

PATRICK VAN DEURZEN

## Tijdsaspecten in het werk van Bernd Alois Zimmermann'

De muziekgeschiedenis telt veel componisten die tussen de wal en het schip terecht zijn gekomen. Hun esthetiek druist in tegen de tijdgeest waardoor ze niet passen in het beeld van hun tijd. Bernd Alois Zimmermann lijkt zo'n componist.

In dit artikel bespreekt Patrick van Deurzen het werk van Zimmermann tegen de achtergrond van het culturele klimaat in het na-oorlogse Europa. Bijzondere aandacht wordt daarbij besteed aan de wijze waarop Zimmermann heeft geprobeerd 'de tijd te componeren'.

De in 1918 geboren Keulse componist Bernd Alois Zimmermann is tijdens zijn leven altijd overschaduw geweest door stadsgenoot Karlheinz Stockhausen.<sup>1</sup> Bovendien voelde hij zich in het na-oorlogse Darmstadt niet op zijn plaats. Hij was gemiddeld tien jaar ouder dan de meeste nieuwkomers - zoals Boulez en Stockhausen - en noemde zichzelf dan ook met enige zelfspot 'de oudste onder de jonge componisten'. Ook de nieuwe 'waarheid', die via het serialisme in Darmstadt gepropageerd werd, sloot niet aan bij Zimmermanns visie op muziek. Hij was een alleskunner en liet zich vanaf zijn eerste composities door allerlei stijlen en technieken beïnvloeden. Darmstadt ervoer hij als dogmatisch en hij vond de wijze waarop de serialisten hun techniek toepasten rigide. Zimmermann liet zich tijdens zijn bezoeken aan Darmstadt tussen 1948 en 1950 juist door componisten beïnvloeden die zich meer aan de periferie bevonden, zoals de dramaticus Karl Amadeus Hartmann en lyricus Luigi Dallapiccola. Dit betekent niet dat het serialisme in het werk van Zimmermann geen rol speelt, integendeel. Er is echter een groot verschil in de wijze waarop deze techniek benaderd wordt: de techniek is bij hem niet een opzichzelfstaand doel. Het gaat er bij Zimmermann niet om, door middel van het serialisme een hogere waarheid en zuiverheid van het materiaal te bereiken, maar het serialisme is slechts één van de middelen om iets uit te drukken. Zimmermanns muziek is in de eerste plaats uitdrukkingsmuziek, dramatisch en meeslepend én muziek met buitenmuzikale verwijzingen. Dit verschil is hoorbaar als men bijvoorbeeld Stockhausens *Gruppen* (1957) vergelijkt met

Zimmermanns *Prelude* uit de opera *Die Soldaten* (1958-60, 1963-64). Wil Stockhausen door middel van een totale samenhang tussen toonhoogte, klankkleur, dynamiek, tempo en ritmiek een zuivere kunst bereiken<sup>2</sup>, zo verklankt Zimmermann in de *Prelude* met een vergelijkbare techniek een soort 'oerschreeuw' die aan het eind van de opera door middel van op tape opgenomen menselijke stemmen zijn equivalent heeft.<sup>3</sup> Deze vorm van muzikale uitdrukking werd door de seriële puristen als bezoedeling van de ware zuivere kunst gezien.

Nemen we Zimmermanns *Photoptosis* (1968) en vergelijken we deze met een andere klankveldcompositie, Ligeti's *Atmosphères* (1960), dan wordt duidelijk dat ook deze twee componisten verschillende uitgangspunten kiezen en een verschillend doel nastreven. Ligeti spreekt over *Atmosphères* in de volgende termen:

"Het compositorische idee, dat ik in *Atmosphères* probeerde te verwerkelijken, betekent enerzijds het overwinnen van het 'structurele' compositorische denken (...), anderzijds is [de compositie] vrij van iedere dialectiek binnen de muzikale vorm. De vorm die op deze manier ontstaat bevat geen contrasterende elementen en geen wisselwerking meer; de verschillende toestanden van het muzikale materiaal lossen elkaar af of gaan haast onmerkbaar in elkaar over, zonder dat er een causale samenhang binnen het vormverloop ontstaat."<sup>4</sup>

Zimmermanns compositorische motieven hebben een buitenmuzikale achtergrond. Hij liet zich bij het maken van *Photoptosis* inspireren door de

parataxis,  
zie OM?  
→ afkeer v.  
causaliteit  
= HB

- 1 Dit artikel is een opnieuw bewerkte en uitgebreidere versie van het artikel "Aan de periferie van Darmstadt" dat in februari 1996 in *Mens & Melodie* verscheen.
- 2 Voor een uitgebreidere biografie zie: W. Konold, B.A. Zimmermann. *Der Komponist und sein Werk*, DuMont Buchverlag, Keulen 1986.
- 3 Zie Karlheinz Stockhausen, "Wie die Zeit vergeht" in: *Die Reihe* Band 3, Wenen 1957, pag 13 e.v.
- 4 Peter-Jan Wagemans, "Zimmermann als serieel dissident". Lezing op het Rotterdams Conservatorium op 27 februari 1996.
- 5 Geciteerd uit Markus Suplicki, "György Ligeti: Atmosphères - eine unkausale Form?", in: *Musiktheorie*, Jhrg. 10 Heft 3 (1995) p. 235-247.

monochrome wandtableaus van de kunstenaar Ives Klein, enorme schilderijen, bedekt met een sponsreliëf waarover een blauwe korst is gelegd, die hij maakte voor de foyer van het Revier Theater in Gelsenkirchen. De schilderijen verkrijgen door het licht, dat door de tegenover liggende vensters naar binnen valt, steeds een andere uitstraling. De enorme blauwe wandtableaus van Klein worden in *Photopsis* (wat lichtinval betekent) door middel van klankkleurvelden naar het muzikale getransformeerd.<sup>6</sup>

Een ander aspect waardoor Zimmermann niet door de avant-gardistische 'hardliners' geaccepteerd werd heeft te maken met zijn band met de historie en tijd. De schilder Paul Klee schreef in zijn dagboek: "Ik wil als het ware een nieuwgeborene zijn, niets, helemaal niets weten over Europa; dichters en stijlen ontkennen, bijna primitief zijn", en verwoordde zo de tijdgeest van na de Tweede Wereldoorlog. Voor Zimmermann was het verleden, de muzikale traditie in de ruimste zin des woords een onuitputtelijke bron van inspiratie. In zijn latere werken wordt de muziekhistorie, maar ook de historie in zijn totaliteit, zelfs een van de belangrijkste compositorische middelen waarmee hij zijn dramatische kunst gaat vormgeven. Zimmermann wilde niet de traditie of stijlen ontkennen, maar er juist in opgaan, die rijkdom aanwenden voor een nieuwe manier van componeren.

Hij was gefascineerd door het fenomeen 'tijd', zowel het verloop van de tijd als de historische tijd. Dit resulteerde in een aantal tijdsfilosofieën die na 1957 een beslissende plaats in zijn zogenaamde pluralistische composities krijgen. Vanaf 1967 hanteert Zimmermann een techniek die hij 'Zeitdehnung' noemt.

### Vroege werken

Vanaf Zimmermanns eerste composities is duidelijk dat hij zich laat beïnvloeden door de meest uiteenlopende stijlen en technieken. Zo vinden we in de vijfdelige balletmuziek *Alagoana* (1940-50) invloeden van Stravinsky, Hindemith, Ravel en bi-tonale passages à la Milhaud. Het vierde deel van *Alagoana*, *Cabocla*, bevat een belangrijk element dat vooruitwijst naar latere werken van Zimmermann. In *Cabocla* gebruikt hij een collagetechniek door verschillende ritmes zoals de boogie-woogie, mars en rumba met elkaar te combineren.

In het driedelige *Vioolconcert* (1949-50) maakt Zimmermann in het tweede deel voor het eerst

gebruik van het twaalftoonsysteem. De manier waarop hij dit doet is typerend voor zijn ondogmatische houding. Aan het *Vioolconcert* ligt namelijk de vrijatonale *Vioolsonate* (voor viool en piano) ten grondslag waarvan Zimmermann het middendeel tweemaal zo lang heeft gemaakt. De eerste 57 maten heeft hij er nieuw, met behulp van het twaalftoonsysteem, aan toegevoegd. Ondanks dat Zimmermann er van overtuigd was dat de techniek die de componist gebruikt losstaat van dat wat hij wil uitdrukken, was een stijlbreuk voor hem geen vanzelfsprekendheid. Zimmermann probeerde dan ook om, ondanks de verschillende compositorische technieken, de eenheid binnen het werk te bewaren. Een ander belangrijk aspect dat in dit *Vioolconcert* voorkomt is het gebruik van het 'Dies irae'-thema dat driemaal in het tweede deel klinkt. Het gebruik van citaten krijgt in zijn latere werken een belangrijke plaats.

Een citaat dat een hele andere oorsprong kent ligt aan de basis van het gelijknamige trompetconcert *Nobody knows the trouble I see* (1954). In dit werk gebruikt Zimmermann voor het eerst een Jazz-idiom dat hij binnen een twaalftoonstructuur weet onder te brengen.

Het imaginaire ballet voor twee piano's *Perspektiven* (1955-56), is een sleutelwerk in het oeuvre van Zimmermann. Het werk is streng serieel van opzet en bevat een belangrijke gedachte over het begrip 'tijd'. Over de verhouding tussen de 'belevingstijd en de effectieve tijd' in *Perspektiven* zegt Zimmermann het volgende: "Beide, belevingstijd en effectieve tijd, worden perspectivisch door het fenomeen beweging."<sup>8</sup> Zimmermann bereikt dit door in toenemende mate verschillende tijdslagen over elkaar heen te leggen waardoor een schizofrenie in het tijdsverloop ontstaat.

De componist was er zich tijdens zijn seriële periode van bewust dat de totale ordening van alle muzikale parameters tot dogmatisme zou leiden. Bovendien was hij een componist die veel meer geïnteresseerd was in wát zijn muziek uitdrukte dan hoe dit bereikt werd. Zimmermanns oplossing, om zich uit een seriële dwangbuis te bevrijden, lag in het zogenaamde 'pluralisme'. Wulf Konold geeft in zijn boek over Zimmermann een goede omschrijving:

"Zimmermanns voorstelling van pluraliteit, zijn zoektocht naar een 'pluralistische klank', betekent een gelijktijdig klinken van de meest verschillende klankmaterialen, georganiseerd in verschillend verlopen.

6 Karl-Josef Müller, "Bernd Alois Zimmermann, *Photopsis*, Prélude für großes Orchester", in: "*Perspektiven Neuer Musik*", Schott Mainz (1974), p. 309-329.

7 Paul Griffith, *Componisten van deze tijd*, Bussum 1980, p. 130.

8 W. Konold, op. cit., blz 104.

effet de  
mirail!

tabula rasa

collectief  
geheugen

de tijdslagen en met elkaar verbonden door middel van montagetechniek, de - door de literatuur beïnvloede - associatietechniek, het citaat en de collage.<sup>9</sup>

Al deze elementen kwamen reeds incidenteel in de vroege werken van Zimmermann voor. Maar in de werken na 1957 gaat hij verder. In de klankveldencompositie *Photoptosis* bevindt zich bijvoorbeeld in het midden een collage die uit zeven verschillende citaten bestaat (in volgorde van verschijnen): Beethoven, Symfonie nr. 9; de hymne *Veni creator spiritus*; Skrijabin, *Poème de l'Extase*; Wagner, *Parsival*; Bach, *Brandenburgs Concert nr. 1*; Tsjaikovsky, *Dans van de suikerfee*; Zimmermann, *Intercomunicazione* (voorbeeld 1).

## Tijdsfilosofen

Zimmermanns gedachten over het pluralisme zijn sterk verbonden met deze gedachte over de eenheid van tijd: verleden, heden en toekomst zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden en als een constante stroom, simultaan, op gelijke afstand aanwezig. In deze tijdsfilosofie is hij sterk beïnvloed door het geschrift *Confessiones* van Aurelius Augustinus (354-430). Augustinus zag de eenheid van verleden, heden en toekomst verenigd in de menselijke ziel:

"Eigenlijk zou men niet moeten zeggen: er zijn drie tijden: verleden, heden en toekomst. Beter zou zijn, als men precies wil zijn, als men zegt: er zijn drie tijden: de

Skrijabin "Poème de l'Extase"  $\text{♩} = 60$  (fl  $\frac{1}{2}$ ) (kl  $\frac{3}{4}$ ) *pp*

Beethoven IX  $\text{♩} = 120$  *pp* (vl 2)

(vcl) (vl 1 div. in 4) (tr. 1.) (div. in 3) (org)

### Voorbeeld 1

Zimmermann, *Photoptosis*: citaten uit Beethovens Negende Symfonie en *Poème de l'Extase* van Skrijabin.

De collage vormt enerzijds het grootst denkbare contrast met zijn omgeving, maar anderzijds lijkt hij moeiteloos uit de eindeloze clusterklanken geboren te worden. Daarin schuilt de kracht van Zimmermann: een perfect gevoel voor timing en vormbesef. Muziek uit alle tijden klinkt samen. Het gregoriaans bevindt zich op gelijke afstand van de luisteraar als de muziek van Zimmermann zelf. De historische tijd wordt niet meer een lineaire gebeurtenis, waar de ene stijl zich verder van ons af bevindt dan de andere, maar vormt zich als een 'Kugelgestalt'.<sup>10</sup> Iedere plaats op de wand van de bol bevindt zich op gelijke afstand van het midden. Anders gezegd: op gelijke afstand van de mens.

tegenwoordigheid van het verleden, de tegenwoordigheid van het heden en de tegenwoordigheid van het toekomstige. Want het zijn deze tijden die zich als een soort drieëenheid in de ziel bevinden, ergens anders zie ik ze niet. De tegenwoordigheid van het verleden is de herinnering, de tegenwoordigheid van het heden is de waarneming en de tegenwoordigheid van het toekomstige is de verwachting."<sup>11</sup>

Zimmermann zag ook bij andere filosofen zijn gedachten over de tijd weerspiegeld. Bij Edmund Husserl las hij:

9 W. Konold, op. cit., blz. 33.

10 Zimmermann *Intervall und Zeit* (1957).

Zie ook Klaus Ebbecke, *Studien zum Spätwerk B.A. Zimmermann*, Schott 1986.

11 Karl-Josef Müller, op. cit., p. 322.

"Nemen we als voorbeeld een melodie of een samenhangend stuk van een melodie. Het lijkt nu heel eenvoudig: we horen de melodie, dat wil zeggen we nemen haar waar, want horen is waarnemen. Nadat de eerste toon heeft geklonken, komt de tweede, dan de derde enzovoort. Moeten we niet zeggen: als de tweede toon klinkt, dan hoor ik hem, maar ik hoor de eerste niet meer? In werkelijkheid hoor ik dus niet de melodie, maar slechts de toon van het moment. Dat de voorbijgaande melodie voor mij iets concreets is heb ik te danken (...) aan de herinnering. Dat ik, bij de toon van dat moment aangekomen, niet aanneem dat dit alles is, heb ik te danken aan de vooruitziende verwachting."<sup>12</sup>

Ook het wezenlijke verschil tussen chronologische tijd en belevingstijd, zoals Henri Bergson dit verwoordt, sprak Zimmermann zeer aan:

"Wanneer ik op de wijzerplaat van een klok met mijn ogen de beweging van de wijzer volg, die met de beweging van de slinger overeenkomt, dan meet ik niet de duur, zoals men schijnt te geloven; integendeel, ik beperk me ertoe gelijktijdigheden te tellen wat iets heel anders is. Buiten mijzelf in de ruimte is er altijd maar één enkele positie van de wijzer en de slinger; van de voorbijgaande positie blijft immers niets behouden. In mijn innerlijk voltrekt zich daarentegen een organisatieproces of een wederkerig doordringen raken van de gebeurtenissen die zich afspelen in het bewustzijn, wat de werkelijke duur uitmaakt. Daarom stel ik mij de voorbijgaande bewegingen van de klok voor, omdat ik op deze manier voortbesta, terwijl ik tegelijkertijd de bewegingen van dat moment in mij opneem."<sup>13</sup>

Ook in de werken van de schrijvers James Joyce, Dimitri Dostojewski en Ezra Pound; of de collage-kunstenaars René Magritte, Paul Klee en Max Ernst zag Zimmermann verwantschap met zijn opvatting over een 'tijdskunst'. Kortom, hij spiegelt zich overal waar het 'gelijktijdige van het ongelijktijdige een filosofisch, literair en beeldend thema is'.<sup>14</sup>

### Die Soldaten

Het werk waar het pluralisme in de meest geconcentreerde vorm voorkomt is de opera *Die Soldaten* (1958-60, 1963-64). Het werk, op tekst van J.M.R. Lenz (1751-1792), werd in 1960 door de Keulse opera eerst terzijde gelegd omdat het onuitvoerbaar leek. Na een

revisie ging de opera uiteindelijk op 15 februari 1965 onder leiding van Michael Gielen in première. De opera duurt ongeveer twee uur en verlangt een gigantische bezetting: zestien zangers (waarvan zes hoge tenoren), tien sprekers/dansers, achttien slagwerkers die een ritmisch spreekkoor vormen en een slagwerkarsenaal bedienen van bestek, tafels en stoelen, honderd koppig orkest (waar naast een normale orkestbezetting ook nog tien slagwerkers, gitaar, harpen, cembalo, celesta, piano en orgel aan toegevoegd worden) en een jazz-kwartet. Tenslotte wordt er ook nog gebruik gemaakt van bandfragmenten en filmbeelden.

Zimmermann voert zijn gedachten over het pluralisme in alle lagen door. Zo speelt de gehele opera zich af in de gelijktijdigheid van verleden, heden en toekomst. Zimmermann schrijft voorin de partituur "tijdsbepaling van het verhaal: gisteren, vandaag en morgen". Om deze gelijktijdigheid te accentueren creëert hij een scenisch pluralisme: in de vierde akte, eerste scène (Toccata III) worden zeven scènes van Lenz tegelijkertijd gespeeld. Zimmermann:

"Deze scène [Toccata III] heeft het karakter van een droom: de gebeurtenissen van meerdere scènes spelen zich tegelijkertijd op het toneel, in drie films en via luidsprekers af, losgemaakt van tijd en ruimte, op de handeling vooruitlopend en ernaar terugverwijzend."<sup>15</sup>

In dit voorbeeld is ook een pluralisme van artistieke middelen te zien in de gelijktijdigheid van muziek, spreken, taal, dans, film en elektronische klanken. Het totaal heeft een overrompelend effect; de wereld staat op z'n kop en alle relaties met de werkelijkheid laat Zimmermann achter zich. Het is alsof we terecht zijn gekomen in een surrealistisch schilderij van Dali.

De muzikale structuur wordt pluralistisch door verschillende klanklagen in verschillende tempi over elkaar heen te leggen zoals in het intermezzo van de tweede akte (zie voorbeeld 2 op de volgende pagina). Om dit effect te bereiken destilleert Zimmermann uit de twaalftoonreeks, die aan de opera ten grondslag ligt, een temporeeks (voorbeeld 3). De verschillende metronoomcijfers ontstaan door de volgende procedure: Zimmermann neemt de trillingsverhoudingen tussen de verschillende noten van de reeks. Vervolgens kiest hij een eerste metronoomcijfer, in dit geval is dit 95. De volgende cijfers ontstaan door

<sup>12</sup> Karl-Josef Müller, op. cit., p. 323.

<sup>13</sup> Karl-Josef Müller, op. cit., p. 325.

<sup>14</sup> Hans-Christian Schmidt - "Was heisst 'Kugelgestalt der Zeit' bei B.A. Zimmermann", CD-boekje *Die Soldaten*, Teldec 1989.

<sup>15</sup> Zimmermann, *Die Soldaten*. Partituur blz. 427. Schott 1975.

3/8 ♩ = 144

*ff* quasi *concertando*

1 2  
Tpt.

3 4

1 2  
Pon.

3 4

Tbn.

**C** ♩ = 108 *alla Marcia*

Militärtr.  
*pp poco a poco cresc.* *ff*

Gr. Tr. + Bek.  
*pp cresc.* *ff*

1/8  
Glocksp. *ff* *poco dim.* *mp* Lv

Vibr. *ff vibrato* *poco dim.* *mp* Lv

Glocken *ff* *poco dim.* *mp* Lv

Orp.

Voorbeeld 2

Zimmermann, *Die Soldaten*: intermezzo van de tweede akte.

5 : 4   25 : 26   4 : 3   5 : 6   9 : 8   45 : 64   8 : 9   6 : 5   3 : 4   16 : 15   8 : 5

tempo ♩ = 95   76   80   60   72   64   90   101   85   114   107

Voorbeeld 3

Basisreeks van *Die Soldaten*.

$95 : 5 \times 4 = 76 : 25 \times 26 = 79,04$ . Dit laatste getal wordt vervolgens naar boven afgerond  
 $= 80 : 3 \times 4 = 60$ ; deze procedure wordt steeds herhaald.

Ook al heeft Zimmermann zijn eigen werkwijze om aan de verschillende tempi te komen, het is duidelijk dat hij hierin beïnvloed is door de uiteenzettingen van Stockhausen over micro- en macrotijd in het artikel "... wie die Zeit vergeht ...". Ook Stockhausen vertaalt de frequentieverhoudingen tussen de verschillende toonhoogten (microtijd) naar de ritmiek (macrotijd) wat resulteert in een 'chromatische' schaal van tempi.<sup>16</sup>

Hoe Zimmermann de temporeeks precies heeft toegepast is niet meer te achterhalen omdat Zimmermann deze eerste partituur heeft verbrand. In de oorspronkelijke, als onuitvoerbaar bestempelde, opzet was de gehele partituur zo ingericht dat verschillende instrumentgroepen ieder hun eigen tempo hadden. In de partituur zoals we die nu kennen, zijn de verschillende tempi ritmisch zo ten opzichte van elkaar opgeschreven dat ze ondergebracht kunnen worden in één basistempo. Zimmermann schrijft hierover aan de dirigent Michael Gielen:

"Zoals u uit de gefotokopieerde partituurdelen kunt opmerken is het doel van mijn revisie om het werk voor de uitvoeringspraktijk eenvoudiger te maken: de notatie is zo eenvoudig mogelijk gemaakt, en ik verzwijg niet, dat het meest gecompliceerde deel van dit werk daarin bestond, de zeer gecompliceerde tijdsverlopen van de opera binnen 'normale' maten onder te brengen."<sup>17</sup>

Het intermezzo van de tweede akte (voorbeeld 2) bevat ook een collage van een aantal verschillende (stijl)citaten: de lage koperblazers spelen het Bachkoraal *Wenn ich einmal soll scheiden*, het orgel (niet in voorbeeld 2 te zien) omspeelt het 'Dies irae'-thema, een barokke koraalbewerking wordt gespeeld in de trompetten, het slagwerk speelt een marsritme en tenslotte spelen klokkenspel, vibrafoon en buisklokken muziek uit het toenmalige heden. De keuze voor juist deze citaten is niet toevallig maar is door middel van associatie met de inhoud van de opera verbonden. Zimmermann doet hier een beroep op ons collectief verleden om zo, door middel van associatie, duidelijk te maken wat hij wil uitdrukken.

## Zeitdehnung

Een laatste stap die Zimmermann in de ontwikkeling van zijn tijdsfilosofie zet is een techniek die hij 'het uitrekken van de tijd' (Zeitdehnung) noemt. Zimmermann probeerde een muzikale equivalent te vinden voor een literair verschijnsel waarbij, zoals in de *Ulysses* van James Joyce, de verteltijd niet gelijk is aan de vertelde tijd. Het overwinnen van de chronologische tijd hield hem al vanaf eind jaren vijftig bezig - zie zijn opmerking over belevingstijd en effectieve tijd bij zijn pianoduo *Perspectiven* en de invloed van Henri Bergson - maar vanaf de compositie *Intercommunicazione* (1967) en het orkestwerk *Photoptosis* (1968) heeft Zimmermann de sleutel gevonden om dit vanuit een artistiek, muzikaal standpunt te realiseren.

Als basis voor deze techniek neemt Zimmermann twee verschillende muzikale elementen met een grote lengte. In het werk *Photoptosis* bestaan de twee elementen uit verschillend gestructureerde klankvlakken.<sup>18</sup> Ieder element heeft een beweeglijke 'kop' van ongeveer drie maten (eenkwartsmaat, kwartnoot = 60) en een statische voortzetting (zie voorbeeld 4 en 5 op de volgende pagina). In het eerste gedeelte van *Photoptosis* (maat 1-192) worden de twee elementen steeds herhaald en zo gestructureerd dat ze elkaar overlappen. Doordat de ogenschijnlijk eindeloze klankvlakken op onvoorspelbare wijze onderbroken worden door een beweeglijk element, wil Zimmermann het uitrekken van de tijd in het oneindige suggereren.

Het eerste element begint steeds met een impuls van de harp of celesta die door een beweeglijke en fragiele klank van de fluitgroep een vervolg krijgt. Aan deze beweeglijke kop van het eerste element wordt een statische voortzetting gekoppeld. Die bestaat uit een combinatie van een of meerdere houtblazers en een strijkinstrument (zie voorbeeld 4). Het eerste element heeft een lengte van 17,5 maten en komt elf keer voor. In dit voorbeeld is duidelijk te zien met hoeveel zorg voor detail Zimmermann zijn muziek vormgeeft. Iedere fluit speelt niet alleen zijn eigen ritmiek, die slechts in geringe mate van elkaar afwijkt, maar ook de speelwijze - doppel-, flatter- en trippelzunge - zorgt ervoor dat een optimaal diffuus geluid wordt bereikt. De wijze waarop het klankveld is opgebouwd ondersteunt dit streven. Het gebruik van kwarttonen maakt

<sup>16</sup> Over het gebruik van deze 'chromatische' schaal van tempi in Stockhausens *Gruppen* zie: Wim de Ruiter, *Compositiesechnieken in de twintigste eeuw*, Haarlem 1993, p. 135 e.v.

<sup>17</sup> W. Konold, op cit., p. 192.: Brief aan Michael Gielen, 15.6.1964.

<sup>18</sup> Zie Karl-Josef Müller.



Fl. 1 *Flzg.* *pp* *mp* *< >*

Fag. 2  
Kfag. (8va) *mp* *< >*

Pos. 1  
4 *pp*

Gr. Tr. *mp* *l.v.* *pp non cresc.*

Hfe. *ord.* *quasi gliss.* *pp* *mp* *8va*

VI. 1 *pp* *flüchtig* *mf* *sul pont.* *pp ∞ ppp non cresc.*

VI. 2 *sim.* *pp ∞ ppp non cresc.* *sul pont.*

Vla. *sul pont.* *3* *3* *3* *pp* *mf*

Vcl. *pp* *mf*

Cb. *div.* *mp ∞ mf*

↓ = kwarttoon lager dan genoteerde toonhoogte

## Voorbeeld 5

Zimmermann: *Photopsis*: Het tweede element.

ten opzichte van de prime 1,4. Deze verhouding is als uitgangspunt genomen voor het bepalen van de lengte van de verschillende elementen:  $24 : 17,5 = 1,4$ . De hierboven beschreven techniek over het uitrekken van de tijd is in de eerste plaats een idee van de componist dat als een inspirerende motor voor zijn componeren werkt. (Als luisteraar) moet ik bekennen, ervaar ik niet zoveel van een tijd die uitgerekt zou worden. Dit heeft twee redenen: ten eerste moet de luisteraar de uitgerekte tijd kunnen afzetten tegen een tijd ten opzichte waarvan deze is uitgerekt. Daar

dit in dit werk niet hoorbaar wordt gemaakt lijkt het mij een onmogelijkheid om een klankobject, waar door middel van plotselinge beweeglijkheid reliëf ontstaat, op zich als een uitgerekte tijd te ervaren. Een voorbeeld waarbij het uitrekken van de tijd wel hoorbaar wordt gemaakt is het verbreden van thema's zoals dit in contrapuntische muziek gebruikt wordt. De verbreding ervaart men als een uitgerekte vorm omdat het afgezet wordt tegen het originele thema. Neem bijvoorbeeld *Contrapunctus 7* uit Bachs *Kunst der Fuge*. De tweede inzet is als een acteur die in slow-

motion een film binnentreedt waar de eerste acteur zich in de normale tijd beweegt. Bij de derde inzet verschijnt een volgende acteur die de tijd wederom twee keer zo lang oprekt.

Een tweede reden waarom het uitrekken van de tijd in dit werk meer een idee is dan een werkelijkheid is gelegen in de twee elementen die voor de 'Zeitdehnung' zouden moeten zorgen. Het zijn juist deze elementen die referentiepunten in de tijd worden, waardoor de tijd als het ware gearticuleerd wordt. Zouden deze punten er niet zijn, dan zou de muziek een klankobject zonder reliëf zijn en veel meer een eindeloos karakter krijgen. Het zou dan niet uitmaken in welke seconde we ons bevinden.

Zimmermann heeft lange tijd een marginale rol in onze muziekgeschiedenis gespeeld. Na zijn dood in 1970 en met de opkomst van het post-modernisme, heeft de muziekgeschiedenis zich ontwikkeld naar een meer traditiebewuste kunst en blijkt Zimmermanns muziek voor een nieuwe generatie componisten een vertrekpunt te zijn. Het gebruik van muzikale bronnen uit alle tijden en werelddelen is sinds *Die Soldaten* alleen maar toegenomen. Ik weet niet of componisten zich direct door Zimmermann hebben laten beïnvloeden. Maar ook al is dit niet zo, dan heeft hij met zijn pluralistische composities in zeer extreme mate iets aangeraakt wat later voor een groot aantal componisten belangrijk wordt: een hernieuwde kennismaking met de traditie. Ik denk bijvoorbeeld aan *In ruhig fliessender Bewegung*, uit de *Sinfonia* (1968) van Luciano Berio waar naast citaten uit het Derde Deel van Mahlers Tweede Symfonie ook muziek van Schönberg, Debussy, Berg, Beethoven, Richard Strauss, Ravel, Berlioz, Boulez, Webern, Stockhausen en anderen klinkt. Ook een hele nieuwe generatie Duitse componisten, waarvan Wolfgang Rihm de bekendste vertegenwoordiger is, vindt meer aansluiting bij de uitdrukkingmuziek van Zimmermann dan bij de cerebrale muziek van Stockhausen. Tenslotte kan de muziek van Alfred Schnittke en Peter-Jan Wagemans genoemd worden, wier stijl bestaat bij de gratie van andere, historische, stijlen.