

Interne keuken

Daan Janssens over *Wie aus der Ferne*

Niets bestaat dat niet iets anders aanraakt. Volgens enkele van zijn collega schrijvers is dit een van de mooiste zinnen die de recent overleden Jeroen Brouwers ooit schreef.¹ Waarschijnlijk heeft mijn interpretatie niet veel te maken met de context waarin Brouwers die woorden schreef, maar toen ik die zin enkele weken geleden tegenkwam, kon ik niet anders dan vaststellen dat hij heel erg van toepassing is op de zoektocht die ik als componist de laatste vijftien jaar aflegde.

Ik herinner me goed hoe ik als prille twintiger - zoals zoveel jonge componisten - volledig blokkeerde door de druk van alle muziek die al bestond. Elke noot die ik schreef verwees wel ergens naar. Niets van wat ik maakte voelde 'echt', 'relevant' of 'authentiek' aan (moeilijke woorden allemaal). Als een stuk al af raakte was het heel kort, of bestond het uit opeenvolgende miniaturen. Ik herinner me goed mijn eindexamen compositie. Het langste werk was een vijfdelig strijkkwartet van negen minuten. Alsof het schrijven van miniaturen een poging was om een compositie zo bondig te maken dat geen enkele luisteraar de tijd had om een connectie te maken met een van mijn compositorische helden. Dat terwijl miniaturisten Kurtag en Webern, mede door mijn gebruik van zuchtende septiemsprongen, natuurlijk de hele tijd over mijn schouders meekeken.

Mijn composities evolueerden uiteraard. Ik werd 'zekerder' van de muzikale taal die ik ging hanteren. Daarbij ontwikkelde ik een methode waarbij een consequent zelfverwijzen centraal ging staan. Al mijn stukken namen elementen over van andere composities die ik eerder schreef. Ik ging in cycli werken; de *...Passages... - cyclus* (vier composities, 2005-2008), (*trois études scénographiques*) (2008-2010), de (*Paysages-études*) - *cyclus* (vijf composities, 2010-2015). Alle delen van deze compositiereeksen namen elementen over van elkaar; motieven, technieken, integrale maten. Soms bleef het overnemen beperkt tot enkele bouwstenen, maar in andere gevallen overschreef ik bijvoorbeeld een solowerk met ensembletexturen, en werkte ik op die manier een kleine compositie uit tot een groter werk.² Uiteraard waren al deze werkwijzen geïnspireerd door technieken die ik had bestudeerd in werk van andere componisten; Luciano Berio, Michael Jarrell, Matthias Pintscher, Luc Brewaeys, Wolfgang Rihm...

Achteraf beschouwd lijkt dit consequent zelfverwijzen misschien wel een manier te zijn geweest om 'vooruit' te komen als componist; om me ergens af te schermen van al die geweldige muziek die al bestond. Alsof mijn verschillende composities elkaar beschermden, en elkaars zeggingskracht en bestaansreden op een bepaalde manier versterkten. Tegelijk werd mijn muziek door die vele autoreferenties ook ergens herkenbaar, wat een kwaliteit is die ik in werk van andere componisten altijd heb geapprecieerd.

Het zou echter nog enkele jaren duren vooraleer ik in de taal die ik ontwikkeld had ook echt expliciete muzikale referenties naar werk van andere componisten zou (kunnen) beginnen

¹ https://www.vrt.be/vrtnws/nl/2022/05/12/_niets-bestaat-dat-niet-iets-anders-aanraakt-collega-schrijvers/

² Zo overschreef ik het tweede deel van (*Paysages - études*) I voor cello en piano (2010) in de tweede scène van mijn opera *Les aveugles* (2011), of fungeerde de cello solo compositie *Tableau - Double - (Passages II)* (2004/2005) als basis voor (*...nuit cassée.*) voor altviool en vier instrumenten (2007/2008).

integreeren. Niet dat deze verwijzingen er voordien niet in zaten - immers, bestaat er iets dat niet iets anders aanraakt? - maar het heeft een hele tijd geduurd vooraleer ik een werkwijze vond waarbij ik deze referenties ook echt structureel en expliciet kon gaan aanwenden in mijn muzikale taal.

Eine schöne Müllerin

Een eerste belangrijke stap daarbij was [Eine schöne Müllerin](#) (2018). Deze compositie ontstond op vraag van Pieter Bergé, die programmeert voor Festival 20/21. Bergé had een fascinatie voor Hans Zenders bekende Schubertbewerking *Die Winterreise, eine komponierte Interpretation* (1993), en hij vroeg zich af of iets gelijkaardigs mogelijk was met *Die schöne Müllerin*. Ik heb heel lang getwijfeld of ik de opdracht zou aanvaarden. Immers, ik wilde de aanpak van Zender niet gewoon nog eens overdoen.

Zender confronteert en vervreemdt in zijn *Winterreise* het materiaal van Schubert doorheen de hele cyclus met een hedendaagse toonspraak. Hij lijkt zich wel te beperken tot het materiaal dat Schubert aanreikt. Een eerste belangrijke beslissing was dat ik er in mijn *Müllerin* voor koos om een extra tekstlaag aan het werk toe te voegen. Tijdens mijn onderzoek voor dit project was ik een tekst tegengekomen van Fernando Pessoa: een fragment uit zijn *Boek der Rusteloosheid*. Deze tekst vormde inhoudelijk een heel sterke aanvulling op de cyclus van Schubert en Müller. Dit inspireerde me ertoe om een soort 'dubbelcyclus' te schrijven, waarbij aan het begin van het werk arrangementen van Schuberts liederen afgewisseld worden met nieuw gecomponeerd werk op tekst van Pessoa. Om de connectie met de tekst van Müller sterker te maken koos ik ervoor om de oorspronkelijke Portugese tekst in een Duitse vertaling te gebruiken. Deze twee werelden (Schubert en Janssens) blijven aan het begin van het werk duidelijk van elkaar gescheiden. De Schubertliederen zijn gearrangeerd met veel aandacht voor de stijl en de toonspraak van de oorspronkelijke compositie. Zo voegde ik in [Halt!](#) een viool- en een cellopartij toe aan de bestaande pianobegeleiding, wat resulteerde in een erg Schubertiaans lied voor bariton en pianotrio.

In de loop van de *Müllerin* beginnen de twee werelden elkaar echter steeds meer wederzijds te beïnvloeden. Zo beginnen de liederen van Schubert langzaam maar zeker te worden van klankmateriaal uit de Janssens-wereld, terwijl in de Pessoa-liederen steeds meer materiaal uit Schuberts composities wordt geïntegreerd. Het meest expliciete voorbeeld van een lied waarin beide werelden volledig met elkaar in aanraking komen is *Pauze*. Een mooi voorbeeld van een Schubert-lied dat overgenomen wordt door de Janssens-wereld is [Die liebe Farbe](#).

Intertekstualiteit

Al deze muzikale en extramuzikale referenties kunnen we beschouwen als verschillende manifestaties van intertekstualiteit. In zijn studie *Palimpsestes, La littérature au second degré* (1982) beschrijft de Franse literatuurwetenschapper Gérard Genette verschillende vormen van intertekstualiteit. Als algemene term hanteert hij daarbij transtekstualiteit, wat hij omschrijft als 'tout ce qui met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes.'³ Intertekstualiteit ziet Genette als een specifieke verschijningsvorm van deze transtekstualiteit, namelijk 'coprésence entre deux ou plusieurs textes'.⁴ Voorbeelden van intertekstuele relaties zijn het citaat of plagiaat. Verder beschrijft Genette in zijn studie wat hij omschrijft als paratekstualiteit, wat slaat op alle titels, ondertitels, voor- en nawoorden. Metatekstualiteit omvat commentaren of analyses van een tekst. We spreken over hypertekstualiteit wanneer een tekst (hypertekst) elementen uit

³ Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature Au Second Degré* (Paris: Éditions du Seuil, 1982), p. 7.

⁴ Genette, p. 8.

een oudere tekst (hypotekst) verder uitwerkt. Architectkstualiteit tenslotte, slaat op de classificatie van een tekst tot een bepaald genre.⁵

In *Eine schöne Müllerin* komen al deze vormen van transtekstualiteit terug. De titel, *Eine schöne Müllerin*, verwijst naar de cyclus van Schubert en Müller (paratekstualiteit). Er worden liederen gearrangeerd, maar er zijn ook nieuwe composities waarin citaten van Schubert voorkomen (intertekstualiteit). Het werk is een liedcyclus (architektkstualiteit).⁶ In bepaalde nieuw gecomponeerde liederen wordt het bronmateriaal van Schubert verder uitgewerkt, zoals in *Pauze* (hypertekstualiteit). En in deze tekst die u nu leest, wordt over *Eine schöne Müllerin* gesproken. Deze tekst kan dan ook beschouwd worden als een vorm van metatekstualiteit.

In composities die ontstonden na *Eine schöne Müllerin* zou ik consequent deze verschillende vormen van transtekstuele relaties blijven hanteren en onderzoeken. In de tweede versie van (*Incipits*) voor zeven instrumenten (2013/2020) integreerde ik bijvoorbeeld citaten uit de *Lamentaties* (1585) van Orlandus Lassus (ca. 1532-1594). De wijze waarop ik de muziek van Lassus herschreef voor ensemble kan dan weer gezien worden als een architectstuele referentie aan de *Dufay-bearbeitungen* (2003/2004) van Isabel Mundry (°1963), aangezien er duidelijke inhoudelijke overeenkomsten zijn tussen de manier waarop ik in (*Incipits*) polyfone vocale muziek herschrijf voor ensemble, en de manier waarop Mundry dat eerder deed in haar *Dufay-bearbeitungen*. Ook in (*Into darkness*) voor (elektrische) gitaar en electronics (2020) komt een duidelijk citaat voor; een kort fragment uit John Dowlands (ca. 1563 - 1626) *In darkness let me dwell* (1610). De titel van de compositie, (*Into darkness*), is dan weer een onvermijdelijke paratekstuele referentie aan de film *Star Trek: Into darkness* uit 2013.

De titel van mijn compositie voor ensemble [...liebe Farbe/\(Tombeau\)](#) (2020/2021) verwijst naar twee composities: enerzijds *Die liebe Farbe*, het zestiende lied uit Schuberts *Die schöne Müllerin* (1823), anderzijds *Tombeau* (1959-1962), het laatste deel uit Pierre Boulez' *Pli selon pli* (1957-1962, 1983, 1990). [...liebe Farbe/\(Tombeau\)](#) bevat geen letterlijke citaten uit deze werken. Wel vormden bepaalde ensembletexturen uit Boulez' compositie (woeste, wilde, luide momenten), evenals de manier waarop Schubert in *Die liebe Farbe* zijn harmonie opbouwt (een enkele noot die het hele stuk lang in doorlopende zestienden blijft liggen), de belangrijkste inspiratie voor het materiaal en de instrumentale textuur van mijn nieuwe compositie; naast, natuurlijk, de gemeenschappelijke thematiek: de dood.

Wie aus der Ferne

Ook in *Wie aus der Ferne* voor cello en piano (2021) komen verschillende soorten transtekstuele relaties terug. Er is 1) het historische genre (een duo voor cello en piano), 2) een titel die duidelijk verwijst naar reeds bestaande muziek (het volstaat de titel in te geven in Google), 3) het gebruik van een kort (misschien niet heel expliciet) citaat, en ten slotte 4) de aanwezigheid van twee (hypo)teksten die de basis vormden voor bepaalde muzikale figuren: een compositie van Robert Schumann (1810-1856) en een van Richard Wagner (1813-1883).

Toen me gevraagd werd het plichtwerk te schrijven voor de halve finale voor cello van de Koningin Elisabethwedstrijd was mijn vertrekpunt de bezetting en de gevraagde duur: een stuk voor cello

⁵ Zie ook: Klaas Coulembier en Daan Janssens, *Writing music (and music history): referential ramifications in Claus-Steffen Mahnkopf's Kurtág-Zyklus*, (TEMPO 71 (279) p.18-37, 2017).

⁶ Het feit dat het werk een hedendaagse herinterpretatie is van een Schubertcyclus, waarbij het werk wordt herschreven voor mannenstem en ensemble, en op die manier onvermijdelijk naar de *Winterreise* van Zender zal verwijzen, kan misschien als een heel specifieke, onvermijdelijke architectstuele referentie worden beschouwd. Het werk van Zender is immer zo iconisch, dat een luisteraar bij een werk met een gelijkaardige inspiratiebron en bezetting automatisch de link maakt.

en piano van ongeveer vijf minuten. Een compositie maken voor een dergelijke wedstrijd houdt natuurlijk altijd ergens beperkingen in. Zo is er niet altijd veel repetitietijd en zijn niet alle musici even goed thuis in hedendaagse speeltechnieken. Ik besloot ook van bij het begin om geen *inside piano* technieken te gebruiken, omdat dergelijke technieken een virtuositeit vragen die niet alle pianisten beheersen.

Wel vond ik het belangrijk om echt een duo schrijven, eerder dan een compositie voor virtuoze cello met een minder belangrijke pianopartij. Uit dit idee van 'duo' kwam ik na wat zoeken uit bij een pianosolo compositie van Robert Schumann, meebepaald bij zijn *Davidsbündlertänze Opus 6* (1837); een bundel van achttien korte pianostukken. In deze bundel laat Schumann afwisselend twee 'karakters' aan het woord, de uitbundige Florestan en de meer ingetogen Eusebius. Vooral het voorlaatste deel vond ik daarbij interessant; *Wie aus der Ferne*. Deze tekst intrigeerde me meteen, want *Wie aus der Ferne* is ook een duet uit Richard Wagners opera *Der fliegende Holländer* (1840). Dit duet begint met een korte monoloog van de Holländer, waarna het vrouwelijke personage, Senta, een kort moment alleen zingt. Vervolgens groeien beide karakters langzaam naar elkaar toe, om op het einde van het duet helemaal met elkaar te versmelten.

Wanneer ik deze composities van Schumann en Wagner met elkaar verbond, kwam ik uit bij een muzikale dramaturgie die ik voor een miniatuur voor twee instrumenten erg 'juist' vond; twee geheel verschillende muzikale karakters (Schumann), die in het begin van de compositie naast elkaar staan, om vervolgens in de loop van het werk met elkaar te versmelten (Wagner).

In een volgende stap zocht ik naar materiaal uit de composities van Schumann en Wagner dat ik in mijn werk zou kunnen gebruiken. In het stuk van Schumann vond ik vooral de partij van de linkerhand in het begin van de compositie erg interessant; herhalende noten in syncopes, boven een lange, liggende basnoot.

Op een bepaalde manier is de pianopartij in het begin van *Wie aus der Ferne* een abstracte, vertraagde versie van de linker hand van Schumanns compositie. Boven een lange, liggende basnoot bevindt zich een herhalende, syncopische figuur.

XVII

Wie aus der Ferne (M. M. ♩=100)
Come da lontano

Edition Breitkopf 29908

Robert Schumann, begin van de 17de beweging van *Davidsbündlertänze*.

Deze herhalende noten zouden doorheen mijn hele compositie een belangrijke rol spelen. Ook de cello speelt deze herhalende noten, maar dan met een geheel ander karakter. Erg snel en in crescendo. Voorbeelden daarvan vinden we in maat 4 (fis), 5 (d) en 6 (bes').

Commissioned by the Queen Elisabeth Competition as compulsory work
for the semi-finals of the 2022 violoncello competition

Wie aus der Ferne

miniature for violoncello and piano

Daan Janssens (2021)

Senza tempo (ca. 5") Subito ♩ ca. 60 - 63

Violoncello

Piano

Red.

5

(p) f p mf p f p f p (p)

3:2 5:4 5:4

trmm trmm

5:4

(Red.)

Daan Janssens, *Wie aus der Ferne*, maat 1-7

Een tweede sleutelfiguur komt uit de compositie van Wagner; wanneer Senta aan het einde van het eerste deel van het duet een snelle stijgende toonladder naar een hoge b" zingt.

Senta

Heil, o Ärm-ster, dir durch mich zu Theil

Holländer

sol - - - chen En - gel, würd es durch

Richard Wagner, fragment uit het tweede bedrijf van *Der Fliegende Holländer*

Dit snelle, stijgende loopje komt doorheen heel mijn compositie in verschillende vormen terug. Zie bijvoorbeeld de cellopartij in de tweede helft van de eerste tel van maat 11 (hieronder). Op een abstractere manier is ook de 'vorm' van de eerste tel van maat 5 bij de cello gelijkaardig: een stijgende lijn in crescendo die eindigt in een hoge noot.

2

Musical score for measures 11-13. The top staff is for cello, starting at measure 11. It features a rapid ascending scale with dynamic markings *mf*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*. Rhythmic markings include 6:4 and 5:4. The bottom staff is for piano, marked *sempre pp*. The score includes a rehearsal mark (Ed.) at the beginning.

Daan Janssens, *Wie aus der Ferne*, maat 11-13

Later in het werk wordt deze figuur ook omgekeerd, en wordt ze een dalende figuur, bijna steeds in crescendo. In het fragment hieronder zijn bijna alle figuren afgeleid van het materiaal van Schumann en Wagner. Er is de herhalende, syncoperende noot boven een lange basnoot in de piano, de dalende figuren in crescendo in de cello, gevolgd door snelle herhalende noten.

Musical score for measures 17-19. The top staff is for cello, starting at measure 17. It features a descending scale with dynamic markings *f*, *p*, *f*, *p*, *mf*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*. Rhythmic markings include 5:4, 6:4, 3:2, and 5:4. The bottom staff is for piano, marked *espr.* and *pp*. The score includes a rehearsal mark (Ed.) at the beginning.

Daan Janssens, *Wie aus der Ferne*, maat 17-19

Naast de figuren afgeleid van Schumann en Wagner voegde ik ook ander materiaal toe. Zo is er in de piano een steeds terugkerende fortissimo 'signaalfiguur' (maat 2-3, maat 9-10, maat 15...). Deze figuur gebruikte ik al in verschillende vroegere composities. Ze is een structureel element in mijn *Etude 1* voor piano solo, en komt ook terug in de pianopartij van *...liebe Farbe / (Tombeau)*.

Étude 1

for piano solo

Tempo giusto ♩ ca. 66

Daan Janssens (2020)

Daan Janssens, Etude 1, maat 1-4

Daan Janssens, ...liebe Farbe. / (Tombeau), bovenste deel van de partituur, maat 231-235

Een ander element is de noot waarmee de compositie begint. De lange mi' lijkt uit het niets te komen, en wordt na een plotse crescendo beantwoord door de piano. Deze mi' refereert aan een compositie van György Ligeti; *Lux Aeterna*. Ligeti's compositie begint een halve toon hoger, maar het register waarin beide composities beginnen is identiek. Ook staat er in de partituur van Ligeti's koorwerk: 'Sostenuto, molto calmo, *Wie aus der Ferne*'.

Toonhoogtemateriaal en vormverloop

De composities van Schumann en Wagner, de hypoteksten waar ik mijn stuk op baseerde, fungeerden in de eerste plaats als inspiratiebron voor de 'vorm' van de muzikale figuren, en voor de ritmiek en 'richting' van de hele compositie. Het toonhoogtemateriaal koos ik volledig zelf. De basis daarbij is een figuur van vier chromatisch stijgende halve tonen. Doorheen het hele werk zien we deze chromatische figuur consequent terugkeren (maat 3 in de cello, es'-e'-f'-fis; maat 5 in de cello, fis-g-gis, cis-d-dis; maat 7-8 in de cello, A-Bes-B-c-cis; maar ook in de pianopartij, maat 32-34, maat 36-37, maat 41, maat 44, of in beide instrumenten afwisselend maat 119-120...).

Vormelijk heb ik gekozen voor een eenvoudige, driedelige vorm. Er is een langere eerste sectie (maat 1-83) waarin duidelijk vanaf het begin naar een soort zwaartepunt wordt toegewerkt (maat 72 en verder). Op dit zwaartepunt speelt de cello een korte *cadenza* op de laagste snaren, *fortissimo*. Daarna volgt een soort middendeel (maat 84-106), waarin de muzikale textuur langzaam uitpuurt naar een korte pianosolo (maat 100-103). Deze pianosolo wordt beantwoord door een kort citaat in de cello. De cello speelt de noten B-c-B-e-dis, dezelfde noten als diegene die de Holländer zingt op de tekst *Wie aus der Ferne*. Na dit korte citaat sluit de compositie af met een derde, onstuimige deel waarin beide instrumenten geheel gelijkwaardig met elkaar in dialoog gaan (maat 107-137).

Duett. Duet. Duetto.
Sostenuto. $\text{♩} = 66$.
Cor. III, IV. in H. (Si). mut in E. (Mi).

The image shows a musical score for a woodwind and string ensemble. The top system includes parts for Flute (Fag. *marcato*), 3 Trombones (3 Tromb.), and Timpani (Timp.). The bottom system includes parts for Horns (Horn) and Bassoons (Fag.). The score is in 3/4 time and features various dynamics such as *pp* and *tr*. The key signature has one sharp (F#). The score includes a vocal line for the Holländer with lyrics in Dutch, German, and English.

Holländer tief ergriffen.
Dutchman deeply moved.
Eolandese molto commosso. *mezza voce e con portamento*

Wie aus der Fer-ne längst vergang'ner Zei-ten
How like the voice of long-for-got-ten a-ges
U - na re - mo - ta an - ti - ca ri - cor - dan - za

Sostenuto. $\text{♩} = 66$.

Richard Wagner, fragment uit het tweede bedrijf van *Der Fliegende Holländer*.

Wie aus der Ferne is een compositie waarin heel verschillende intertekstuele lijnen samenkomen. Als componist vind ik het zelf heel boeiend om een dergelijk netwerk van relaties op te zetten; om connecties te maken met historische werken van andere componisten of met andere stukken van mezelf; om materiaal af te leiden van andere composities, en op die manier een nieuw werk in te bedden binnen de veelheid van muziek die ons vandaag omringt.

Wel vind ik het belangrijk om daarin niet altijd heel expliciet te zijn. Ik vind het boeiend om materiaal over te nemen, maar dit materiaal staat steeds ten dienste van een persoonlijk, muzikaal coherent discours. Ik probeer er altijd voor te zorgen dat het begrijpen van een

compositie, van de vorm of van het 'verhaal', nooit afhankelijk is van het wel of niet doorhebben van dergelijke intertekstuele referenties. Elk stuk zou op zich moeten staan, en een eigen waarde hebben. De 'eerste, oppervlakkige laag' van een compositie zou naar mijn gevoel altijd een helderheid moeten hebben. Wanneer je echter dieper begint te graven in een werk merk je dat er allerhande verborgen linken en referenties zijn. Deze diepere betekenislagen kunnen een werk vervolgens een rijkere muzikale en inhoudelijke betekenis geven.

Wel moet je je er als componist steeds van bewust zijn dat elk element dat je aanreikt potentieel een nieuwe betekenislaag kan genereren bij een luisteraar. Een bepaalde titel kan voor een luisteraar meteen een aanleiding zijn om een werk binnen een bepaalde categorie te plaatsen, of een werk te associëren met een ander, historisch werk. Een plots citaat of een plotse stijlbreuk kan verrijkend zijn, kan choquerend werken, kan een opgebouwde spanning verrijken maar kan dit ook helemaal teniet doen.

Elke luisteraar heeft bovendien een eigen achtergrond. Iedereen maakt individuele associaties. Sommige liggen in de lijn van wat de componist bedoelde, andere hebben daar niets mee te maken. Zeker vandaag, in een tijd waarin alles beschikbaar is, waarin alles gedocumenteerd wordt; een tijd waarin een werk dat vandaag in Brussel, Wenen of New York gecreëerd wordt, de dag erop al op YouTube staat.

Natuurlijk heeft Jeroen Brouwers gelijk: niets bestaat dat niet iets anders aanraakt. De uitdaging voor mij als componist is om daar op een positieve manier mee om te gaan. Om werk te maken dat een eigenheid heeft, dat in een 'persoonlijke' taal geschreven is, maar tegelijk heel bewust connecteert met al die elementen die dat werk omringen.