

1990 © LEO SAMAMA:

Pierre Boulez - Répons: het antwoord van de meester

'RÉPONS' VAN PIERRE BOULEZ (*1925) WORDT ALGEMEEN ALS EEN MEESTERLIJK SAMENGAAN VAN INSPIRATIE EN TECHNISCH VERNUFT GEZIEN. NA JAREN VAN OGENSCHIJNLIJK STILZWIJGEN BEVESTIGDE BOULEZ MET DEZE DEELS NOG ONVOLTOOIDE COMPOSITIE ZIJN POSITIE AAN DE TOP VAN DE HEDENDAAGSE MUZIEK. LEO SAMAMA SCHREEF EEN INLEIDING OP HET WERK EN SPRAK, IN DE PAUZE TUSSEN TWEE REPETITIES VAN HET ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN, MET DE COMONIST OVER ZIJN WERK EN NATUURLIJK OVER 'RÉPONS'.

De Franse componist en dirigent Pierre Boulez wordt, en niet alleen in muzikale kringen, gezien als een ongekroonde leider, ja zelfs als een profeet van de hedendaagse muziek, als een soort pilaarheilige en een van de meest consequente grondleggers (samen met zijn leraar Olivier Messiaen als geestelijke vader en met Karel Goeyvaerts en Karlheinz Stockhausen als studiegenoten) van een hele kloosterorde met zich tot over hun oren in wiskunde wentelende toonkunstenaars.

Het zogenaamde punctuele serialisme in zulke strenge werken als *Polyphonie X* (1951) en *Structures Ia* voor twee piano's (1951/52), beschouwd als resultante van meer monnikenarbeid dan bevlogen inspiratie (Boulez zelf spreekt van een toen noodzakelijke ascese), gold daarbij als de enig juiste weg naar een muziek van de toekomst, een muziek waarin de moderne technologie een vanzelfsprekend onderdeel van de totale cultuur moest worden. Uitgangspunten voor deze ingrijpende visie waren wat de muziek betreft de twaalftoonstheorieën van Arnold Schönberg, en meer nog van zijn leerling Anton Webern, en, min of meer in het verlengde daarvan, de diepgaande structurele analyses die Messiaen en Boulez van de composities van Debussy, Webern en Stravinsky gemaakt hebben.

In 1952 kon Pierre Boulez dan ook met overtuiging uitroepen dat "*elke musicus die de noodzaak van de taal der dodecafonie niet tot in zijn diepste wezen gevoeld heeft - ik zeg niet begrepen heeft maar gevoeld - is NUTTELOOS.*" Gelukkig was hij zelf genoeg muzikant om spoedig het 'fetisjisme van het getal' de rug toe te keren en vooral met de prachtige cyclus *Le Marteau sans Matre* (1953/55; rev. 1957) zijn naam als een echte toondichter te vestigen. Voor menigeeen was Boulez toen echter een verloren zoon geworden, een deserteur van de enige ware leer.

Zelfs nu nog kan hij zich boos maken over de misvattingen omtrent zijn muziek uit deze jaren en vooral de werken die sedert *Le Marteau sans Maitre* zijn ontstaan. Zo merkte hij onlangs in een interview met Henry-Louis de La Grange in het aprilnummer van *Diapason/Harmonie* op:

"Per slot, wat is het "serialisme"? Dat heeft slechts enkele maanden geduurd, enkele weken zelfs, een jaar op z'n hoogst, en dat in de periode 1950-1952. Wie daarover begint heeft niet één, maar minstens vijftien treinen gemist. [...] Ik daag een ieder uit aan de hand van analyses ook maar één spoor van serialisme te vinden in de werken sedert Eclats/Multiples, dat twintig jaar oud is, ja zelfs in oudere werken.

Wat dit betreft is de argumentatie verschrikkelijk dom en getuigt van onkunde. Men verwijst altijd naar wat er gezegd wordt en bekijkt de werken zelf niet. [...] En wat voor verband bestaat er dan met het serialisme van Schönberg? Sinds de jaren vijftig hebben Stockhausen en ik de begrenzings- en dwangmatigheden daarvan doorbroken om disciplines te ontwikkelen gebaseerd op criteria die veel omvangrijker en flexibeler zijn, en die niets meer uit te staan hebben met de uitdrukkingen die men gewoon was te gebruiken. Het is waar dat er sindsdien componisten zijn geweest die, meer dan wij, belang stelden in de relatie tussen taal en de structuur van het geluid; want dat was niet onze voornaamste bezigheid. Die toevlucht tot de wetten van de natuur zijn van enig belang, maar hebben tevens een beperkte draagkracht. Wanneer we ons te veel met een enkel middel bezig houden worden we ons er spoedig van bewust wat de beperkingen en de gebreken ervan zijn. Ten aanzien van het serialisme ben ik me daarvan in 1953 bewust geworden. Daarom gaat een polemieek daarover mij niet aan. [...]"

Het serialisme met zijn ingenieuze reeksentechnieken, aanvankelijk vooral op basis van de meest elementaire muzikale parameters (zoals toonhoogte, toonduur, toonsterkte en timbre), werd in de loop van de jaren vijftig aangevuld en verrijkt met minder gedetermineerde principes, met quasi-improvisatorische momenten (bij Boulez altijd *quasi!*), met een grotere structurele openheid (Boulez spreekt geïnspireerd door Umberto Eco van *l'oeuvre ouverte* en van *libre espace*), zoals in de *Derde Pianosonate* (1955/57), in *Structures II* (1956/61), in *Éclat* (1965), in *Domaines* (1968) voor klarinet en zes instrumentale groepen en in *Rituel* (1975), en vooral met meer openheid voor zaken als muzikale gestiek en de problematiek van de muzikale tijd en de verhouding tussen perceptie en receptie.

In die jaren richtten veel componisten zich gaandeweg meer op zaken als veldichtheid en massa - tegenover de 'punt' van het punctuele serialisme. We hoeven maar te denken aan Iannis Xenakis (dat andere grote muzikale intellect in Frankrijk) en weinig later György Ligeti, Witold Lutoslawski en Krzysztof Penderecki. Ook Stockhausen legde de weg van punt naar massa af, bijvoorbeeld in *Gruppen* voor drie orkesten (1955/57) en in *Carré* voor vier orkesten en vier koren (1959/60). Boulez werkte het een en ander met name uit in *Pli selon pli* (1957/62).

Aspecten van improvisatie deden hun intrede deels onder invloed van de Amerikaanse componist John Cage, met wie Boulez al in 1949 in contact was gekomen (Cage verbleef toen in Parijs), deels ook uit innerlijke behoefte het keurslijf van het punctuele serialisme af te werpen en de muzikale horizon, de omvang ook van de compositorische techniek, aanzienlijk te verbreden. Een titel als *Improvisation sur Mallarmé* spreekt boekdelen, maar ook *Figures, Doubles, Prismes, Éclat/Multiples* en *...Explosante-fixe...*. Resultaat: vaste parcoursen via flexibele bouwstenen of vrije parcoursen op basis van strikte bouwstenen.

In het licht hiervan is Boulez' typering van de ideale muziek kenmerkend: "*de helderheid van de innerlijke logica der vormen en structuren met de vlucht der verbeelding, van de fantasie, van de improvisatie.*" De innerlijke logica der vormen is te vergelijken met een doordachte muzikale retorica. Zonder dat kan geen begrijpelijke overdacht, zeker niet van min of meer complexe structuren, plaats vinden. Dat verklaart grotendeels ook de behoefte van Boulez een aantal van zijn composities opnieuw op de werkbank te leggen en grotendeels te herschrijven, hetgeen hij ziet als ze 'eindelijk' eens te voltooien.

"*Techniek is als de botten in het menselijk lichaam. Wanneer er geen botten zijn, zal het lichaam niet overeind blijven. Wanneer er geen techniek is zal het vlees van de muziek niet bijeen blijven. Je hebt botten, vlees en zenuwen nodig. Als een van deze elementen ontbreekt, heb je uitsluitend een skelet of stukken vlees. Maar geen kunstwerk.*"

Een goede techniek kan bovendien de dictie, de muzikale gestiek, beter schragen. Het is immers de kunst zich door middel van tonen uit te drukken, te communiceren. "*Er zijn com-*

ponisten die zeggen dat ze willen dat hun muziek toegankelijker wordt. Dat is een banale, triviale benadering. Wat je nastreeft is domweg je beter te kunnen uitdrukken. Je bent je bewust van de grenzen die een al te rigide techniek met zich mee brengt. Je zoekt naar een verruiming. Zo ontsluit je een gebied dat veel omvangrijker is dan je aanvankelijk tot je beschikking had. Maar wanneer je jezelf beter uitdrukt, kan het publiek uiteindelijk ook beter volgen wat je uitdrukt. Kortom, je ideeën komen beter over."

Een goede en vooral intensief doordachte techniek biedt bovendien ruimte voor meer flexibiliteit, voor 'de vlucht der verbeelding'. Want een voor Boulez moeten ook momenten van improvisatie beheersbaar blijven. Improvisatie, van welke aard ook, stelt eisen aan de wijze waarop muzikale gedachten genoteerd moeten worden, aan het samenspel tussen en met uitvoerende musici.

"Naarmate je in een open structuur meer mensen hebt, is er een groter risico dat zich fouten zullen voordoen. De verhouding is zelfs exponentieel. Dan heeft een open structuur dus geen zin meer en moet je de structuur weer 'sluiten' en strikt de noten en alle gebeurtenissen vastleggen, in de tijd en ten opzichte van elkaar.

Zelfs met slechts een paar musici moet je van te voren al duidelijk afspreken wat je gaat doen. Er ontstaat zo een merkwaardige tegenspraak, namelijk tussen iets dat geheel vrij had moeten zijn en uiteindelijk juist geheel gefixeerd wordt om het tenminste ten uitvoer te kunnen brengen. Wanneer ik voor solisten schrijf is er veel bij dat geheel vrij is. Wanneer ik met grotere groepen werk, dan zijn sommige passages voor solisten wel vrij, maar voor het ensemble als geheel niet.

Ik realiseer me dat we op een bepaald moment alleen nog maar met een tekenspel bezig waren. Ieder kon op basis van de aangereikte bouwstenen zijn eigen compositie maken. Maar het is niet meer dan spel en naar mijn mening een tamelijk kinderachtig spel. Dat is geen ideaal. Voor mij is het ideaal dat er flexibele vormen zijn, die enige veranderlijkheid bezitten, dus niet altijd hetzelfde klinken, die dus een zekere buigzaamheid bezitten in verhouding tot de af te leggen weg. Maar een soort domino-spel, nee, dat zegt me niets."

Boulez heeft de aanvankelijk zozeer beleden seriële techniek dan ook niet terzijde geschoven: *"Zij is er nog wel, maar in embryonale staat, als een kiem, een kern die groeit. Je kan er echter niet meer van spreken in termen van de Weense School van Schönberg. Dat is onmogelijk. Het is nu een veel omvangrijkere en veel meer gevarieerde techniek. Een techniek die zich ook steeds vernieuwd. Het is echter geen gecentraliseerde, daarentegen eerder een lokale techniek, terwijl de verbanden en relaties toch behouden blijven. Het heeft dus niets meer van een 'régime', van een keuslijf."*

Spoedig trad Boulez op vele fronten in het muzikleven op de voorgrond, als dirigent en als organisator, met name in de Compagnie van Madeleine Renaud en Jean-Louis Barrault (sinds 1946) en bij de Concerts du Petit Marigny en de daaruit voortgekomen Domaine Musical (sinds 1953/54), als criticus, muziek- en cultuurfilosoof in talrijke boeiende artikelen (verzameld in bundels als *Relevés d'apprenti*, 1966 en *Point de repère*, 1981) en vooral in het geschrift *Musikdenken heute* (1963, in het Frans verschenen als *Penser la musique aujourd'hui*, 1963).

Boulez is een typisch produkt van de na-oorlogse Franse intelligentia: veelzijdig, precies als een schoolmeester, gedegen onderlegd in filosofie en literatuur (als onmisbare instrumenten voor zijn scheppende arbeid), dogmatisch - hoewel niet steeds vanuit dezelfde premissen - en niet zelden verfrissend polemisch. *"De brejznevianse zedepreken over de voorzieningsstaat zijn niet in staat mij de leegheid van hun gedachten en acties te doen vergeeten. [...] Ik hou niet van de verstikkende geur van dooie dienders die met een touwtje aan hun bureaus zijn vastgebonden."* (Interview met De La Grange, Harmonie/Diapason, april 1990).

Zijn pen is ongenaakbaar. Menige gevestigde opinie heeft hij in vlijmscherpe bewoordingen gekraakt, ook die van hemzelf. De Franse cultuurpolitiek heeft Boulez ongenadig voor schut gezet (ook als is hij er nu zelf een gerespecteerd onderdeel van geworden), het instituut 'opera' werd als meest burgerlijke uiting van de Franse cultuur met de grond gelijk gemaakt. Het gevolg van dit alles was dat Boulez in 1966 zijn vaderland boos verliet (hij woonde toen overigens al een zevental jaren in Baden-Baden, maar werkte nog steeds in Parijs), zich geheel op een internationale carrière als dirigent toelagde en kort daarop wereldwijd bekend werd als een even briljant als kieskeurig dirigent van ... opera's.

Onder zijn leiding was in 1963 Alban Bergs *Wozzeck* in Parijs voor het eerst op de planken gebracht. In 1965 volgde een geruchtmakende plaatopname van Debussy's *Pelléas et Mélisande* en een jaar later dirigeerde Boulez de *Parsifal* in Wagners eigen heiligdom, Bayreuth. Waarna hij tien jaar later ook dit bolwerk vier jaar lang op zijn grondvesten dit schudden door samen met regisseur Patrice Chéreau Wagners omvangrijke tetralogie *Der Ring des Nibelungen* als een sociaal-politieke fabel te presenteren. En in 1979 dirigeerde hij in de Parijse Opéra, het Palais Garnier, de eerste integrale uitvoering van Bergs *Lulu*, waarvan de derde akte door Friedrich Cerha is voltooid. Al jaren gaan er geruchten dat Boulez inmiddels zelf aan een opera werkt, maar nog steeds heeft hij geen goede librettist gevonden.

Pierre Boulez is bovendien een van de eerste dirigenten gespecialiseerd in de muziek van de twintigste eeuw. Tot ongeveer 1955 waren er immers slechts twee grote dirigenten die niet terugdeinsden voor de complexe partituren van Boulez, Stockhausen, Berio, Nono, Messiaen en andere koplopers van die dagen: Hans Rosbaud en Hermann Scherchen, beiden zestigers! Zowel Boulez als Bruno Maderna zijn toen, vooral vanuit Darmstadt, de navel van de West-europese avantgarde (al was het maar een paar weken per jaar), begonnen met het opleiden van jonge dirigenten en componisten. Boulez heeft dat later in Bazel voortgezet, waar hij door Paul Sacher in staat gesteld werd om van 1960 tot 1966 aan de Musikakademie muziekanalyse, compositie en orkestdirectie te doceren.

Ook in het eigen oeuvre van Boulez kreeg het symfonieorkest gaandeweg een opvallender plaats. Kamermuziekwerken als de drie *Improvisations sur Mallarmé* voor sopraan en een klein, kleurig ensemble werden kort na 1960 met twee omliggende orkest delen (*Don* en *Tombeau*) uitgebreid en van een rijkgeschakeerd orkestraal gewaad voorzien, met als resultaat de omvangrijke vijfdelige compositie *Pli selon pli. Eclat* (1965) voor vijftien instrumenten is *Eclat/Multiples* (1971) voor zeventwintig instrumentalisten geworden, onder meer door er tien altviolen aan toe te voegen. *Rituel in memoriam Bruno Maderna* (1975) en *Notations* (1978), naar 'jeugdige' pianowerkjes, zijn imposante, volbloed orkestwerken, die thuis horen in dezelfde grote traditie, die Boulez eveneens als dirigent vertegenwoordigt.

Van 1967 tot 1972 was Pierre Boulez eerste gastdirigent van het Cleveland Orchestra, tussen 1971 en 1977 zwaaide hij als chefdirigent de scepter over het New York Philharmonic Orchestra en van 1971 tot 1974 tevens over het BBC-orkest in Londen. In die spilfuncties heeft hij zich sterk gemaakt voor de muziek van Berlioz, Stravinsky, Schönberg, Webern, Berg, Mahler, Elliott Carter, Messiaen en vele telgen uit de jongste componistengeneraties. Dat laatste blijkt ook uit zijn recente werkzaamheden als hoogste baas van het Franse IRCAM (Institut de Recherche et de Coördination Acoustique/Musique) en als voorzitter van het Ensemble InterContemporain, waarvan hij jaarlijks tevens een aantal concerten dirigeert.

Want Boulez is sinds een twaalfstal jaren in Frankrijk terug. Volgens sommige zwartkijkers uit opportunisten. De Franse staat heeft nu eenmaal traditiegetrouw iets van een pauze. Zij pronkt graag met een kostbaar uiterlijk en zowel het Centre Beaubourg, het IRCAM, de nieuwe opera La Bastille en het nieuwe muziekcomplex, de Cité de la Musique in La Villette (onder de rook van Parijs) zijn typische Franse prestige-objecten: geldverslindende doelwitten van veel kritiek en toch ontegenzeggelijk succesvol. Pierre Boulez past in deze entourage. Hij

is inmiddels een gevierd lid van de Collège de France. Nu hij zelf de pensioengerechtigde leeftijd bereikt heeft, behoort hij evenzeer tot de Franse traditie als Versailles en Voltaire. De invloed van Boulez als analyticus, muziekdenker, dirigent, componist en als mens die de belichaming is van de Cartesiaanse filosofie '*Cogito ergo sum*': '*Ik denk, dus ik ben*' valt moeilijk te meten. Zijn positie als voorvechter van de nieuwe muziek is niet los te zien van zijn rol als schakelfiguur tussen de ijle, uitgebotte twaalftoonmuziek van Webern enerzijds (hem overgedragen door René Leibowitz) en anderzijds de lyriek en klankschoonheid, de souplesse, maar ook de minitieuze vormbeheersing in de werken van Debussy (een van de muzikale liefdes van Messiaen), tussen het bonte expressionisme van Alban Berg en het in Oosterse en Katholieke mystiek gedrenkte tegelijk hermetisch gesloten en kleurig-extraverte oeuvre van Olivier Messiaen (Boulez' voornaamste leermeester), tussen de dogmatische reglementen van het vroege serialisme en de talrijke akoestische onderzoeken van het IRCAM enerzijds en de bevlogenheid, de ogenschijnlijke vrijheid, de open vorm, een directe zeggingskracht, zoals die voor het gros van ons twintigste eeuwers nog steeds bepalend zijn voor wat we 'meesterwerken' plegen te noemen.

In de meest recente van zijn composities is de visie van Boulez "*de helderheid van de innerlijke logica der vormen*" met veel verbeeldingskracht verklankt. Met name beknopte partituren als *Messagesquise* voor solocello en zes celli (1976), *Dérive* voor zes musici (1984) en *Memoriale* voor fluit en klein ensemble (1985) zijn poëtische meesterwerkjes, uitermate doorzichtig van klank, prachtig van harmonie en wat hun muzikale gestiek betreft opvallend overdrachtelijk, openhartig.

Opmerkelijk is bovendien dat *Dérive* beschouwd kan worden als een 'afleiding' van het grote werk van deze jaren, *Répons*, terwijl *Memoriale*, of *Memoriale (...Explosante-fixe... Originel)*, zoals de volledige typisch Bouleziaanse titel luidt, een volledig uitgeschreven versie is van *...Explosante-fixe...* uit 1971.

Het is niet alleen kenmerkend voor het werk van Boulez maar in zekere zin ook voor de staat van de hedendaagse muziek dat de Westerse cultuur meer dan ooit tevoren in een voortdurende staat van onvoltooidheid verkeert. Niet eerder zijn we ons zo bewust geweest van het fenomeen 'work in progress'. Vooraanstaande componisten als Stockhausen, Berio, Boulez, maar ook Schnittke en Ligeti blijven onophoudelijk aan hun partituren sleutelen; niet zozeer om elk afzonderlijk produkt te verbeteren, als wel om vanuit bepaalde composities nieuwe op te bouwen, hetzij door het opnieuw arrangeren van het materiaal (zoals Berio), hetzij door de aanvankelijke uitgangspunten opnieuw uit te werken (Boulez en Ligeti).

Voor Boulez geldt vooral dat hij in een later stadium van zijn loopbaan meent de aanvankelijke uitgangspunten beter te kunnen realiseren. Het werk is uit nood onvoltooid gebleven. Inventie en uitwerking sloten niet meer op elkaar aan, de componist moest barrières nemen die hij toen niet kon concretiseren. Sedert een aantal jaren lijken de mogelijkheden daartoe opeens ontsloten. Kort na elkaar heeft hij werken *Le visage nuptial* (1951/52) en *...Explosante-fixe...* (1971/72-) weer onder handen genomen. Het eerste werk is in 1989 definitief voltooid. Al eerder, in 1965, kwam ook *Le Soleil des Eaux* (1950) weer op de werkbank te liggen. Nu moeten nog *Éclat/Multiples* en *Figures, Doubles, Prismes* (1963, 1968) verder uitgewerkt, bijgewerkt en afgerond worden.

Daartegenover staat dat de verschillende versies van *Répons* (eerste versie 1981, tweede versie 1982 en derde versie 1984) niet het resultaat van ontevredenheid zijn, maar van een uiterst minutieus en traag arbeidsproces. Er komt ook geen vierde, nog langere versie van, maar wel een tweede deel.

"Een zelfstandig deel, dat rekening houdt - want ik heb nog veel ideeën en materiaal in reserve - met de technologische vooruitgang sedert de eerste uitvoering van het eerste deel in Donaueschingen in 1981. Op het moment wordt een zeer interessante techniek ontwikkeld.

Toen ik met Répons begon, bevond zich de techniek op een bepaald niveau - in het eerste deel van Répons kom ik daar niet op terug, want met die techniek heb ik het bedacht. Voor het vervolg echter wil ik meer gebruik maken van de evolutie van mijn gedachten en van wat de technici van het IRCAM ontwikkeld hebben en van de verworvenheden van andere componisten bij het IRCAM. Dat is juist zo interessant van het IRCAM, dat je je voordeel kan trekken uit de ervaringen van anderen. En met dat voordeel schrijf ik dan het tweede deel van Répons dat nog in petto is."

De eerste uitvoering van *Répons* in 1981 werd door menigeen als een door de hemel gezonden geschenk beschouwd. Het jaar daarvoor verkeerde het IRCAM zich in een ernstige crisis. De interne organisatie met afdelingen voor instrumentale en vokale muziek (directeur Vinko Globokar), voor elektronische en elektro-akoestische muziek (directeur Luciano Berio), voor onderzoek met computers naar geluid en klanken (deels analytisch, deels synthetisch en op basis van sampling; directeur Jean-Claude Risset, met medewerking van Iannis Xenakis) en voor muziekpraktijk in de vorm van een 'unité mobile' voldeed niet.

De kosten waren (en zijn nog steeds) buitensporig hoog en de resultaten waren onderwerp van kritiek uit diverse hoeken, van de kant van de regering (de hoge kosten), van de kant van collega's (de hoge salarissen), van de kant van muziekcritici en componisten (de tegenvallende artistieke resultaten). Dat laatste had vooral te maken met de lange aanlooptijd om de nieuwe technologie waarmee het IRCAM wilde werken onder de knie te krijgen, maar ook met meningsverschillen en niet in het minst met het bepaald lastig te beheersen probleem dat technici niet a priori muzikaal-artistiek begaafd zijn en omgekeerd musici te weinig van de techniek weten om daarmee zonder technici aan de slag te kunnen gaan. Enkel de concertpresentaties, de educatieve contacten met een nog niet erg omvangrijk maar trouw publiek en de programma's van het Ensemble InterContemporain, dat evenals het IRCAM onder directeurschap van Boulez stond, waren boven alle twijfel verheven.

Berio, Globokar en Risset verlieten het IRCAM, Xenakis stak zijn kritiek evenmin onder stoelen of banken en menig departement moest gereorganiseerd worden. Het resultaat is een tweedeling in een muzikaal en een wetenschappelijk departement met daartussen een educatieve dienst. Sedert tien jaar werkt deze opzet met redelijk succes, al was de kritiek dit jaar wederom niet van de lucht.

Boulez luchtte zijn hart tegen over Henry-Louis de La Grange: "*Wanneer twee organisaties, die tezamen meer dan honderd mensen in dienst hebben, niet meer kosten dan een orkest met honderd musici, dan rechtvaardigt dat al dat de gemeenschap een dergelijk bedrag investeert in het repertoire van de 20e eeuw en ook in dat van de toekomst. [...]*

De strijd gaat altijd weer over de hoeveelheid geld die uitgegeven wordt en nooit over de kwaliteit van de behaalde resultaten. Onder de vele componisten die wij ontvangen, zijn persoonlijkheden wier beheersing van het vak boven elke discussie staat. Wat ik bovenal bij het IRCAM heb willen vermijden, en daar beroem ik me op en ik verkondig het luide, is het amateurisme dat zo vaak in dergelijke onderzoeksinstellingen heerst. Het is noodzakelijk dat je de mensen in contact brengt met een ontwikkelde manier om over muziek te denken, met een strenge beheersing van het vak. Ik denk dat niemand het IRCAM op dat punt iets verwijten kan. [...] Wat dat betreft functioneert onze organisatie volmaakt.

Van af het allereerste begin hebben we het Ensemble InterContemporain en het IRCAM op het hoogst mogelijke professionele plan geplaatst. Daar kan niemand ons op aanvallen. Men valt mij dus aan op grond van een budget dat geheel ontkoppeld wordt van de aard van onze activiteiten. Ik eis dat er over de kwaliteit gesproken wordt en over de verhouding tussen kwaliteit en de kosten. Ik heb er niets op tegen dat men andere centra financieel helpt, maar dan onder voorwaarde dat men veeleisend is ten aanzien van de professionaliteit ervan."

En toen kwam *Répons* - een opdracht van de Südwestfunk Baden-Baden -, niet alleen als bewijs dat de technologische onderzoeken van het IRCAM uitermate bevredigende resultaten hebben opgeleverd, maar vooral als een compositorisch meesterwerk dat sedertdien min of meer de rol toebedeeld heeft gekregen van de stralende vlag op het gigantisch vliegdekschip dat het IRCAM voor velen is. *Répons* verbindt heden en verleden, wijst naar de toekomst en is tegelijkertijd educatief beschouwd een volmaakt produkt om de doelstellingen van het IRCAM op kunstige wijze te concretiseren.

Boulez: *"Ik wilde een werk schrijven dat zowel omvangrijk als steeds weer vernieuwend is. Bovendien wilde ik de klankmogelijkheden uitbreiden op basis van de huidige technologie, zelfs verder gaan dan de begrenzingen van akoestische instrumenten ons op het moment toelaten. Tegelijkertijd wilde ik echter deze instrumenten wel behouden. Mijn instrumentarium bestaat uit een door de techniek versterkt, gemodificeerd en vergroot instrumentaal ensemble.*

De titel is letterlijk te nemen: er is een groep musici in het midden, die slechts enigszins versterkt wordt, afhankelijk van de zaal waarin we spelen, en er zijn zes solisten. Het publiek bevindt zich tussen deze twee. Er is dus een voortdurende afwisseling van verzen en antwoorden (responsies) tussen de solisten en de centrumgroep. Tegelijkertijd is er een schema van verzen en antwoorden tussen elke solist en de techniek. Dat levert een soort cascade op. De hele partituur is als een aaneensluiting van cascades, van opeenvolgende gebeurtenissen geschreven. De fysieke inrichting ervan onderstreept dat.

De twee groepen zitten tamelijk ver van elkaar af. Zij kunnen daardoor niet tegelijkertijd snelle, ingewikkelde passages spelen en het contact onderhouden met de dirigent die bij het centrale ensemble staat. Waarnaar ik dus moest zoeken, was een aan de tijd verbonden en natuurlijk ook thematische samenhang tussen solisten die onafhankelijk zijn en meestentijds via eenvoudige signalen van de dirigent kunnen spelen en een ensemble dat zeer direct van de dirigent afhankelijk is. Naast elkaar staan dus een strikte, verplichte samenhang en een meer flexibele. Dat levert een bijzonder duidelijk gevormd en toch veranderlijk en soepel universum op.

Een omvangrijk werk als Répons, met een zo grote afstand tussen de solisten, het ensemble en de techniek, vraagt een veel duidelijker gedefinieerde muzikale gestiek dan wanneer je met een klein ensemble werkt. Het is als het verschil tussen een toneelstuk en een gedicht. Répons is wat dat betreft eerder een toneelstuk."

Het materiaal waarop *Répons* gebaseerd is, is uitermate helder en duidelijk, namelijk vijf akkoorden van elk zeven tonen. Direct aan het begin van het werk worden die akkoorden in cascades van klank door het instrumentaal ensemble (twee fluiten, twee hobo's, twee klarinetten, basklarinet, twee fagotten, twee hoorns, twee trompetten, twee trombones, tuba, 3 violen, twee altviolen, twee celli en een contrabas) geëxposeerd, in een kleurrijk en door en door gemodelleerde spectrum. In het verloop van de compositie ontwikkelt zich een samenspel van ensemble, solisten en de techniek (in alle opzichten dus te vergelijken met het aloude *responsorium*).

De techniek (grotendeels bediend onder leiding van Andrew Gerzso) bestaat uit een door het IRCAM ontwikkelde computer, de 4X, en een ultrasnelle verdeleenheid, de Matrix 32. Hiermee worden de tonen van de solisten (cymbalum, MIDI-piano van Yamaha, xylofoon en glockenspel, harp, vibrafoon en een tweede MIDI-piano plus DX7-synthesizer) verwerkt, getransformeerd en naar de luidsprekers gezonden. De computer kan binnen één seconde tweehonderd miljoen handelingen verrichten. De door de X4 te effectueren transformaties bestaan overwegend uit vertragingen, nieuwe toonhoogten, ring- en zaagtandmodulaties en het verruimtlijken van de omvang. De MIDI-instrumenten kunnen zelfs zonder de hulp van een technicus de computer beïnvloeden.

Elk van de solisten speelt bij zijn eerste inzet (na ongeveer 6'30") een gebroken samenklank, een arpeggio, die door de computer de zaal in worden geslingerd, langs de luidsprekers circuleren en vervolgens in ongeveer acht seconden uitklinken. De snelheid waarmee het geluid circuleert en duur van de klank staan in directe verhouding tot de luidheid en de contouren ervan. Doordat de computer in zogenaamde 'real-time' het geluid verwerkt kunnen de tonen van de solisten in een fractie van een seconde getransformeerd en getransporteerd worden.

Boulez: "*Een computer is niet meer dan een stuk gereedschap. Het is een middel om datgene wat je uitgedacht hebt te verwezenlijken. We kunnen ons veel meer zaken voorstellen dan we in werkelijkheid, dus concreet realiseren kunnen. Ik vindt het interessant die grens te overschrijden, je op een terrein te begeven waar we die voorgestelde zaken ook tastbaar kunnen maken.*

Laat ik een zeer eenvoudig voorbeeld geven. Wat toonhoogte betreft zijn onze instrumenten getempereerd gestemd, dus met min of meer zuivere kwinten en vaste afstanden voor grote en kleine secundes. Om andere toonhoogten te krijgen kan je ze natuurlijk verstemmen, maar dat is niet erg praktisch en niet betrouwbaar. Het is ook niet goed te controleren. Maar wanneer je de computer inschakelt, dan heb je het gehele universum van niet getempereerde tonen direct tot je beschikking. Het is dus veel eenvoudiger zoiets met daartoe ingerichte gereedschappen te doen dan met knutselwerk.

De capaciteit van de machines wordt steeds groter. Ze zijn meer en meer in staat te geven wat je van hen verlangt. Daarom is de technische vooruitgang van de computer ook zo bijzonder interessant. Die stelt je in de gelegenheid een directere communicatie te verwezenlijken en een subtielere en flexibelere uitdrukking van wat je als componist wenst. Naarmate de computers meer geperfectioneerd worden kunnen we hetzelfde doen als met de machines van zo'n vijftien jaar geleden maar nu veel sneller, veel beter en veel meer. En dat geldt ook weer voor de machines over tien jaar. Toch zullen zij niet de mogelijkheid verloren hebben te doen, wat ze vandaag ook kunnen doen. Want het gaat om computerprogramma's, om logica. Wanneer die programma's eenmaal gemaakt zijn, blijven ze hetzelfde en doen ze hetzelfde, op nog betere machines echter wel meer en sneller. Je verliest dus niets, je wint alleen maar." Répons is niet Boulez eerste compositie waarin 'machines' een rol spelen. Al in 1951/52 werkte hij bij de Groupe de Recherche de Musique concrète van Pierre Schaeffer aan twee bandcomposities, *Étude sur un son* en *Étude sur un accord de sept sons*. Maar de techniek viel hem tegen en hij ging op deze weg niet direct door. De tweede etude gaat overigens uit van een akkoord van zeven tonen, terwijl *Répons* gebaseerd is op vijf akkoorden van elk zeven tonen... Evenals in de *Notations* voor orkest, en de overige composities die weer onder handen zijn genomen, lijkt ook hier geen sprake te zijn van een uitgewist geheugen, zoals Boulez eens voor een beter fundament van de toekomst voorgesteld heeft.

Na de *Études* liet Boulez het medium van de band enkele jaren liggen om er in *La Symphonie mécanique* voor een film van Jean Mitry in 1955 op terug te komen. Het resultaat beviel opnieuw niet. Maar nauwelijks drie jaar later werd voor *Poésie pour pouvoir* dit medium wederom beproefd, hoewel nu in een samenspel met symfonieorkest. In 1972 ondernam Boulez een vijfde poging de techniek naar zijn hand te zetten, en wel in een tweede versie van *...Explosante-fixe...* De partituur werd teruggetrokken; in samenwerking met de technici van het IRCAM wordt nu aan een vermoedelijk toch wel laatste realisatie gewerkt.

De zo succesvolle uitvoeringen van *Répons* hebben bovendien tot een volledig nieuwe compositie met bandtechniek geleid, namelijk *Dialogue de l'ombre double* voor klarinet en band (1985). Evenals in de tweede versie van *Domaines*, voor klarinet en zes instrumentale groepen (1961/68), en natuurlijk in *Répons*, speelt de dialoog, ditmaal het samenspel tussen

het instrument en de band, een wezenlijke rol, maar ook het flexibele parcours, waardoor dat samenspel verschillende circulaire trajecten oplevert.

De basis hiervoor had Boulez overigens al in 1956/57 gelegd in de *Derde Pianosonate*, waarvan het deel *Constellation(-Miroir)* een flexibel parcours langs gefixeerde punten en blokken biedt en het deel *Trope* een gefixeerd parcours biedt, waarvan echter het begin (en dus ook het einde) niet vaststaan doordat de ringband waarin de muziekbladen zich bevinden niet aangeven welke de eerste (en dus ook laatste) pagina ervan is. *Domaines* en *Dialogue de l'ombre double* gaan van dit laatste model uit. *Répons* sluit aan op het eerste principe.

In *Domaines* gaat het om zes solo's voor de klarinet - te spelen in een door de solist te kiezen volgorde - en zes daarop reagerende ensembles, gevolgd door een versie 'miroir' waarin het parcours en het proces gespiegeld worden: de dirigent kiest de ensembles, die bovendien varianten spelen, en de solist reageert. Het principe is, evenals in *Répons*, dat van een responsorium. In de meer antifonale *Dialogue de l'ombre double* heeft Boulez zes 'strophes' gecomponeerd, omsloten door een 'sigle initial' en een 'sigle final'. Zelfs al keert Boulez steeds weer terug tot zijn eigen uitgangsposities en lijkt het, zeker nu na ruim 45 jaar scheppende arbeid, alsof hij gelijk Gustav Mahler, in elke compositie tracht zijn allereerste idealen in steeds betere representaties daarvan te realiseren, nimmer heeft hij als componist werkelijk achterom gekeken. Van enige neo-stijl is bij hem geen sprake. Hij verafschuwt dat zelfs in het werk van Stravinsky. Van meet af aan werd zijn muzikale inspiratie gevoed door eigen idealen en een grote verbondenheid met de muziek van Debussy, Webern, Berg en Varèse. Tot op heden is elke partituur van Boulez een bewijs van een niet te bedwingen wil het telkens weer beter te doen.

Zowel de akoestische realisatie als de visuele presentatie van *Répons*, met solisten, ensemble en techniek, en niet het minst de schriftuur van deze partituur hebben bewezen dat Pierre Boulez alle gelijk aan zijn kant heeft door halsstarrig vast te houden aan zijn uitgangspositie: "*Een kunstwerk moet de realiteit ontstijgen. Zonder transcendentie is er geen kunstwerk.*" Inderdaad: "*Cogito, ergo sum.*"