

Cage is moeilijk toegankelijk, en Rihm 'reichlich beklatschenswert', de verschilpunten zijn hoe dan ook veel groter.

Rihm heeft inderdaad veel met het muzikale expressionisme gemeen. Naar eigen zeggen stond zijn compositorische wieg aan de smederijscène uit Schönbergs *Die glückliche Hand*, een beklemmend drama, rauw vitaal, explosief geladen, met als bijzonderheid een uitgewerkt kleurencomplexement.

Cage heeft les gehad bij Schönberg. Maar dat werd geen succes. Voor harmonie toonde Cage weinig talent, en dat verdroot Schönberg uitermate...

Ernst Vermeulen



vr. 17 juni 1988 VPRO
Festival Nieuwe Muziek,
Zeeland
Oosterkerk, Middelburg
20.15 uur
Radio Kamerorkest
Hans Zender

Geoffrey Madge, piano

o.a.
J. Cage
pianoconcert

za. 18 juni 1988 NOS
Holland Festival

De Beurs van Berlage, A'dam
21.00 uur
Radio Kamerorkest
Hans Zender

Siegfried Palm, cello

o.a.

W. Rihm
Klangbeschreibung I
W. Rihm
Monodram

za. 2 juli 1988 VPRO
Festival Nieuwe Muziek,
Zeeland

Grote Kerk, Veere
20.15 uur
Radio Filharmonisch Orkest
Lucas Vis

J. Cage
Kwartet 1 t.m. 8 voor
93 instrumenten

Darius Milhaud 'L'Orestie'

Drie dichters hebben een prominente rol gespeeld in de artistieke en intellectuele ontwikkeling van de jonge Milhaud: Francis Jammes, André Gide en Paul Claudel. Alledrie hebben ze een belangrijke bijdrage geleverd aan de vorming van Milhauds artistieke smaak, en de componist heeft in zijn beginjaren veel van hun teksten op muziek gezet. Jammes' toneelstuk *La brébis égarée* maakte zo'n diepe indruk op hem dat hij er een opera van maakte, de eerste die van hem bewaard is gebleven. Maar de belangrijkste van de drie was wel Paul Claudel, wiens literaire invloed versterkt werd door de innige en levenslange vriendschap die, ondanks het niet geringe leeftijdsverschil, na de eerste ontmoeting in 1911 tussen hen groeide.

Ontstaansgeschiedenis van L'Orestie

In 1913 gaf Claudel Milhaud een vertaling te lezen van *Agamem-*

non, het eerste deel van Aeschylus' driedelige tragedie, dat hij een paar jaar eerder had gepubliceerd. Hij wilde vooral van Milhaud weten hoe deze dacht dat de koren van muziek zouden kunnen worden voorzien 'zon-

der dat de voordracht en het dramatische accent eronder zouden lijden'. Claudel verwoordde daarmee het probleem dat de dichter en de musicus geruime tijd zou bezighouden en gaf hiermee in zekere zin de aanzet tot Milhauds werk aan *L'Orestie*. Claudel was op het idee gebracht het stuk op muziek te laten zetten door de dialoog die zich aan het begin van de tragedie, vlak na de moord op Agamemnon, tussen Clytaemnestra en het koor ontspint. Hij meende dat deze intens emotionele passage op de een of andere manier muzikaal onderstreept zou moeten worden, hoewel zijn ideeën omtrent het soort muziek dat ervoor nodig zou zijn, nog weinig concreet waren. Milhaud had echter wel uitgesproken opvattingen, vooral over wat hij beslist niet wilde:

Ik voelde er niets voor de gebruikelijke gelegenheidsmuziek te componeren. Voor die vorm van expressie koesterde ik destijds een diepe afschuw. Niets is onwaarsachtiger dan het inlassen van een muzikale frase terwijl de acteurs als in trance de tekst van het stuk opdreunen, aangezien het gesproken woord en de muziek twee volstrekt gescheiden sferen vertegenwoordigden. Om deze lyrische uitbarsting muzikaal reliëf te geven, moest van spreken naar zingen worden overgeschakeld.

De muziek voor deze scène, het enige deel van Agamemnon dat op muziek gezet zou worden, is geschreven in september 1913.

Claudel wilde na de vertaling van Agamemnon natuurlijk direct verder met het tweede deel van de trilogie: *Les Choéphores* (De plengofferbrengers). Nadat de twee vrienden ook hiervan de muzikale aspecten besproken hadden, ging de componist in juni 1915 aan de slag.

De muziek van *Les Choéphores* is uitgebreider dan die van *Agamemnon* en telt zeven nummers, die voornamelijk uit koren bestaan, maar ook een aantal belangrijke dialogen bestrijken. De voltooiing van de partituur (begin 1916) viel ongeveer samen met het moment waarop Claudel de laatste hand legde aan zijn vertaling van het derde deel van de trilogie: *Les Euménides*. Milhaud zou echter pas een jaar daarna aan de muziek voor dit deel beginnen. Rond deze tijd had Claudel, die behalve dichter ook beroepsdiplomaat was, een benoeming tot ambassadeur in Brazilië aanvaard, en Milhaud was als zijn secretaris met hem naar Rio de Janeiro meegegaan.

Claudels vertaling van dit laatste en meest omvangrijke deel van de trilogie werd door Milhaud in zijn geheel op muziek gezet en groeide uit tot een volwaardige opera. Vanzelfsprekend lieten Milhauds ambtelijke bezigheden het niet toe dat hij zich volledig aan het componeren wijdde, en

het zou dan ook tot december 1918 duren voor hij op Martinique, dat hij op de terugreis naar Frankrijk aan deed, het eerste bedrijf voltooide. In 1921 volgde het tweede bedrijf en het derde en laatste in 1922. De orkestratie van het hele werk kwam in 1924 gereed.

Zo was het werk na twaalf lange jaren volbracht. Milhaud was er voor de Eerste Wereldoorlog, toen hij nog druk bezig was met *La brébis égarée*, gestimuleerd door de vriendschap met Claudel aan begonnen, en legde er de laatste hand aan in het vrolijke Parijs van de jaren twintig, toen Claudel en hij al onafscheidelijke vrienden waren. Inmiddels was Milhaud een bekende en beruchte figuur in de wereld van de muziek geworden. De laatste twee bedrijven van *Les Euménides* contrasteren scherp met *La création du monde, le boeuf sur le toit* en de kleine symfonieën voor kamerorkest die Milhaud in dezelfde tijd schreef, maar de componist hing dan ook het onwrikbare standpunt aan dat ieder werk een eigen stijl en benadering oplegde. Er gaapt een brede kloof tussen de spirituele en ethische wereld van *Les Euménides* die van zijn andere naoorlogse werken. Het eerstgenoemde werk vertegenwoordigde een voorbije fase, waarvan de componist door middel van een proces van drastische uitbanning en purificatie afstand moest nemen alvorens nieuwe wegen te kunnen inslaan. Het was onmiskenbaar die hang naar loutering die aan de opmerkelijke stilistische eenheid van de trilogie ten grondslag ligt.

Over de muziek: strofen, polytonaliteit en schema's

Met *La brébis égarée* stond Milhaud op de drempel van de polytonaliteit, die in *Les Choéphores* de voornaamste pijler van de harmonische structuur en de grote vorm zou worden. (Als we het over Milhauds toepassing van de polytonaliteit hebben, dienen we echter voor ogen te houden dat totale functies in het algemeen in zijn werk ontbreken: de toonsoort wordt eenvoudigweg aangegeven door gewone akkoorden of door een duidelijke melodische lijn.) In dat opzicht is *Agamemnon* een soort tussenstation op de weg die voerde naar *Les Choéphores*. Claudels tekst bij de betreffende scène is een opeenvolging van strofen en antistrofen, benevens de caesuren die het moment markeren waarop een ander personage het woord neemt. De scène valt daardoor uiteen in twaalf secties, die Milhaud in een simpel vormschema plaatst een orgelpunt (dat echter voor de harmonie geen consequenties heeft) daalt in ie-

dere opeenvolgende sectie een halve toon, zodat wat een *a* in de eerste sectie is, in de twaalfde sectie een *bes* is die een grote septiem lager ligt. Milhaud laat op de *a* een dertiende, tekstlose, sectie volgen, waarna deze *a* ten slotte overgaat in een *d*. De onderdelen hebben elk een eigen melodisch karakter, hoewel het muzikale stramen voornamelijk door het ostinato bepaald wordt. Polytonale, harmonische spanning wordt gecreëerd door een in elke scène en steeds op dezelfde toonhoogte terugkerend thema ter lengte van zes maten.

In *Les Choéphores* gaat deze rangschikking van de strofen duidelijk gepaard aan een polytonale behandeling van de harmonie. In het eerste deel, 'Vociferation funèbre', voltrekt zich een logische opeenvolging van harmonieën die per onderdeel een of meer gemeenschappelijke akkoorden bevatten en waarin van een aanloop tot of verwijdering van deze uitgangsakkoorden slechts in geringe mate sprake is.

Strofe I	A
Antistrofe I	B Cis
Strofe II	Bes D
Antistrofe II	A Es
Strofe III	Gis E
Antistrofe III	G F
Slotzang	Fis Fis

In het derde deel, 'Incantation', wordt een zelfde dispositie van akkoorden verrijkt door een voortschrijdende ontwikkeling van de harmonische syntaxis en het muzikale materiaal.

In het zesde deel, 'La justice et la lumière', komt slechts een akkoord per sectie voor, maar dit akkoord is complexer en de behandeling ervan leunt minder op ostinato. De vijf verzen vormen een thema en variaties. Het tweede nummer, 'Libation', was Milhauds eerste poging een accapellakoor te schrijven in twee toonaarden tegelijkertijd.

De overige delen zijn indrukwekkende en voor hun tijd opvallend originele proeven van ritmisch reciteren voor een soliste, een koor uitgerust met sirenes en een begeleiding van louter slagwerk. Milhaud zou deze techniek ook toepassen in de openingsmuziek van *Les Euménides* en aan het slot van het tweede bedrijf ervan, alsmede in veel van zijn latere werken. De meest radicale en ambitieuze poging om de polytonaliteit als vormprincipe te laten fungeren is de finale van het derde bedrijf van *Les Euménides*. De veertien secties zijn stuk voor stuk in een aantal toonsoorten (of eigenlijk modi) tegelijk geschreven. De vier toonsoorten van de eerste sectie worden in de secties 4-7 uitgebreid tot zes, die dan geleidelijk oplossen in

een stralend C-groot. Het orkestrale materiaal van deze secties bestaat uit een meervoudig, gelaagd ostinato, opgebouwd uit zes elementen die zich voornamelijk in ritme en harmonie van elkaar onderscheiden. Deze ostinati worden tot het einde van de finale herhaald, terwijl slechts de toonsoort, het register en dus de orkestratie wijziging ondergaan. Om de aard van het bijbehorende vocale materiaal te bepalen, stelde Milhaud voor elk van de dertien secties een schema op, zoals hij dat ook voor de verdeling van de toonsoorten had gedaan. Op de verticale as zijn de toonreeksen voor de ostinati afgezet en op de horizontale as staan dezelfde toonreeksen in omgekeerde volgorde. Op de snijpunten van de coördinaten liggen de tonen die de beide schalen gemeen hebben en deze worden vervolgens toegewezen aan de stemmen.

Een dergelijke, strikt polytonale opbouw en deterministische benadering van de muziek treffen we in *Les Euménides* nauwelijks aan, maar in de rest van de opera valt een duidelijk aan de secties gerelateerde strofopbouw te ontwaren en functioneert de polytonaliteit als grondslag voor de harmonische structuur. De grote vorm wordt in hoge mate bepaald door de structuur van de tekst, maar ook op kleinere schaal geeft Milhaud het muzikale discours reliëf door blokken met elkaar te laten contrasteren. Het muzikale verloop kent geen vloeiende overgangen, maar ontwikkelt zich schoksgewijs, door abrupte wijzigingen in het klankgemiddelde.

In het algemeen hebben de scènes een hoofdthema met een specifieke textuur en meerdere subthema's of motieven. Aan het eind van de meeste scènes wordt op de een of andere wijze gerefereerd aan de openingssectie. In het tweede en derde bedrijf, waarin de handeling zich ontvouwt en Milhaud technisch een vastere greep op het stuk krijgt, neemt de complexiteit van dit alles toe. Zo is in het derde bedrijf al veel moeilijker een gemotiveerde onderverdeling van een scène te geven; hier fungeert de globale textuur als unificerend principe en gebruikt Milhaud de kenmerken van specifieke texturen om de personages te karakteriseren.

Athene, bij voorbeeld, gaat gedurende de gehele *Les Euménides* vergezeld van haar eigen, gemakkelijk te herkennen textuur. De Euméniden zelf zijn herkenbaar aan een karakteristieke, lichte textuur, die de muzikale begeleiding vormt van een bijtende vocale stijl. De andere personages, Orestes vooral, hebben niet zulke duidelijke trekken, maar altijd krijgt de textuur reliëf door de orkestratie.

Door als een beeldhouwer de klank te modelleren weet Milhaud de vitaliteit, barbaarsheid en meedogenloze terreur die de oude Griekse mythen en sagen ademen — en die we in onze bewondering voor de serene kalmte en beheersing van de Olympiërs nogal eens over het hoofd willen zien — volmaakt op te roepen.

Uitvoerings- geschiedenis

Het mag geen wonder heten dat een zo omvangrijk en complex werk als *L'Orestie* zelden als opera is uitgevoerd. *Les Choéphores* was het deel dat in 1919 — uit Parijs — als eerste in de concertzaal ten gehore werd gebracht. Het werk werd gedirigeerd door Félix Delgrange en de sopraan Jane Bathori trad op als soliste. Agamemnon werd pas in 1927 door Walter Straram op het programma van een van zijn concerten in Parijs gezet. In datzelfde jaar dirigeerde Milhaud zelf een uitvoering van *Les Choéphores* in de Parijse Opera. Het jaar daarop werd de finale van het derde bedrijf van *Les Euménides* onder leiding van Louis de Vocht in Antwerpen uitgevoerd, en ten slotte werd *Les Choéphores* in 1935 in het Brusselse Théâtre de la Monnaie onder leiding van Corneil de Thoran op de planken gebracht. In 1949 verzorgde het orkest van de Belgische radio een integrale uitvoering van *L'Orestie*, maar er zouden nog veertien jaren overheen gaan voordat in de opera van Berlijn de eerste complete scénische uitvoering plaatsvond (1968). Bij deze door Gustav Sellner geregisseerde uitvoering stond het orkest onder leiding van Heinrich Hollreiser. In 1976 verzorgde de

Franse radio een integrale concertuitvoering van *L'Orestie*, die onder leiding stond van Alexandre Myrat.

Jeremy Drake, 1987

Met toestemming van de VARA overgenomen uit het boek 'Starring Stravinsky'

zaterdag 25 juni 1988 VARA
Holland Festival

Concertgebouw, Amsterdam
14.00 uur
Radio Symfonie Orkest
Groot Omroepkoor
Koor van de Nederlandse Opera
Reinbert de Leeuw
vocale solisten

D. Milhaud
L'Orestie
(Nederlandse Première)

Het Vlaamse Clavecimbel van Fred Bettenhausen

Naast het Vlaams Clavecimbel leveren wij onder andere ook een Frans Clavecimbel één- en tweeklaviers, een Bentside Spinnet, Muselaer en Clavichord.



Prijzen en nadere informatie worden op aanvraag toegestuurd.

Het instrument is gebaseerd op het clavecimbel dat Ruckers bouwde in 1612. Dit tweeklaviers clavecimbel bevindt zich thans in l'Hotel de Berny in Amiens. De omvang van het nieuwe instrument is uitgebreid (geravelleerd) tot GG-e''' en de beide klavieren kunnen nu wel gekoppeld worden. Dit in de stijl van Ruckers gebouwde clavecimbel is bij uitstek geschikt voor de gehele clavecimbelliteratuur door de eeuwen heen. Het eenklaviers clavecimbel heeft 2x8' + luitregister; de tweeklaviers uitvoering 2x8' + 1x4' + luit. Ook is een versie met transpositieklavier leverbaar. Bijna altijd zijn alle modellen, die wij bouwen op voorraad. Zodoende bestaat de mogelijkheid deze in onze toonzalen te bekijken.

Fred Bettenhausen
Klavecimbelbouw/Harpsichords

Spaarnwouderstraat 39-41. 2011 AB Haarlem
Telefoon 023-361205