

“Mains tenant le vide”

Over het werk van componist Fons Brouwer



“De enige manier om het orgel recht te doen is door het orgel uit het orgel te nemen”, zei de Amerikaanse componist Morton Feldman (1926-1987) tijdens een van de beroemd geworden lezingen in Middelburg in 1986. Op het eerste gezicht lijkt dat een raadselachtige uitspraak. Feldman doelde op de vele associaties die het instrument oproept bij componisten, spelers en luisteraars. Zo dwingt het instrument tot retrospectie, door de eeuwenoude traditie die zo tastbaar is bij overgeleverde instrumenten uit verleden en heden. Daarnaast is het orgel niet los te zien van de christelijke cultuur. Een balast die Feldman probeerde af te werpen door de essentie van het instrument los te weken uit zijn context, door ‘het orgel uit het orgel te nemen’. Feldmans uitspraak maakte grote indruk op de Nederlandse componist Fons Brouwer (1963), een trouw bezoeker van de Middelburgse masterclasses.

Brouwer begon zijn muzikale loopbaan als organist. Niet vanuit een kerkmuzikale achtergrond, maar puur vanuit een fascinatie voor het instrument zelf. Over zijn orgelstudie herinnert Brouwer zich: “Ik bereidde mijn toelating op het voormalig Sweelinck Conservatorium in Amsterdam voor met Simon C. Jansen. Door hem ben ik van het orgel gaan houden. Ik mocht studeren in de Westerkerk. Ik kreeg de sleutel van Jansen en mocht het orgel in. Dat rondlopen in de buik van het instrument maakte een ongelofelijke indruk. Ook het vertrouwen dat hij me gaf, was belangrijk. Jansen stimuleerde me enorm en leerde me van heel veel soorten muziek te houden. Vanuit de nieuwe muziek heb ik de oude muziek ontdekt. Ik kende het complete oeuvre van Messiaen beter dan Beethoven. Toen ik voor het eerst de Große Fuge hoorde, was dat net zo'n schok voor mij als hedendaagse muziek dat voor anderen is. Jansen gaf me altijd het gevoel dat ik op het juiste spoor zat. Ligeti, Kagel, Scelsi, Cage, Feldman: allemaal componisten die, toen ik eenmaal bij Jacques van Oortmerssen studeerde, regelmatig op mijn lessenaar stonden. Tijdens de opleiding realiseerde ik me steeds meer dat mijn houding ten opzichte van het instrument een andere was dan die van mijn medestudenten en docenten.”

Brouwer vond een belangrijk klankbord voor zijn ideeën bij Daan Manneke, bij wie hij in 1985 terecht kwam als eerste compositiestudent: “Ik volgde muzikanalyse bij Manneke. Daar wilde ik mee doorgaan, maar hij vroeg me in plaats daarvan of ik weleens wat had gecomponeerd.

Inderdaad had ik wat stukjes geschreven, maar me nooit beseft dat je daarmee 'componeert'. Manneke heeft dat in me wakker gemaakt. In zijn lessen heerste een gistend klimaat, met aandacht voor andere disciplines zoals beeldende kunst, literatuur en filosofie. Een belangrijke aanvulling op de orgelopleiding. Waar ik op een gegeven moment mee stopte, omdat ik toch wel wist dat ik geen kerkorganist zou worden."

Strategie en mechaniek

Dat Brouwer zich als componist profileert en niet als componerend organist, blijkt uit de uiteenlopende bezettingen waarvoor hij schreef: van pianolied tot strijkkwartet en ensemble. Pas in 1993 componeerde hij *Quintessens*, een vitaal en ritmisch stuk dat op een abstracte manier voor orgel is geschreven. In 1996 volgde *De dooi*, een lied voor romantisch orgel op een gedicht van Wilbert Smit (1948-1996). Recent voltooid Brouwer *Festina lente*, geschreven ter gelegenheid van het Internationaal Schnitger Orgelconcours, voor het uit 1511 stammende Jan van Covelens-orgel in de St. Laurenskerk in Alkmaar.

Waar veel hedendaagse componisten hun heil zoeken in systemen (al dan niet met muzikale geldigheid), bepaalt Brouwer bij ieder werk opnieuw zijn strategie. Die objectieve houding blijkt misschien het duidelijkst uit *Sellingens Rownde* or *The Beginning of the World* uit 1992. Brouwer schreef zijn *Variations on the Variations by W. Byrd*, zoals de veelzeggende ondertitel luidt, naar aanleiding van een opdracht waarin hem werd gevraagd een variatie te schrijven op het *Sellingens Rownde*-thema, getoonzet door William Byrd. "Maar ik wilde geen nieuwe variatie maken zoals Benjamin Britten dat ooit deed, met toegevoegde eigen akkoorden en een andere instrumentatie", aldus Brouwer. In plaats daarvan onderzocht hij de verschillende wijzen waarop Byrd dit thema zelf had gevarieerd. Vervolgens liet hij die parameters op een Cage-achtige manier tegelijkertijd op Byrds eigen eerste zetting los. Een implosie van het componeersysteem van de Engelse renaissancecomponist.

mt 5 - 6 *non vibrato sempre, very loud and rough, much pressure*

The image shows a musical score for four instruments: Violino, Clarinetto basso, Violoncello, and Pianoforte. The score is in 6/4 time and consists of four staves. The Violino and Violoncello parts have dynamic markings of *ff sempre* and *sfz*. The Pianoforte part has a dynamic marking of *mf*. The Clarinetto basso part has a dynamic marking of *mf*. The score includes various rhythmic values and accidentals, including a sharp sign in the piano part.

[*Sellingens Rownde*]

Dat indampen van muzikaal materiaal vindt al plaats in Brouwers vroegste werk. In composities als *Solo* (1986) voor vier vocale solisten en *Transitus* voor piano, cello en twee slagwerkers bedient hij zich van een zelfde soort strategische reductie. Die wordt echter gaandeweg 'vervuild' door de stabiliteit van toonladders, ritmiek en akkoorden ter discussie te stellen.

Zo gaat *Transitus* over ruisklanken die gaandeweg evolueren naar tonen en weer vervallen tot ruis door een verregaande chromatisering. In de vocalise *Solo* laat de componist één melodie (de solo) over vier stemmen verdeeld zingen. De vocalen 'i', 'e', 'a', 'o' en 'u' worden al roterend over het kwartet verdeeld. Die klanken, de toonhoogtes en de instrumentatie daarvan voor vier solisten vormen een soort mechaniek dat zichzelf laat vastlopen en tenslotte ontspoor.

Quintessens

Al die aspecten (het mechaniek, het indampen, het muzikale materiaal dat zich als herinnerend organisme gedraagt) komen in versterkte mate terug in *Quintessens*, het eerste werk dat Brouwer voor orgel schreef. *Quintessens* wordt door sommigen wel als minimal music bestempeld, maar dat is het om meerdere redenen niet. Brouwer: "Zoals Sellingers *Rownde* is ook *Quintessens* eerder een commentaar te noemen. Op het eerste gehoor doet het werk, met zijn motorische herhaling van toonconstellaties daar inderdaad aan denken. Ogenschijnlijk heeft het de huid van een minimal-stuk, maar daarbinnen spelen zich hele andere processen af. Het is in feite een 'maximale minimal'."

Waar een minimal compositie uitgaat van gradueel veranderende motieven, bestaat *Quintessens* uit louter 'losse noten', die door middel van een onregelmatig raster 'aan' en 'uit' kunnen worden gezet. Op ruitjes papier zette hij een x- en y-as uit, die respectievelijk tijd en toonhoogte representeren. In plaats van het uitdijen van melodische cellen, neemt in *Quintessens* de verschijningsfrequentie van bepaalde tonen toe of af. Het is alsof de luisteraar naar een sterrenhemel kijkt. Die lijkt weliswaar onveranderlijk te stralen, maar bij nader onderzoek blijken de sterren stuk voor stuk onregelmatig op te lichten.

Zoals in al Brouwers werken, beschrijft de titel *Quintessens* niet de vorm. Die is veeleer een contrapunt voor het werk zelf. *Quintessens* verwijst naar Aristoteles' 'Quinta essentia'. Dat is het 'vijfde element' in de natuur, een fijne substantie die alles doordringt en omgeeft. Brouwer: "Als er dan toch een naam moet komen, moet die niet conventioneel zijn, want dat dekt de lading van het stuk niet. Ik schrijf geen preludium en fuga meer. Het mooiste is het, als de titel aanleiding geeft tot veel associaties en een licht werpt op de compositie. Het kan een extra handvat voor de luisteraar aanbrenge. Nieuwe muziek heeft sowieso een probleem, doordat het idioom vaak als hermetisch wordt ervaren. De les die ik van de Griekse componist Iannis Xenakis (1922-2001) heb geleerd is dat de 'huid' van de muziek een zeer belangrijk aspect is in de communicatie met de luisteraar. De titel maakt deel uit van die 'huid'. Dat sluit overigens andere gelaagdheden in een compositie niet uit. Zoals in *Solo*, waar de titel staat voor de strategie, of misschien wel het dilemma in het stuk."

Bovenstaand citaat kenmerkt de basishouding van de componist ten opzichte van alle aspecten van het stuk. Neem bijvoorbeeld de pedaalpartij in *Quintessens*. Of beter gezegd: de afwezigheid daarvan. Al bij het openslaan van de eerste pagina toont de partituur bewust een lege pedaalbalk, die pas na 201 maten hard werken op de manualen wordt ingevuld. En wel op het meest ontwrichtende moment, wat Brouwer het scharnierpunt in het stuk noemt.

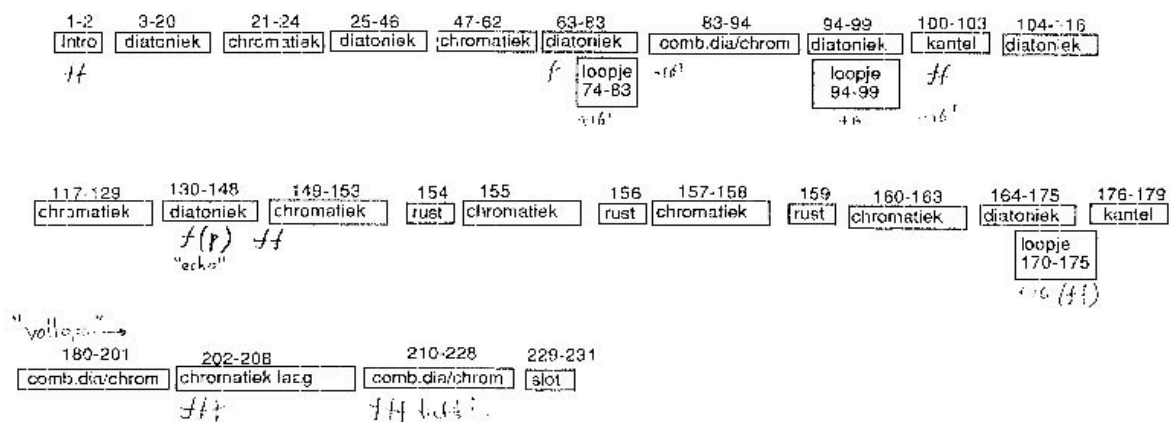
mt 200 - 203

The image shows a musical score for the piece 'Quintessens', measures 200-203. The score is written for a grand piano and is in 4/4 time. It consists of two systems. The first system shows the right hand playing a series of chords and single notes, while the left hand and pedal are silent. The second system shows the right hand continuing with chords and single notes, while the left hand and pedal enter with a strong, rhythmic accompaniment. The piece ends with a final chord in the right hand and a sustained note in the left hand.

[*Quintessens* mt 200-203]

“In veel nieuwe orgelliteratuur is de pedaalpartij een belangrijk onderdeel. In Quintessens stel ik de vraag of dit stuk wel een orgelwerk is, door het pedaal in eerste instantie te negeren. Minutenlang zonder pedaal spelen is een statement. Het minutenlang uitblijven van het pedaal en het vervolgens acht maten lang klinken, maakt zijn rol groter dan ooit. Dat hangt nauw samen met de drie stiltes in het stuk, die geïsoleerd worden door het materiaal dat daarvoor klinkt. Na die stiltes kan het nooit meer worden zoals het was. De pedaaltonen zijn de verheving van die ervaring. In eerste instantie heeft het stuk geen grond. En dan zijn er opeens die voeten.”

De drie stiltes (geen fermates maar uitgeschreven rusten) waar Brouwer naar verwijst komen op het moment dat het materiaal niet verder meer kan worden uitgesponnen. De context doet de stiltes ervaren als luidste gedeeltes in het stuk, luider dan de akoestisch hevige passages waarin het pedaal optreedt, als een antwoord op de rust-passages. “Ik had daarbij een vroege sculptuur van Alberto Giacometti voor ogen: een Afrikaanse figuur die de handen in een omvattende houding voor de schoot houdt. Mains tenant le vide is de veelzeggende en dubbelzinnige naam van Giacometti's beeld: ‘nu de leegte’, of ‘handen die de leegte omvatten’. Zoals de speler de stiltes isoleert door zijn handen van de toetsen op te lichten. Welbeschouwd zou ‘Mains tenant le vide’ een motto kunnen zijn voor al mijn werken.”



[vormschema Quintessens]

In het vormschema zie je de heldere opbouw van Quintessens. Na een introductie bestaat het materiaal uit blokken die Brouwer Cage-achtig ‘diatonisch’ en ‘chromatisch’ noemt. De twee eerste ‘loopjes’ in de maten 74-83 en 94-99 bestaan uit couplet-achtige motieven, die na de tweede keer een kantelpunt veroorzaken: een moment waarop het stuk stamelend zijn weg weer probeert te vinden.

Mt 99 - 102

The image shows a musical score for two systems. The first system is for piano (piano part) and organ (G O, Pos: add reeds, omit soft 16). The piano part is in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The organ part is in 4/4 time, starting with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is marked *poco staccato*. The second system continues the piano part, which changes to a key signature of one flat (Bb) and continues with a bass clef. The organ part remains in 4/4 time with a bass clef and a key signature of one flat (Bb).

[Quintessens mt 99-102]

Na dat punt volgt weliswaar hetzelfde notenmateriaal, maar het is alsof de noten zich herinneren dat het daarvoor anders was. Die rol van het geheugen wordt voortdurend aangesproken, een functie die Brouwer na het lezen van het boek *The Art of Memory* van Frances A. Yates verwerkte en aanscherpte. In haar studie beschrijft Yates een geschiedenis van de geheugenkunst vanaf de oude Grieken tot Shakespeare en de rol van het begrip 'locus' ('plaats') als geheugenplaats, of plek in de tijd. "Yates' werk heeft een grote invloed gehad op mijn denken als componist", aldus Brouwer. "Muziek bestaat in de tijd. Doordat klank ook weer ophoudt met bestaan, is het interessant om je te bedenken wat je daarvan kunt herinneren. Hoe betrouwbaar is die herinnering?"

De dooi

Het geheugenaspect speelt ook een grote rol in de werken van de Italiaanse schrijver Cesare Pavese, die Brouwer regelmatig heeft getoonzet. Zo componeerde hij in 1994 op verzoek van het Thijmgenootschap twee liederen op de *Due poesie del 1946*. Het eerder gecomponeerde *La casa*, ook op een gedicht van Pavese, vormt het laatste deel van een drieluik met de *Due poesie*. Kenmerkend is Pavese's stilistische soberheid en het verwerpen van de traditionele, zangerige ritmiek van het Italiaans. In zijn late periode verdiepte de dichter zich in de klassieke mythe. Hij raakte gefascineerd door de unieke oorspronkelijke plekken (te vergelijken met de loci van Yates). De heuvel die alle heuvels is, het huis dat alle huizen is: het zijn symbolen die niet naar de concrete werkelijkheid verwijzen, maar de dingen tot archetype verheffen.

Brouwer componeerde de zanglijn van *La casa* onafhankelijk van die van de piano en legde beide partijen pas in een later stadium over elkaar. Dezelfde Cage-achtige esthetiek die Brouwer op een andere manier al in *Quintessens* aan de dag legde. Ook het geheugen speelt in *La casa* een belangrijke rol, misschien wel als gevolg van die onconventionele behandeling van het materiaal. Zoals *Quintessens* zich pas na zeven minuten 'herinnert' dat er een pedaal op het orgel zit, zo zingt de bariton in *La casa* pas na vier minuten (het totale lied duurt vijftien minuten) zijn eerste toon. "Bij het maken van *Quintessens* dacht ik niet op een idiomatische manier aan een orgel en bij *La casa* niet aan het typische liedgedrag met zijn korte intro en dan gaat iemand zingen. De abstractie die ik ten opzichte van het onderwerp afdwing, is voor mij creatief beginsel. Mijn stukken onderzoeken altijd iets dat ik nog niet weet. Zo vindt er op een gegeven moment in *La casa* een cadens plaats, terwijl het stuk helemaal niet volgens tonale wetten is geconstrueerd. Maar het is voor mij een ontdekking binnen het stuk, een verbijstering. Ik kwam iets soortgelijks tegen bij *Echange* (1989) van Xenakis. Dat is een werk voor basklarinet en ensemble, waarin

temidden van een hermetische microtonale wolk ineens een cadens met een majeur-afsluiting voorkomt. Fantastisch!"

Brouwer ziet De dooi voor altstem en orgel als antipode van La casa. Door de omstandigheden ingegeven, kwam het op een andere manier tot stand dan normaal. "De dooi heb ik gemaakt om afscheid te nemen van Wilbert Smit, een bevriende dichter en schilder die ongeneeslijk ziek was geworden. Ik weet nog dat ik naar zijn huis in de Amsterdamse Kerkstraat liep. Ik bedacht me dat ik een gedicht van hem wilde toonzetten; ik wilde de leegte die hij zou achterlaten vullen met een toonzetting. Het mooiste was dat ik erachter kwam dat Pavese zijn inspirator was. Dat lees je ook in zijn gedicht, dat hij zelf uitkoos op zijn sterfbed. Het huis, het landschap, de rook: het zijn emblemen en iconen voor de werelden die zich daarachter bevinden. Ik schreef het werk voor het Adema-orgel van de katholieke Krijtberg-kerk in Amsterdam, waar de herdenkingsdienst plaatsvond. Ik wilde iets componeren dat maximaal voor hem was en heb het werk in zeer korte tijd geschreven, in een verhoogde staat van bewustzijn. Ik ben er trots op dat het zo'n puur stuk is geworden; delicaat en met veel zeggingskracht."

De dooi

De smalle weg naar het naburig dorp
ligt onder sneeuw verborgen. Er schuilen
ontoegankelijke huizen aan een horizon
waarboven wolken zijn gaan wonen.
Er liggen nesten open in de mist.
Nu is het zacht gaan regenen -
en is opeens onzeker waar het licht geeft:
land of hemel, wolk of huis -
terwijl ik rook zie die zich schokkend
losmaakt van een vuur dat op het akker laait.
Het licht is zilver en mijn adem stukt.
Ginds wordt het hout verstoekt.
Waar ik geen mens aanwezig weet,
geen vuur bewaakt, verwaait geluidloos
in de avond ook de geur van dit verbranden

Wilbert Smit (1948 - 1996)

In maat 61 citeert Brouwer de openingsnoten van La casa, op het moment dat de alt de woorden "waar ik geen mens aanwezig weet" zingt.

mt 64

Alt

Orgel

Ped. + Man.

mt 67 - 70

pp

L' u - o - - - mo so - - - lo

[De dooi maat 61 en La casa eerste maten]

Ook hier is het alsof het werk zelf zich iets herinnert. In dit geval de plek uit *La casa* die staat voor 'de man alleen', de 'uomo solo' die overal in Pavese's oeuvre opduikt en hier een duidelijke verbinding heeft met de strofen van Smit. Zo vallen drie dingen samen op één moment: (1) de woorden van Smit, (2) gezet op een eerder lied van Brouwer (3) op tekst van Pavese. De schrijver die componist en dichter bindt. Anders dan in *Quintessens* is het orgel in *De dooi* geen abstract voertuig. Integendeel: door de milde harmonische bedding, de romantische registraties en de lyrische gestiek maakt Brouwer het karakter van het instrument duidelijk hoorbaar.

Festina lente

Ook het blokfluitkwartet *Mnajdra* is een werk dat terugverwijst naar een eerdere compositie. "Ik ontdek vaak iets in een stuk dat ik een volgende keer verder wil uitwerken. Bij het denken over *Mnajdra* diende de triller uit het begin van *De dooi* zich als uitgangspunt aan."

d = 50

Alt

Orgel

Legato Bourdon 8, Gamba 8

pp

Subbas 16, Gedekt 8

pp

mt 24 - 25

Tenor in C

Tenor in C

Bass in F

Bass in C

[*Mnajdra* en *De dooi*]

De titel Mnajdra is de naam van een van de buitengewoon indrukwekkende prehistorische tempelcomplex op het eiland Malta. "Gelegen aan zee, ver verwijderd van de bewoonde wereld, is dit een plaats die zich een andere tijd herinnert. Hier zijn de goden gedood en de mensen rots geworden. Het is alsof deze plek zich manifesteert als een contrapunt ten opzichte van onze cultuur: zwijgzaam, monumentaal en raadselachtig."

Naast de kiem uit De dooi neemt het stuk het regelmatig-onregelmatig pulseren van Quintessens over. Maar bestond de kaleidoskoop daar uit losse kraaltjes, zo rijgt Brouwer in Mnajdra lange melismen als snoeren aaneen. Ook het blokfluitkwartet lijkt van een afstand een eenheid te zijn. Maar voor wie goed luistert is die gaafheid schijn. In plaats van lijnen blijken de melismen onvoorspelbare en brokkelige stolsels die in de tijd voortwoekeren. Zoals Quintessens minimal muziek lijkt zonder het te zijn, lijkt Mnajdra melodie zonder het te zijn. Ook hier wordt het verwachtingspatroon van de argeloze luisteraar onderuit gehaald.

"Ik vroeg me bij het maken van Mnajdra af hoe ver je kan gaan met het weglaten van materiaal: op welk punt herken je iets niet meer als melodie. Ik ben tot die grens gegaan. Ik wilde stamelende muziek maken, zoals de taal van Samuel Beckett, een van mijn favoriete schrijvers. 'Try again. Fail again. Fail better' was een van zijn adagia. Daarover gaat Mnajdra. Het werk heeft alles te maken met oude muziek, niets met avantgarde. Ik zie het dan ook het liefst geprogrammeerd tussen oude fantasia's of ricercares. Dan komt het het best tot zijn recht. Ik heb bewust geen dynamiek voorgeschreven, omdat ik wilde dat de partituur er in dat opzicht uit zou zien als een renaissancestuk."

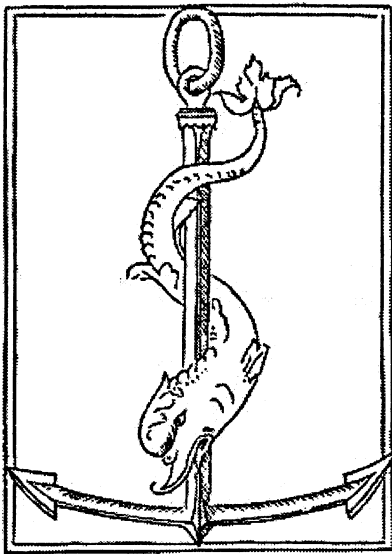
De Renaissance vormde ook het uitgangspunt voor Festina lente, een concourswerk dat aan specifieke eisen moest voldoen. De opdracht meldde dat het een werk toegesneden zou moeten zijn op de mogelijkheden en beperkingen van het Van Covelens-orgel. Dat betreft bijvoorbeeld de dispositie, de klavieromvang en de klankverhoudingen tussen de beide manualen en het pedaal. En niet te vergeten de middentoonstemming. Bovendien moest het werk voldoen aan een bepaalde moeilijkheidsgraad, en tegelijkertijd aantrekkelijk zijn voor zowel beroepsspelers als een breed publiek. Daarbij stelde de opdrachtgever dat het werk de mogelijkheid in zich moest dragen ook buiten het concours (en op minder specifiek-historische instrumenten dan het Van Covelens-orgel) een leven te kunnen leiden.

Al met al een enorm pakket van eisen, dat Brouwer noopte tot een uitgebreid vooronderzoek. "Het instrument is enorm dwingend: je móet je als componist rekenschap geven van de historie en de stemming. De toonladder van C-groot klinkt er al als moderne muziek voor onze getempereerde oren. Dat uitgesproken karakter van het Van Covelens-orgel kan ook een valkuil worden." Brouwer bezocht het instrument in eerste instantie bewust niet, om de verleiding uit te sluiten dat het orgel de compositie zou dicteren. In plaats daarvan bestudeerde hij de middentoonstemming en las veel over de historie van het instrument. Een groot deel van het compositieproces vond plaats in in mijn werkkamer. "Pas toen het werk bijna klaar was, ging ik ter plekke luisteren of ik mijn huiswerk goed had gedaan. Dat was erg spannend. Voorstelling werd op dat moment klank, en klank werd tijd. Ik ben verslaafd aan het fysieke aspect van klankbeleving. Zoals in het slot van Festina lente waar ik na een virtuoze passage heel traag een toonstapel opbouw. Het ziet er eenvoudig uit, maar dan hoor je de Grote kerk in Alkmaar vollopen met klank. Zo'n moment kan me niet lang genoeg duren. De ruimte vult zich met kwinten en oktaven, boventoonrijke klanken die vanuit een enorme dissonantie de oren en ziel van het publiek opvullen, zoals Xenakis ooit mooi zei. Eigenlijk hoor je dan de ether, de kwintessens uit de titel van mijn eerste orgelwerk."

'Festina lente' is een adagium van de filosoof en humanist Desiderius Erasmus. 'Haast u langzaam', zoals de vertaling luidt, is een zogenaamde enantiosis, oftewel een verbinding van tegenstellingen.

De spreuk is nauw verbonden met de Venetiaanse drukker Aldus Manutius, bij wie Erasmus in 1507 (vier jaar voor de oplevering van het Van Covelens-orgel) ononderbroken werkte aan een nieuwe en uitgebreidere uitgave van zijn adagia. Manutius nam de spreuk als motto over voor zijn

eigen impressum. Als illustratie van het 'haast u langzaam' nam Manutius de afbeelding van een anker en een dolfijn.



Spreuk en afbeelding staan bij Brouwer niet voor niets op de plek van de titel. Brouwer: "Erasmus' woorden werden het uitgangspunt van mijn compositie. Ik wilde een stuk schrijven met een dialectiek van snelle en langzame blokken. Ik wilde kijken of ik dat paar van tegenstellingen kon verenigen in één werk."

Dat blijkt niet alleen uit de opbouw, maar ook het gebruik van eigenschappen van de middentoonstemming, met zijn grote contrast tussen consonantie en dissonantie. *Festina lente* begint met een door de stemming dissonant klinkende voorslag, die onmiddellijk oplost in een consonante samenklank. Dat is de eerste beweging voor een reeks stamelende toonladderfiguren, die al woekerend in stolsels eindigen.

[impressum Manutius]

mt 4 - 6

non legato

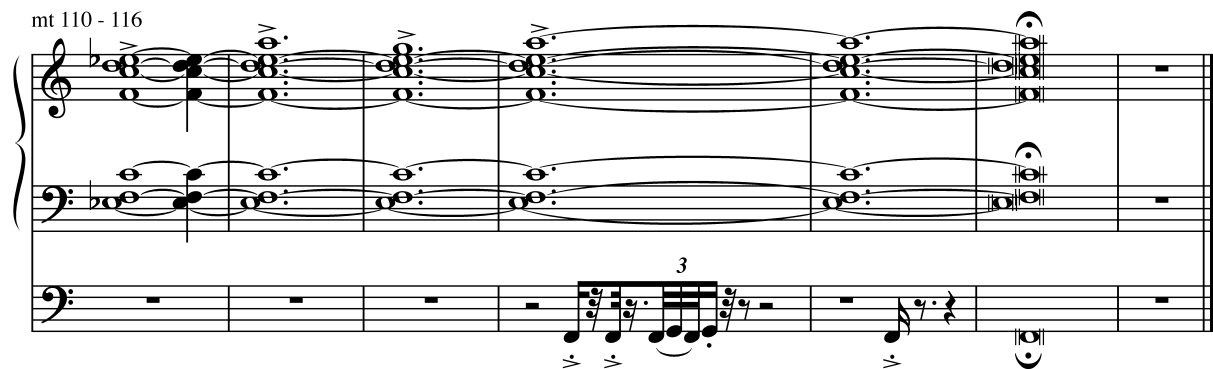
[*Festina lente* mt 4-6]

Een fenomeen dat Brouwer al eerder gebruikte in *Mnajdra*. De muzikanteske toonladders in *Festina lente* doen denken aan oude muziek, maar de gamut is een nieuwe. "*Festina lente* is geen pastiche. Het stuk herinnert zich als het ware de fantasia's van Sweelinck en de preludia van Buxtehude. Het herinnert zich ook mijn eigen stukken. Alsof het Covelens orgel een geheugenkabinet à la Yates is geworden. *Festina lente* is nieuwe oude muziek."

Anders dan in de oude orgelliteratuur schrijft Brouwer hier exacte registraties voor. Bijzonder is de middenpassage, met zijn dialoog tussen de Openfluyt 4 van het hoofdwerk met de Fluyt 4 en tremulant van het borstwerk. Een hoge, milde klank die in fel contrast staat met de luide gedeeltes. Daar werkt de componist vooral met tongwerken en vulstemmen. "Registreren is orkestreren", aldus Brouwer.

De steeds opnieuw in clusters vastlopende en in echo's beantwoorde toonladders geven het werk het uiterlijk van een retorisch discours, waarin de denkbeeldige spreker aan amnesie lijkt te lijden. Een haperende voordracht, die na een vehemente trillerfiguur eindigt in het hierboven beschreven klankveld. Dat minutenlang durende moment van stasis is de maximale stolling van het voorafgaande. Het gaat vergezeld van reminiscenties aan het motorische eerste gedeelte.

mt 110 - 116



[slot Festina lente]

Het organisme probeert nog een laatste keer vergeefs overeind te krabbelen. De samenklank aan het slot is genoteerd als brevis met fermate, een notenwaarde uit lang vervlogen tijden die Brouwer als laatste embleem voor zijn 'nieuwe oude muziekstuk' inzet. In de allerlaatste maat van Festina lente staat alleen nog een rust. Alsof de handen, die in Quintessens de stilte nog omvatten, de leegte hier loslaten. Herinnering aan een grillige reis door de tijd.

© Copyright 2003 by Anthony Fiumara & Fons Brouwer

Literatuur:

Frances A. Yates, *The Art of Memory* (London 1966)

Desiderius Erasmus, *Adagia*.

In: *Collected works of Erasmus*, volume 34, translated by Margaret Mann Phillips and R.A.B. Mynors (Toronto 1992)

Cesare Pavese, *Le Poesie* (Torino 1998)