Gregoriaans.
089. Robert Goffin: 'Jazz, From the Congo to the Metropolitan'; New York, 1944, pg. 83.
090. Gustav Mahler paste dit effect al toe in de treurmars in zijn eerste symfonie, waaraan hij tussen 1884 en 1888 werkte.
091. Aubert (1877-1968), een leerling van Fauré; hij zong in 1887 bij de eerste uitvoering van diens 'Requiem' de sopraan-solo in het 'Pie Jesu'. In het eerste kwart van de twintigste eeuw behoorde hij tot de meest vooruitstrevende komponisten van Frankrijk. Zijn muziek heeft altijd iets impressionistisch behouden.
092. Universal Edition, Wien.
093. Oorspronkelijke een 'Songspiel' (gesproken dialoog met 'losse' muziekstukken daartussen); in de jaren 1928-1929 uitgebreid en omgewerkt tot een opera 'Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny'.
094. Libretto van Dorothy Lane. Deze naam is mogelijk een pseudoniem van Brecht zelf. De litteraire stijl is dezelfde als in zijn andere voor Weill geschreven libretti. Waarom Brecht in dit geval niet onder eigen naam publiceerde blijft een raadsel. Het is ook nog

mogelijk dat hijzelf de supervisie hield maar het eigenlijke werk liet doen door zijn vriendin Elisabeth Hauptmann.

095. Het laatste in samenwerking met Brecht ontstane project. De muziek van dit 'Ballett mit Gesang' werd voltooid na Weill's vlucht uit Duitsland in 1933 en ging het jaar daarop in Parijs in première. De term 'Ballett mit Gesang' heeft betrekking op het feit, dat de hoofdpersoon uit dit werk eigenlijk twee personen is (Anna I en Anna II); de ene hoofdpersoon wordt vertolkt door een zangeres, de andere door een danseres.

096. Behalve dat was Lambert ook een zeer onderhoudend schrijver over muziek. Zijn boek 'Music ho! A study of Music in decline', London, 1934, na 1945 herhaaldelijk herdrukt, is nog altijd van belang voor wie zich in de periode 1890-1935 interesseert. Met de inhoud van de hoofdstukken 'The spirit of Jazz' en 'Symphonic Jazz' kan men met de schrijver van mening verschillen; zijn visie is echter breed en wel overdacht, in het bijzonder zijn commentaar op Milhaud's 'Création du monde'.

097. De Stemvork (opstellen over muziek), Amsterdam, 1930, pg. 137.

098. Oude MGG, deel XV, kol. 1196, e.a.

099. De zangeres Cathy Berberian (1925-1983) gaf zowel door haar vertolkingen van contemporaine muziek (zoals die van Luciano Berio) als door haar eigen kompositie 'Stripsody' (1966) indrukwekkende demonstraties van wat met de menselijke stem naast spreken en zingen allemaal mogelijk is. 'Stripsody' (een samentrekking van 'stripverhaal' en 'parodie') voor zangstem-solo is misschien nog het beste te omschrijven als een vorm van 'totaal-theater' maar dan door één persoon gebracht. De wijze waarop zij deze kompositie ten gehore bracht, oogstte evenveel succes als het optreden van een grote opera-diva.

100. 1904-1987; ook bekend als de grondlegger van het 'Sociaal realisme' dat een tijd lang door de Russische overheid als de enige voor het volk geschikte soort muziek werd gepropageerd.

101. 1895-1943; vertrok in 1928 naar Amerika waar hij een eigen kompositie-systeem ontwierp, dat pas na zijn dood werd gepubliceerd ('The Schillinger System of Musical Komposition', New York, 1946, twee delen) maar geen navolging heeft gevonden.

102. Hans van Dijk: 'Jan van Gilse, strijder en idealist'; dissertatie RU Utrecht, maart 1980, pg. 279.

103. Congresverslag 'American Komposers on American Music', New York, 1933, pg. 79.

104. Louis Durey - de minst bekende van de 'Groupe des six' - schreef in 1945 muziek voor een documentaire over Oradour-sur-Glane, het Franse dorp, dat een jaar eerder door de bezetter was uitgemoord en daardoor uitgroeide tot een monument voor het Franse verzet. Zelden toonde een komponist zo'n persoonlijke en emotionele betrokkenheid bij het onderwerp als Louis Durey deed in deze aangrijpende filmmuziek. Al zou zijn overige muziek worden vergeten (heel veel daarvan werd nooit gepubliceerd), dan nog verdient hij een ereplaats in de

Franse cultuurgeschiedenis voor deze muziek, waarin hij alleen van strijkinstrumenten en Ondes Martenot gebruik maakt.
Vergelijkbaar qua emotionele betrokkenheid van de komponist is 'Memorial to Lidice' (1943) van Bohuslav Martinu.

105. Deze waardevolle muziek wordt ook concertant uitgevoerd. Bezetting: fluit, klarinet, viool, cello en piano.
106. Bij Schütz worden in sommige motetten ook instrumenten gebruikt.
107. Ter voorbereiding voor dit hoofdstuk maakten wij een uitvoerige studie van het werk van dertig komponisten van protestantse kerkmuziek in de periode 1925 tot 1950: vierentwintig uit Duitsland, vijf uit Zwitserland en een uit Oostenrijk om een vergelijking met het werk van Distler mogelijk te maken.
108. Stabat Mater dolorosa, 1896; Stabat Mater speciosa, 1896; Caelestis urbs Jerusalem, 1897; Tantum ergo, 1901; Hymnus de Spiritu Sancto, 1906; Veni Creator, 1906 en Ecce quomodo moritur, 1913.
109. Alleen het Kyrie en Gloria werden door de komponist georkestreerd; Hendrik Andriessen orkestreerde later de overige delen.
110. De titels luiden: 'de sprinkhaan', 'het verlaten dorp', 'het verkeerde vooruitzicht' en 'het skelet van de zee'.
111. De aria 'Winterstürme wichen den Wonnemond' uit 'Die Walküre' (1854) is de uitzondering, die de regel bevestigt.
112. Een ensemble in de Spaanse volksmuziek, speciaal voor het dansrepertoire. Een cobla bestaat uit een kleine blokfluit in combinatie met een aan de elleboog bevestigd trommeltje, vier klarinet-achtigen (schalmeien), twee cornets à pistons, twee tenorhoorns, trombone en contrabas. Een in 1925 genomen foto van een cobla-ensemble is afgedrukt naast kolom 1504 van deel 2 van de (oude) MGG.
113. Eigenlijk is alleen de derde opera ('Les Euménides') van deze trilogie een echte opera; de beide andere delen, 'Agamemnon' en 'Les Choéphores' zijn meer toneelmuzieken met veel aandacht voor dans.
114. Addinsell, die vele jaren in de Verenigde Staten was gevestigd, maakte vooral naam als komponist van filmmuziek in welk genre hij absoluut tot de groten kan worden gerekend. Zijn Romantische stijl is sterk met die van Rachmaninov verwant, in zijn dagen al een anachronisme maar in de wereld van de toenmalige filmmuziek zeer gewenst. Zijn muziek bij de film 'Dangerous moonlight' (over een piloot die tijdens een bombardement boven het
brandende Warschau vliegt; 1942) heeft onder de naam 'Warshaw-concerto' repertoire gehouden maar zijn overige muziek raakt meer en meer in het vergeetboek.
115. Behalve een aantal piano-technische overeenkomsten heeft dit werk ook een zekere 'Slavische' sfeer met Rachmaninov gemeen. Toch heeft kennelijk het pianostuk 'Liefdeslied' ['Pisen lásky'; 1924] van de Bohemer Josef Suk (1874-1935) voor het 'Warshaw Concerto' model gestaan: er zijn

grote melodische, ritmische en ook harmonische overeenkomsten.

116. Met name in 'Die toten Augen' (1916) en de onvoltooide 'Mister Wu' (1932), wellicht zijn beste opera.
117. Edgar Istel: 'Die moderne Oper vom Tode Richard Wagners bis zur Gegenwart', Leipzig, [2e druk], 1923.
118. 1866-1924; in Italië geboren maar nog vóór zijn tiende naar Oostenrijk, later naar Duitsland verhuisd.
119. 'Die Brautwahl' (1912), 'Turandot' (1917).
120. Edward Dent: Busoni; London 1933.
121. Tekenend voor de principes van Pfitzner is, dat hij niet toestond, dat de viola d'amore ooit door een ander instrument zou mogen worden vervangen. Deze bepaling liet hij zelfs in zijn testament vastleggen. Hiermee heeft hij verschillende keren een uitvoering van zijn eigen werk in de weg gestaan. In politiek opzicht was Pfitzner veel minder principieel, zoals hij in de periode 1933-1945 wel heeft aangetoond. Het ging hem daarbij echter voornamelijk om erkenning en de daaraan verbonden financiële beloning.
122. Bij het lezen van de (omvangrijke) partituur bekroop ons steeds een gevoel van 'bewonder of ik schiet'. Het werk kan met een grote en met een zeer grote orkestbezetting worden uitgevoerd. De partituur is via de thans in München gevestigde oorspronkelijke uitgever Leuckart te raadplegen. Het pianouittreksel is in de handel.
123. Het in 1924 verschenen boek van Erwin Kroll (München, Drei Masken Verlag) is nog altijd bruikbaar, mede dank zij goede besprekingen van de voornaamste komposities. De door Joseph Müller Blattau bij Athenaion (Potsdam, 1940) gepubliceerde hagiografie geeft een beter beeld van wat een auteur tijdens het 'derde rijk' moest schrijven dan van de hoofdpersoon.
124. Tegelijkertijd maakte Hindemith uit het muzikale materiaal ook een symfonie (1934).
125. Het toch nog tamelijk omvangrijke oeuvre dat Wagner naast zijn opera's schreef, blijkt na ruim een eeuw weinig meer waarde te hebben dan een historisch curiosum. Een uitzondering vormen de vijf 'Wesendonck-Lieder' (1857-1858) en het op thema's uit de gelijknamige opera gebaseerde 'Siegfried-Idyll' (1870)
126. Alleen het ontwerp voor zang en begeleiding plus de instrumentatie van het eerste bedrijf zijn voltooid, de instrumentatie van de rest geschiedde na Franck's dood door enkele vrienden en oud-leerlingen.
127. De rol van de clown werd oorspronkelijk voor een bariton geschreven.
128. Onvoltooid, het laatste bedrijf werd door zijn leerling Franco Alfano gecompleteerd op basis van Puccini's ontwerpen.
129. Zijn opera 'Fra Gerardo' (1928) kan met recht <u>anti</u>-veristisch genoemd worden.
130. Boris Blacher en Werner Egk schreven in 1953 een 'Abstrakte Oper', waarin geen verhaal zit maar waarin het uitsluitend gaat over de uitbeelding van gevoelens en zielstoestanden; hier worden wel woorden gebruikt.
131. Een 'Morality-play', gebaseerd op de gelijknamige allego-

rie van John Bunyan. Qua vorm heeft het - overigens zeer boeiende - stuk meer weg van een oratorium. Er treedt zelfs een 'Evangelist' in op en het aandeel van het koor is belangrijk. Vaughan Williams begon er aan in 1921, werkte zo af en toe eens aan de partituur en voltooide het stuk pas in 1951. Wegens de grote bezetting is het een buitengewoon kostbare productie.

132. 1871-1945, afkomstig uit het toenmalig Nederlands Indië. Zijn opera 'Attima' (1903; première pas in 1917 te Den Haag) is een onderhoudend werk waarin invloeden uit de gamelanmuziek zijn verwerkt maar ook uit het Impressionisme. Het is merkwaardig dat in de Nederlandstalige vaklitteratuur vrijwel niets over Van de Wall is te vinden en het lijkt onterecht, dat hij als komponist zo volledig is vergeten.
133. De komponist gebruikt in dit werk thematisch materiaal uit zijn 'Enigma-variations' opus 36 (1899).
134. Koorpartijen later toegevoegd.
135. Delius laat in dit werk het koor neuriën, een verschijnsel, dat in de negentiende eeuw al in religieuze muziek werd toegepast, bijv. in het 'Gloria' van Charles Gounod's 'Messe Solennelle Sainte Cécile' (1850-1855) en in de opera, bijv. in Verdi's 'Rigoletto' (1851), derde bedrijf, scène 5 en 6.
136. Van dit werk bestaat een niet alleen gereduceerde maar ook vereenvoudigde versie, gemaakt door Paul Hindemith. Dit is een van de weinige gevallen in de muziekgeschiedenis, waar een stuk in de bewerking van een ander absoluut beter is dan het origineel. De koorpartijen zijn vereenvoudigd zonder dat daarmee enige schade aan het totaal werd toegebracht. Er is flink het mes gezet in een aantal overbodige instrumentale (of vokale) verdubbelingen. De orgelpartij is speelbaar gemaakt en kan nu ook vertolkt worden op een instrument, waarvan de speeltafel niet pal onder de neus van de dirigent behoeft te staan. Het instrumentarium is uitgedund en met name het koper domineert niet meer, zonder dat het uitbundige karakter van het werk is aangetast. Hindemith's bewerking betekent in alle opzichten een verbetering. Het is uiterst leerzaam deze beide partituren met elkaar te vergelijken. Het origineel verscheen bij Peters, Leipzig, de Hindemith-versie bij Peters, Frankfurt/London, beiden ook als pocket-score.
137. Het vokale aandeel was oorspronkelijk vier maal vier solo-stemmen.
138. Dit oratorium werd voor een van de grote koorfestivals in Engeland geschreven, aan het einde van de negentiende eeuw em in de Engelse taal. In 1913 werd het gepubliceerd bij Novello, London. Het werk kan tot zijn beste komposities gerekend worden maar lijkt helaas vergeten te zijn.
139. Voor piano-solo, groot orkest en groot koor, waarin echter alleen alten en bassen worden gebruikt. Dit opus 41 was Rachmaninov's laatste grote vokale werk.
140. Voor de teksten gebruikte Orff een handschrift (dat afkomstig is uit het Benedictijnenklooster Beuron (staat Baden-Würtemberg) met liederen van middeleeuwse vaganten

(vandaar ook de naam 'liederen uit Beuron'). Hoewel het handschrift muziektekens ('neumen') bevat, zag Orff er van af om daarvan een speciale studie te maken om ze te transcriberen. Zijn muziek is dus weliswaar geïnsprireerd door middeleeuwse muziek maar voor honderd procent van hemzelf; men zou zelfs niet van een 'neo-middeleeuwse stijl' kunnen spreken, daarvoor zijn de gebruikte kompositorische technieken, hoewel soms 'afgekeken van middeleeuwse voorbeelden', te zeer twintigste-eeuws, cq. laat-negentiende-eeuws [zie hiervoor Orff: Dokumente, deel IV, pg. 41.] Het eeuwige en veel verbreide misverstand, dat Orff muziek van oorspronkelijke middeleeuwse liederen zou hebben gebruikt, is destijds (1936) al door de nazipropa-propaganda verspreid en lijkt welhaast onuitroeibaar. De subtitel van dit werk luidt: 'Weltliche Gesänge für Soli und Chor mit Begleitung von Instrumenten und mit magischen Bildern.'

141. Pianoconcert met vokaliserend koor, 1948.
142. 1915; tekst van Rabindranath Tagore, aan wie in 1913 de Nobelprijs voor litteratuur werd toegekend.
143. Eveneens op tekst van Tagore. Arthur Meulemans komponeerde dezelfde gedichten in het Nederlands/Vlaams onder de titel 'De hoovenier'.
144. In mijn in 1980 verschenen dissertatie heb ik op pg. 405-408 een uitvoerige bespreking aan deze liederen gewijd en daarbij aangegeven dat Van Gilse toen een stijlverandering doormaakte. Zijn muziek is van 1923 af eerder Frans dan Duits georiënteerd, (het komt op den duur tot een Franse/Duitse stijl-versmelting) zeker onder invloed van de vele - toen nieuwe - Franse muziek, die hij tijdens zijn dirigentschap in Utrecht leerde kennen. In deze liedcyclus blijkt dat overduidelijk. Men hoeft er slechts de partituur (aanwezig bij Donemus) op na te slaan. Met de bewering dat Van Gilse als komponist 'pro-Duits geöriënteerd was' belicht Emanuel Overbeeke [cap. 'Vervolgde komponisten in Nederland'; in Van Lambalgen/Overbeeke/
Samama: 'Entartete Musik'; Amsterdam (Salomé/AUP), 2004, pg. 151] slechts Van Gilse's vroege werken, ontstaan vóór zijn Utrechtse periode. Zou hij, om tot deze uitspraak te komen, werkelijk Van Gilse's latere werk hebben onderzocht of deze bewering alleen maar hebben overgeschreven van vroegere schrijvers over muziek, die Van Gilse's latere werk nog niet kenden? In de jaren 1933-1944 heeft Van Gilse als mens voldoende getoond hoe 'pro-Duits' hij wel was.
145. Marius Flothuis schreef in 1985 een sonate voor deze tot dan toe nooit eerder voorkomende bezetting als eerbetoon aan Debussy. De clavecimbelpartij is uitstekend voor het instrument geschreven en geen verkapte 'partij voor piano zonder gebruik van pedaal', een euvel waaraan zoveel stukken voor clavecimbel uit de twintigste eeuw lijden.
146. De oudste mij bekende kamermuziekstukken - naast de komposities uit de tweede Weense school - met basklarinet zijn: 'Sinfonietta exotica' (zonder opusnummer; 1921) voor drie fluiten, basklarinet en harp van Sigfrid Karg-Elert; dit werk is (nog) niet gepubliceerd; fotocopie van

het handschrift in mijn bezit; het 'Dixtuor' (1922) voor blazers van Milhaud; kwartet voor twee klarinetten, basklarinet en cornet à pistons (1925) van Georges Migot; de triosonate voor fluit, basklarinet en piano (1928) van Piet Ketting en de sonate voor basklarinet en piano (1940) van Emil Burian.

147. Alle werken van Hindemith zijn tegenwoordig gemakkelijk te bereiken via de sinds 1975 bij Schott, Mainz verschijnende uitgave van het complete oeuvre.
148. Gustav Holst schreef in 1916 'Two carols' voor dezelfde bezetting, uiteraard mét tekst.
149. Milhaud schreef in totaal na 1939 dertien symfonieën.
150. Er bestaan van dit werk drie versies, de eerste (1912) bedoeld als toneelmuziek bij Molière's 'Le bourgeois gentilhomme' (in het Duits: 'Der Bürger als Edelmann'); de tweede (1916) is een zelfstandige opera met een nieuwe ouverture; de derde (1918) is een meer uitgebreide bewerking van de eerste.
151. In de litteratuur is steeds sprake van twaalf 'chôros', waarschijnlijk omdat de no's 13 en 14 vóór 1999 nooit zijn uitgevoerd en no. 13 pas recentelijk gepubliceerd werd.
152. Waarschijnlijk een op vokalen zingend gemengd koor. De partituur was in 1999 nog niet gepubliceerd maar - blijkens mededeling van 'Associated Music Publishers', New York, d.d. 12 maart 1999 - in voorbereiding.
153. Arrangement van een werk voor piano.
154. Rio de Janeiro, 1959; bevat belangrijke werkbesprekingen, volledige werk-catalogus en summary in English.
155. Villa-Lobos was 'van huis uit' cellist.
156. Dit stuk werd ontworpen in 1930 maar pas in 1936 in een omgewerkte versie gepubliceerd onder de benaming 'Bachianas Brasilieras 4'.
157. Dit is een bewerking van de tweede versie van 'Bachianas Brasilieras 3' voor piano.
158. Het oorspronkelijke stuk bestond alleen uit de bekende 'aria', de overige delen werden er in 1945 aan toegevoegd.
159. Wegens de voor toenmalige begrippen te hoge moeilijkheidsgraad in 1949 omgewerkt voor (gediviseerd) strijkorkest.
160. Schönberg maakte er in 1935 een bewerking van voor groot orkest, waardoor het werk zijn exclusiviteit verliest; het wordt dan een 'gewone' symfonie.
161. Direct gevolgd door een tweede die Schönberg in hetzelfde jaar begon, vervolgens liet liggen en pas in 1939 (als opus 38) voltooide.
162. In krijgsgevangenschap geschreven voor een defect instrumentarium; in de muziek worden de defecten (kapotte applicatuur op de klarinet, een ontbrekende snaar op de cello, een haperend toetsenbord van de piano) handig omzeild zonder dat de expressie daaronder lijdt. Natuurlijk heeft in dit geval bij de keuze van het instrumentarium ook de vraag welke goede musici er toevallig beschikbaar waren, een belangrijke rol gespeeld.
163. Geschreven tijdens een reis door Italië voor muzikanten,

die op hun beurt wachtten bij de barbier.

164. Pas in 1922 gepubliceerd, later nog herzien.
165. Bij de 'Chaconne' uit de partita in d.kl., BWV 1004.
166. Schumann heeft hiervoor twee series begeleidingen ontworpen: één met zelfstandige tegenstemmen en één die de oorspronkelijke muziek op de voet volgt. Hij werkte er aan tot in het jaar van zijn dood in 1856. Deze begeleidingen zijn niet voltooid en buiten de complete editie van zijn werk gebleven. Zij zijn niet identiek aan en moeten niet verward worden met de 'Studien nach Capricen von Paganini', opus 3 (1832) of de 'Six études de concert d'après des Caprices de Paganini', opus 10 (1833).
167. Dit is overigens een eigenmachtige combinatie van Reger; voor het feit dat die twee orgelstukken bij elkaar zouden horen, bestaat geen enkele concrete aanwijzing.
168. Deze twee sonates en die voor hoorn, trompet en trombone ontstonden in het najaar 1918, toen de komponist zijn militaire dienstplicht vervulde. Het was vlak vóór de wapenstilstand en Poulenc had genoeg tijd zich intensief in de studie van de blaasinstrumenten te verdiepen. Pas later werden deze sonates gepubliceerd en vele jaren daarna nog eens aan een herziening onderworpen.
169. Geboren op 12 juni 1914 te Casablanca; de vermelding in sommige lexica: '12 juni 1915 te Gibraltar' is onjuist. Ohana was een leerling van Daniel Lesur en een der oprichters van de 'Groupe du Zodiaque' (1947), een komponistengroep die vooral ageerde tegen de neo-stijlen en de dodecafonie.
170. Bij de eerste uitvoering was declamatie toegevoegd.
171. Het laatste couplet van Ph. Nicolai's lied 'Wachet auf ruft uns die Stimme', ook bekend door Bach's magistrale cantate (no. 140).
172. Komponisten die een citaat uit een bestaand werk bijdroegen of iets in een andere vorm dan een kompositie, zijn hier niet vermeld.
173. Hier als pianouittreksel weergegeven; bedoeld voor groot orkest, ter muzikale interpretatie van het gedicht 'Chantons, Belges, chantons' van Emile Cammaerts.
174. Alphons Diepenbrock heeft dit werk in 1916 georkestreerd. Het manuscript bevat de notitie 'Georchestreerd naar het klavieruittreksel in het King Albert Book, einde Maart 1916'. Cf. Eduard Reeser: 'De muzikale handschriften van Alphons Diepenbrock', Amsterdam, 1933, pg. 40 sub no. 91. Diepenbrock kon niet weten dat Debussy zijn werk een jaar eerder zelf al had geïnstrumenteerd. Opvallend is dat hij de uitgave in het King Albert Book als pianouittreksel beschouwde en niet als oorspronkelijk voor piano ontworpen werk.
175. Fritz Stein in de 23e mededelingenbrief van januari 1940 aan de leden van de Max Reger Gesellschaft.
176. Jahrbuch Simrock I, Berlin, 1928, pg. 305.
177. Een van mijn vroegere studenten, een schoolmusicus die later psychiater is geworden, zei over dit werk: 'Ik heb geen brok in mijn keel maar voel me platgeslagen en zal straks wel een kater hebben!'
178. Persoonlijke mededeling aan Hans van Dijk van Martin

Koekelkoren (1921-1998), koordirigent te Maastricht (o.a. 'Mastreechter Staar'), dd. 12 februari 1994. Koekelkoren, die veel werk van Poulenc heeft gedirigeerd en hem persoonlijk kende, had deze uitspraak van de komponist zelf.

179. Een poging daartoe bij de voorstudies voor dit boek leverde alleen al voor het jaar 1939 een lijst van 316 (gepubliceerde) komposities op van 273 Europese komponisten en deze lijst is zeker niet volledig. Een lijst over de jaren 1940 tot en met 1945 zou wellicht ruim duizend titels kunnen bevatten. Dit zou het onderwerp van een andere, speciale studie moeten zijn.
180. Door Willem Pijper o.i. ten onrechte een 'platitude' genoemd.
181. Francis Poulenc: 'Entretiens avec Claude Rostand', Paris, 1954, pg. 57.
182. 1900-1940; komponist van aantrekkelijke liederen en veel toneelmuziek.
183. De eerste concertante uitvoering werd in 1976 gegeven, de eerste scènische pas in 1980.
184. Het nieuwe gebouw staat naast de ruïnes van het oude; een heel bijzonder monument.
185. De respons kwam van 108 studenten (gemiddelde leeftijd 22 jaar en van 32 'auditors' (gemiddelde leeftijd 46 jaar). Van deze 140 mensen waren er 129 wel en 11 niet in de USA geboren. Alle 140 speelden een instrument, zongen in een koor of luisterden aktief (tenminste drie klokuren per week) naar muziek (onverschillig welke soort).
186. Het exemplaar in mijn bezit is afkomstig uit de nalatenschap van de komponist Jan van Gilse, die in 1940 voorzitter van het Genootschap was. De lijst is geschreven in een mij onbekend handschrift, mogelijk dat van een medewerkster van het BUMA, en bijgewerkt tot en met het jaar 1941 door aanvullingen in het handschrift van Van Gilse.
187. Amsterdam, 1968.
188. Kloppenburg cat. no. 92; in later jaren heeft Pijper de orkestrale begeleiding uitgedund omdat deze de solopartij teveel overheerste. In die laatste versie wordt het stuk altijd uitgevoerd.
189. Strawinsky gebruikt alleen contrabassen; ook zijn blazers-instrumentatie is de symfonische, zij het een grotere dan bij Smit.

189bis: Van de uitmuntende biografie van Leo Smit, 'Silhouetten' (Amsterdam, 2001) door Jurjen Vis namen we pas kennis toen onze tekst al was geschreven. Tot belangrijke wijzigingen in onze tekst gaf het boek geen aanleiding.

190. Bij de eerste uitvoering (in het kader van de Maneto-concerten) in 1938 moest de vibrafoonpartij nog worden vervangen door een piano; een jaar later beschikte althans het Concertgebouworkest te Amsterdam over een vibrafoon voor de uitvoeringen van de 'Morgenstern-liederen' van Marius Flothuis.
191. Een uitspraak van Wim Kloppenburg, die hij in de jaren zestig bij het behandelen van toen hedendaagse muziek graag en vaak ten beste gaf.
192. Dit is de enige plaats in dit boek, waarin de beide

auteurs met elkaar van mening verschillen. Ondanks mijn bewondering voor de muziek van Jan Ingenhoven zie ik in de muziek van Alphons Diepenbrock méér en misschien ook belangrijker pionierswerk voor dié tijd in Nederland, bovendien: een halve generatie vroeger (bijv. de 'Marsyas-muziek'). Een gegeven is ook, dat Ingenhoven zijn beste muziek komponeerde in de periode, waarin hij niet in Nederland woonde. Mijn oud-leermeester Wim Kloppenburg had een zwak voor de muziek van Ingenhoven, die hij persoonlijk nog gekend heeft. Hij was zó stellig in zijn overtuiging, dat ik deze uit respekt voor hem laat staan.

193. 1847-1917, bekend van zijn mannenkoren en liederen.
194. Het is niet juist dat hij bij Mottl ook kompositie studeerde; het artikel in de (oude) MGG, deel 6, kolom 1215 spreekt ten onrechte van 'Kompositionsstunden bei Felix Mottl'. Dit blijkt uit de persoonlijke correspondentie tussen Ingenhoven en Jan van Gilse (brieven in mijn bezit).
195. Dit was het verplichte werk voor de hoogste afdeling van het koren-festival te Scheveningen in 1949. Uitgegeven door het Koninklijk Nederlands Zangersverbond.
196. De eerste hiervan was geselecteerd voor de 'Maneto-studie-concerten' 1941, een uitvoering die wegens de oorlogsomstandigheden niet meer tot stand kwam; de dirigenten Eduard van Beinum, Jan van Gilse, Willem van Otterloo en Toon Verheij waren vol lof over haar werk. Ook in 1940 werd er tijdens een der Maneto-studie-concerten een werk van Bonhomme uitgevoerd (door het USO o.l.v. Henri Hermans). Op Marius Flothuis, de assistent van Willem Mengelberg, die dit concert bijwoonde, maakte haar werk 'een zeer goede indruk en dat kon ik bepaald niet zeggen van alles wat ik die dag hoorde!' (Persoonlijke mededeling Marius Flothuis aan Hans van Dijk, de dato 17 maart 1996.)
197. Het vroege werk van Robert de Roos (1907-1976), die in dezelfde jaren als Bonhomme bij Milhaud studeerde, is dan nog veel minder persoonlijk, met andere woorden: meer van de stijl van Milhaud afhankelijk. Zie bijvoorbeeld zijn uit 1932 daterende (eerste) liedcyclus 'Cinq quatrains de Francis Jammes'. In de tweede cyclus uit 1941 is die invloed al veel minder sterk.
198. Het oeuvre van Andrée Bonhomme wordt uitgegeven door de 'Stichting Andrée Bonhomme' (www.andreebonhomme.nl). Een aantal komposities is inmiddels op cd gezet. Het NMI bezit een 'Archief Andrée Bonhomme'; een schaduwarchief is gedeponeerd bij DONEMUS, Amsterdam en in het Rijksarchief Limburg te Maastricht.
199. Het oeuvre van Matty Niël is momenteel (nog) zeer moeilijk toegankelijk (zie voetnoot 070) Er bestaan wel echter wel plannen om zijn werk binnen afzienbare tijd uit te geven.
200. Het is merkwaardig dat velen in de tijdens de twintiger jaren geschreven muziek van Schönberg meenden te constateren dat het technische vernuft ten koste van de expressie ging met een 'grauwe' stijl als gevolg. Wie deze muziek zelf speelt bemerkt de onjuistheid van die

constatering onmiddellijk.

201. Zijn vriend, de musicoloog Marcus van Crevel, werkte in diezelfde tijd aan een systeem om maatstrepen te plaatsen in komposities uit de Renaissance, die dan de agogische zwaartepunten konden demonstreren maar ook recht doen aan het vrije zwevende ritme van het Gregoriaans, waaruit die muziek is getogen. Zagwijn past dit idee toe in zijn sextet.
202. Zelf noemde hij zich 'leerling van Diepenbrock'. Hoewel hij in zijn Amsterdamse jaren veel bij de familie Diepenbrock aan huis kwam en met de komponist veel over muziek heeft gesproken, is er niets bekend over systematische kompositielessen, die hij van Diepenbrock zou hebben gehad. Waarschijnlijk is het epitheton 'leerling van Diepenbrock' meer een uiting van respect.
203. Mayer onderhield tijdens zijn 'onderduikperiode' in de jaren 1943-1945 nog geregeld contact met zijn oud-leermeester. Deze toonde hem in die tijd tal van eigen komposities 'in de techniek van Schönberg', die later blijkbaar vernietigd werden. Persoonlijke mededeling van Harry Mayer.
204. Curt Sachs: Real-Lexikon der Musikinstrumente / zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet; Berlin, (Max Hesse Verlag), 1913. Curt Sachs: Handbuch der Musikinstrumentenkunde; Leipzig, (Breitkopf und Härtel), 1920. Curt Sachs: The history of musical instruments; New York, (Norton), 1940. Van de laatste publicatie bestaat een Nederlandse bewerking (Utrecht, 1969). De eigenlijke systematiek publiceerde Sachs samen met de etno-musicoloog Erich von Hornbostel al in 1914 (Zeitschrift für Ethnologie jg. 1914, delen 4 en 5. Deze werd in zijn latere publikaties overgenomen.
205. Ernst Roeder: 'Felix Draeseke' [deel 1: Dresden, 1930; deel 2: Berlin 1935], bevat volledige lijst van komposities, ook de niet gepubliceerde.)
206. Beiden niet gepubliceerd.
207. De in 1897 bij Kistner in Leipzig verschenen uitgave is gearrangeerd voor twee violen, twee alten en twee celli, echter wel met verwijzingen naar het origineel.
208. In zijn 'Conte lyrique' 'Le Rossignol' uit de jaren 1908-1914 schrijft Strawinsky een gitaar en een mandoline voor maar ad libitum; mogelijk was hij in 1908 (hij woonde nog in Rusland) niet helemaal zeker van goede spelers.
209. Ook de in drie stemmingen voorkomende tenorbanjo wordt sinds 1930 regelmatig in de jazz-muziek gebruikt; hetzelfde geldt voor de omstreeks 1925 geïntroduceerde ukelele.
210. Uitgave Zimmermann, Leipzig, 1906.
211. De geïnstrumenteerde versie is niet - zoals bij sommige biografen staat vermeld - van de uitgever Jaques Durand, maar wel degelijk van Debussy zelf. Durand verzocht hem daarbij de partij voor cymbalom aan te passen voor piano omdat hij het werk anders vrijwel niet uitvoerbaar achtte.
212. Verschenen bij Novello, London, 1896 maar reeds in 1892 voltooid.
213. Reallexikon der Musikinstrumente, Berlin, 1913, pg. 74b.

214. München, Verlag der literarisch-artistischen Anstalt, 1845.
215. Een soort harmonium; cf. Curt Sachs, op. cit. pg. 15a/b.
216. Afkomstig uit de zeventiende-eeuwse liedbundels 'De Amsterdamsche Pegasus' en 'Pers Bellerphon'.
217. Albert Roothaan, Amsterdam, 1882.
218. Zie het interessante artikel van Christian Döbereiner in het Bach-Jahrbuch 1911, pg. 75.
219. Zijn dochter Nathalie publiceerde in 1950 'Twelve lessons on the Viola da Gamba' en in 1962 'The viola da gamba / its origin and history, its technique and musical resources', dat nog altijd als standaardwerk geldt, samen met de 'scholen' van Christian Döbereiner (1936) en August Wenzinger (2 delen, 1935-1938). In al deze boeken wordt niet gesproken over nieuwe muziek voor viola da gamba en deze is vóór 1950 dan ook zeer zeldzaam. De Zwitser Conrad Beck schreef een mooie sonatine (met orgel; 1938); Wolf-Ferrari een duo-sonate met viola d'amore (1946).
220. Hoewel Honegger een 'middeleeuwse klankkleur' nastreefde, is zijn muziek niet geschreven volgens de principes die in de middeleeuwen golden, maar weet hij wel een zekere suggestie van middeleeuwse muziek op te roepen.
221. Hier is niet het koperen blaasinstrument bedoeld, maar een strijkinstrument, [zeer] zijdelings verwant met viola da gamba en cello, dat in de achttiende eeuw in de mode was.
222. Een partituur van 'l'Orfeo', gebaseerd op de eerste druk uit 1609, was al sinds het einde van de negentiende eeuw beschikbaar in Robert Eitner's serie 'Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke'. Later volgden meer uitgaven.
223. De opgave van de oorspronkelijke instrumentatie kan men in ieder behoorlijk boek over muziekgeschiedenis vinden. Helaas is de oorspronkelijke partituur zeer onduidelijk op het punt wélk instrument wáár moet worden ingezet. Dat verklaart ook de verschillende orkestraties in de loop van de twintigste eeuw.
224. Zijn zoon Carl (1925-1997) werd een van de eerste grote blokfluit-virtuozen in de twintigste eeuw.
225. Niet te verwarren met zijn zoon Victor, die bekendheid kreeg als conservator van het Instrumentenmuseum van het conservatorium in Brussel.
226. Afgeleid van het Schotse volksliedje 'The keel row'.
227. Later 'Gigues' genaamd; dit is het eerste deel van de cyclus 'Images'. Het ontstond in de jaren 1909-1912 en werd later met de eerder ontstane delen 'Iberia' en 'Rondes de printemps' tot één geheel samengevoegd. De beide laatstgenoemde stukken werden door Debussy zelf geïnstrumenteerd, 'Gigues' echter door André Caplet, overigens naar aanwijzingen van de komponist. Het blijft dus een onduidelijkheid, van wie die prachtige vondst van de oboe d'amore is.
228. Eduard Reeser: De muzikale handschriften van Alphons Diepenbrock, Amsterdam, 1933, pg. 17. Cat. no. 36/3.
229. In de koorbibliotheek van de 'Onze Lieve Vrouwe-kerk' te Maastricht, die wordt bewaard in het Rijksarchief

Limburg, bevindt zich onder het inventarisnummer 0725 een bewerking van een anoniem - vermoedelijk van een komponist uit de omgeving van Luik - motet 'Audi precantes'. Deze bewerking kan niet later dan in het jaar 1866 zijn gemaakt (pauselijke voorschriften verboden vanaf december 1866 het gebruik van blaasinstrumenten en slagwerk) en is voor de uiterst merkwaardige bezetting van drie sopranen met begeleiding van piccolo, 'flûte tierce', twee es-klarinetten, vier bes-klarinetten, vier hoorns, drie trompetten, drie 'cornets à clefs', twee 'cornets à pistons', vier trombones (waarvan één alt-), alt-tuba, bas-tuba, twee contrabassen (strijkinstr.), grote trom, kleine trom, bekkens en triangel.

230. In 1930 probeerde een Engelse bouwer het nog eens met een houten instrument. In het Engelse vakjargon bedoelt men met een 'bass-flute' het instrument dat wij 'altfluit' noemen; een echte basfluit heet in Engeland ofwel 'Albisophone' ofwel 'flauto basso'.
231. Het enige ons bekende gebruik van de basfluit in de litteratuur vóór 1950 is in de 'Three Japanese dances' (1928) van de Amerikaanse komponist Bernard Rogers (1893-1968) en in die partituur is het instrument nog ad libitum ook.
232. Van dit werk bestaan twee versies, de oorspronkelijke uit 1921 en een voor een gereduceerde orkestbezetting uit 1929.
233. Wij willen met nadruk op deze 'nog niet her-ontdekte' Nederlandse komponist attenderen, temeer daar er vrijwel geen litteratuur over hem bestaat. Zijn muziek doet niet onder voor vergelijkbare van tijdgenoten als Koos van de Griend en Leo Smit. Beers was leerling van Sem Dresden en werkte vanaf het einde van de jaren twintig als klankregisseur voor de KRO. Zijn sterk Frans georiënteerde muziek is gedocumenteerd bij Donemus, Amsterdam. Tot zijn beste komposities behoort de liedcyclus 'Manyanas Liebeslieder' uit 1936. Hiervan bestaat een plaatopname uit september 1941 door Hélène Ludolph met het 'Maastrichts Stedelijk Orkest' o.l.v. Henri Hermans, afkomstig uit het KRO-archief; deze opname bevond zich in 1999 nog in het 'Nederlands Audi-visueel Archief' te Hilversum.
234. Tussen 1923 en 1930 woonde Villa-Lobos in Parijs. Daar is waarschijnlijk ook het contact met de uitgever Max Eschig gelegd, die een belangrijk deel van zijn oeuvre publiceerde.
235. De oorspronkelijke versie is geschreven voor jazz-band, de in de concertzaal algemeen gebruikelijke versie voor symfonie-orkest is van de hand van Ferde Grofé (1925), de vaste arrangeur van de Paul Whiteman band.
236. Eerste uitvoering van het onvoltooide werk pas in 1952, vijf jaar na de dood van de komponist.
237. Voor twee spelers die de sopranino, de sopraan en de tenor moeten hanteren.
238. Dit instrument komt voor in de eerste symfonie (± 1860; 'La nuit des trophiques') van Louis Moreau Gottschalk (1829-1869); daar ook een partij voor bariton-saxofoon.
239. Het trombonekwartet bestaat in dit werk uit twee tenor-, een bas- en een contrabas-trombone.

240. De eerste proefmodellen waren nog van hout.
241. Auteur: A. Remy, Bruxelles, 1939.
242. In tegenstelling tot de familie der saxo-tromba's, die in de negentiende eeuw lange tijd 'en vogue' was maar nu helemaal uit het blikveld verdwenen.
243. Harris had blijkbaar een bijzondere voorliefde voor dit instrument, evenals voor de bariton-tuba, want hij schrijft beiden in tal van zijn (latere) partituren voor.
244. In het origineel 'contralto bugle in B flat' (Fluegel-horn). Het klankkleurverschil maakt voor hem in dit geval niets uit. Naar verluidt zou hij tot de keuze van dit instrument zijn geïnspireerd door het spel van de jazz-musicus Shorty Rogers, die hij zeer bewonderde. (Eric Walter White: 'Stravinsky'; 2nd ed. London, 1979, pg. 497.)
245. De groep werd door de firma Fontaine & Besson te Parijs onder de benaming 'cornophone' in 1890 nog verder uitgebreid met een sopranino, een sopraan, een technisch verbeterde tenor en een technisch verbeterde contrabas.
246. Het oudste ons bekende originele werk voor tuba (en piano) is 'Fantaisies et variations brillantes' van Jean Georges Kastner (gepubliceerd bij Brandus, Paris, 1847).
247. Cf. voetnoot no. 041.
248. Cf. voetnoot no. 099.
249. Gepubliceerd in het decembernummer 1938 van 'La Revue Musicale'.
250. (Oude) MGG VI. pg. 287.
251. A. Du Mont in 'Rheinische Musiker, 2. Folge, Köln, 1962.
252. De hier voorgeschreven DES is voor dié tijd ongehoord laag. Bij Mahler komen al scala-omvangen van twee oktaven voor.
253. James Blades op. cit. pg. 430; deze werken zijn blijkbaar nooit gepubliceerd. Over Gordon Cleather is via de gangbare lexica geen informatie te vinden; noch in 'The New Grove' noch in de nieuwe MGG komt zijn naam voor. De in 1901 geboren Blades kan hem echter persoonlijk hebben gekend.
254. In dit werk werk komt ook een 'bouche-fermé-koor' voor, (in dit geval neurien).
255. In de toneelmuziek bij 'Le Bourgeois Gentilhomme' (1917) van Richard Strauss moet de kleine trom zowel met stokken als met de handen geslagen worden.
256. Kloppenburg op. cit. pg. 116 sub no. 75.
257. Brian heeft zijn symfonieën in 1967 opnieuw genummerd; volgens deze nummering is de 'Gothic' nu de eerste symfonie. Hoewel de partituur in 1925 voltooid was, zijn er in 1926 en 1927 nog wijzigingen aangebracht. Afbeelding van een 'longdrum' bij Blades, op. cit. sub no. 138.
258. Volgens Avgerinos (op. cit. pg. 107) zou ook Gershwin al gebruik hebben gemaakt van conga's. In de partituren van zijn werk hebben we deze instrumenten echter niet teruggevonden. Het kan natuurlijk, dat Gershwin ze gebruikte in een van zijn talrijke revue's of instrumentaties van songs.
259. Elliot Carter (*1908), op het moment waarop dit boek werd voltooid (november 2007), waarschijnlijk de oudst levende

nog actieve komponist ter wereld. litt.: M & M 1993, pg. 549-553 en pg. 620-624.

260. 'Xocchipilly' is Indiaans voor 'ensemble met Indiaanse muziekinstrumenten' waaronder een 'huehuetl' (oud/oud), een Mexicaanse membraantrommel; in deze partituur (voor piccolo, fluit, klarinet, trombone en zes slagwerkers) komen ook klokjes van kalk en rammelaars van klei voor.
261. Geciteerd naar drs. W.C.M. Kloppenburg en dr. Hans van Dijk: Willem Pijper (1894-1947) / Thematisch-bibliografische catalogus van zijn werken en biografische schets, Zutphen, 2005; sub no. 063.
262. In sommige dansen van Mozart wordt een 'tamborino' voorgeschreven; het is niet zeker of daarmee wel een tamboerijn wordt bedoeld. Ook de gebruikte terminologie - voor zover van Mozart zelf afkomstig - is onduidelijk. Het gebruik van de tamboerijn bij Mozart is echter niet bij voorbaat uit te sluiten.
263. Aan deze fuga werden ca. 50 jaar later nog een 'prelude' en een 'choral' toegevoegd; hierdoor wordt het totaal echter te lang om nog te kunnen boeien.
264. Het is niet duidelijk of Berlioz hier twee paren cymbales antiques wenst of twee losse (geslagen met een metalen staafje. De partituur vermeldt 'cimbalo antico', dus enkelvoud; de 'Grand Traité' zegt dat zij zacht met de randen tegen elkaar gestoten moeten worden. Dit kan - wil men een voorgeschreven toon verkrijgen - alleen als het om twee hetzelfde gestemde exemplaren gaat. Het effekt dat hij met zijn cymbales antiques weet te verkrijgen behoort tot de meest grandioze in de negentiende-eeuwse litteratuur: men leze bijv. 'La reine mab', (cijfer 63 en verder in de partituur van Breitkopf & Härtel) waar zij worden gecombineerd met twee hoorns, twee harpen en altviolen; daarboven citeert Berlioz in klarinet en engelse hoorn zijn jeugdwerkje 'Ballet des ombres'.
265. Strawinsky heeft in de jaren tussen 1915 en 1923 verschillende pogingen ondernomen om dit werk te instrumenteren; daarbij was er een voor een orkest van 150 spelers, die voor onuitvoerbaar werd gehouden. Cf. E.W.
White, op. cit., pg. 253-254.
266. We spreken hier opzettelijk niet van Europese en Amerikaanse kunstmuziek om niet de indruk te wekken alsof jazz-muziek geen kunst zou zijn.
267. Ook gebruikt men wel stukjes metaal-folie; de klank wordt dan veel minder helder en krijgt iets ritselends.
268. 'Slaan' is niet het goede woord, omdat de handen/vingers in dit geval de bekkentjes helemaal niet raken.
269. De oorspronkelijke partituur vermeldt 'cow-bells', de bij Chapell uitgegeven partituur geeft 'tubular bells'.
270. In de oorspronkelijke versie, gepubliceerd in 1981 bij Ricordi, Milaan.
271. In de oorspronkelijke versie, gepubliceerd in 1984 bij Ricordi, Milaan.
272. Dit instrument is afgebeeld in 'The instruments of the Orchestra', London 1910, pg. 173, van K. Schlesinger.
273. Dat is wellicht ook de reden waarom Berlioz bij het

behandelen van de klokken in zijn 'Grand Traité' wel de composities van Rossini en Meyerbeer vermeldt maar niet zijn eigen symfonie.

274. In de bewerking van Rimsky Korsakoff, 1886; de originele versie uit 1867 heeft twee extra partijen voor cornets à pistons en meer slagwerk: triangel en tambourin maar geen klok.
275. Maat 381 en verder.
276. De eerste experimenten met metalen plaatklokken dateren pas uit de veertiger jaren.
277. Percy Grainger (1882-1961) experimenteerde graag en veel met instrumenten, meestal zonder ze als dwingend voorschrift in zijn partituren op te nemen, vandaar ook de vele verschillende lezingen van zijn werk. Juist omdat zijn werk overwegend op volksmuziek is gebaseerd, die uitstekend in het gehoor ligt, gaan zijn experimenten in het grote geheel op en maken zij geen bizarre indruk. Met het epitheton 'veredelde volksmuziek' gaat men teveel aan Grainger's grote vakmanschap voorbij.
278. De in het 'Handbuch der Musikinstrumentenkunde' (2e druk, Leipzig, 1930, pg. 26) van Curt Sachs genoemde 'Sardous' (moet zijn Sardou) was de tekstdichter van het stuk.
279. Thans in het instrumentenmuseum van het Conservatoire.
280. Het tweede deel van het laatstgenoemde werk heeft als titel 'Turandot / scherzo'; dit heeft betrekking op het toneelstuk 'Turandot' van Schiller.
281. Beter is de Duitse term 'Röhren-Crotalen'.
282. Een bel in d' en een met toetsenbord bediend Glocken-spiel komen naast elkaar voor in 'Fontane di Roma' (1917) van Ottorino Respighi.
283. Hier worden drie klokken per hand verlangd.
284. Van het stemmingsstuk 'Schmiede im Walde' werd o.l.v. Otto Dobrindt (destijds een bekend specialist in dit genre) in 1907 een opname op een Edison-wasrol gemaakt, opnieuw uitgebracht op het merk Ariola (M 64 696) in 1965.
285. Nu overgenomen door United Music, London; Daar is ook de vijftiende symfonie gepubliceerd.
286. Het werk was in 1923 eigenlijk al voltooid; omdat de oorspronkelijke versie onuitvoerbaar was, werd het stuk onmiddellijk na voltooiïng al omgewerkt, d.w.z. aangepast voor een uitvoering.
287. Boek Daniël, hoofdstuk 5.
288. Met begeleiding van een groep van negen musici; de rol van het slagwerk is zeer belangrijk. Qua opzet is dit werk te vergelijken met Alban Berg's 'Kammerkonzert' (1924-1925).
289. No. 25.
290. Bestaande uit 'Agamemnon' (1913), 'Les Choéphores' (1915) en 'Les Euménides' (1922); het laatste werk ging pas decennia later in première.
291. James Blades spreekt (op. cit, pg. 418) ten onrechte van de tweede symfonie, bedoeld is de eerste.
292. Castagnetten komen alleen voor in 'Intégrales' (1925).
293. Dit ensemble bestond uit instrumentalisten en zangers en was aktief in de jaren dertig, veertig en vijftig. Het was een van de eerste vokaal/instrumentale ensembles die

zich op professionele wijze met muziek van vóór 1600 bezig hielden. Zij lieten een groot aantal opnamen na (o.a. DGG-Archiv), waarvan verschillende ook vandaag de dag nog indruk maken.

294. Het desbetreffende werk, de opera 'Roméo et Juliette', (1793) heb ik niet kunnen inzien, omdat de partituur ten tijde van mijn bezoeken aan de Bibl. Nat. te Parijs - over een periode van 20 maanden - in restauratie was.
295. Pijper bezat een grote collectie niet-Europese slaginstrumenten, die bij het bombardement op Rotterdam in mei 1940 verloren ging.
296. Het woord 'Rassel' wordt in de praktijk te vaak verward met en foutief vertaald als 'ratel'; moet zijn 'rammelaar' in de zin van 'instrument om mee te schudden'.
297. Hij schrijft in dit stuk overigens een '**narrow timbral palette**' voor, zonder nadere specificatie. Bedoeld is een klein aantal houten (slag)instrumenten naar believen.
298. Steinspiel; cf. voetnoot 304.
299. In dit werk komt een aantal slaginstrumenten van Zuid-Amerikaanse origine voor, waarvan de oorspronkelijke namen zijn vermeld. Uit het programmaboekje van de eerste uitvoering van dit werk tijdens het tweede internationale festival [voor nieuwe muziek], september 1934 te Venetië, onder leiding van Alfredo Casella, blijkt overigens dat men het gros van die instrumenten niet kon bezetten, waardoor ze - met toestemming van de komponist - door meer gebruikelijke slaginstrumenten werden vervangen.
300. Deze experimentele komposities zijn pas in de jaren zeventig gepubliceerd (Merion Music inc., Bryn Mawr, USA) of tot op heden nog niet.
301. Of dit effect al in een opera van de Italiaan Domenico Freschi uit 1680 gebruikt zou zijn, zoals Sachs (Handbuch op. cit. pg. 5) stelt, hebben we niet kunnen verifiëren.
302. Cf. voetnoot no. 350.
303. Wouter Hutschenruyter: 'Gustav Mahler'; deel VI uit de serie 'Beroemde Musici', Den Haag s.d. [± 1927], pg. 33/34.
304. In tenor- en bas-grootte. De bouwer, Karl Mändler, die op aanwijzingen van Orff werkte, vervaardigde ook de uit stenen platen van verschillende grootten bestaande litofoon.
305. Verslag hiervan door S.F. Nadel in de serie 'Sitzungsberichte' van de Weense universiteit sub no. 212/3, Wenen, 1931.
306. Blades (op. cit. pg. 408) verwijst hier naar een 'Capriccio' uit 1932 van Gustav Holst en zegt daarbij: 'his early employment of the marimba is exemplary'. In de werkcatalogus van Holst is echter geen 'Capriccio' uit 1932 te vinden, ook niet onder de onvoltooide of ongedrukt gebleven komposities. Wellicht doelt Blades hier op een stuk voor jazzband (inderdaad uit 1932), dat in 1967 door Holst's dochter Imogen werd gepubliceerd onder de titel 'Capriccio'. Wij hebben de partituur niet onder ogen gehad. De partij voor marimba zou - naar verluidt - ook op een vibrafoon gespeeld mogen worden; dit zou dan mogelijk het eerste gebruik van dit

instrument in een Engelse kompositie (buiten de jazzmuziek) kunnen zijn.

307. Hier was oorspronkelijk een Glockenspiel met toetsenbord bedoeld; hetzelfde instrument schrijft Edward Elgar ook voor in zijn oratorium 'The apostles' (1903).
308. Strauss heeft de celestapartij herzien omdat hij zich deze oorspronkelijk een oktaaf lager had gedacht.
309. In mijn bibliotheek bevindt zich het manuscript van een 'Chant de Noël' (gesigneerd autograaf) van de Belgische komponist Léopold Cluytens, gedateerd 1896 en geschreven voor sopraan, viool, celesta, piano, harp en orgel. Indien dit jaartal juist is, dan is dit het oudste voorbeeld van een kerkelijke kompositie met celesta.
310. Hij schrijft gedétailleerd voor hoe een verzameling glazen, kopjes, dienbladen en zelfs stoelzittingen en -leuningen behandeld moet worden.
311. Het is merkwaardig, dat komponisten van muziek die veelal niet (meer) au sérieux wordt genomen, in de vaklitteratuur worden doodgezwegen. Een komponist als de Belg Emiel Hullebroeck (1878-1965), aan wie maar liefst drie biografieën in de Nederlandse (Vlaamse) taal zijn gewijd, komt noch in Riemann (1959) noch in de (oude) MGG voor. Albert Ketelby wordt alleen in Engelse en Amerikaanse lexica vermeld en dan nog heel summier. Volgens een uit 1922 daterende populaire Amerikaanse uitgave waren er tot 1920 wereldwijd meer dan 10.000 uitvoeringen van 'In a monastery garden' geweest en had de komponist daarmee ruim 2 millioen dollar verdiend.
312. Een vrij onbekend maar schitterend stuk muziek, waarin de hoorns (een dubbelkwartet, bijna uniek voor dié tijd) dankbare opgaven hebben. Ook het schot weerklinkt al in de ouverture.
313. Wij hebben de partituur niet onder ogen gehad.
314. Een gedrukte partituur [Schott, Mainz, s.d., plaatno. 4690] en handgeschreven partijen bevinden zich in de koorbibliotheek van de Onze Lieve Vrouwe-kerk te Maastricht (in het Rijksarchief Limburg te Maastricht) en dragen het geschreven jaartal 1837. Ook de desbetreffende vermelding in de (oude) MGG draagt dat jaartal.
315. Cowell: 'Concerto for percussion and orchestra', Zimmermann: 'Die Soldaten'.
316. Een aantal in deze partituur voorkomende slaginstrumenten mag door inheemse slaginstrumenten worden vervangen: verschillende soorten ratels, rasp, etc.
317. De niet gepubliceerde opera 'Gisei' (1913).
318. Ook in de opera 'Astutuli' (1945-1952) en in latere werken komt het instrument voor.
319. In deze partituur wordt ook een 'lightning machine' voorgeschreven; waarschijnlijk is er een metalen plaat bedoeld, die onder de benaming 'thundersheet' in de bioscooporkesten werd gebruikt.
320. Delen hieruit zijn opnieuw gebruikt in de zevende symfonie, genaamd 'Antarctica' 1949-1952.
321. Zie hiervoor ook de partituur van Edgard Varèse's 'Amériques', eerste versie, 1921, onder de benaming 'boatwhistle'.
322. Een 'siren-whistle' werd al voorgeschreven in

'Amériques', eerste versie (1921).

323. Heruitgave van deze brochure: Insel Verlag, Wiesbaden, 1954, pg. 41/42. In voetnoot 18 (pg. 50/51) neemt Busoni een (verkort) verslag op over deze uitvinding, oorspronkelijk in juli 1906 in een Amerikaans tijdschrift verschenen. Hij geeft dit verslag in een Duitse vertaling.
324. Busoni: op. cit pg. 42.
325. Deze zijn niet gepubliceerd; ook van Mager's eigen composities is voor zover ons bekend niets in volledige vorm gedrukt.
326. In de versie voor Ondes Martenot bij Darimont, Paris, 1928.
327. Dit werk is gepubliceerd in 1932.
328. Dank aan dr. G. Gianoulidis, Leuven voor zijn vertaling uit het Nieuw-Grieks in het Frans van de gegevens betr. Levidis zoals deze voorkomen in het boek 'Leven en werk van de komponist D. Levidis' van Ph. K. Bouboulidis, Athene, 1949.
329. Voor orgel, piano, fluit, klarinet, twee saxofoons, twee Ondes Martenot en vokaal kwartet. Cf. Milhaud: 'Notes sans musique, pg. 272. Hij maakt daarbij de opmerking dat deze instrumenten 'les plus propices au micro' zijn.
330. Herzien in 1942 voor een (niet tot stand gekomen) uitvoering in Amerika; cf. 'Notes sans Musique', pg. 271-273.
331. Voor twee piano's, trompet en Ondes Martenot; cf. NsM pg. 273-274.
332. Helaas was dit voor ons niet voldoende controleerbaar.
333. Thans in het Rijksarchief Limburg te Maastricht; onderafdeling 'Archief Henri Hermans'.
334. Een 'Capriccio' voor Trautonium en blazers uit 1936, dat Austin ('Music in the 20th century', pg. 379) vermeldt, komt niet in de werkcatalogus van Genzmer voor. Het uit 1939 daterende (eerste) Trautoniumconcert kan zowel door symfonie-orkest als ook door harmonie-orkest worden begeleid; mogelijk bedoelt Austin die blazersversie? (Zie Prieberg, 'Musik im NS-Staat', pg. 370).
335. 1895-1943, van Russische afkomst, ontwierp een eigen kompositie-systeem op wiskundige basis, gepubliceerd in 1946.
336. In 2000 was dit werk (nog) niet gepubliceerd of op andere wijze toegankelijk.
337. Een vermelding van Austin (op. cit. pg. 378), dat de Russische komponist Andrei Pashchenko (1883-1972) in 1923 een 'Symphonic Mystery' voor orkest met Thereminovox zou hebben geschreven berust waarschijnlijk op een misverstand, tenzij het werk onuitgevoerd is gebleven en niet gepubliceerd. Mogelijk is het jaartal onjuist en is het stuk (veel) later geschreven.
338. Zolang de vaklitteratuur over hem en andere Griekse tijdgenoot-komponisten hoofdzakelijk in de nieuw-Griekse taal is, vormt dit een grote barrière voor het verder bekend worden van zijn/hun werk in West-Europa. De biografie met werkbespreking van Ph. K. Bouboulidis (Athene, 1949) bevat nogal wat onduidelijkheden en

mogelijk onjuistheden. (Cf. voetnoot 328).

339. Eric Walter White op. cit. sub no. 38.
340. Alleen 'Rhythm study no. 1 for player piano' (1948) is tot op heden gepubliceerd; New Music, vol. 25/1 (1951). In vol. 11/2 (1938) zijn nog andere werken van Nancarrow te vinden.
341. Peter Bürger: 'Theorie der Avantgarde', Frankfurt am Main, 1974.
342. Alle drie de manifesten zijn in de partituur van Pratella's orkeststuk 'Musica futurista' (1913) opgenomen; de partituur is voorzien van een fraaie 'futuristische' tekening van de hand van Umberto Boccioni.
343. Deze aspecten werden na 1918 belangrijke karakteristieken in de werken van Matthijs Vermeulen; ze komen echter al voor in de vroege komposities van Charles Ives, bijvoorbeeld in zijn 'Variations on America' (1891) voor orgel.
344. A. Chigi: 'F.B. Pratella', Ravenna 1929, pg. 43.
345. B. do Ramiz Galvão: 'Catálogo da Exposição de História do Brasil', Rio de Janeiro, 1811-1883.
346. Uitgave Max Eschig, Paris 1927.
347. Bewerking van de pianosuite 'Carnaval des crianças Brasileiras' uit 1920.
348. Gebaseerd op Garcia Lorca's toneelstuk 'In zijn tuin bemint Don Perlimplin Belissa'.
349. Zo in deel 7 (1934) enkele liederen; de rest van dit deeltje is gewijd aan de 'Sonate voor kamerkoor' van Daniël Ruyneman. Zie ook deel 16. De serie 'New Music' heeft tientallen werken gepubliceerd van komponisten, vermeld in dit boek: Antheil, Cage, Carillo, Carter, Chavez, Crawford-Seeger, Cowell, Lou Harrison, Ives, McPhee, Nancarrow, Roldán, Ruggles, William Russell, Varèse, Villa-Lobos, Ernst Toch, etc.
350. De auteur werkte eens als slagwerker mee aan een uitvoering van deze symfonie. De dirigent (Georg Ludwig Jochum) was niet tevreden met de klank van de roede op de grote trom. Na enig uitproberen werd de takkenbos geslagen op de zitting van een gewone houten keukenstoel. Mahlerkenners schudden het hoofd maar het klinkende resultaat deed iedereen genoegen. Het is waarschijnlijk voor het eerst sinds de achttiende eeuw, dat de roede weer werd voorgeschreven.
351. Dit is de interpretatie van Blades, (op. cit., pg. 328). Een aanwijzing van Mahler zelf: 'auf das Holz der grossen Trommel ... geschlagen', waarop Blades zich beroept, is in de partituur van de derde symfonie niet te vinden. Waarschijnlijk berust deze zinsnede in zijn boek op een misverstand of een verwisseling; zie ook voetnoot 350.
352. Blades op. cit., pg. 328.
353. In mijn bezit bevindt zich een brief van Wouter Hutschenruyter aan Jan van Gilse, zijn opvolger als dirigent van het toenmalige 'Utrechtsch Stedelijk Orkest'. De brief is gedateerd 19 mei 1936 en afkomstig uit de nalatenschap van Jan van Gilse. Bijgesloten is een knipsel uit een onbekende krant, misschien de 'Nieuwe

Rotterdamsche Courant', zijnde een artikel van Hutschenruyter over zijn persoonlijke herinneringen aan Mahler. Op 18 mei 1936 was het een kwart eeuw geleden dat Mahler overleed. Bij de eerste uitvoering van Mahler's zesde symfonie (mei 1906) was ook het Utrechtse orkest betrokken en Hutschenruyter was, samen met een organist uit Essen, verzocht de partij van de beide celesta's voor hun rekening te nemen. Er komt een bepaalde passage in de symfonie voor, waarin de celesta zeer belangrijk is. Toen het zover was, keken de beide spelers elkaar aan en zetten hun partij in. Zij speelden precies de juiste noten; pas later bleek, dat zij dat op een verkeerd moment hadden gedaan, namelijk een maat te vroeg. Mahler had de fout niet gehoord (of hij deed alsof) maar de uitvoerenden hadden het schaamrood op de kaken. Gelukkig gebeurde dit tijdens de generale repetitie; de uitvoering verliep naar Mahler's wens.

354. Jan van Gilse vermeldt in zijn 'Mémoires' (pg. 344) over deze paukensolo volgende anekdote:
Toen Mahler deze symfonie in Amsterdam introduceerde - in 1909, het was de laatste keer dat hij daar dirigeerde - gebeurde er iets merkwaardigs. Het Concertgebouworkest beschikte in die jaren over een prachtige paukenist, Pennarts, die jarenlang aan het Arnhemsch orkest was verbonden geweest zonder dat men daar van zijn zeer bijzondere kwaliteiten ophef had gemaakt. Toen Mahler met het repeteeren van het slotstuk begon en Pennarts zijn solo had geslagen, legde Mahler zijn stok neer, klom langzaam door het orkest omhoog en sloot zonder een woord te zeggen den paukenist in zijn armen. Deze was over deze exceptioneele hulde zoo ontdaan, dat hij de geheele voormiddag geen noot meer heeft kunnen spelen!
355. Een uitvoerige bespreking van de verschillende 'editions' en een vergelijking met elkaar is te vinden in het instructieve artikel van Theodore Bloomfield: 'In search of Mahler's Tenth', gepubliceerd in 'The musical Quarterly', vol. 74, no. 2 (jg. 1990).
356. Alleen in het tweede 'Scherzo' vanaf maat 444; Mahler geeft niet aan hoe het instrument gespeeld moet worden; de overige slaginstrumenten klinken op dat moment niet.
357. Uitgegeven bij Chester, waar ook de oorspronkelijke partituur verscheen.
358. Gustav Mahler verlangt in het derde deel van zijn eerste symfonie (1884-1888), (maten 135-138) van de gediviseerde groep eerste violen, dat zij 'mit dem Holz streichen (dus niet 'slaan'); blijkbaar was dit in zijn tijd zo bijzonder dat hij er uitdrukkelijk bijzet: 'Kein Irrthum!'. Ook in het zeer moeilijke strijktrio opus 45 (1946) van Arnold Schönberg wordt dit effect verlangd ('tratto con legno'). Schönberg laat de spelers zelfs <u>op de kam</u>, dus niet <u>bij</u> de kam strijken.
359. Het orkest bestaat uit 2 fluiten (tevens piccoli), 2 klarinetten, trompet, trombone en strijkers (66442). Duur van het stuk ca. 7 minuten. Uitgever: Universal-Edition, Wien.
360. De indeling was als volgt: 1 = houtblazers, 2 = koper-blazers, 3 = strijkers, 4 = slagwerk, 5 =

toetsinstrumenten, harpen en gitaar. Daarbij kwamen een extra repetitie van 1½ uur voor de strijkers van orkest I, 2 extra repetities van elk 1 uur voor het koper en een van 2 uren voor het slagwerk. Er werden twee repetities van elk 5 uren gehouden met de drie orkesten samen op het podium in de zaal. De generale repetitie duurde één uur, waarbij tevoren de zeer gedifferentieerde stemming van het slagwerk was getoetst. Ook hielden de drie dirigenten ieder 6 repetities van elk 2 uren voor zichzelf zonder orkest.

Bibliografie

In deze bibliografie zijn geen biografieën opgenomen. Van vrijwel iedere in dit boek genoemde komponist bestaan een of meer biografieën, die worden vermeld in de desbetreffende topics in de encyclopedieën MGG I en II, Riemann, Grove en Larousse. Een uitzondering wordt gevormd door auto-biografieën en boeken waarin een komponist veel over zichzelf vertelt (zoals Arthur Honegger's 'Je suis kompositeur').

Boeken over algemene muziekgeschiedenis zijn slechts bij wijze van uitzondering opgenomen; daarentegen wel boeken over muziekgeschiedenis van de eerste helft twintigste eeuw. De meeste daarvan bevatten ook weer een uitvoerige bibliografie. Gespecialiseerde artikelen uit tijdschriften zijn vermeld in de voetnoten.

G. Avgerinos: Handbuch der Schlag- und Effektinstrumente
Frankfurt am Main, 1967

Anthony Baines: Woodwind instruments and their history
London, 1957

Charles Bavin The percussion band from A to Z
London, 1932

Hector Berlioz: Grand traité d'Instrumentation
Paris, 1844

Clifford Bevan The tuba family
London, 1978
[Een uitstekend overzicht; heldere uitleg over een groot aantal koperen blaasinstrumenten, gangbaar in de negentiende eeuw]

N. Bessaraboff Ancient European Musical Instruments
Harvard, 1941

James Blades: Percussion Instruments and their History
London, 1970 (herdruk 1975)
[James Blades (1901-1999) was bijna zeventig jaar als slagwerker aktief. Zijn boek is dan ook gebouwd op een enorme praktijkervaring. Behalve een alomvattende belangstelling voor

het fenomeen 'slagwerk' geeft de auteur blijk van een zeer grote technische vakkennis. Hij was geen beroepsschrijver en natuurlijk bevat zijn ruim 500 pagina's dikke boek enkele kleine onjuistheden, maar in welk populair-wetenschappelijk boek komen die niet voor? Wat het gebruik van 'Percussion Instruments and their History' tot een plezierige ervaring maakt, is de enorme liefde en gedrevenheid, waarmee het is geschreven. Het geeft een antwoord op bijna alle in de praktijk voorkomende vragen, een antwoord, dat ook na verloop van tijd, na toetsing aan de praktijk, het juiste blijkt te zijn. Een van de beste en meest bruikbare boeken op dit terrein.]

Adam Carse — The History of Orchestration
London/New York, 1925
[herhaaldelijk herdrukt; nog altijd bruikbaar]

David Daniels — Orchestral Music
Lanham, 2005

E.B. Gangware — The history and use of percussion instruments in orchestration
dissertatie Northwestern University
s.l. [Chicago], 1962

Fr. Gevaert — Noveau traité d'Instrumentation
Paris/Bruxelles, 1885

Gordon Jacob — Orchestral technique
Oxford, 1940

J.A. Kappey — Military music
[een boek dat voor de toenmalige stand van wetenschap het predikaat 'standaardwerk' verdient]
London, 1894

Georges Kastner — Manuel Général de Musique Militaire
Paris, 1848

Georges Kastner — Traité Général d'Instrumentation
Paris, 1837

H.M. Lavoix — Histoire d'Instrumentation
Paris, 1878

Winfried Pape — Instrumentenhandbuch / Streich-, Zupf-, Blas- und Schlaginstrumente in Tabellenform
Köln, 1971

K. Peinkofer / Fritz Tannigel — Handbuch des Schlagzeugs
Mainz, 1969

Gardner Read — Thesaurus of Orchestral Devices

New York/London, 1953

Edmundo Ros — The Latin-American Way
London, 1949

Curt Sachs — Handbuch der Musikinstrumentenkunde
Leipzig, 1930

Curt Sachs — Reallexikon der Musikinstrumente
Berlin, 1913

A. Schaeffner — l'Origine des Instruments de Musique
Paris, 1936

N. Slonimsky: — Music of Latin-America
New York, 1946

++

Gerald Abraham — A Hundred Years of Music
London, 1949²

Gerald Abraham [ed.] — Romanticism
[New Oxford History of Music vol. IX]
Oxford, 1990

Jean Absil — Les postulats de la musique contemporaine
Huy, 1937

J. van Ackere — l'Age d'or de la Musique Française
Bruxelles, 1960

J. van Ackere — Muziek van onze eeuw 1900-1950
Antwerpen/Utrecht, 1954

H. Antcliffe — De muziek in Europa na Wagner
Amsterdam, 1925

George Antheil — Bad boy of Music
New York, 1945
[Weliswaar vanuit een autobiografische opzet maar ook veel fantasie. Hoofdpersonen: de komponist Igor Strawinsky, de auteur James Joyce, de dichteres Gertrude Stein, de dirigent Leopold Stokowsky, de filmactrice Hedy Lamarr (met wie hij samen een nieuw soort torpedo uitvond [patent 1940]) en zijn zoon Peter. Ondanks de historische onbetrouwbaarheid toch plezierig om te lezen als 'schelmenroman'.]

G. Jean Aubry — Fransche muziek [twee delen]
Leiden, 1922

Stéphane Audel — Francis Poulenc / Moi et mes amis
Paris/Genève, 1963
[soort biografie, samengesteld aan de hand van

gesprekken; behandelt ook de komponisten die Poulenc bewonderde, dichters, beeldende kunstenaars en algemeen cultuurbeeld Parijs 1918-1950]

William Austin — Music in the twentieth century
New York, 1966
[bevat zeer uitvoerige bibliografie]

A. Bacharach (ed) — British Music of our time
Harmondsworth, 1946

Cor Backers — Nederlandsche komponisten van 1400 tot op onzen tijd
Den Haag, 1942

Henk Badings — De hedendaagsche Nederlandsche muziek
Amsterdam, s.d. [± 1936]

Henry Barraud — Pour comprendre les musiques d'aujourd'hui
Paris, 1968 (met gramofoonplaat)

H. Barth [ed] — Jahrbuch der Musikwelt (Jg. 1, 1949/1950)
Bayreuth, 1949 [meer delen niet verschenen]

Paul Bekker — Neue Musik
Stuttgart, 1923

Guy Bernard — l'Art de la Musique
Paris, 1961

Eric Blom — Music in England
London, 1947 (= rev. edition)

S. Borris — Einführung in die moderne Musik
Halle z.j.

Jan L. Broeckx — Van Beethoven tot Strawinsky
Antwerpen/Antwerpen, s.d. [1954]
[degelijk maar verouderd]

Ernst Bücken — Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne
[Handb. der Musikw. vol. V]
Potsdam, 1932
[nog altijd bruikbaar]

Fritz Busch — Pages from a Musician's Life
London, 1953
[oorspr. in het Duits; gaat tot 1933; geeft goed beeld van muziekleven 1910-1933]

F. Busoni — Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst
Wiesbaden, 1954 [reprint]

J. Chailley — 40.000 Ans de Musique
Paris 1961

G. Charbonnier — Entretiens avec Edgard Varèse
Paris, 1970

Gilbert Chase — America's Music from the Pilgrims to the present
New York, 1955

Gilbert Chase — A Guide to the Music of Latin-America
Washington, 1962

Gilbert Chase — The Music of Spain
New York, 1959²

Jean Cocteau — Le coq et l'Arlequin
Paris, 1918
[tegen de aanhangers van Wagner]

Jean Cocteau — Carte blanche
Paris, 1920
[kunst en maatschappij]

André Coeuroy — Panorama de la musique contemporaine
Paris, 1928

André Coeuroy — Panorama der hedendaagsche muziek
[Ned. vertaling; met aanvulling Nederlandse komponisten door Julius Hijman]
Arnhem, 1931

Paul Collaer — La musique moderne 1905-1955
Paris, 1955

Martin Cooper — French Music from the death of Berlioz to the death of Fauré
London/New York/Toronto, 1951
[zeer degelijk en betrouwbaar]

Martin Cooper [ed.] — The modern age 1890-1960
[New Oxford History of Music vol. X]
London/New York/Toronto, 1974

Aaron Copland — Music and Imagination
Cambridge (Mass.), 1952

Aaron Copland — Our New Music
New York, 1951

Aaron Copland — The new Music 1900-1960
London, 1968

Carl Dahlhaus — Die Musik des 19. Jahrhunderts
[Neues Handbuch der Musikwissenschaft, vol. 6]
Wiesbaden, 1980

John Daniskas — Nederlandsche komponisten van de XIXe en XXe eeuw
Den Haag, s.d. (niet vóór 1942)

Hermann Danuser Die Musik des 20. Jahrhunderts
[Neues Handbuch der Musikwissenschaft, vol. 7]
Wiesbaden, 1984

Claude Debussy Mr. Croche antidilettante
14e ed., Paris, 1937

Norman Demuth Musical Trends in the 20th Century
London, 1952

Dittrich/Blom/ Bool [ed] Berlijn-Amsterdam 1920-1940 Wisselwerkingen
Amsterdam, 1982

Sem Dresden Het muziekleven in Nederland sinds 1880
Amsterdam, 1923

René Dumesnil La première moitié du XXe siècle
Paris, 1960

Hans van Dijk Jan van Gilse / strijder en idealist
Buren, 1988
[Nederlands muziekleven 1900-1940]

H.H. Eggebrecht Zur Terminologie der Musik des
20. Jahrhunderts
Stuttgart, 1974

Alfred Einstein Music in the Romantic Era
New York, 1947

Hanns Eisler Komposing for the films
New York, 1947

Hanns Eisler Musik und Politik 1924-1948
Leipzig, 1973

Hermann Erpf Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik
Karlsruhe, 1922

Marius Flothuis Denken over muziek
Kampen, 1993
[opstellen; vooral belangrijk voor Nederlandse muziek cq. Willem Pijper]

Marius Flothuis Mijlpalen & keerpunten in de muziek van de twintigste eeuw
Nijmegen, 2003
[Een zeer persoonlijke visie op een aantal composities, die de in 2001 overleden hoogleraar muziekwetenschap na aan het hart lagen.]

John A. Foulds Music Today
London, 1934

Gaudefroy-Demombynes: Histoire de la musique Française
Paris, 1946

Detlev Gojowy — Neue sowjetische Musik der 20er Jahre
Wiesbaden, 1980

Antoine Goléa — Esthétique de la Musique Contemporaine
Paris, 1955

Antoine Goléa — Rencontres avec Olivier Messiaen
Paris, 1961

P. Gradenwitz — The music of Israel
New York, 1949

Paul Griffiths — A concise history of avant-garde music
New York, 1978

Grues/Kruttge/ Thalheimer [ed] — Von neuer Musik
[vooral belangrijk voor Tweede Weense School]
Köln, 1925

Howard Hartog [ed.] — European Music in the 20th Century
London, 1957

J. M. Hauer — Vom Melos zur Pauke
Wien, 1925

J. M. Hauer — Zwölftontechnik / Die Lehre von den Tropen
Wien, 1926

F. Herzfeld — Musica nova
Berlin, 1954

F. Herzfeld — Musica nova (vertaling in het Nederlands)
Bussum, s.d., (± 1955)
[zeer bruikbaar als eerste orientatie]

Hans Hoffmann — Vom Wesen der zeitgenössischen Kirchenmusik
Kassel/Basel, 1949

Paul Hindemith — A Komposers World, Horizons and Limitations
New York, 1952

Paul Hindemith — Traditional Harmony (twee delen)
New York, 1943 en 1948

Paul Hindemith — Unterweisung im Tonsatz (twee delen)
Mainz 1937 en 1939

Hindemith Jahrbuch sinds 1971 (ook artikelen van H. zelf)

Arthur Honegger — Je suis kompositeur
[niet direct een auto-biografie; meer algemene beschouwingen; betreft ook tijdgenoten]
Paris, 1951

Arthur Honegger — Nachklang
[korte auto-biografie en selectie uit zijn artikelen]

Zürich, 1957

A. Hutchings — Church Music in the nineteenth Century
London, 1967

Julius Hijman — Nieuwe Oostenrijkse muziek
[Tweede Weense School; zeer goede basis voor eerste oriëntatie; nog altijd bruikbaar]
Amsterdam, s.d., [± 1939]

Charles Ives — Essays before a Sonata & other writings
London, 1969

Edgard Istel — Die moderne Oper vom Tode Richard Wagners bis zur Gegenwart'
[een van de belangrijkste studies in deze materie]
Leipzig, 1923²

Walter Jacob — Zeitklänge
[contemporaine komponisten en dirigenten]
Buenos Aires, 1945

Hanns Jelinek — Anleitung zur Zwölftonkomposition
Wien, 1952

Wim Kloppenburg / Hans van Dijk — Willem Pijper (1894-1947) / Thematisch-bibliografische catalogus van zijn werken en biografische schets
[Een gereviseerde heruitgave van de oorspronkelijke catalogus uit 1960, aangevuld met een onvoltooide biografie, die de basis had moeten vormen van Kloppenburg's dissertatie; bevat veel materiaal 'uit eerste hand']
Zutphen, 2005

Ernst Krenek — Ueber neue Musik
Wien, 1937

Const. Lambert — Music ho! / A study of Music in decline
Harmondsworth, 1934

Paul Landormy — La musique Française de Franck à Debussy
Paris, 1943

Paul Henry Lang / Nathan Broder — Contemporary Music in Europe
New York, 1965

Karl Laux — Musik und Musiker der Gegenwart
[nb. behandelt alleen Duitse komponisten]
Essen, 1949

Karl Laux — Die Musik in Russland und in der Sowjetunion
Berlin, 1958

Ton de Leeuw — Muziek van de 20ste eeuw
[gaat vooral in op de technische aspecten]

	Utrecht, 1964
René Leibowitz	Introduction à la Musique de Douze Sons Paris, 1949
René Leibowitz	Schönberg et son école Paris, 1947
Zofia Lissa	Aesthetik der Filmmusik Berlin, 1965
Jörg Mager	Vierteltonmusik Aschaffenburg, 1916
Ludwig Mayer	Die Musik des 20. Jahrhunderts [geschikt als eerste oriëntatie over Duitsland en Oostenrijk; nogal wat onjuistheden w.b. andere landen] Wels/Zürich, 1955
C. McCarty	Filmkomposers in America Glendale, 1953
Alois Melichar	Musik in der Zwangsjacke [de auteur (destijds gevierd dirigent) is in dit boek en ook in vergelijkbare publicaties sterk tegen bepaalde stromingen in de muziek] Wien / Stuttgart, 1958
Wilfred Mellers	The Sonata Principle / The Romantic [era] and the twentieth Century [veel aandacht voor technische aspecten] London, 1957
Hans Mersmann	Musik der Gegenwart Berlin, s.d., [1923]
Hans Mersmann	Die Moderne Musik seit der Romantik [Handbuch der Musikwissenschaft vol. VI] [nog altijd bruikbaar] Potsdam, 1927
Ol. Messiaen	Technique de mon langage musical (twee delen) Paris, 1944
Darius Milhaud	Notes sans musique [soort autobiografie maar ook over talrijke andere zaken, die de auteur interesseren. nb. gaat slechts tot 1947] Paris, 1949
W. von Moellen-dorff	Vierteltonmusik Leipzig, 1917
M. Monnikendam	Nederlandse komponisten van heden en verleden Amsterdam, 1968

H. de la Motte/ H. Emons — Filmmusik / Eine systematische Beschreibung
München, 1980

F. v. d. Mueren — Perspectief van de Vlaamse muziek sedert Benoit
Hasselt, 1961

Walter Niemann — Die Musik seit Richard Wagner
Berlin, 1913

Frank Onnen — Excursies door de Franse muziek
Utrecht/Antwerpen, 1951

Carl Orff — C.O. und sein Werk / Dokumente
[vooral gegevens over komposities en theorieën]
Tutzing 1975-1981 [7 delen]

H. Pauli — Filmmusik / Stummfilm
Stuttgart, 1981

H. Pfrogner — Die Zwölfordnung der Töne
Wien, 1953

Carel Porcelijn — Barsten, breuken, bindingen
[essays, vnl. over Nederlandse muziek]
Amsterdam, 1979

Fr. Poulenc — Entretiens avec Claude Rostand
Paris, 1954

Fred Prieberg — Musik im NS-Staat
Frankfurt am Main, 1982

Willem Pijper — De Quintencirkel
[artikelen]
Amsterdam, 1931

Willem Pijper — De Stemvork
[artikelen]
Amsterdam 1930

U. v Rauchhaupt — Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers
Gütersloh, 1963

Eduard Reeser — Een eeuw Nederlandse muziek 1815-1915
Amsterdam, 1950

Eduard Reeser — De muzikale handschriften van Alphons Diepenbrock
Amsterdam, 1933

A.Roland-Manuel — A la gloire de Maurice Ravel
Paris, 1938

Claude Rostand — La Musique Française Contemporaine
Paris, 1952

Jean Roy — Présences contemporaines / Musique Française
[In dit boek is veel informatie 'uit eerste hand' verwerkt. Het bevat uitvoerige artikelen over twintig Franse komponisten, geboren tussen 1866 en 1927]
Paris, 1962

Josef Rufer — Die Komposition mit zwölf Tönen
Berlin, 1952

Josef Rufer — Das Werk Arnold Schönbergs
Kassel, 1959
[bevat ook reproducties van Schönberg's schilderijen]

Luigi Russolo — l'Art des bruits
Lausanne, 1975 [reprint]

Leo Samama — Zeventig jaar Nederlandse muziek 1915-1985
Amsterdam, 1986

Paul F. Sanders — Moderne Nederlandsche komponisten
Den Haag, s.d. [± 1932]

A. Schönberg — Briefe
Mainz, 1958

A. Schönberg — Harmonielehre
Wien, 1911 [daarna vele reprints]

A. Schönberg — Structural Functions of Harmony
New York, 1954
[nb. ook vertaald in het Duits]

A. Schönberg — Style and Idea
New York, 1950

A. Schönberg — Texte
Wien 1926.

Carl Schorske — Fin-de-siècle Vienna
New York, 1980

G. Schuller — Early jazz / Its roots and musical development
New York, 1968

Willy Schuh — Von neuer Musik
Zürich, 1955

Willy Schuh — Zeitgenössische Musik
Zürich, 1947

Boris Schwarz — Music and musical life in Soviet Russia 1917-1970
London, 1972

Kl. Schweitzer — Orchestermusik des 20. Jahrhunderts

	seit Schönberg Stuttgart, 1976
Nic. Slonimsky	Music since 1900 New York, 1937
Hermann Smith:	The World's earliest Music [i.v.m. jazzmuziek] London, 1904
Henk Stam	Inleiding tot de hedendaagse muziek Haarlem, 1953
M.W. Stearns	The story of Jazz New York, 1956
Rudolf Stephan	Neue Musik Göttingen, 1958
I. Strawinsky/ Robert Craft	Dialogues and a Diary London, 1968
Igor Strawinsky	Poétique Musicale Paris / New York, 1942
H. H. Stucken- schmidt	Die Musik eines halben Jahrhunderts 1925-1975 München, 1976
H. H. Stucken- schmidt	Musik des 20. Jahrhunderts München, 1969
W. Thiel	Filmmusik in Geschichte und Gegenwart Berlin, 1981
Hans A. Thomas	Die deutsche Tonfilmmusik von den Anfängen bis 1956 Gütersloh, 1962
R. Traimer	Béla Bartóks Kompositionstechnik dargestellt an seinen sechs Streichquartetten Regensburg, 1956
Var. aut.	Het honderd komponisten boek / Nederlandse muziek van Albicastro tot Zweers Haarlem, 1997
Var. aut.	Jef van Hoof / een bundel studies en schetsen Antwerpen, 1950 [naast biografisch materiaal veel bruikbare informatie over de muziek]
Var. aut.	Studia Memoriae Belae Bartók Sacra [ook belangrijk voor ethnologie en jazz, voorwoord Latijn, rest in moderne talen] Budapest, 1957
Var. aut.	Anton Webern

[artikelen over mens, werk en theorieën]
Serie 'Die Reihe' no. 2 (ed. Herbert Eimert en Karlheinz Stockhausen)
Wien, 1955

Léon Vallas — Les Idées de Claude Debussy
Paris, 1927

R. Vaughan Williams — National Music and other essays
London, 1972

M. Vermeulen — De twee muzieken (twee delen)
Leiden, 1918
[Duitse contra Franse muziek]

S. Vietta/ H. G. Kemper — Expressionismus
München, 1975

Henk de Vlieger — Handbook for the Orchestral Percussion Section
Den Haag, 2003
[Zeer degelijk en betrouwbaar; omschrijft ± 2000 komposities]

A. von Webern — Der Weg zur neuen Musik
Wien, 1960 [reprint]

Adolf Weismann — Die Musik in der Weltkrise
Stuttgart/Berlin, 1922
[uitstekend beeld van periode 1890-1920; tracht vooral 'het waarom' te verklaren]

C. van Wessem — Moderne Fransche musici
Den Haag, s.d., [± 1929]
[geschikt als eerste inleiding op het onderwerp; informatie uit eerste hand over leden 'Groupe des six']

Arnold Whittall — Music since the first world war
London, 1977

Karl H. Wörner — Musik der Gegenwart
Mainz, 1949

Karl H. Wörner, — Neue Musik in der Entscheidung
Mainz, 1954

Joseph Wulf — Musik im dritten Reich, eine Dokumentation
Gütersloh, 1963

Peter Yates — Twentieth century music
London, 1968

==========