

Eliminaties voor een Zekere Polka

of de Toepassing van De Ghizé's analysetechniek op Górecki's

Kleines Requiem

Rhodan ten Kleij

Studentnr. 3354040

Blok 4, 6e jaar

10 juli 2015

Begeleider: dr. Eric Jas

2e versie eindwerkstuk BA Muziekwetenschap (MU3V14004)

Thema: muziektheorie

Inhoudsopgave

| | |
|--|-----------|
| Inleiding..... | <u>3</u> |
| Hoofdstuk 1 – De Ghizé's revolving variations..... | <u>5</u> |
| Hoofdstuk 2 – analysemethodes die gebruikt zijn voor het werk van Górecki..... | <u>9</u> |
| Hoofdstuk 3 – toetsing van de methode van De Ghizé..... | <u>11</u> |
| Conclusie..... | <u>20</u> |
| Literatuurlijst..... | <u>21</u> |

Inleiding

In 1993 kreeg Henryk Mikołaj Górecki (1933-2010) de opdracht van het Holland Festival om voor het Schönberg Ensemble een muziekstuk te schrijven. Dirigent Reinbert de Leeuw (*1938) en vele andere muziekfanaten waren toentertijd zeer enthousiast over hem geworden vanwege de kwaliteit van Górecki's derde symfonie, de *Symphony of Sorrowful Songs* op. 36. De opdracht van het Holland Festival resulteerde in het *Kleines Requiem für eine Polka* op. 66.

Onderzoek naar Górecki's leven en muziek is uitgevoerd door een handvol onderzoekers: Adrian Thomas heeft een monografie geschreven die Górecki's leven en al zijn tot dan toe geschreven muziekstukken omvatte.¹ Doordat hij alle stukken behandelde, kon hij slechts oppervlakkig op de muziek ingaan. Wel heeft hij geconstateerd dat in de stukken dezelfde stijlelementen terugkeren, waaronder de *gradually evolving melody*. Maria Anna Harley deed onderzoek naar de moederfiguur in Górecki's muziek. Eén van de vroegere uitspraken over Górecki in Engelstalige muziekgeschiedenisboeken vinden we in de woorden van Richard Taruskin, die Górecki bestempelde als een politiek componist met een opportunistisch geloof; Górecki had namelijk deels uit politieke overwegingen het Katholieke geloof aangehangen.²

Er is dus veel aandacht besteed aan de gebeurtenissen in Górecki's leven die invloed hebben gehad op zijn muziek. Hoewel Thomas handvatten biedt voor diepgaande analyses van Górecki's muziek, zijn alleen zijn succesvolle muziekstukken tot in detail geanalyseerd. Aan het *Kleines Requiem* is nog niet veel aandacht besteed.

Górecki heeft geschreven op basis van bekende compositietechnieken, waardoor het succesvol kan zijn een bestaande analytische methode toe te passen op zijn composities. Omdat we in het tweede en het derde deel van het *Kleines Requiem* veel herhalingen en ritmische variatie zien, maar Thomas daar minder aandacht aan besteedt, kan een benadering vanuit de ritmiek nieuwe inzichten opleveren over Górecki's opbouw van het *Kleines Requiem*. In een poging het tweede en het derde deel van het *Kleines Requiem* te analyseren, lijkt de analysetechniek van dr. Susan de Ghizé goed toepasbaar. Oorspronkelijk was deze bedoeld om ritmische variatie in de muziek van Johannes Brahms (1833-1897) te laten zien.

In 2008 verscheen haar theorie als onderdeel van een verzameling artikelen, nadat

1 Adrian Thomas, preface to *Górecki* (Oxford: Clarendon, 1997), vii.

2 Taruskin, Richard, "A harmonious avant-garde?" in *Music in the late 20th century*, vol. 5 of *The Oxford History of Western Music* (Oxford: University Press, 2009), 407.

ze deze had gepresenteerd gedurende de *West Coast Conference of Music Theory and Analysis* in Salt Lake City in april 2007. Deze bundel, *Musical Currents from the Left Coast*, bevat diverse benaderingen van muziektheorie van een toentertijd jonge generatie geleerden. De muzikale gedachten van Arnold Schönberg (1874-1951) weergalmen in de gehele bundel.³

Bij de zoektocht naar een passende analysetechniek voor het *Kleines Requiem* viel haar artikel nog om een *andere* reden dan ritmische variatie op. De motivische ontwikkeling van het tweede en derde deel lijkt voornamelijk te berusten op het weglaten van delen van een reeds gepresenteerde frase in het verdere verloop van de compositie. Voor het weglaten van ritmische patronen in de muziek van Brahms gebruikt De Ghizé de term *liquidation*. Omgekeerd kan men zeggen: een deel van motivisch materiaal wordt meerdere malen herhaald. Zowel *liquidation* als ritmische variatie leidt tot een vervorming van het motivisch materiaal. In principe is dit wat Thomas' begrip *gradually evolving melody* inhoudt, maar dan op ritmisch in plaats van melodisch vlak.

In deze scriptie wordt daarom de bruikbaarheid van De Ghizé's analysemethode op het tweede en derde deel van Górecki's *Kleines Requiem* getoetst. In hoofdstuk 1 staat een beschrijving van haar theorie en waar deze op is gebaseerd, waarna wordt bediscussieerd waarom haar theorie toepasbaar is. In hoofdstuk 2 wordt ingegaan op het onderzoek dat gedaan is naar Górecki en zijn muziek, welke methodes daarvoor gebruikt zijn en of deze meer of minder bruikbaar zijn voor de analyse van de twee delen van het *Kleines Requiem* dan de methode van De Ghizé. Hoofdstuk 3 besluit de scriptie met de toetsing van De Ghizé's analysetechniek op het tweede en derde deel van het *Kleines Requiem*.

3 Jack Boss and Bruce Quaglia, introduction to *Musical Currents from the Left Coast* (Cambridge: Scholars Publishing, 2008), ix.

Hoofdstuk 1 – De Ghizé's *revolving variations*

De Ghizé's theorie is deels gebaseerd op de theorieën van Schönberg. Ze verwijst naar zijn artikel *Criteria for the Evaluation of Music*. Ze ziet Schönbergs definitie van *developing variations* (doorwerkende variatie) als een voortdurende evolutie, groei en ontwikkeling. De Ghizé pleit echter voor een andere term, gezien *developing* voortdurende verandering en herschepping impliceert. Zij denkt hierbij aan een opgroeiend kind dat volwassen wordt, terwijl *liquidation* juist het overgebleven materiaal verkleint.⁴

Ze werpt alternatieven als *revolving*, *cyclical* of *balancing* op. *Revolving variations*, de term waar De Ghizé uiteindelijk voor kiest, impliceert een soort draaideureffect, waar motivisch materiaal eerst gepresenteerd wordt, daarna verdwijnt en verderop in een muziekstuk wederkeert.⁵

Voor haar is balans een essentieel onderdeel van het leven, en daarmee ook van muziek. Voorbeelden die ze aanhaalt zijn onder andere een dominant septiemakkoord dat een oplossing vereist en een stijgende lijn die gevolgd moet worden door een dalende.⁶ Deze filosofie weerklinkt ook in Schönbergs *New Music, Outmoded Music, Style and Idea*: hij definiëert het idee van een compositie als een methode om onrust te balanceren, nadat onrust is ontstaan door de toevoeging van tonen aan de eerste toon van een compositie; een soortgelijke tendens van onrust ontstaat ook in het ritme door toevoeging van nieuwe noten.⁷

Richard Taruskin bestempelt Górecki vanwege zijn Derde Symfonie als 'heilige minimalist'.⁸ Men moet beseffen dat Schönbergs idoom nog van vóór de muziek van Górecki is en van vóór de ontwikkeling van *minimal music*, een muziekgenre dat draait om repetitieve klanken die juist eerder als statisch geïnterpreteerd kunnen worden dan als gebalanceerd. *Minimal music* kan uit motivisch materiaal bestaan dat nooit aangevuld hoeft te worden, of nooit onderdeel uitmaakte van een groter thema. Vanuit dit oogpunt zou Górecki's muziek dus ook gezien kunnen worden als statisch, waardoor deze niet gebalanceerd hoeft te worden. Omdat er in het *Kleines Requiem* echter teveel

4 Susan K. de Ghizé, "Revolving Variations Via Rhythm," in *Musical Currents from the Left Coast*, ed. Jack Boss and Bruce Quaglia (Cambridge: Scholars Publishing, 2008), 61.

5 Ibid., 61.

6 Ibid., 61.

7 Arnold Schönberg, "Criteria for the Evaluation of Music (1946)," in *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, ed. Leonard Stein, trans. Leo Black (London: Faber & Faber, 1975), 123.

8 Taruskin, Richard, vol. 5 of *The Oxford History of Western Music*, 408.

ontwikkeling plaatsvindt om het stuk statisch te kunnen noemen, zal ik niet verder ingaan op het minimalisme.

In dit hoofdstuk zal ik verder uitleggen hoe De Ghizé's theorie tot stand is gekomen. Daarna zal ik haar theorie kort samenvatten en uiteenzetten hoe ze enerzijds op Schönbergs theorieën leunt en anderzijds op die van Heinrich Schenker (1868-1935).

Sinds 2003 wordt ieder jaar de *West Coast Conference of Music Theory and Analysis* gehouden aan de westkust van de Verenigde Staten, al is de conferentie van 2007 in Salt Lake City ver van de westkust verwijderd. De hoofddoelen van de WCCMTA zijn: bijdragen aan de verspreiding van academisch werk over muziektheorie en muzikanalyse over een bepaald thema, en jaarlijks een plek bieden om academici met elkaar in contact te brengen. De conferentie had in 2007 als overkoepelend thema ritmiek en metrum.⁹

Kort samengevat bestaat De Ghizé's theorie uit enerzijds *liquidation* en anderzijds *Knüpftechnik*, met als overkoepelende term *elimination*. Schönberg beschrijft *liquidation* als "het geleidelijk elimineren van karakteristieke elementen, totdat alleen onkarakteristieke elementen overblijven die niet meer voortgezet hoeven te worden". Schönberg noemt het eventuele overblijfsel, dat nog maar weinig gemeen heeft met het basismotief, het 'residu'.¹⁰ Het muzikaal residu kan kort genoeg zijn om vaker herhaald te worden, of aangevuld worden door wat De Ghizé een *attachment* noemt. De drie verschillende vormen van *attachments* zijn: *prependage*, een voorvoegsel; *interpolation*, een tussenvoegsel; en *appendage*, een achtervoegsel. Hoe meer *liquidation* voorkomt, des te langer wordt de toevoeging van *attachments* uitgesteld. Met het gebruik van *Knüpftechnik* ontwikkelt de componist motivisch materiaal, waarbij het weghalen van een deel van het motivisch materiaal tegelijk gepaard gaat met de introductie van nieuw, of eerder geëlimineerd oud materiaal.¹¹

Het verschil tussen *liquidation* en *Knüpftechnik* lijkt een nuance te zijn. In het geval van *liquidation* wordt echter eerst het muzikaal residu gebruikt, voordat een *attachment* wordt toegevoegd. Bij *Knüpftechnik* wordt deze stap overgeslagen.

De Ghizé's combinatie van *liquidation* en *Knüpftechnik* is in principe een synthese op basis van aan de ene kant Schönbergs theorieën en aan de andere kant Schenker's theorieën. Wat nu volgt is een uiteenzetting van de aspecten van de theorieën van eerst

9 University of Oregon, "About the Society," *West Coast Conference of Music Theory and Analysis*, accessed June 21, 2015, <http://pages.uoregon.edu/wccmta/2007/about.html>.

10 Arnold Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition*, ed. Gerald Strang and Leonard Stein (New York: St. Martin's Press, 1967), 58.

11 Susan K. de Ghizé, *Musical Currents from the Left Coast*, 62-69.

Schönberg en daarna Schenker.

Het is Schönberg die een onderscheid maakt tussen Wagners sequensen en de techniek van doorwerkende variatie die Brahms toepast: volgens Schönberg is sequensmatige herhaling in essentie geen variatie, omdat variatie nieuwe inbreng van de componist vereist.¹² Boss heeft in 1992 de vraag gesteld in hoeverre een motief veranderd moet worden om de variatie als doorwerkend te kunnen bestempelen.¹³ De grens tussen sequensmatige variatie en doorwerkende variatie is dus niet duidelijk.

Een ander deel van De Ghizé's theorie is gebaseerd op Schenkers *Knüpftechnik*. Schenker staat bekend om de Schenkeranalyse, die (zeer kort samengevat) middels een reductie de harmonische progressie van (een deel uit) een muziekstuk analyseert. Zo'n analyse is passend voor de muziek van zijn tijd, maar te uitgebreid voor de schaarse functionele harmonie die Górecki in dit stuk toepast.

Schenkers oorspronkelijke idee van *Knüpftechnik* is dat herhaling als een volgens Schenker 'gewaagd' fundament kan dienen, waarbij het melodische karakter veranderd wordt, harmonische veranderingen plaatsvinden of het ritme verandert. Dit zijn allemaal ontwikkelingen die het terugkerende motief prominent in beeld zetten.¹⁴ Deze veranderingen hebben niet de tussenstap waarin een deel van het motivisch materiaal geliquideerd wordt: meteen is datgene wat een residu genoemd kan worden een variatie van het voorgaande.

Schönberg besteedde ook aandacht aan deze techniek. De Ghizé vond het vooral belangrijk om de term *Knüpftechnik* te gebruiken in haar artikel, omdat Schönbergs equivalent (*transition*) op verschillende wijzen geïnterpreteerd kan worden.¹⁵ De Ghizé heeft de Engelse vertalingen van de werken van Schönberg en Schenker gebruikt; *Knüpftechnik* is de enige Duitse term die ze in haar analysetechniek gebruikt, terwijl de bruikbare vertaling *linkage technique* wel circuleert in de academische wereld.

Tot dusver hebben we gezien dat De Ghizé haar ritmische variatietheorie heeft gebaseerd op *liquidation* en *Knüpftechnik*. Schönberg was ervan overtuigd dat onrust niet onmiddellijk opgelost kan worden, maar dat eerst een geliquideerde vorm gepresenteerd moet worden voordat verdere ontwikkeling van een thema toegepast kan worden. Volgens Schenkers *Knüpftechnik* kan dit wel onmiddellijk. In de analyse van de twee delen van Górecki's *Kleines Requiem* keert deze tweespalt terug.

12 Arnold Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition*, 129.

13 Jack Boss, "Schoenberg's Op. 22 Radio Talk and Developing Variation in Atonal Music," *Music Theory Spectrum* 14, no. 2 (1992): 127.

14 Heinrich Schenker, *Harmony*, ed. Oswald Jonas, trans. Elisabeth Mann Borgese (Chicago: University Press, 1954), 11-13.

15 Susan K. de Ghizé, *Musical Currents from the Left Coast*, 82n.15.

De Ghizé wijdt alle illustraties in haar artikel aan Brahms.¹⁶ Het werk van Brahms keert niet alleen terug in de illustraties van haar theorie, maar ook in die van de theorieën van Schenker en Schönberg. In zijn anoniem gepubliceerde werk haalt Schenker ook Brahms aan, naast voorbeelden van Beethoven en Mendelssohn.¹⁷ De muziek van Brahms staat dan ook centraal bij veel publicaties over doorwerkende variatie.¹⁸ Hierbij is te denken aan analyses van onder andere Walter Frisch, Rudolph Réti en Carl Dahlhaus.¹⁹ Bij Brahms komen echter een 19e-eeuwse tonaliteit en harmonische progressie kijken waar Górecki's muziek bijna helemaal vervreemd van is.

Juist omdat De Ghizé's theorie zich richt op ritmische variatie, is haar analysetechniek geschikt om toe te passen op de twee delen van het *Kleines Requiem*. Door haar hele artikel heen geeft ze aandacht aan tonaliteit noch harmonische progressie. Ze refereert zelfs naar geen enkele toonhoogte: de letters *a* tot en met *i* worden ingezet om ritmische patronen op te delen op basis van wat geliquideerd wordt en waar *Knüpftechnik* gebruikt wordt. Ritmische variaties op die patronen krijgen de apostrof als toevoeging (zoals *e'*), verdere variaties krijgen een tweede apostrof (zoals *e''*).

Die letters staan ook in haar schematische illustraties van de ritmieken in de muziek van Brahms. De schematische weergave laat zien in welke maten ritmische patronen voor het eerst worden gepresenteerd, in welke maten ze terugkeren en wat voor *elimination* of *attachment* te zien is. Zo'n schematisch overzicht is natuurlijk de kers op de taart voor een goede analysetechniek.

De Ghizé's analysetechniek is bedoeld om korte fragmenten te analyseren, van een tel tot ongeveer tien maten, zolang het notenmateriaal maar relevant is voor de variatie. Die ritmische variaties zijn dan bij *elimination* nog korter. Omdat Górecki veelvuldig residuen herhaalt in het tweede en derde deel van het *Kleines Requiem*, is het mogelijk De Ghizé's analysetechniek toe te passen voor de twee hele delen, zoals te zien is in hoofdstuk 3.

16 Susan K. de Ghizé, *Musical Currents from the Left Coast*, 82n.8.

17 Heinrich Schenker, *Neue Musikalische Theorien und Phantasien* (Stuttgart: J.G. Cotta'sche, 1906), 7-19.

18 Susan K. de Ghizé, *Musical Currents from the Left Coast*, 61.

19 Ibid., 82n.4.

Hoofdstuk 2 – analysemethodes die gebruikt zijn voor het werk van Górecki

In hoofdstuk 1 lazen we dat Górecki volgens Taruskin een componist van *minimal music* is. Door de jaren heen heeft Górecki echter meerdere muziekstijlen zien komen en gaan, van het neoclassicistische *Sonata for Two Violins* op. 10 (1957) via invloeden van Webern in *Epitafium* op. 12 (1958) en invloeden van Boulez in *Monologhi* op. 16 (1960) naar seriële muziek van toonhoogte, dynamiek en toonduur in *Scontri* op. 17 (1960). Górecki heeft zelf met de finale van *Lerchenmusik* op. 53 (1984-85), waar geleidelijk een citaat van het begin van Beethovens *Piano Concerto no. 4 in G* op. 58 (1805-1806) ten gehore wordt gebracht, bijgedragen aan de ontwikkeling van een nieuwe benadering van muziek.

Hoewel Górecki veel verschillende stijlen heeft doorlopen, benadrukt onderzoek naar Górecki eerder zijn eigen karakteristieke stijlelementen dan de invloeden van buitenaf. In zijn beknopte analyse van het *Kleines Requiem* wijst Thomas op meerdere elementen in Górecki's muziek die vaker in zijn stukken terugkeren, zoals "one of Górecki's favourite devices, the gradually evolving melody", "short phrases in irregular combinations and repetitions of duple and triple metres", "major-minor slant to the harmony", "textural and rhythmic boisterousness" en "earthy atavism".²⁰

Dit is maar een greep uit de vele favoriete compositorische ingrepen van Górecki die Thomas beschrijft, waardoor zij misschien een te grote groep vormen om nog als 'favorieten' bestempeld te kunnen worden. Dit leidt naar de vraag of al die elementen altijd in (alle) stukken van Górecki terugkeren. Dat zal in grote lijnen volgens Thomas niet het geval zijn: *Refren* op. 21 vormt volgens Thomas een schakel waarin Górecki enerzijds eerdergebruikte en anderzijds nieuwe, permanent terugkerende stijlelementen gebruikt. Thomas heeft in zijn monografie per compositie aangegeven wat voor stijlelementen hij (prominent) ziet voorkomen in dat stuk.

Thomas schreef dat Górecki veel ophad met oude muziek: de oud-Poolse hymne *Bogurodzica* bijvoorbeeld keert bewerkt terug in *Songs of Joy and Rhythm* op. 7.²¹ Ook refereerde Górecki vaak naar oude muziekvormen in titels van stukken en hun individuele delen.²² Met deze kennis is het verleidelijk om vast te houden aan oudere muziekvormen bij het analyseren van stukken met een onduidelijke vorm, zoals Thomas onbeargumenteerd deed bij het eerste deel van het *Kleines Requiem*: "The opening

²⁰ Adrian Thomas, *Górecki* (Oxford: Clarendon, 1997), 145-146.

²¹ Ibid., 8-9.

²² Ibid., 50.

movement (...) is an amalgam of ternary and rondeau forms."²³

Górecki heeft aangegeven Bolesław Szabelski (1896-1979) en Karol Szymanowski (1882-1937) als twee van zijn idealen te hebben: Górecki heeft gestudeerd bij Szabelski, die hem eerder zelfverzekerdheid en onafhankelijkheid als componist aanleerde, dan compositorische vaardigheden.²⁴ In Górecki's *Variations* op. 4 zag Thomas invloeden van Szymanowski's *Stabat mater* (1926), waarmee Górecki volgens hem een 'natural affinity' zou hebben met Szymanowski's stijl vanaf het midden van de jaren '20, door Thomas bestempeld als de 'Poolse' periode.²⁵

Die affiniteit met meerdere Poolse componisten leidt ertoe dat de Poolse componistengroep waar onder andere Górecki en zijn voorbeelden bij hoorden, over één kam geschoren worden als een Poolse *avant-garde*. Deze hield voornamelijk in dat techniek in dienst staat van de expressie van muziek. Als dit algemene beeld van Poolse componisten in het achterhoofd wordt gehouden, dan biedt dat handvatten voor onderzoek naar de beweegredenen van Górecki om te componeren zoals hij deed – en zoals Thomas beschreef.

Behalve karakteristieke stijlelementen, keren ook bepaalde onderwerpen terug in zijn muziek. Maria Anna Harley is hierop ingegaan in haar artikel *Górecki and the Paradigm of the "Maternal"*: in *Ad Matrem* op. 29 (1972) en *Totus Tuus* op. 60 (1987) herkent zij gebeden, verwijzingen naar andere werken van Górecki en tekstuele herhaling van 'Maria' verweven in de compositie.²⁶ Ze herkent ook in *Ad Matrem* een verband tussen zijn verwijzingen naar Maria, de geboorte van Górecki en het feit dat Górecki's moeder twee jaar na zijn geboorte stierf.²⁷

Als we Taruskins bestempeling van Górecki's houding ten opzichte van het geloof als opportunistisch voor waar aannemen, naast Thomas' idee dat het Poolse expressionisme zich in Górecki's muziek bevindt, dan laat dat zien dat Górecki naar wens systemen aan zijn laars lapte. Hoewel Górecki in *Scontri* op. 17 wel seriële technieken toepaste, is het stuk eerder een flamboyant, pointilistisch klankveld dan een seriëel meesterwerk.

Desalniettemin is Górecki bekend met seriële technieken, waardoor analysetechnieken voor seriële composities overwogen kunnen worden bij het analyseren van het tweede en derde deel van het *Kleines Requiem*. Als we reeksen van

23 Adrian Thomas, *Górecki* (Oxford: Clarendon, 1997), 145

24 Ibid., 1.

25 Ibid., 2.

26 Maria Anna Harley, "Górecki and the Paradigm of the 'Maternal'," *The Music Quarterly* 82, no. 1 (1998): 96.

27 Ibid., 102-104.

muzikale parameters uit de compositie halen en nummeren, kan dit uiteraard een overzicht geven van de opbouw van een motief en hoe Górecki dat motief verder ontwikkelt. Onlosmakelijk verbonden met het bepalen van reeksen is echter de toepassing van inversie (I), kreeftengang (R) of beiden (IR). Omdat deze niet te vinden zijn in het tweede en derde deel van het *Kleines Requiem*, komt een analyse voor seriële composities niet genoeg tot haar recht.

Eventueel valt nog te kijken naar technieken van het additief ritme van Olivier Messiaen (1908-1992). Door elke verschillende toonduur een eigen cijfer te geven, kan die reeks aan cijfers dienen voor vergelijkingen tussen de verschillende reeksen van toonduren. In principe is het dubbel werk wanneer eerst cijfers worden toegekend aan ritmes, om vervolgens de cijfers te vergelijken. In De Ghizé's analysetechniek worden de noten rechtstreeks behandeld.

In hoofdstuk 1 kwamen de voordelen van De Ghizé's analysetechniek naar voren bij het analyseren van de twee delen van het *Kleines Requiem*, ook al is deze bedoeld voor de muziek van Brahms. In dit tweede hoofdstuk is terloops nog een voordeel genoemd. Eén van de volgens Thomas karakteristieke stijlelementen van Górecki, de *gradually evolving melody*, gaat uit van hetzelfde concept als Schenkers *Knüpftechnik*: beiden bestaan uit gepresenteerd motivisch materiaal, opgevolgd door variaties op dit materiaal. In het volgende hoofdstuk zullen we zien hoe het materiaal ritmisch ontwikkelt via *Knüpftechnik* enerzijds en *liquidation* anderzijds.

Hoofdstuk 3 – toetsing van de methode van De Ghizé

Behalve dat andere analyses niet voldoen bij het analyseren van het tweede en derde deel van het *Kleines Requiem*, is ook De Ghizé's analytische methode niet helemaal toe te passen, tenzij daarvoor oplossingen worden gevonden. Toch is het te hopen dat De Ghizé's theorie prioriteiten van de componist in de creatie van het *Kleines Requiem* kan laten zien.

De analytische methode van De Ghizé is uitgewerkt voor het analyseren van het ritme van één instrument met een bepaald hergebruik van ritmisch materiaal, maar voor het *Kleines Requiem* zullen we eenheid zien in afwisseling tussen een akkoordinzet van de piano (vaak op de eerste tel als eerste klank van een motief) en klinkend materiaal van een ander instrument of instrumentengroep. Om haar theorie bruikbaar te maken voor deze analyse, wordt in plaats van een ritmisch patroon een gereduceerde illustratie van de partituur aangehaald, met een enkele houtblazer- of strijkerpartij daar waar hun ritmes (en melodie) homogeen zijn. De fagotten en contrabassen die de basbegeleiding vormen gedurende het hele derde deel en de cello die vanaf maat 21 in het derde deel z'n eigen gang gaat, wordt buiten beschouwing gelaten.

Hoewel de theorie zich bindt aan ritmes en niet per se aan maten, zullen we zien dat in het *Kleines Requiem* veel motieven die uit een thema geplukt worden, toevallig een gehele maat of meerdere gehele maten beslaan. Dit vergemakkelijkt de referentie naar hun desbetreffende plek via maatsijfers. Bovendien voegt dit toe aan de overzichtelijkheid van deze analytische methode, wat een niet onbelangrijke bijkomstigheid is.

Het tweede en het derde deel van dit stuk zijn gepubliceerd met een wirwar van herhalingstekens.²⁸ Een curieuze ingreep van Górecki is dat de herhalingstekens per maat staan aangegeven, terwijl vaak maten die naast elkaar staan hetzelfde notenmateriaal bevatten, zoals in maten 4 en 5; de herhalingstekens tussen twee identieke maten hadden ook vervangen kunnen worden door een maatstreep. Met Górecki's schrijfstijl wordt men zo niet alleen als luisteraar, maar ook als dirigent en partituurlezer ondergedompeld in de overheersing van herhalingen in dit stuk.

28 Górecki, Henryk Mikołaj, *Kleines Requiem für eine Polka*, Op. 66 (London: Boosey & Hawkes, 1999), 7-37.

The image shows two musical staves: Clarinet and Piano. The top staff is labeled 'Clarinet' and the bottom staff is labeled 'Piano'. The first system is marked 'm. 1' and 'da sempre'. It shows a 3x repetition of a melodic phrase in the Clarinet and a piano accompaniment with an 8-measure rest. A box labeled 'Liquidatie' with a downward arrow points from measure 1 to measure 6. The second system is marked 'm. 6' and 'sim. sempre'. It shows a 3x repetition of the same melodic phrase in the Clarinet and a piano accompaniment with an 8-measure rest.

Fig. 1

Voor beide delen geldt dat Górecki al in de eerste maten een frase laat horen, waar vervolgens delen uit geliquideerd worden. Ze bestaan uit een veelvoud aan wat in deze scriptie benoemd wordt als thematisch materiaal. Maat 1 van het tweede deel begint met een a-kleinakkoord door de piano, gevolgd door een woest unisono van de houtblazers en de strijkers. In maat twee wordt een voorbode gegeven van de *liquidation*, in de eigen frase: tweederde deel van de gepunteerde kwart wordt geliquideerd, zodat de strijkers en het koper in maat 2 een opeenvolging van achtste noten spelen. Maat 3 sluit de frase met een uit drie noten bestaande chromatisch dalende lijn en een g-grootakkoord – tevens de enige maat van de drie die geen herhalingstekens heeft. Maten 4-10 zijn geschreven met hetzelfde materiaal als dat van de frase in maten 1-3.

Het is pas na de presentatie van de frase in maten 11-14 waar *liquidation* buiten de frase om te zien is. In de maten 15-18 volgt een exacte herhaling, maar omdat maat 18 herhalingstekens bevat, is deze de tweede keer dat hij gespeeld wordt praktisch het residu na *liquidation*. Maat 19 herhaalt dit residu.

Maat 20 volgt met een deel van dit residu na *liquidation*: alleen de laatste drie noten van de houtblazers en strijkers en de akkoordslag van de piano staan er nog. De maten 18-20 worden in maten 21-23 herhaald: maat 18 vormt hierbij een bijzondere schakel als einde van deze herhaling en als einde van de exacte herhaling die in de maten

15-18 al benoemd was.

The figure displays a musical score for Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Piano. The score is divided into several sections, each with original notation and annotated versions. The annotations are as follows:

- m. 11-14:** Original notation shows a *fff* dynamic. The annotated version has arrows pointing to specific notes with the label "Knooptechniek".
- m. 18:** The annotated version has arrows pointing to notes with the label "Liquidatie".
- m. 37:** Original notation shows *ff molto (quasi fff)* and *(pda sempre)*. The annotated version has arrows pointing to notes with the label "Liquidatie".
- m. 41:** The annotated version has arrows pointing to notes with the label "Knooptechniek".
- m. 48:** Original notation shows *(pda)*. The annotated version has arrows pointing to notes with the label "Liquidatie".
- m. 20:** The annotated version has arrows pointing to notes with the label "Liquidatie".
- m. 43:** Original notation shows *(pda)*. The annotated version has arrows pointing to notes with the label "Knooptechniek".
- m. 51:** The annotated version has arrows pointing to notes with the label "Liquidatie".
- m. 27 1e tel:** The annotated version has arrows pointing to notes with the label "Liquidatie".

Fig. 2

Maat 23 heeft herhalingstekens, wat weer een schakelfunctie en *liquidation* aankondigt zoals in maat 18 ook gebeurde. Maten 24-26 zijn herhalingen van maat 23 (inclusief herhalingstekens), maar in maat 27 komt drie keer een variatie op het motief van de andere maten in het systeem voor: de fis in de houtblazers en strijkers en de kwartrust in de piano zijn weggelaten. Maten 28-32 zijn inderdaad een exacte herhaling.

Het motief waarmee Górecki eindigt is nu zodanig klein, dat hij het vaker herhaalt: in maat 33 nog met een as-grootakkoord tegen de puls in, in maat 34 met een bes-grootakkoord op de puls. Het a-kleinakkoord kondigt de sluitende functie van een herhaling van maat 1 aan, in totaal vier keer klinkend over maten 35-36.

Op basis van de oorspronkelijke klinkende groep achtste noten in maat 11, vormt Górecki in maten 37-38 een ander motief. Net zoals in het begin van dit tweede deel zet de piano een a-kleinakkoord in. De houtblazers spelen nog steeds een groep achtste noten, maar in plaats van de combinatie cis-cis-cis-cis-g-d spelen ze g-g-g-g-cis-g-cis, terwijl de strijkers een g aanhouden. Omdat in beide gevallen het motief begint met meerdere achtste noten op dezelfde toonhoogtes en de overmatige kwart terugkeert, lijken de twee combinaties verwant genoeg. Er zijn daarentegen ook veel verschillen: de g in maat 11 fungeert als noot tussen cis en d, maar die en de d zijn er in maat 37 niet meer. Wel is er in maat 38 een gepunteerd ritme waar de cis-g-cis deel van uitmaken. Omdat al deze variaties ineens toegepast worden, is er sprake van *Knüpftchnik*.

Maten 39-40 dienen als herhaling van maten 37-38. Een schakelfunctie als in maat 18 of maat 23, zien we in deze maten niet terug.

In maat 41 zijn de eerste vier achtste noten van maat 37 (en de achtste rust die ervoor staat) weggelaten, zodat alleen de g-cis-g-cis overblijven. Die nootduren sommen op tot een halve noot die eveneens in de strijkers en piano is weggehaald. Omdat deze niet op dezelfde plek waren, valt dit te zien als *Knüpftchnik*. Maat 41 wordt herhaald in maat 42.

In maat 43 verandert het metrum in de eerste helft van de maat doordat de houtblazers, strijkers en rechterhand van de piano overgaan in triolen; de eerste g-cis wordt uitgebreid tot g-cis-gis. De klarinetten, hoorns en rechterhand van de piano spelen nog een cis als laatste achtste noot van de maat. Maat 44 herhaalt maat 43 en maat 45 herhaalt maat 41 (tot twee keer toe, aangezien er herhalingstekens geplaatst); in maten 46-47 klinkt het materiaal van maat 43 weer. Zo drijft nieuw motivisch materiaal verder weg van de oorspronkelijke frase.

In maat 48 is de metriek helemaal veranderd: met alleen triolen borduren alle instrumenten voort op de noten g-cis-gis. Maten 49-50 herhalen maat 48 (zonder

herhalingstekens), maten 51-52 hebben alleen de tweede en derde tel van het materiaal van de voorgaande maten. Dit is een opbouw naar maten 53-54, waar de hobo's en trompet een schelle klank toevoegen.

In maten 55-65 volgt ongeveer dezelfde opbouw als maten 43-55. Omdat ze ongeveer dezelfde opbouw hebben, zouden deze maten goed als frase bestempeld kunnen worden. De herhalingstekens van maten 64-65 impliceren dat het einde van de frase in maten 55-65 overblijft als residu, dus de maten 55-63 kunnen gezien worden als geliquideerd. De maten 66-67 zijn dan te zien als het gevolg van verdere toepassing van *liquidation* op het residu.

De maten 68-69 herhalen nog het materiaal dat oorspronkelijk in maat 43 voorkwam. Als we dit vergelijken met maten 35-36 zien we een parallel in een op- en afbouw die begint en eindigt met hetzelfde notenmateriaal. Maten 68-69 functioneren om af te bouwen voor wat er in maat 70 volgt.

Maten 70-73 bevatten grotere notenwaarden dan voorheen prominent aanwezig was in dit deel en worden alleen geproduceerd door de pianist middels een kleinakkoord in de linkerhand en in de rechterhand de g-cis die nog overgebleven was van het voorgaande materiaal. In maten 74-75 wordt een motief f-a-bes-f-es van de klarinetten geïntroduceerd, dat in maten 76-77 wordt herhaald. In maten 78-79 en 80-81 is deze ritmisch en melodisch gevarieerd. In maat 83 springt deze naar een d, terwijl de hoorn tweemaal inzet met een cis-dis. Maten 85-91 hebben herhaling van het materiaal van de klarinetten en de hoorns in maten 78-84, terwijl de piano in die maten het kleinakkoord en de g-cis inzet wanneer de klarinetten hun halve noot spelen.

In maat 92 worden nog de noten van de klarinetten, hoorns en piano aangehouden en met een decrescendo afgebouwd, waarna de klarinetten alleen nog eindigen met het oorspronkelijke materiaal van maat 74. De es waar de klarinetten mee eindigen wordt in maten 99-101 overgenomen door de buisklokken, die van maat 102 tot het eind echoën tijdens een harmonische progressie van de strijkers.

We hebben in dit tweede deel veel frasen gezien waaruit via *liquidation* en *Knüpftechnik* kleiner, motivisch materiaal is voortgevloeid. De theorie van De Ghizé stelt ons in staat vele instanties van *liquidation* en *Knüpftechnik* goed te waarnemen in dit tweede deel. Dit materiaal heeft Górecki gevarieerd, waarmee ook het karakter van het stuk gevarieerd wordt: het fortississimo van maten 1-36 gaat over in het fortissimo, het metrisch gevarieerde vloeiende deel van maten 37-69 en tenslotte in maten 70-106 naar het dynamiek van piano. Steeds wordt een motief aangekondigd door een akkoordinzet van de piano, waardoor motivisch materiaal duidelijk afgebakend is. Middels De Ghizé's

theorie is het goed mogelijk een bedoelde prioriteit te achterhalen, als de instrumenten maar niet los van elkaar worden geanalyseerd. Dit geeft goede hoop voor de toepassing van De Ghizé's theorie op het derde deel van het *Kleines Requiem*.

In maten 2-5 van het derde deel wordt een vraag-antwoordrelatie tussen respectievelijk strijkers en houtblazers gepresenteerd: de vraag begeleid door piano, trombone, hoorn en contrabassen met een a-grootakkoord; het antwoord met een e-dominantakkoord in diezelfde begeleiding, terwijl de houtblazers hun antwoord inzetten op bes. Dit is een verwijzing naar een tonica-dominantrelatie, maar die houdt verderop in het stuk op.

De maten 6-8 herhalen de vraag en het antwoord van maten 2-5. Daarna betekenen de herhalingstekens bij maten 8-9 dat de vraag geliquideerd wordt en het antwoord als residu overblijft – die wordt weer verder geliquideerd zodat in maat 10 de tweede helft van dat residu overblijft. De parallel die nu tussen het tweede deel en dit derde deel getrokken kan worden, is dat we alweer zien dat het einde van een frase overblijft na veel *liquidation*.

Dit klopt echter niet, want in maat 11 vinden we een chromatisch motief op basis van het vraag-deel in maten 2-5. De houtblazers spelen dit motief ook. De piano, hoorns, trombones en contrabassen spelen nu een es-dominantakkoord. In maat 12 is het notenmateriaal gerangschikt tot eerst een achtste rust en daarna zeven achtste noten, nog steeds in chromatische lijn met dalende tendens. Maten 13-14 herhalen maten 11-12 en maat 14 wordt herhaald in maat 15.

In maat 16 is in de fluiten, klarinetten, eerste violen en tweede violen de eerste helft van het thema van de houtblazers in maat 4 te vinden (alleen niet een bes, maar een c in zeven achtste noten), terwijl de hobo's, altviolen en celli een e aanhouden.

Maten 17-19 zijn een herhaling van maten 14-16. Maat 19 heeft herhalingstekens en wordt ook (met herhalingstekens) herhaald in maat 20. Wederom kunnen we een parallel trekken tussen het tweede en het derde deel en ook hier gaat Górecki over op nieuw motivisch materiaal.

Vanaf maat 22 daagt Górecki de strijkers uit om zuivere secundestapelingen te spelen. De fluit, hobo en eerste violen spelen in maat 21 nog een c en d, de klarinet, tweede violen en altviool spelen nog een a en bes. In de maten 22-24 zien we twee secundestapelingen in melodieën in de omvang van een kwint: de fluiten en eerste violen vanaf f, de hobo's en altviolen vanaf e en de klarinetten en tweede violen vanaf d. Vanaf diezelfde maat speelt de cello een dalende en weer zwevende melodie met langere notenwaarden, fungerend als een soort van *cantus firmus*.

Op zich is het geen probleem voor de professionele muzikant om een melodie van zo'n eenvoud te spelen, maar met secundeparallellen die soms grote secundes en soms kleine secundes zijn, met een cellopartij die niet op elke tel hetzelfde speelt en met een precisie op de violen waarbij iedere millimeter telt, is dit deel van de compositie misschien wel de grootste uitdaging voor de strijkersgroep. Elke valse noot wordt afgestraft doordat de tegenhanger uit de houtblazers niets anders kan dan de zuivere noot produceren.

The image shows a musical score for Flute and Violin I. The score is divided into several measures, with specific techniques highlighted by boxes and arrows:

- m. 2-5:** Flute and Violin I staves.
- m. 8-9:** A box labeled "Liquidatie" points to a passage in the Flute staff.
- m. 10:** A box labeled "Liquidatie" points to a passage in the Flute staff.
- m. 11:** A box labeled "Knooptechniek" points to a passage in the Violin I staff.
- m. 12:** A box labeled "Knooptechniek" points to a passage in the Violin I staff.
- m. 16:** A box labeled "Knooptechniek" points to a passage in the Violin I staff.

Fig. 3

Het punt is dat Górecki afwijkt van *liquidation* en *Knüpfttechnik* en materiaal biedt voor een orkest dat hoogst waarschijnlijk leidt tot valse intonaties. Het is tot maat 20 mogelijk om De Ghizé's theorie toe te passen, maar daarna snijdt deze theorie geen hout meer. De maten 25-28, 30-37, 45-60 zijn allemaal herhaling van deze uitdagende secundestapelingsen.

Er is nog twee keer terugkerend materiaal te vinden dat iets met *liquidation* en *Knüpftechnik* te maken heeft: dit is in de maten 38-42 en 61-69. Hier zien we een afwisseling van enerzijds het ritme van het vraag-deel met de chromatische lijn met dalende tendens – maar wel in een nog altijd klinkende begeleiding van een es-dominantakkoord – en anderzijds de zeven achtste noten van het antwoorddeel met de noten e, f en g.

Hoewel De Ghize's theorie maar deels te verbinden is aan dit derde deel, is wel de bedoeling van Górecki zichtbaar. Zoals we al zagen, is er een parallel te trekken tussen de *liquidation* van einden van frasen van het tweede deel en die van het derde deel. Het feit dat tot tweemaal toe in het tweede deel een maat als schakel dient tussen de ene frase en de andere, zien we niet terug in het derde deel, waardoor dit een toevalligheid lijkt te zijn.

Conclusie

De twee delen van het *Kleines Requiem für eine Polka* op. 66 waren tot op heden nog niet in detail geanalyseerd. Thomas Adrian is slechts beknopt ingegaan op verscheidene opvallendheden van het stuk en heeft hierbij uitspraken gedaan zonder deze te onderbouwen. Voor een monografie is een uitgebreide analyse misschien ook niet wenselijk: alle details leiden dan af van het algehele beeld van Górecki.

Voor een uitgebreide analyse van het *Kleines Requiem* moest dus nog bepaald worden welke analysemethode geschikt zou zijn. Inversies en kreeftengang ontbreken in de twee delen van het *Kleines Requiem*, dus een analyse op basis van seriële technieken lijkt ontoereikend, hoewel Górecki daarmee wel bekend is. De methode van De Ghizé heeft uitgewezen dat *liquidation* en *Knüpftechnik* goed gepaard gaan voor een ritmische analyse van het tweede en het derde deel van het *Kleines Requiem*: het toont een patroon van frases waar steeds het laatste aantal noten als residu overblijft na *liquidation*.

De Ghizé's theorie heeft echter ook een gebrek: omdat deze gebaseerd is op ritmische analyse van melodieën van Brahms, wordt er geen rekening gehouden met het samenspel tussen meerdere instrumenten, dat in het *Kleines Requiem* zeker voorkomt. Als oplossing voor dit probleem heb ik zelf de figuren aangepast.

Een analytische methode hoeft dus niet beperkt te blijven tot waar deze voor bedoeld is. In deze scriptie wordt gedemonstreerd hoe een analytische techniek die voor bepaalde muziek is ontwikkeld, een goed fundament kan bieden voor de analyse van andere muziek. Hierbij moet wel kritisch bekeken worden of de techniek in dezelfde hoedanigheid toepasbaar is, of dat er eventueel aanpassingen gemaakt moeten worden.

Hoewel de methode van De Ghizé zeker inzichten heeft geleverd over de compositie van het *Kleines Requiem*, is er nog ruimte voor meer onderzoek naar methodes die deze inzichten zouden kunnen aanvullen.

Literatuurlijst

- Boss, Jack. "Schoenberg's Op. 22 Radio Talk and Developing Variation in Atonal Music." *Music Theory Spectrum* 14, no. 2 (Autumn 1992): 125-149. PDF E-book.
- Boss, Jack, and Bruce Quaglia. Introduction to *Musical Currents from the Left Coast*. Cambridge: Scholars Publishing, 2008. Print.
- Ghizé, Susan K. de. "Revolving Variations Via Rhythm." In *Musical Currents from the Left Coast*, Edited by Jack Boss-and Bruce Quaglia, 61-83. Cambridge: Scholars Publishing, 2008. Print.
- Harley, Maria Anna. "Górecki and the Paradigm of the 'Maternal'." *The Music Quarterly* 82, no. 1 (Spring 1998): 82-130. PDF E-book.
- Schenker, Heinrich. *Harmony*, Edited by Oswald Jonas, Translated by Elisabeth Mann Borgese. Chicago: University Press, 1954. Print.
- Schenker, Heinrich. *Neue Musikalische Theorien und Phantasien*. Stuttgart: J.G. Cotta'sche, 1906.
- Schönberg, Arnold. "Criteria for the Evaluation of Music (1946)." In *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, Edited by Leonard Stein, Translated by Leo Black, 124-136. London: Faber & Faber, 1975.
- Schönberg, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*, Edited by Gerald Strang-and Leonard Stein. New York: St. Martin's Press, 1967.
- Taruskin, Richard. "A harmonious avant-garde?" in *Music in the late 20th century*, vol. 5 of *The Oxford History of Western Music* (Oxford: University Press, 2009), 351-410. Paperback.
- Thomas, Adrian. *Górecki*. Oxford: Clarendon, 1997.
- University of Oregon. "About the Society." *West Coast Conference of Music Theory and Analysis*. Accessed June 21, 2015.
<http://pages.uoregon.edu/wccmta/2007/about.html>
- Górecki, Henryk Mikołaj. *Kleines Requiem für eine Polka*, Op. 66. London: Boosey & Hawkes, 1999.