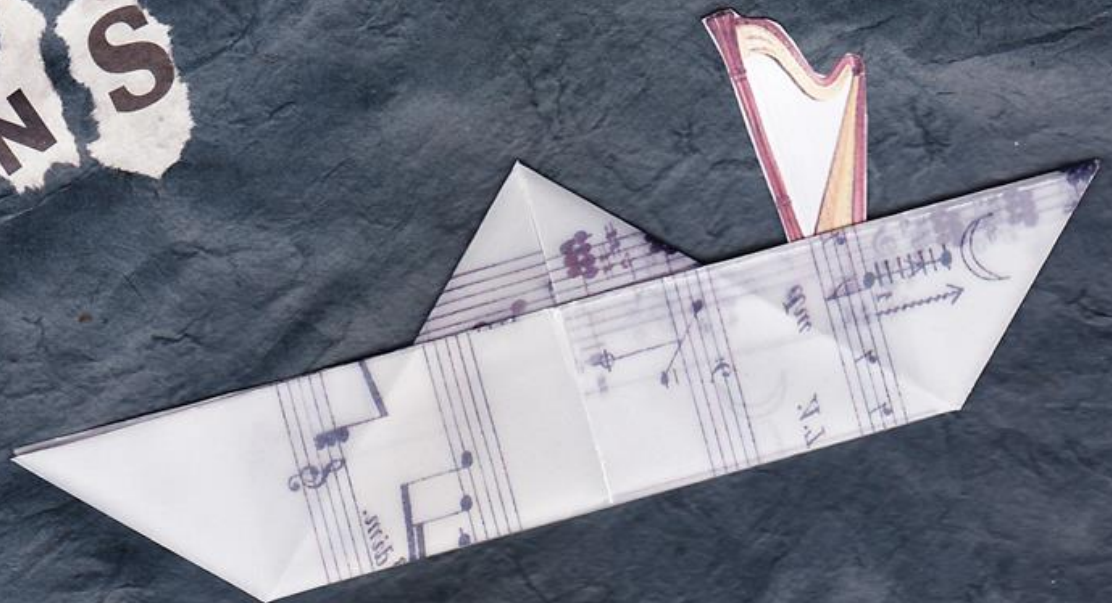


CHANSON

CHANSON
LA MULLT



Chanson dans la Nuit

Carlos Salzedo, Seal Harbor, US, 1927

AMC eindwerk van **Christel Brughmans**

Akademie voor Muziek en Woord De Noorderkempen

Schooljaar 2016-2017

Leerkracht: Oljana Weyler

Voor mijn vier kinderen, de sterren aan mijn firmament.

Brecht, 30 maart 2017

Waarom koos ik dit stuk?

Dit supertof harpstuk ga ik spelen op het openbaar examen middelbare graad III in juni van dit schooljaar. Harp is een moeilijk instrument om te bespelen en om voor te componeren. Dat heeft verschillende redenen. De harpsnaren blijven na het spelen bijvoorbeeld klinken tot je ze afdempt. Een hedendaagse pedaalharp heeft ook geen chromatisch opeenvolgende snaren, dus we gebruiken pedalen om de snaren een halve of een hele toon hoger te laten klinken. Door de pedaalposities kan je dan ook op twee verschillende snaren dezelfde toonhoogte laten klinken en zo krijg je heel mooie effecten bij de glissandi. Dit zijn technische moeilijkheden/mogelijkheden die je goed moet begrijpen, wil je mooie muziek schrijven voor de harp. Zo komt het dat harpisten een beetje hun eigen wereldje van componisten kennen, waarin Carlos Salzedo een grote ster is. Enkele anderen zijn (hieronder v.l.n.r.) Alphonse Hasselmans, België 1845-1912, Henriette Renié, Frankrijk 1875-1956, Marcel Tournier, Frankrijk 1879-1951, Marcel Grandjany, Frankrijk 1891-1975, Alan Hovhaness, Armenië 1911-2000, Bernard Andrès, Frankrijk °1941. Bij het bredere publiek zijn deze namen jammer genoeg weinig bekend.



Het is de eerste keer dat ik een stuk speel van Carlos Salzedo, dus het is nieuwe materie voor me. In 'Chanson dans la Nuit' komen veel innovatieve harpspeeltechnieken voor. Enkele voorbeelden hiervan zijn kloppen op de klanktafel of de klankkast met de vingertoppen, spelen met de vingernagels, glissandi – door Salzedo herdoopt tot 'flux' - met twee vingers tegelijk, glissandi met de nagels.

Sommige van deze technieken kende ik al uit stukken van Bernard Andrès, een van mijn favoriete harpcomponisten. Deze laatste zag ik live aan het werk tijdens een masterclass in het MIM te Brussel enkele jaren terug. Ik was verrast toen ik merkte dat deze hedendaags aandoende speeltechnieken uit de stukken van Andrès al zo 'oud' zijn en in belangrijke mate terug te voeren zijn op de ontwikkelingen die Carlos Salzedo doorvoerde. (Desantoine, A., 2013)

In 1927 waren deze technieken evenwel enorm progressief. Daarom boeit Carlos Salzedo me, en het is leuk om wat meer over hem te weten. Al lezend op internet (Hall, C., The Harp Comes of Age: Carlos Salzedo) kwam ik aan de weet dat dit specifieke stuk zelfs als een keerpunt kan worden beschouwd tussen de ouderwetse ideeën over harp spelen (engelachtig braaf maar eerder beperkt) en de nieuwe mogelijkheden (gaande van zachte feeëriëke glissandi tot stoere percussie of experimentele geluiden maken). Deze werden ontdekt dankzij vernieuwingen in de harpmechanica en verandering in de mentaliteit na W.O.I. Carlos Salzedo introduceerde de harp als een volwaardig modern orkestinstrument, en werd de pionier voor een nieuwe pedagogische harptraditie met grote invloed tot op vandaag. Enkele Citaten:

"Salzedo has done for the harp what Bach did for the organ, Paganini for the violin, Chopin, Liszt and Debussy for the piano, which is to enlarge the technical and expressive potentialities of their chosen instruments. This was urgently needed for the harp, because so few composers understand the true musical personality of the harp, but write for it as if it were a piano. Salzedo's contribution to harp music for solo, symphonic music and opera is of great esthetic value, and so far in my opinion little understood." (Leopold Stokowski aangehaald in Owens, D., p. 37)

"In his compositions he has revealed all the dormant possibilities of the harp. He has not only drawn from it novel timbres, a richer, more varied rainbow of colors, but has taught it to speak the language of today. One might even say that he has changed the sex of the harp. Minimizing its golden aura of Victorian femininity, he has discovered and exploited its vitality." (Edgard Varèse aangehaald in Owens, D., p. 39)

Biografie

Carlos Salzedo werd geboren op 6 April 1885 in Arcachon, Frans Baskenland en overleed op 17 augustus 1961 in Waterville, Maine, US op 76-jarige leeftijd. Hij was een kind van zeer muzikale Sefardische ouders. Toen hij nog maar 5 jaar was verloor hij zijn moeder, en dat heeft hem getekend. Hij kreeg reeds als kind intens muziekonderricht van zijn vader. Vanaf zijn elfde studeerde hij aan het conservatorium van Parijs bij de Belgische harpist/componist Alphonse Hasselmans. Op zijn 16 studeerde hij op dezelfde dag af voor harp én piano, een muzikaal staaltje dat niemand hem ooit nadeed. Salzedo emigreerde in 1909 naar Amerika op uitnodiging van Arturo Toscanini om eerste harpist te worden in The Metropolitan Orchestra in New York. Hij nam later ontslag om zich toe te leggen op een carrière als solist voor harp en piano en als componist en dirigent. Hij wilde graag nieuwe muziek voor het voetlicht brengen en stampte de harpafdeling uit de grond van het Curtis Institute en doceerde ook aan The Julliard School. Als componist en uitvoerder oefende hij sterke invloed uit op de stijl van de harpuitvoering, en exploreerde hij de mogelijkheden van verschillende harptimbres.

Samen met een fluitist en een cellist vormde Salzedo het Trio de Lutèce (naar de Latijnse benaming voor Parijs 'Lutetia', ons bekend uit de Asterix albums), en later het Salzedo Ensemble met twee harpen, fluit en cello.

Salzedo legde zich stilaan meer toe op de harp. Misschien omdat dat instrument meer behoefte had aan emancipatie en nieuwe muziek dan de piano? Hij schreef meer dan 50 stukken voor harp solo en harpduo's of ensembles met harpen en andere instrumenten. Hij transcribeerde vele pianowerken voor harp, waarbij hij geluidseffecten gebruikte om het stuk op de harp op een heel eigen wijze interessant te maken.

Salzedo was drie keer getrouwd. De eerste maal met een zangeres, en de volgende keren met harpsterren, ex-leerlingen. Hij was nooit een trouwe echtgenoot, maar hij was enorm charmant en bleef met iedereen bevriend. Hij had uit zijn derde huwelijk één zoon. Hij had een hond 'Flux' en een parkiet 'Baron Taraky' waar hij ook muziek aan heeft opgedragen. Zijn poes heette 'Bémol'.

Carlos Salzedo was een zeer goede leraar (hoewel gezegd wordt dat hij liever vrouwelijke leerlingen had) van meer dan 800 zeer gevraagde harpisten. Hij bemoeide zich met alles in hun leven, van hun kleding tot gezonde voeding... en organiseerde zomerscholen bij hem thuis onder de naam 'Harp Colony' waar vele leerlingen drie maanden lang les bij hem namen. Hij was een ongelooflijk organisator. Samen met zijn goede vriend Edgard Varèse (1883 – 1965, na de tweede wereldoorlog vooral componist van elektronische muziek) lag hij aan de grondslag van The International Composer's Guild en The National Association of Harpists.

Salzedo had vele kunstzinnige vrienden onder wie ook de balletdanser Vaslav Nijinski. Samen met hem bedacht hij een theorie van 'Instrumentale Esthetica' om een eenheid tussen speler en instrument te creëren.

Hij was de eerste om harporkesten op het podium te brengen met 70 of 80 spelers. Hij werkte ook mee aan een nieuw harp-ontwerp, en deze Salzedo harp (zie foto hieronder samen met ontwerper Carlos Salzedo) is nog steeds verkrijgbaar bij Lyon & Healy. Het is een modern ogende harp zonder bladgoud, met architecturale Art Deco kenmerken uit de jaren 20 van vorige eeuw.



Betekenis van de titel

Carlos Salzedo schreef samen met zijn tweede vrouw Lucile Lawrence het boek 'Method for the Harp' dat als basis geldt voor moderne harptechniek. Het stuk 'Chanson dans la Nuit' of 'Lied in de Nacht' is het laatste van de 15 préludes uit het boek die dienden om zijn nieuw ontdekte harpspeeltechnieken te demonstreren. In de partituur zie je vele nieuw gecreëerde symbolen die bepaalde klanktexturen aanduiden en die ik in het analytisch deel zal verklaren. De componist zegde over het stuk dat hij nooit de bedoeling had om een populair concertstuk te schrijven, maar het werd een echte 'hit' in de harpwereld. Er bestaan veel opnames van, en ook op Youtube zijn talloze versies te vinden.

Wanneer je naar het stuk luistert, merk je een bepaalde sfeer die suggestief is van een nacht vol bijzondere geluiden waarbij je je allerlei kan voorstellen. Ik las in zijn biografie dat Salzedo hield van lange nachtwandelingen die hij liet voortduren tot aan het ochtendkrieken om de eerste vogels te horen, dus misschien waren deze wandelingen ook een inspiratiebron voor dit stuk.

Chanson dans la Nuit doet mij denken aan een lied dat iemand zou kunnen zingen onder het raam of balkon van zijn/haar geliefde. Want 's nachts zing je nu eenmaal andere liederen dan overdag. De geluiden die je hoort zijn die van de natuur, de zee, vuurvliegjes of krekels op een zomeravond, ruisen van bomen... of jurken? En dan hoor je plots een soort klaroengeschal of fanfare, een klokje klingelt vaag, en in de verte hoor je een Spaans dansritme, alsof er iemand gitaar speelt. Vervolgens roffelt de harpist op de klankkast met de vingers alsof het kastagnetten zijn, of dat er flamencodansers ritmisch voetenwerk ten gehore brengen. Het lied is warm en intens, maar ook van een bepaalde zachtheid, alsof het een droom is. Een tak kraakt, een vogel krijst... Een heel langzaam einde met ergens een suggestie van kerkklok, een bries... doen het geheel weer opgaan in natuurgeluiden tot de langzame organische muziekbewegingen uitmonden in stilte.

De partituur is achteraan toegevoegd als bijlage, hieronder een link naar een uitvoering van Floraleda Sacchi.

<https://www.youtube.com/watch?v=-MaR9RbXywQ>

Analyse van het werk

Vrije vorm

'Chanson dans la Nuit' is een solowerk voor pedaalharp in heel vrije vorm. Er zijn de volgende delen in te onderscheiden:

Het A-deel met aanduiding 'Calme' vanaf het begin tot en met maat 16 is een rustige feeërieke inleiding in maat 4/4. De toonaard is Do mol groot, vanaf maat 10 Do groot.

B-deel: vanaf maat 17 is er een tempoverandering met de aanduiding 'piu lento' en begint er een totaal andere kleur. Deze korte overgangspassage eindigt met een langzame reeks hoge sol flageoletten en diepe bassen.

In het C-deel wordt het tempo 6/8 ontwikkeld. Het is het langste deel, en het blijft in Do Groot. Het is een opzwevend Bolero ritme, zonder duidelijke melodie.

B'-deel. Maat 58 doet denken aan het B-deel: In het 'Pochissimo piu lento' komen er opnieuw een reeks sol flageoletten. Het is een soort overgang naar het slot.

Coda. Vanaf maat 62 tot het slot is de muziek weer heel anders, dit noem ik de coda.

Impressionisme met expressionistische tendens, geen breuk met tonaliteit

Carlos Salzedo was in Parijs opgeleid door Alphonse Hasselmans, een man die op en top romantische harpmuziek schreef. Van Salzedo's vroegste werken zijn er verschillende verloren gegaan, maar de overgebleven vroege werken zijn nog romantisch, met hier en daar al een kiem van zijn latere experimentaliteit. Na W.O.I maakte hij zich bewust los van de Romantiek. Hij vertrok naar de Nieuwe Wereld en was een pionier op vele vlakken. In de vroege jaren twintig was er in Amerika een nieuwe rijkdom en vitaliteit, en een enorme hoeveelheid creatieve stromingen floreerden. Salzedo schreef eerder impressionistisch en koos suggestieve titels - Iridescence, Quietude, Introspection, Whirlwind, Steel, Embryon, Eveil, Hallucinations, Fraicheur... - die soms ook uitdrukking geven aan een innerlijke gedachte. Het is moeilijk om hem te classificeren, maar naast impressionistisch zou ik zijn muziek ook expressionistisch noemen, zonder dat ze atonaal of dodecafonisch is. Hij laat de tonale harmonie nooit helemaal achterwege, maar schrijft zijn muziek in vrije vorm en avant-gardistisch. Ik zou hem vooral karakteriseren als modernist en dat komt ook helemaal tot uiting in het gekozen stuk.

Nieuwe geluidsexperimenten op de harp, nieuwe notaties

Voor Salzedo's tijd heerste er onder orkestcomponisten de mening dat de harp een minderwaardig instrument was:

"You ask why I never write anything for the harp. This instrument has a beautiful timbre, and adds greatly to the poetry of the orchestra. But it is not an independent instrument, because it has no melodic quality, and is only suitable for harmony. True, artist like Parish-Alvars have composed operatic fantasias for the harp, in which there are melodies; but this is rather forced. Chords, arpeggios – these form the restricted sphere of the harp, consequently it is only useful for accompaniments." (Pjotr Ilyitsch Tchaikowsky aangehaald in Owens, D., p. 95)

Er was zelfs een Deense componist Carl Nielsen die beweerde dat wanneer er een harp in het orkest meespeelde dat voor hem was *alsof hij een haar in de soep vond*. (Owens, D., p. 95) Hier wilde Salzedo wat aan veranderen. Hij zocht naar nieuwe manieren om een harp te laten klinken en vond ook bijhorende symbolen voor de notatie.

Henriette Renié was in Frankrijk ook al begonnen met nieuwe notaties voor afdemping en bij de klankkast spelen en aanvankelijk volgde Salzedo in haar voetspoor, maar hij breidde de nieuwe effecten enorm uit, waar Renié tevreden bleef met enkele nieuwigheden en niet open stond voor geluiden die volgens haar lelijk klonken zoals spelen met de nagels. (Owens, D., p. 95) Salzedo noteerde in zijn 'Manual of the Harp' een veertigtal nieuwe geluiden met bijhorende notatie. Ik ga me hier beperken tot het aanduiden van de nieuwe technieken voor zover ze in 'Chanson dans la Nuit' gebruikt zijn.

Salzedo was een heel praktisch en vindingrijk man. Een voorbeeld hiervan is het Salzedodiagram, een schematische weergave van de pedalen van de harp, zodat je zonder voortekening of wijzigingstekens toch de pedalen kent. Op de partituur vind je dit diagram links onder maat 1. Rechts ernaast een voorbeeld van de oude notatie.

XV

♩ = 68 Calme

The image shows a musical score for a harp piece titled 'Calme'. It features a treble and bass clef staff with a 4/4 time signature and a tempo marking of ♩ = 68. Below the first measure, there is a Salzedo diagram, which is a schematic representation of the harp's pedals. The diagram consists of a horizontal line with vertical tick marks indicating the positions of the pedals.

Exemple
Exemple

♩ = 68

The image shows a musical score for a harp piece titled 'Exemple'. It features a treble and bass clef staff with a 4/4 time signature and a tempo marking of ♩ = 68. Below the first measure, there is a legend for the Salzedo diagram. The legend is a table with four rows and four columns, listing the notes corresponding to the pedals. The notes are: Mib, Fat, Solb, La; Sib, Do, Ré; Eb, F, Gb, A; and Bb, C, D.

Mib	Fat	Solb	La
Sib	Do	Ré	
Eb	F	Gb	A
Bb	C	D	

Reb Db Dob Cb

Het pedaaldiagram is een soort kruis waarvan de verticale lijn het midden van de klankkast aanduidt, en de horizontale lijn is de middenpositie van de pedalen. De drie streepjes links zijn de linkerpedalen Re, Do en Si en de vier streepjes rechts staan voor de vier rechterpedalen Mi, Fa, Sol en La. Wanneer de streepjes boven de horizontale lijn staan zijn de noten een halve toon verlaagd (mol), wanneer ze eronder staan, zijn ze een halve toon verhoogd (kruis). In het midden zijn ze de ongewijzigde noot.



Ik gebruik dit diagram zoals vele harpleerlingen geregeld bij studies en stukken, omdat ik meestal 8 nieuwe maten tegelijk instudeer. Dan plaats ik na elke 8 maten een diagram, zodat ik niet elke dag opnieuw moet uitpuzzelen hoe de pedalen op die plaats in het stuk moeten staan. Dat is echt een handige uitvinding.

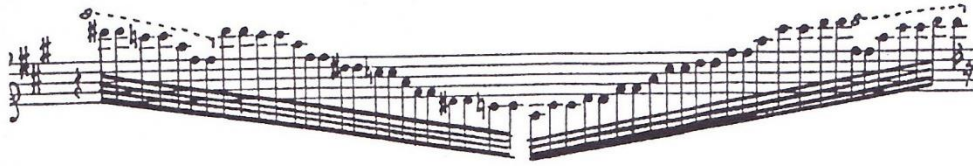
Idem voor het lederen zakje met stemsleutel dat in de klankgaten kan bevestigd worden, zoals je hier links ziet, dat is ook een Salzedo bedenkensel waar vele harpisten dagelijks gemak van ondervinden.

In maat 3 vinden we een golflijn die het spelen dichtbij de klankkast aanduidt. Deze techniek bestond al bij Henriette Renié. Salzedo noemt dit 'Guitaric sounds/Sons guitariques'. De lijn kan ook naar boven of onder buigen en dan ga je tijdens het spelen meer naar het midden van de snaren, of omgekeerd van het midden van de snaren naar de klanktafel. In hedendaagse notatie wordt ook de afkorting p.d.l.t. (Près de la table) gebruikt.

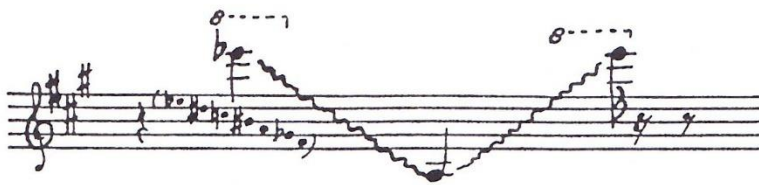


In maat 7 vinden we Salzedo's vereenvoudigde glissandonotatie. Het woord glissando is van Liszt, Salzedo noemde het 'Aeolian flux'. De term heeft geen brede ingang gevonden, de notatie wél. Hieronder een vergelijking met de oude manier van noteren (Owens, D., p. 96)

Saint-Saëns:



Salzedo:



In maat 11 vinden we een 'Oboe flux' een flux uitgevoerd vlak bij de klanktafel. De sonoriteit is volgens Salzedo het best wanneer het niet te snel en mezzo-forte wordt uitgevoerd.

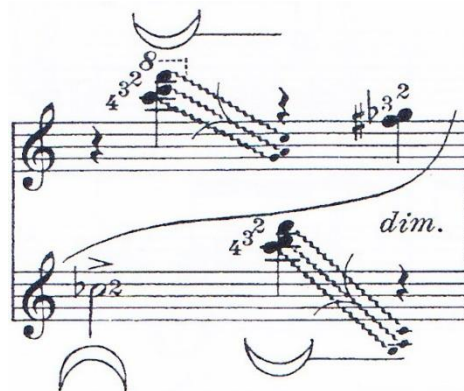
Op de derde tel in de linkerhand vinden we een dubbele flageolet. Flageoletten werden reeds gebruikt in harpspel, maar Salzedo schrijft ze waar ze klinken, we spelen ze een oktaaf lager. Dit is een schrijfwijze die niet algemeen is nagevolgd. Flageoletten noteren waar ze gespeeld worden is ook gewoon handiger vind ik.



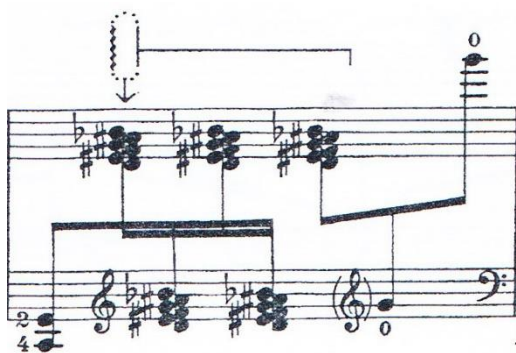
Aan het begin van maat 14 vinden we de flux met twee vingers. Salzedo specificieerde negen soorten flux.

Onderaan de laatste twee kwartnoten staat een half maantje, het symbool voor spelen met de nagels. 'Sons Plectriques ou Cuivrés/Plectric or Brassy Sounds'.

In maat 15 vinden we de 'Flux en grêle' of 'Falling-hail effect'. Het is een glissando gespeeld met de bovenkant van de vingernagels, in dit voorbeeld met drie vingers gespeeld. Het klinkt inderdaad een beetje als het geluid van hagel.

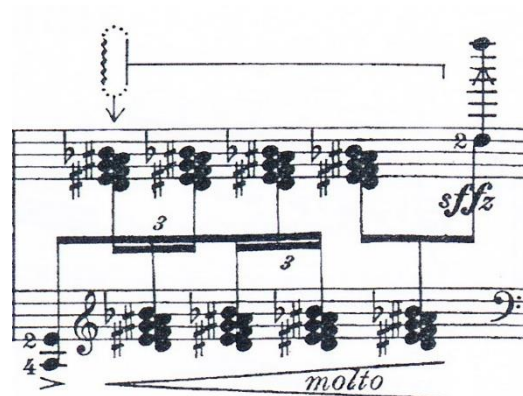


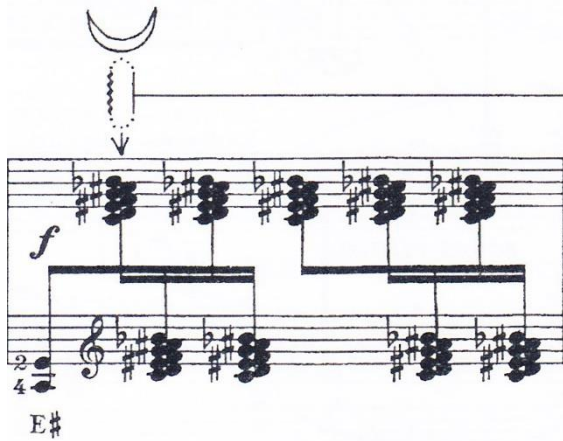
In maat 24 en 25 vinden we de 'Descending Eolian Chords/Accords éoliens descendants', aangeduid met een ovale stippellijn plus richtingpijlje boven het akkoord, en een lijn om de duur weer te geven. De duim glijdt heel snel naar beneden over de aangeduide snaren.



De pedalen worden klaargezet, in dit geval Re, (Mi#), Fa, Sol, (La#), Si b. De noten tussen haakjes zijn enharmonisch met de daaropvolgende noot. Dit maakt de klank rijker en dit is een unieke mogelijkheid op de harp die Salzedo vaak weet uit te buiten.

In maat 29 vinden we op de laatste noot een 'Gushing Chord' of 'Accord en Jet' dat met de derde vinger heel bruusk naar boven wordt gespeeld. Het spelen moet beginnen vanaf de onderste noot tot exact de bovenste noot, het pijltje geeft de richting aan, hier van Re tot Fa, stijgend. De dynamische aanduiding is Sforzato: heel nadrukkelijk.



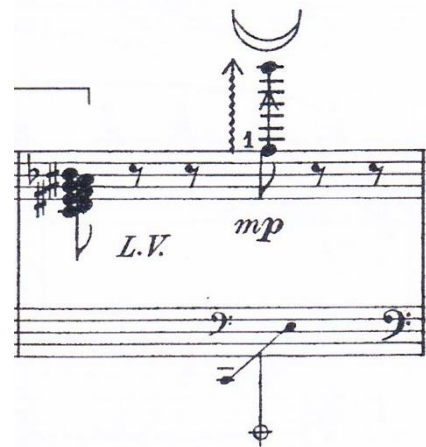


In maat 38 vinden we een 'Descending Eolian Chord with Falling-hail Effect/ Accord éolien avec Flux en Grêle' dat wordt gespeeld met de nagels van de tweede, derde en vierde vingers, zonder de duim. Het symbool is samengesteld uit het Dalend Aeolisch Flux symbool plus het nagelsymbool. De horizontale lijn duidt de duur van de techniek aan.

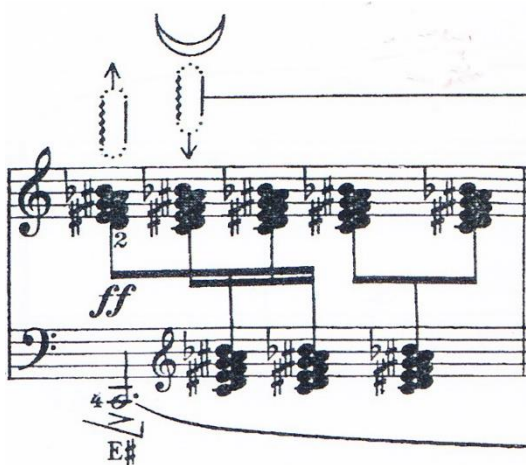
In maat 39 staat op de tweede tel L.V. 'Laisser Vibrer', niet afdempen.

Op de vierde tel vinden we het stijgende 'Gushing Chord with Falling-hail Effect/Accord en Jet avec Flux en Grêle', gespeeld met de duimnagel.

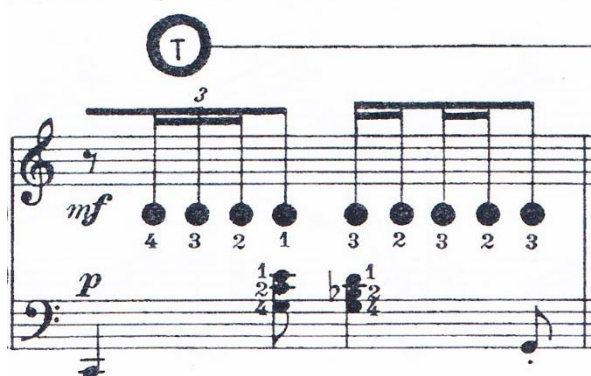
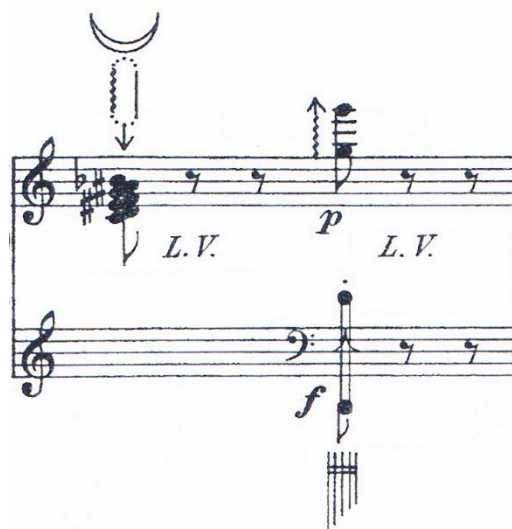
In de linkerhand staat een symbool dat begin en eindnoot van de te dempen snaren aangeeft.



In maat 43 komt er op de eerste tel één 'Ascending Eolian Chord/Accord éolien ascendant'. Dit is hetzelfde als de neergaande Eolische akkoorden, maar in de andere richting. Het wordt met de derde vinger gespeeld op de aangeduide noten.



In maat 46 vinden we op de derde tel in de linkerhand een symbool van een panfluit met daarboven twee verbonden achtste noten en een richting aangevend pijltje. Dit staat voor een 'Son Sifflé Rapide'/Rapid Whistling sound. Hierbij glijdt je hand voor de duur van de nootlengte zo snel mogelijk in de aangeduide richting over de aangegeven snaren. Het maakt een ruisend of fluitend geluid.



In maat 49 vinden we tenslotte een vet omcirkelde hoofdletter T die staat voor 'Sons Tymbaliques/Timpanic Sounds' waarbij de rechterhand met de aangegeven vingers op het meest sonore deel van de klanktafel klopt.

Meer klankeffecten en kleur dan melodie

Chanson dans la Nuit zit vol met natuurimitaties, asymmetrische motieven en onregelmatige zinnen. Er is geen echte zanglijn of melodie in te herkennen. Het begint meditatief met pentatonische notengroepen in de eerste maten. Salzedo schiept een sfeer met klanken en speeltechnieken die wat irreëel of droomachtig aandoen. Voor hem waren deze klanken bouwstenen van zijn muziek.

"To Salzedo, these sounds were in themselves a vocabulary from which music could be composed, even without explicit melody. His perhaps most famous composition, Chanson dans la Nuit, is just such a piece." (Zlatkovski in het voorwoord van Bitter, M., p. X)

In maat 1 is er een vleugje melodie. Hij gebruikt daarbij de modale mixolydische toonreeks met 1 1 ½ 1 1 ½ 1 toon intervallen. Ook hier worden weer enharmonische klanken gebruikt, hier tussen haakjes geplaatst: Mi b, (Re#), Do b, (Si), La b, Sol b, (Fa#), Mi b. De enharmonische klanken klinken zoals de voorgaande noot in dit voorbeeld.

In het midden deel komt er een passioneel ritmisch thema aan bod in maat 6/8 en ontwikkelt zich een flard van een steeds dichterbij komende of luider klinkende (flamenco?) melodie in de rechterhand in maat 32-34.

Maar hoe dan ook, 'Chanson dans la Nuit' is gewoon geen nummer met een aanstekelijke melodie om mee te neuriën. Daarom geloof ik dat we daar in dit werk niet heel erg naar op zoek moeten gaan, maar aandacht moeten hebben voor de nieuwe bouwstenen die Salzedo heeft gecreëerd. Het vraagt eigenlijk ook een ander luisteren.

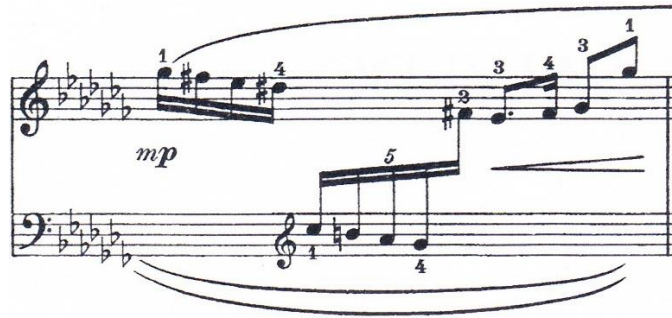
Ritmiek

Deel A begint met de aanduiding 'Calme', het is een heel vrij en meditatief stuk dat natuurgeluiden imiteert. Geruis, vogelgeluiden, vuurvliegjes, ruisende bomen...

De ritmiek is bij Salzedo altijd heel exact genoteerd. (Ook zijn metronoomaanduidingen zijn uiterst strikt.) Toch klinkt het 'vrij' wanneer je het heel strak speelt, zoals in de eerste maten de triool gevolgd door 4 zestiende noten.

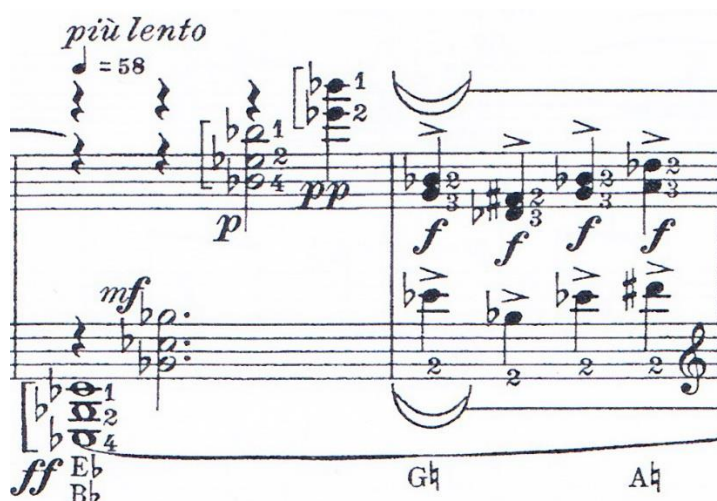
His music also tends to be very rhythmical, with precise notation and little or no room left for personal choices such as rubato. His music is straightforward in that respect. (Zlatkovski, S., aangehaald in Bitter, M., p. XV)

In maat 4 merken we een heel vrij en onregelmatig ritme, het voelt haast aan als het gefluit van een vogel in de natuur. Ergens doet het ook 'organisch' aan, terwijl het paradoxaal genoeg niet gemakkelijk is om te spelen.



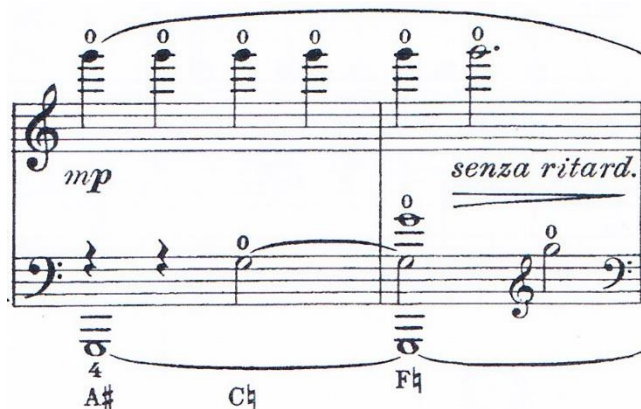
Salzedo heeft ook heel eigen ritmische notaties zoals hier in maat 5. Op de tweede tel gaan de noten sneller en sneller klinken. Dat geeft hij weer door de opeenvolging van zestienden en tweeëndertigsten die allemaal op één tel moeten worden gespeeld.

Deel B is een soort bruggetje dat langzamer gaat 'Piu lento' en dat begint met vier opeenvolgende akkoorden van laag naar hoger, gevolgd door vier akkoorden met 'Sons Cuivrés' koperachtige geluiden.



Hierin kunnen we de parafrasering van trompetgeluid horen. Het gaat van fortissimo over forte naar plots pianissimo. Grote contrasten.

En dan plots een soort klokje dat gaat klinken in de flageoletten van de rechterhand met een heel diepe Sol en flageoletten op de solklank die steeds hoger gaan. Het is een soort rustgevend klanktapijt.



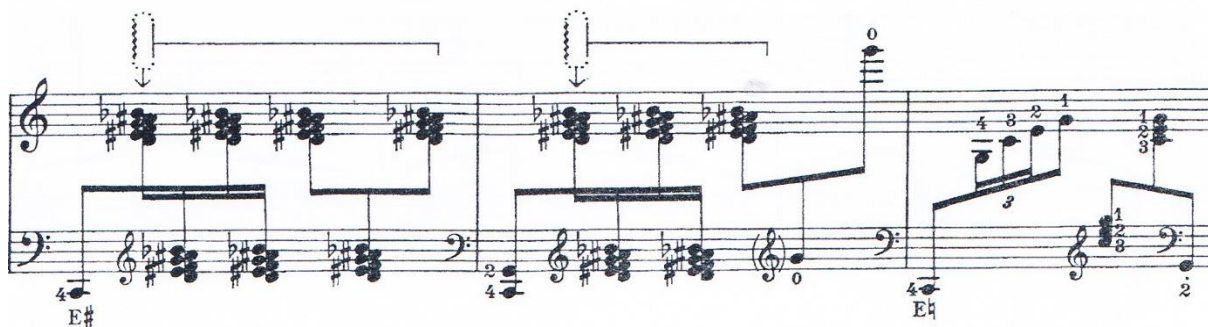
Vanaf deel C is er de aanduiding 'faraway – in a very peaceful rhythm/lointain – dans un rythme très doux' en komt er een ritme dat herinnert aan Ravels Bolero en gaandeweg meer opgezweept wordt en met percussie, flageoletten en snel opeenvolgende gitaar-aanslagen versterkt. Op Wikipedia vond ik het onderstaande basis 'Bolero ritme'. De Bolero is een dans in 3/4 met meestal een triool op de tweede tel. De bolero wordt meestal op gitaar gespeeld en gezongen en de dansers spelen op castagnetten.



Salzedo is hiermee trouw aan zijn Baskische roots. Hij schreef naast dansen zoals Seguidilla, Rumba en Tango ook vijfvoudige ritmes, die in Baskische muziek voorkomen. Het Baskisch volkslied is in 5/8. Hij had een voorliefde voor het cijfer 5, dat verwerkt is in zijn zelfontworpen monogram (zie rechtsboven deze paragraaf, C + S) en op de voorpagina van bijna al zijn partituren staat. Het monogram bestaat uit zijn initialen die op sierlijke wijze verwerkt zijn en als bij toeval ook het cijfer 5 vormen. (Salzedo ontwierp monogrammen voor bijna al zijn leerlingen en vrienden.) Een van zijn suites kreeg ook de naam 'Pentacle' wat vijfpuntige ster-veelhoek betekent.

5

This may explain a certain similarity in the music of Ravel and Salzedo, both of Basque origin. The beats in the measures of Salzedo's music are not divided into groups of two and three, as in Tchaikovsky's Pathetique; they are simply in five, as inevitably five as a military march is in four. (Bitter, M., p. 219)



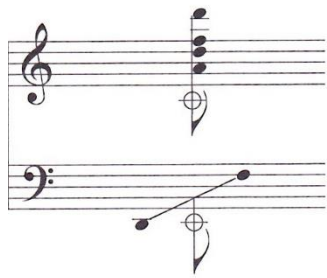
In maat 24 tot 26 hierboven zie je duidelijk het ritmische karakter van de muziek, dat haast belangrijker is dan de melodie. Met de 'Neerwaartse Aeolische akkoorden' wordt hier een Spaanse gitarist gesuggereerd. Ook de flageoletten worden gebruikt als ritmisch element.

In maat 49 tot 51 zien we het ritmisch geklop met de vingertoppen van de rechterhand. De 'Sons Tymbaliques'. Het suggereert de castagnettes of flamencoschoenen van een danser.

In bovenstaand voorbeeld, van maten 55-56-57 kan je goed zien hoe het dempen ook een notenwaarde meekrijgt en deel uitmaakt van de zin, net zoals de klop op de klanktafel en het 'Laissez Vibrer' en dat dit allemaal goed overdacht is en integraal deel uitmaakt van de ritmiek. Het 'Timpanic Sound/Son Tympanique' in maat 56 zou een toeslaande deur kunnen zijn in de verte, een tak die kraakt in het bos.

Salzedo has influenced many harpists in their attitude toward muffling by marking his own compositions so carefully that there is not the slightest doubt as to when and where the notes are to be dampened. In fact, these notations often have a rhythmic entity. (Bitter, M., p 226)

De componist was erg bezig met het weerklinken van de boventonen op de harp. Afhankelijk van de boventonen componeerde hij zijn muziek. Daarom kiest hij ook zeer exacte symbolen om weer te geven wat je welke snaren je hoe moet aanraken, waar je moet dempen enz. Salzedo onderscheidt een twaalfstal verschillende demptechnieken met een specifiek symbool, hieronder enkele voorbeelden (uit Salzedo, C., Suite of Eight Dances p. iii)



Muffle the specified notes with individual fingers.

Muffle with flat hand between the indicated notes.



Muffle the single note immediately after playing it.



Muffle the specific note when indicated.



Muffle two adjoining strings with two fingers, or the front and back of one finger.

Aan het eind gaat het stuk in deel B' en de Coda ook weer terug over in 'Pochissimo piu lento', een langzamer deel met meer introspectie. Het eindigt met het laten galmen van de weerklinkende snaren in een soort natuurgeruis...

While many composers focus on the inventiveness of their musical language alone, Salzedo could not resist the challenge of devising a new language for, in a sense, a new instrument. This need for a new language for the harp captured his attention, so that much of his work is focussed on *how* it is played, as much as it is on *what* is played. In other words, Salzedo tells us which finger, what dynamic level, where to place, whether or not to connect. This is why his markings are so highly valued. (Zlatkovski, S., aangehaald in Bitter, M., p. XV)

Salzedo gebruikt heel wat ritmische technieken en percussievormen op de harp. Deze ritmische elementen zijn in dit stuk heel sterk aanwezig en vormen als het ware het hart van de compositie.

Toonaard van Do mol groot, vervolgens Do groot, geen klassieke slotcadens

In een harpstuk is het vaak niet gemakkelijk om de toonaard te bepalen, omdat de pedalen door het gebruik van enharmonische noten niet simpelweg de voortekening weerspiegelen. Wat de bronvermelding betreft: onderstaande analyse is tot stand gekomen met medewerking van mijn dochter Vigdis ELST die compositie studeert aan AP Hogeschool Antwerpen. We doorliepen samen het stuk en ik heb genoteerd wat ik zelf kon begrijpen en hopelijk ook kan uitleggen.

Het stuk begint met 7 mollen aan de sleutel in Do mol groot. Vanaf maat 10 verandert dat in Do groot en dat blijft zo tot aan het eind van het stuk. Toch kan je moeilijk zeggen dat Salzedo een klassiek harmonische manier van componeren heeft. Daarom heeft het hier niet zo veel zin om op zoek te gaan naar graden of spanning en oplossing, want de klankkleur en sfeerschepping is belangrijker. Het is meer zo dat hij wel tonale elementen gebruikt, maar ze op een nieuwe en uiterst vrije manier samenvoegt. Hierin lijkt hij op Debussy en andere impressionistische componisten of ook wel op moderne filmcomponisten.

Although Salzedo was aware that he was not a composer on a par with Debussy, Ravel and Scriabin, there is no doubt that he is musically related tot hem. (Bitter, M., p. 220)

Salzedo gebruikt in het eerste deel heel veel pentatoniek. Pentatoniek is het gebruik van toonreeksen van 5 noten waarbij de leidtoon is weggelaten. Dan krijg je geen spanning, en ook geen oplossing van die spanning meer. Het gaat om de modi en de kleuren die naast elkaar worden geplaatst. Dat geeft iets feeërieks, impressionistisch.

The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piece begins with a forte (*ff*) dynamic. The melody in the treble staff is characterized by a pentatonic scale of D minor (D, E-flat, F, G, A) with various ornaments and slurs. The bass staff provides a simple accompaniment. At measure 10, there is a key change to D major, indicated by the removal of the B-flat and the appearance of a natural sign for B. The dynamic changes to mezzo-forte (*mf*). The score ends with a final chord in D major.

Hierboven in maat 10 maakt de 'blue note' Si b het geheel bluesy (pentatonisch). Zo merk je ook hier en daar elementen uit Jazz en Blues die gebruikt worden om een verwachtingvolle sfeer te scheppen.

De klankenreeks die hier gebruikt wordt is Do b pentatonisch, hetzelfde als in het begin van het stuk (ziet er zo niet uit want we staan in Do groot). Maar de Re en La in de bas past niet op een klassieke manier bij de klankenreeks in de rechterhand. Dus hier worden tonale elementen op nieuwe manier samengebracht, heel vrij. Het is geen nieuwe uitvinding, maar een nieuw mengsel met Jazzy invloed en invloed vanuit lichte muziek en vrijer denken...

In maat 12 vinden we verschillende dominant septiem akkoorden naast elkaar en het geheel klinkt impressionistisch. Dat is omdat het parallelle akkoorden zijn zonder tonale relatie. (dus geen I, VI, V, ook geen 'oplossing')



In maat 18 vinden vier akkoorden: Mi b groot, Sol b groot met Si b in de bas, Mi b groot, Sol b klein (of Fa # klein).

In Jazz noemen ze dat 'Modal interchange' dat je in een grote toonaard om te 'kruiden' een akkoord uit een kleine toonaard plaatst.

Het einde van het B-deel is een akkoord van mi mol groot. Dan gaan we vervolgens naar Do groot in het C-deel. Dat is een modulatie naar een terts lager. Dat is typisch een element uit de nieuwere muziek, in muziek uit de klassieke stijl zou dat bij voorkeur een kwart of kwint zijn. In hedendaagse filmmuziek vind je ook vaker tertsrelaties, het heeft een sprookjesachtig, fantasierijk effect.

His writing is frequently diatonic and modal, but he also is creative, using unusual or invented scales in ("Flight"), or his own musical alphabet to create themes (something the Classical composers liked to play with). His pieces are based on people's names, using his musical alphabet, are sometimes atonal sounding, but he never leaves tonal harmony completely behind. (Zlatkovski, S., aangehaald in Bitter, M., p. XV)

Een originele methodiek die hij geregeld gebruikte, noemde Salzedo 'pedal hazard' of 'pedaaltoeval'. Er zijn wiskundig gesproken 2187 mogelijke pedaalcombinaties, en soms

componiert Salzedo stukken waarin één en hetzelfde akkoord wordt gespeeld, alleen de pedalen worden een voor een of per twee veranderd. Op dezelfde manier disfigureert hij soms een stukje thema door hetzelfde thema met de handen te blijven spelen, maar enkel in het voetenwerk veranderingen aan te brengen, tot ze op een bepaald moment weer terugkomen op het grondthema. Je kan werkelijk zeggen dat Salzedo muziek aan de harp componeerde, en dat hij niet iets bedacht in zijn hoofd. (Bitter, M., p. 226)

Pochissimo più lento

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 4/4. The tempo is marked 'Pochissimo più lento' and the metronome marking is '♩ = 54'. The right hand (treble clef) starts with a piano (*p*) dynamic and plays a series of chords with a '0' (open string) marking. The left hand (bass clef) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and plays a series of chords. The chords in the left hand are: G1, bD4, G1, bD4, G1, bD4, Eb, Gb, and C#.

In maten 58 tot 61 is dit aanwezig in de baspartij. De toonafstand blijft de hele tijd, behalve op één plek, dezelfde, de pedalen veranderen de kleur. Dit 'pedal hazard' doet me denken aan aleatoriek, een stroming uit de jaren 50, waarbij het toeval muziek ging bepalen.

Zoeken naar een slotcadens is hier niet van toepassing. Dit is nieuwe muziek, met modi, ritmiek, effecten en sfeerbeelden en er is geen oplossend eindakkoord. Het stuk eindigt met een reeks flux met hageleffect, gespeeld met de vingernagels. De toonreeks is geen klassieke of modale klankreeks, het klinkt wat vreemd. Het is een beetje alsof het gordijn weer dichtgaat na een feeëriek voorstelling. De klank sterft uit en wordt niet afgedempt. Voor mij klinkt het heel 'organisch' en natuurlijk, een stevige bries die uitmondt in stilte.

Dynamiek

De dynamiek van dit stuk beslaat uitersten, maar het blijft een bepaalde delicaatheid behouden.

Het A-deel begint met de aanwijzing 'Calme' en mezzo piano en piano in de eerste maten. In maat 5 versnelt het en gaat de dynamiek tot forte, maar blijft in de linkerhand stil met een plotse piano. Dan zijn er verschillende zachte 'dolce' en 'delicato' dalende fluxen en akkoorden die eindigen op een 'Laissez Vibrer'. In het begin zijn er korte zinnen, maat 4-5 vormen een zin van 2 maten lengte. Dan weer korte zinnen van 1 maat, einde met zin van 2 maten. En dan wordt dit stukje neergelegd en komt er een fris puntje achteraan met hoge Mi-Sol. Het voelt als vleugjes, een soort pointillistisch

schilderij misschien. Vanaf maat 10 heb je een aantal stijgende fluxen met een fortissimo, en mezzo-forte, dan gaat het weer even stiller maar heel feeëriek. Stijgende flux met twee vingers en klanken met de nagels, zachte hagelflux om neer te leggen, weer hoge sol als eindpunt achteraan. Het geheel blijft zacht en toverachtig, terwijl de verschillende klanktechnieken maken dat het geheel levendig overkomt, steeds weer nieuwe geluiden die geruis, gefladder, gekruip... evoceren. Voor mij voelt het als natuurgeluiden.

In het B-deel komen er vier akkoorden van fortissimo en heel diep naar hoger en lichter, eindigend in pianissimo, daarna volgen de klarenstoten, forte, en het eindigt met een heel zacht akkoord weer pianissimo. Het einde van dit deel zijn de hoge sol-flageolettenreeks met Sol diep in de bas en sol flageoletten in de linkerhand op lagere snaren. Het B-deel introduceert voor mij de meer menselijke geluiden, alsof er in de verte dorpsgeluiden of mensen hoorbaar zijn.

Het C-deel is het langste deel en begint met de dynamische aanduiding 'Far away – in a very peaceful rhythm'. Het is van in het begin een heel levendige en dansbare bolero, maar wel piano gespeeld. Het geheel wordt versierd met flageoletten, langzaam aanzwellende en opbouwende flamencogitaarslagen, plotse gushing chords 'Sforzato' en dan weer piano. Dus ook hier veel dynamiek, veel opbouw en dan plots weer zacht. De melodie-elementjes in maat 32 beginnen piano, in de derde maat fortissimo, terwijl de linkerhand piano is gebleven. Het ritme blijft motorisch verder lopen en bouwt weer op vanuit piano met strummende gitaarakkoorden die eindigen met een sforzato flageolet. Dan forte met de nagels gespeeld en weer naar mezzo piano voor vier maten. Dan klinken de gitaren fortissimo in een opzwevend ritme en mag alles ook blijven doorklinken aan het eind, en het sluit af met een korte fluitbeweging over de snaren en een gebroken akkoord van Sol en hogere Sol.

In mezzo forte gaat het nu naar de castagnetgeluiden, of de dansers toe, en met mezzo forte wordt er met de vingers geroffeld op de klankkast. In de twee tussenmaten weer plots piano, diminuendo en pianissimo, vervolgens een stillere roffel, die misschien al verwijdering suggereert alsof het tafereel - de droom? - zich stilaan gaat afsluiten. Er komt piano, diminuendo, piu piano en een slag: een raam dat dichtslaat, een tak die kraakt? Dan laisser vibrer. Dit is voor mij het geheel van het flamencospel met zijn typisch luid en dramatisch of vurig spel, en dan heel plots de hand op de gitaar, stilte of heel plots ook weer zacht spelen.

Het B'-deel is Pochissimo piu lento, en piano gespeeld, een rustig klanktapijt van diepe noten en flageoletten (Sol) erbovenop. Dit is weer een overgangsdeel dat aan B herinnert, hier vinden we weer natuurelementen en rust.

De Coda zijn vier reeksen van hagelfluxen die stil beginnen, dan beetje luider, nog luider tot aan mezzo forte en weer naar piano, diminuendo, pianissimo, even rust en einde in pianissimo en *laissez vibrer*. De wind zucht, natuurgeluiden.

His expressive indications are sparse. He was fond, however, of using his own expressive accent symbol. He rarely used phrase marks, although his music is certainly phrased. He clearly delineated the dynamics he wanted and the tempi (even if they tended toward the impossible). His notation shows very clearly what he wants, and that is how it should be played. (Zlatkovski, S., aangehaald in Bitter, M., p. XV)

Het geheel gaat van fortissimo tot pianissimo, met vele effecten, maar blijft steeds dromerig. Voor mij voelt het alsof er een cirkelbeweging in het stuk gemaakt wordt: Zacht en vredevol, dan vurig, warm en opzwepend en plots weer stil, weer ritmisch en plots verder weg, vredig einde. Het voelt ook als natuur – mensen/cultuur – natuurgeluiden, alsof je in de natuur wandelt, en denkt aan de stad, of aan droombeelden. Het lijkt een toneelstuk waar het gordijn opgaat en aan het eind weer sluit, of een droom die ontstaat, tot leven komt in mijn geest, en weer ijler wordt en verdwijnt.

Invloed tot op vandaag

In de voorstelling die ik op internet vond van C. Hall, 'The Harp Comes of Age: Carlos Salzedo' wordt geponeerd dat 'Chanson dans la Nuit' een scharnierstuk is in de geschiedenis. Tevoren had je het saloninstrument harp, en daarna heb je een volwaardig modern orkest- en soloinstrument. Ik geloof zeker dat je kan stellen dat de tijd er rijp voor was in het Interbellum, en dat ook de plek heeft meegeholpen. Amerika had geen grote componisten en solisten en haalde uit Europa vele mensen naar New York, maar daarna wilde de Nieuwe Wereld ook loskomen van die Oude Wereld in Europa. Salzedo bevond zich op dat moment op de juiste plek en hij is de man die deze ontwikkeling heeft vormgegeven, en er zijn unieke stempel op heeft gedrukt.

Naast componeren ligt Carlos Salzedo ook aan de grondslag van een nieuwe mondelinge traditie, ook wel de 'Salzedo-school' genoemd, en schreef en demonstreerde hij harpspel met een heel bewuste houding en met aandacht voor esthetiek en klankproductie. Op een harp is het bijvoorbeeld enorm moeilijk om legato te spelen, maar door de manier waarop je je handen beweegt is het toch mogelijk om verbinding in de klank te brengen. Hierover heeft Salzedo nagedacht en hij heeft zijn leerlingen hierin opgeleid. Het is niet mogelijk om al deze kennis in boekvorm over te dragen echter. Daarom is het voor elke

harpleerling van belang om langdurig in contact te blijven met een leraar die deze mondelinge traditie beheerst. Pedaalharp is gewoon geen instrument voor autodidacten.

Carlos Salzedo heeft diepe invloed uitgeoefend op het latere componeren voor zijn instrument. Alle harpcomponisten vandaag gebruiken zijn geluidseffecten en harmonische mogelijkheden en velen zoeken verder naar hun eigen nieuwe effecten die ze toevoegen. Zijn invloed strekt zich uit tot harpcomponisten zoals bijvoorbeeld Bernard Andrès (Desantoine, A., 2013), maar ook andere componisten zoals Alberto Ginastera met zijn 'Concerto for Harp' uit 1956 – (Zlatkovski, S., in het voorwoord van Bitter, M.) en Luciano Berio met 'Sequenza II' voor harp uit 1963, hebben zich via zijn boeken en werken georiënteerd op hedendaagse harpcompositie. (Hall, C., The Harp Comes of Age: Carlos Salzedo, prezi website, laatste slides)

Ter vergelijking met Chanson dans la Nuit hieronder een link naar de genoemde werken van Alberto Ginastera en Luciano Berio.

Harpconcerto Op. 25 van Alberto Ginastera met Remy van Kesteren en NJO Chamber Orchestra onder leiding van Clark Rundell.

<https://www.youtube.com/watch?v=UaM3p-PYFE&t=58s>

Luciano Berio, Sequenza II voor solo harp met Yinuo Mu.

https://www.youtube.com/watch?v=YK7Dt_gkWhg

Bronnen:

Bitter, M., *Pentacle, the story of Carlos Salzedo and the harp*. American Harp Society, New York, 2010.

Buddington Thornberry, J., *Transcriptions and editings for harp by Carlos Salzedo*, thesis, North Texas State College, Denton TX, 1956.

Desantoine, A., *Bernard Andrès: Une recherche sur le compositeur, le rythme, la mélodie et les effets dans ses pièces pour harpe solo*, thesis Lemmensinstituut, 2013.

Gerou, T. and Lusk, L., *Essential Dictionary of Music Notation*, Alfred Publishing House, Van Nuys CA, 1996.

Lawrence, L., *The ABC of harp playing*, Schirmer, New York, 2009

Kondonassis, Y., *On Playing the Harp*, Carl Fischer, New York, 2003.

Owens, D., *Carlos Salzedo: From Aeolian to Thunder. A Biography*, Lyon & Healy Harps, Inc., New York, 1992.

Rensch, R., *Harps and Harpists*, Indiana University Press, Bloomington, 2007.

Salzedo, C., *L'étude Moderne de la Harpe*, Schirmer, New York, 1921.

Salzedo, C., *Suite of Eight Dances*, Lyon & Healy Harps, Inc., Chicago, 1986.

Salzedo, C., *The Harpists daily dozen*, Schirmer, New York, 1929.

Salzedo, C. and Lawrence, L., *Method for the harp*, Schirmer, New York, 1932.

Salzedo, C. and Lawrence, L., *The art of modulating*, Hal Leonard, New York, 1986.

Digitale bronnen

Einarsdóttir, G., *Harpnotation*, Sibelius Akatemia Finland, 11-02-2017,
<http://sites.siba.fi/en/web/harpnotation/harp>

Hall, C., *The Harp Comes of Age: Carlos Salzedo*, Prezi website, 11-02-2017,
https://prezi.com/ixa_ymbhgigo/the-harp-comes-of-age-carlos-salzedo/

Rider, A., *Classics to go, instrument harp*, 11-02-2017,
<http://www.classicstogo.nl/features/harp/>

Wikipedia, *Bolero*, 21-03-2017,
[https://en.wikipedia.org/wiki/Bolero_\(Spanish_dance\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Bolero_(Spanish_dance))
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bolero-rhythm.jpg>

Creatieve opdracht:

Ik heb een gedicht gekozen dat zowel qua thema als qua vormgeving wonderwel samengaat met 'Chanson dans la Nuit' van Carlos Salzedo. Het gaat over 'Melopee' van de Antwerpse dichter Paul Van Ostaijen (1896 – 1928). Hij droeg het gedicht op aan zijn goede vriend en mededichter Gaston Burssens en las het voor het eerst voor op 3 september 1925 in Antwerpen.

Melopee verscheen postuum in 'Nagelaten Gedichten' in 1928. Het werk heeft me altijd aangesproken en ik vond het boeiend om meer te lezen over de dichter die in dezelfde tijd als de componist heeft geleefd. In feite zijn er nog heel wat meer parallellen te trekken tussen beide. Salzedo trok naar Amerika, en Van Ostaijen is vooral tot rijping gekomen in Berlijn. Beide mannen zijn creatief geweest in het interbellum, beider besproken werken dateren uit deze periode, Melopee uit 1925 en het Chanson uit 1927.



Melopee

Voor Gaston Burssens

Onder de maan schuift de lange rivier

Over de lange rivier schuift moede de maan

Onder de maan op de lange rivier schuift de kano naar zee

Langs het hoogriet

langs de laagwei

schuift de kano naar zee

schuift met de schuivende maan de kano naar zee

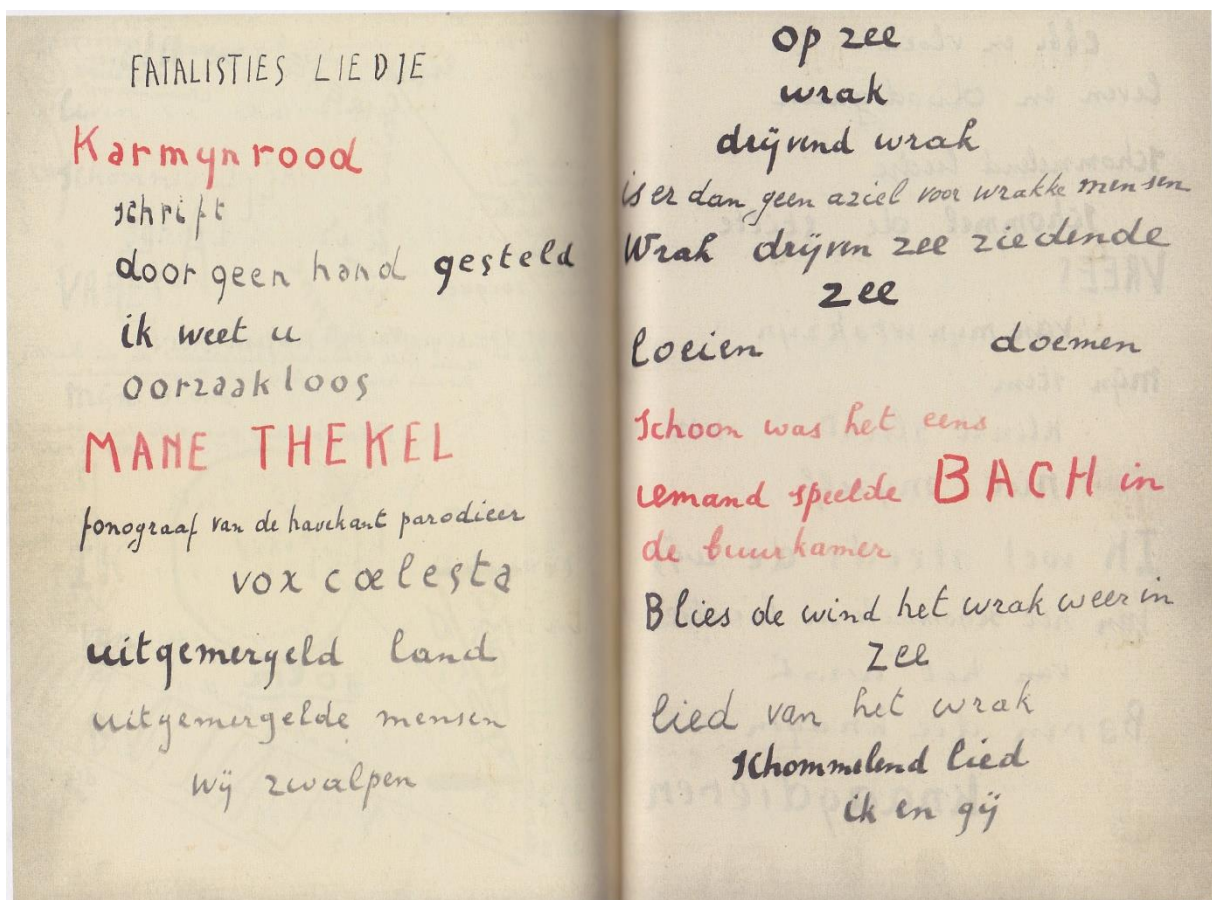
Zo zijn ze gezellen naar zee de kano de maan en de man

Waarom schuiven de maan en de man getweeën gedwee naar de zee

Paul Van Ostaijen

Misschien hoort u het al terwijl u leest dat 'Meloep' een klankexpressief gedicht, een klankzang, of zangspraak is. Er is geen geluidsband waarop Paul Van Ostaijen – ook wel Zot Polleke genoemd in Antwerpen – zijn gedichten voorleest, maar hij zou zijn gedichten haast gezongen hebben, met een stevig Antwerps accent. (Broucke, K., p. 25)

Van Ostaijen zocht naar klank en muziek in tekst, naar mogelijkheden van woorden en letters, en hij paste de vorm hierbij aan aan de inhoud. Hij schreef zijn manuscripten op heel opvallende, vernieuwende wijze met zinnen van slechts één woord, felle kleuren, grote en kleine schreeuwende letters die springen, dansen en van het blad vallen. Hij noemde dit zelf 'ritmiese typografie'. Het is eigenlijk visuele poëzie, hieronder een voorbeeld:



Van Ostaijen experimenteert met gedichten in uiterst vrije vorm. Ze bevatten geen morele burgerlijke boodschap meer zoals te voren wel de gewoonte was, ze rijmen niet meer klassiek, ze zijn modern. Later is men dit 'Organisch Expressionisme' gaan noemen. (Reynebeau, M., p. 6)

'Van Ostaijen maakte radicaal komaf met syntaxis, spelling en interpunctie.
(Reynebeau, M., p. 21)

De gedichten zijn opgevat als ritmische constructies, als muziekdoozjes. Van Ostaijen koos geregeld namen van dansen en muziek als titel, zoals 'Metafieziese Jazz', 'Charleston', 'Onbeduidende Polka', 'Polonaise', 'Berceuse nr. 2', 'Alpejagerslied', 'Zeer Kleine Speeldoos', 'Wals van Kwart voor Middernacht', 'Avond Strand Orgel' om de populaire dansmuziek uit zijn tijd op te roepen. Van Ostaijen liet zich in zijn teksten inspireren door jazzritmes en avant-gardekunst. (Broucke, K., p. 19)

'Hij brengt ook objets trouvés via citaten en collagetechnieken samen. Hij ordent allerlei op het eerste zich chaotisch amalgaam tot een nieuw geheel met krachtige dynamiek.' (Reynebeau, M., p. 23)

Marc Reynebeau benadrukt de blijvende betekenis van Van Ostaijen als 'essentiële sluitsteen in de evolutie van de moderne Nederlands literatuur'. (Reynebeau, M., p. 11) Ook in een alternatieve geschiedenis van de moderne poëzie van Paul Rodenko wordt Van Ostaijen gezien als de cruciale schakel tussen de negentiende-eeuwse grondleggers Gezelle en Gorter en de naoorlogse nieuwlichters van de Vijftigers. (Rodenko, P., p. 94) Dit heeft ongetwijfeld ook te maken met het feit dat Van Ostaijen zijn ideeën over poëzie ook uitschreef in essays over de 'zuivere lyriek' zoals hij dat noemde.

Zuivere lyriek was voor hem het pure gedicht dat helemaal op zichzelf staat en zich laat klinken. De persoon van de dichter is onbelangrijk, het gaat niet over zijn gemoedsferen of zijn leven, hij wil niet de aandacht krijgen, behagen of moraliseren, hij bevindt zich op de tweede plaats. Dit beeld wordt mooi gebruikt in de Youtube versie van 'Melopee' die ik bij de bronnen vermeldde, waar Ramsey Nasr letterlijk op de achterbank van de auto zit.

Gemeenschappelijke kenmerken en thema's

Ik heb specifiek voor 'Melopee' gekozen omdat het net als 'Chanson dans la Nuit' een nachtelijk gezang is. Zowel de 'Chanson dans la Nuit' van Salzedo als de 'Melopee' van Paul Van Ostaijen zijn ook enorm populair geworden, en worden vaak ten gehore gebracht. Blijkbaar zijn het twee kunstwerken die opvallen en die ook blijvers zijn.



Gebeitelde versie van 'Melopee' aan de Graslei te Gent.

Het gedicht gaat over een nacht met een moede maan, waaronder een man in een kano naar zee vaart. De herhaling van de woorden en het gebruik van inversie wekken een zekere vertraging op. De alliteratie (stafrijm, of medeklinkerrijm: moede de maan) en assonanties (klinkerrijm: getweeeën gedwee naar de zee) en klankspelingen zijn een heel belangrijk element in het gedicht, net zoals de klankexperimenten in Chanson dans la Nuit een belangrijk nieuw element zijn.

'Van Ostaijen wil het woord aanwenden om ermee naar de mystieke essentie van de buitenzinnelijke werkelijkheid te "boren", die dan in het woord aanwezig wordt gesteld. Daarvoor maakt Van Ostaijen gebruik van een eigenschap van het woord, die hij de sonoriteit noemt, de resonantie in het onderbewustzijn, een notie waarin de betekenis en de klankwaarde van het woord zich verenigen.' (Reynebeau, M., p. 27)

Ik kan me in dit gedicht goed voorstellen dat Paul Van Ostaijen in Antwerpen langs de Scheldekaaien aan het wandelen was, net zoals ik me Carlos Salzedo voorstel op zijn nachtelijke wandelingen in de natuur. Beide mannen hadden een omgeving waaruit ze inspiratie geput hebben.

'De dichter lijkt een impressionistisch, pastelkleurig, ietwat diffuus schilderij gemaakt te hebben. Het realistische aspect kan niet ontkend worden: over een rivier onder maanlicht schuift immers een kano met een man erin rustig naar zee.' (Wouters, R., *Melopee ontleding*)

Ook Salzedo schildert met klank, hij plaatst akkoorden naast elkaar als losse impressionistische elementen. De twee werken zijn geschreven in vrije vorm, die losbreekt van tradities en zoekt naar originele verklanking. Salzedo en Van Ostaijen wilden de harpmuziek, respectievelijk de woordkunst emanciperen en bevrijden van de nog heersende Romantische idealen.

'Van Ostaijen wijst daarbij op de noodzaak van de lyrische spontaneïteit, een onbevangenheid in het spel met de woorden, die hij herkent in volksliedjes en kinderrijmpjes, waarin het vermogen tot verwondering nog niet gecorrumpeerd is, waarin de verrukking nog in een soort oerstaat aanwezig is.' (Reynebeau, M., p. 28)

Ondachts de vrije vorm, heeft het gedicht wel een bepaalde structuur en het bezit vooral een bepaald ritme of tempo. Het bevat twee strofes die gescheiden worden door een blanco vers.

Beide strofes evolueren van korte naar lange verzen, vers 6 uitgezonderd. Het gebeurt op een natuurlijke wijze: door het bijvoegen van bijwoordelijke bepalingen waardoor het gedicht aan inhoud en diepte wint. Dit zorgt ervoor dat *Melopee* rustgevend overkomt en dat de sfeer van traagheid, stilstand bijna, gevisualiseerd wordt. [...] Vers 4, het blanco-vers is het scharnier van het gedicht,

hoewel de rivier ook in dit woordenloze vers even traag naar de zee blijft schuiven. (Wouters, R., Melopee ontleding)

Er zijn natuurlijke elementen zoals in het Chanson die hier symbool zouden kunnen staan voor ervaringen uit het leven van de schrijver, zoals de moede maan, de rivier, de zee. Het hoogriet en de laagwei zijn allegorische verwijzingen naar de ups en downs. Ook in het Chanson vinden we heel wat natuurelementen terug. Toch streeft Van Ostaijen niet naar een beschrijving, maar naar ritmische verklanking en het samenvloeien van zin en klank, bijna alsof hij muziek componeert.

'Aangezien de zuivere lyriek niets te vertellen heeft, althans niet in klassieke zin, over 's dichters gemoed of over de conventionele werkelijkheid, heeft een gedicht van de zuivere lyriek geen echt onderwerp, maar enkel een thema. De ontwikkeling daarvan via associaties en improvisaties – bijvoorbeeld op basis van een premissezin - , onthult de meta-realiteit als in een droom, een visioen, een flits.' (Reynebeau, M., p. 28)

Op een bepaalde manier vind ik de sfeer in het Chanson en in 'Melopee' heel vergelijkbaar, omdat ze allebei een droom, een visioen oproepen door pure klank. Aan het eind van het gedicht komt er ook een man in, die samen met de kano en de maan naar zee schuift, zoals er in het Nachtlied van Salzedo ook menselijke aanwezigheid wordt gesuggereerd. Het slot van het gedicht ademt rust en ook berusting uit. Tot slot stelt Van Ostaijen een vraag, misschien de vraag naar het waarom van zijn leven. Een heel open einde...

Paul Van Ostaijen houdt van eenvoudige woorden, directe ervaring. Ik vind daar iets van terug bij Salzedo die kiest voor muziek zonder klassieke vorm, met weinig melodie, maar met directe evocatie van natuurgeluiden. Beiden doen afscheid van schoonheid en romantiek, en schuwen de lelijkheid niet wanneer ze zinvol of expressief is.

Beide kunstenaars horen thuis in het modernisme. Ze hebben impressionistische en avant-garde invloeden ondergaan, en zijn ook expressionisten. Ze hebben invloed van jazz en levendige ritmes in hun werk opgenomen. Ze denken allebei buiten het kader.

Wanneer ik naar hun levensloop kijk, dan heeft Paul Van Ostaijen veel meer een tragisch leven gehad, zoals dat het eigenlijk het ideaal was van de kunstenaar in de door hem afgezworen Romantiek. Ondanks zijn dandyeske uitgaansleven in Antwerpen stierf hij jong aan tuberculose en heeft hij veel armoede gekend. Ik geloof dat hij nog vele interessante dingen zou hebben gemaakt wanneer hem een langer leven was toebedeeld geweest. Het is erg jammer dat hij zo vroeg is gestorven.

Wat minder bekend is, is dat hij ook heel wat proza schreef, waaronder veel kunstkritiek en zelfs een filmscenario 'Bankroet Jazz' ('Bankroet Jazz' werd in 2009 werd verfilmd als collagefilm samengesteld uit flarden film van de jaren '20, heel indrukwekkend en interessant). Hij dacht echt diepgaand na over wat kunst in zijn tijd kon en moest betekenen. Op de relatief korte tijd dat hij actief was, had hij grote betekenis.

Salzedo is daarentegen de man die het gemaakt heeft en heeft kunnen genieten van wat het moderne leven te bieden had. Hij drong diep door tot de essentie van wat eigentijds harpspel kon zijn en bracht dit naar een nieuw niveau. Hij liet ons een rijke muzikale erfenis na.

Twee ietwat grappige details over de kunstenaars: Vader Salzedo koos voor Carlos de harp als tweede instrument, omdat hij zijn zoon niet fysiek krachtig genoeg vond om een blaasinstrument te bespelen (Owens, D., p. 7), en vader Van Ostaijen zegde over Paul: 'Hij is tot niet veel in staat: voor lichamelijke arbeid is hij te zwak en ook voor kantoorklerk is hij niet geschikt, want zijn geschrift is niet leesbaar' (Reynebau, M., p. 11). De vaders hebben de kwaliteiten van hun zonen niet helemaal kunnen inschatten.

Beide worden ze nu beschouwd als een cruciale schakel in de geschiedenis van poëzie en harpmuziek. Door hen is er iets veranderd, beide hebben ze diepgaand de kunstenaars van na hun tijd beïnvloed tot op vandaag.

Nawoord

Ik heb het schrijven van dit werk ervaren als een verrijking. Ik leerde heel wat bij over mijn instrument en de muziek die ervoor is geschreven en over de tijdspanne waarin Carlos Salzedo en Paul Van Ostaijen hebben geleefd en gewerkt. Deze tijd heeft diepe invloed gehad op hedendaagse creaties. Het is boeiend om naar vergelijkingspunten te zoeken tussen de muziek en de literatuur uit ons taalgebied. Het heeft me doen stilstaan bij wat een kunstenaar eigenlijk bezielt wanneer hij zoekt naar expressie. Dit onderzoek is helpend en inspirerend voor me wanneer ik de muziek laat klinken.

Bronnen:

Broucke, K., e.a., *Miavoye, op bedevaart naar Paul Van Ostaijen*. De Bezige Bij, Antwerpen, 2014.

Buelens, G., *Van Ostaijen tot heden, zijn invloed op de Vlaamse poëzie*, Vantilt, Nijmegen, 2001

Buelens, G., *De stem der Loreley, over Paul Van Ostaijen*, Bert Bakker, Amsterdam, 1996

Reynebeau, M., *Paul Van Ostaijen, Witte hoeven achter de zoom*, Poëziecentrum, Gent, 1989

Rodenko, P., *Tussen de regels, wandelen en spoorzoeken in de moderne poëzie*. Den Haag/Antwerpen, 1951

Van Ostaijen, P., *De bankroet Jazz*, uitgeverij Ijzer, Utrecht, 2009

Van Ostaijen, P., *Gebruiksaanwijzing der lyriek*, Huis Clos, Rimburch, 2012

Digitale bronnen

Nasr, R., *Melopee*, 21-02-2017

<https://www.youtube.com/watch?v=ApAQYW8idDw>

Van Ostaijen, P., *Nagelaten gedichten*, 21-02-2017

<http://litterairecanon.be/werken/nagelaten-gedichten-2>

Wouters, R., *Melopee, ontleding*, 21-02-2017

<http://klassiekegedichten.net/index.php?id=9>

Chanson dans la Nuit

(SONG IN THE NIGHT)

By

CARLOS SALZEDO

5



LYRA
MUSIC COMPANY

Chanson dans la nuit

Song in the Night

XV *Calme* $\text{♩} = 66$

1 2 3 4
mp
3
p
3

mp
mf
f

E \flat
D \sharp

dolce
delicato
delicato

D \flat

dolce
simile
PP
L.V.

E \flat

B \flat

System 1: Treble and bass staves. Treble clef has a 3-measure triplet of eighth notes. Bass clef has a 3-measure triplet of eighth notes. A bracket above the treble staff spans the first two measures, with a dashed arrow pointing down to the first measure. A second dashed arrow points down to the third measure. The piece concludes with a *sfz* dynamic marking. A *molto* marking is placed below the bass staff.

System 2: Treble and bass staves. Treble clef begins with a *p* dynamic marking and a 3-measure triplet of eighth notes. Bass clef has a 3-measure triplet of eighth notes. A bracket above the treble staff spans the first two measures, with a dashed arrow pointing down to the first measure. A *p* dynamic marking is placed above the treble staff in the third measure. The system ends with a 4-measure rest in the bass staff.

System 3: Treble and bass staves. Treble clef has a 3-measure triplet of eighth notes with a *p* dynamic marking. Bass clef has a 3-measure triplet of eighth notes with a *ff* dynamic marking. A bracket above the treble staff spans the first two measures, with a dashed arrow pointing down to the first measure. A *p sempre* marking is placed below the bass staff. The system ends with a 4-measure rest in the bass staff.

System 4: Treble and bass staves. Treble clef has a 3-measure triplet of eighth notes with a *mp* dynamic marking. Bass clef has a 3-measure triplet of eighth notes with a *sfz* dynamic marking. A bracket above the treble staff spans the first two measures, with a dashed arrow pointing down to the first measure. A *f* dynamic marking is placed below the bass staff. The system ends with a 4-measure rest in the bass staff.

System 5: Treble and bass staves. Treble clef has a 3-measure triplet of eighth notes with a *mp* dynamic marking. Bass clef has a 3-measure triplet of eighth notes with a *poco dim.* dynamic marking. A bracket above the treble staff spans the first two measures, with a dashed arrow pointing down to the first measure. The system ends with a 4-measure rest in the bass staff.

Musical score system 1. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time signature. The system contains two measures. The first measure is marked *ff* and features a series of chords in the right hand, with a '2' below the first chord. The second measure is marked *L.V.* and features a series of chords in the right hand, with a '7' below the first chord. The bass clef part consists of a series of chords in the left hand, with a '7' below the first chord. A dynamic marking *E#* is present below the bass clef. Above the staff, there are two crescent moon symbols and two dashed arrows pointing up and down.

Musical score system 2. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time signature. The system contains two measures. The first measure is marked *L.V.* and features a series of chords in the right hand, with a '7' below the first chord. The second measure is marked *p* and features a series of chords in the right hand, with a '7' below the first chord. The bass clef part consists of a series of chords in the left hand, with a '7' below the first chord. A dynamic marking *f* is present below the bass clef. Above the staff, there are two crescent moon symbols and two dashed arrows pointing up and down.

Musical score system 3. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time signature. The system contains two measures. The first measure is marked *mf* and features a series of chords in the right hand, with a '3' above the first chord. The second measure is marked *p* and features a series of chords in the right hand, with a '3' above the first chord. The bass clef part consists of a series of chords in the left hand, with a '7' below the first chord. A dynamic marking *dim.* is present below the bass clef. Above the staff, there is a circled 'T'.

Musical score system 4. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time signature. The system contains two measures. The first measure is marked *pp* and features a series of chords in the right hand, with a '3' above the first chord. The second measure is marked *p* and features a series of chords in the right hand, with a '3' above the first chord. The bass clef part consists of a series of chords in the left hand, with a '7' below the first chord. A dynamic marking *dim.* is present below the bass clef. Above the staff, there is a circled 'T'.

più p
3
L.V.
L.V.
T

Pochissimo più lento

p^o
♩ = 54
mf
A \flat
E \flat
G \flat
C \sharp

p
F \sharp
loco
poco cresc.
mf
loco
loco

p
dim.
pp
pp dim.
L.V.
L.V.
L.V.