



Alle meine Kräfte

Extreme luidheid in Galina Oestvolskaja's
vijfde en zesde pianosonate

Elias Van Dyck

Masterproef aangeboden binnen de opleiding
master in de Musicologie

Promotor: prof. dr. Mark Delaere

Academiejaar 2019-2020

135 536 tekens



Ik verklaar me akkoord met de code of conduct van de faculteit Letteren voor geloofwaardig auteurschap.

Hartelijk dank aan prof. Mark Delaere voor zijn constructieve commentaar en aan Ineke Craeghs, Anneka Robeyns, Jan Michiels, Frédéric Tayar en Myriam Van den Eynde voor hun oplettend nalezersoog.

Russische namen worden steeds naar best vermogen in een Nederlandse spelling getranscribeerd. In citaten wordt de originele schrijfwijze behouden.

Inhoudstafel

Inleiding	5
Hoofdstuk 1: Kritische synthese van de literatuur	9
Hoofdstuk 2: Zesde en vijfde pianosonates: een eerste analytische verkenning	20
2.1. Sonate nr. 6	20
2.2. Sonate nr. 5	27
Hoofdstuk 3: Theoretische uitdieping	33
3.1. Clusters: tussen muziek en <i>noise</i>	33
3.2. Anti-piano/Anti-pianist	37
3.3. Een esthetiek van de onmogelijkheid	40
3.4. Pijn! Het lichaam als drager van betekenis	43
Intermezzo: Ein ruhiges Insel	50
Hoofdstuk 4: Naar een ruimer kader	52
4.1. Rokken niet toegelaten	52
4.2. Weg van het systeem	55
Conclusie	59
Bibliografie	62
Bijlagen	67
Samenvatting	68

Inleiding

Leningrad, najaar 1988. De zaallichten doven langzaam uit tot enkel nog het podium verlicht blijft. Het geroezemoes onder het schaars opgekomen concertpubliek verstomt. Zo dadelijk zal Galina Ivanovna Oestvolskaja hier haar nieuwste pianosonate onthullen. De meeste aanwezigen zijn vertrouwd met haar werk en zijn hier verzameld, om de jongste uitspraak van dit muzikale orakel te ontvangen. Zelfs de onwetenden moeten aan de anticipatie van de concertgangers naast hen voorvoelen dat hen iets bijzonders te wachten stond. Een deur wordt geopend en Oleg Malov betreedt het podium. Gedecideerd stapt de kleine man naar de vleugel. Hij buigt kort en neemt plaats achter het klavier. Plots schiet zijn linkerhand omhoog en daalt met een enorme zwaai neer op de toetsen. Nog voor iemand van de eerste schok kan bekomen, veert Malovs hand alweer op om een eind lager opnieuw op de toetsen neer te storten. Een nieuwe cluster wordt de zaal in gekatapulteerd; en nog een; en nog een. Sommige luisteraars zitten verschrikt naar de pianist te staren. Anderen bedekken instinctief hun oren tegen het invasieve kabaal. De ingewijden kijken misschien met pretoogjes neer op hun onthutste burens. Het brutale geweld van Galina Ivanovna's partituren is precies wat hen zo aantrekt. Wie niet meteen toegeeft aan zijn vluchtreflex, valt ten prooi aan contrasterende gevoelens. Langzaam maar zeker geraakt hij bevangen in de bezwering van het gestage dreunen en laat hij zich overweldigen door de dwingende visioenen die hem overvallen. Tegelijk kan hij niet anders dan meevoelen met de arme Malov die intussen al minutenlang als een bezetene het klavier bewerkt. De uitputting en pijn vallen nu duidelijk op Malovs gezicht af te lezen. De aandacht van de toeschouwers verplaatst zich steeds meer van zijn innerlijke belevingswereld naar het vervaarlijke schouwspel op het podium. Hoelang moet Malov zo nog doorgaan? Zal het instrument niet bezwijken? Ook de trouwste bewonderaars bekruipt nu een benauwend gevoel. Zo extreem heeft Galina Ivanovna hen nog nooit eerder op de proef gesteld. Dan blijft Malov roerloos zitten. De zaal houdt de adem in. Tergend traag komt hij weer in beweging. Uit het niets klinken zes akkoorden die de stilte dissonant, maar tegelijk haast lieflijk kleuren. De tijd lijkt stil te staan. Plots stort Malov zich weer op zijn instrument. Houdt het dan nooit op? Tot lang nadat de laatste klankresten zijn weggestorven blijft de pianist roerloos zitten. Een gedrongen vrouw in een kleurrijk, geruit kleed neemt ietwat bedremmeld het onthutste applaus in ontvangst. Bij het verlaten van het concertgebouw komen de gesprekken maar moeizaam op gang. De ijzige Leningradse nacht

lijkt plots gevuld door het onheilspellend gedreun van clusters. Er valt zo veel te zeggen, maar taal leek nog nooit zo ontoereikend.

Er bestaat geen verslag van de première van Galina Oestvolskaja's zesde en laatste pianosonate. Zelfs de precieze datum en locatie vallen niet met zekerheid te achterhalen.¹ We weten dus niet hoe het publiek reageerde op wat haar voorlaatste compositie zou blijken, maar bovenstaand gedachtenexperiment zou de werkelijkheid wel eens dicht kunnen benaderen. We kunnen ons inbeelden dat zelfs toegewijde Oestvolskaja-adepten die haar meest compromisloze composities hadden omarmd enigszins verbouwereerd achterbleven bij het aanhoren van deze sonate. Al decennialang zocht ze de extremen van het dynamische spectrum op, maar nooit ging ze daarbij zo ver als in haar laatste groep composities: de symfonieën 2-5 en de vijfde en zesde klaviersonate. Wie binnentreedt in haar klankwereld, ervaart de compromisloze clusters, de tomeloze kracht en de onverstoorbaar voortschrijdende puls als iets wat maar moeilijk in woorden te vatten valt. In een interview met filmmaker Cherry Duyns worstelt Reinbert De Leeuw, een van Oestvolskaja's meest vurige verdedigers buiten Rusland, om zijn gedachten accuraat te formuleren:

“En je kan natuurlijk niet met begrippen als schoonheid – daar kan je niks mee beginnen als je met Oestvolskaja – met de muziek. Daar gaat het niet over schoonheid. Het gaat – Als het ergens over gaat, is het over waarheid, waarachtigheid. Je zoekt de toon, die... Duyns: Kan dat in muziek? De Leeuw: [zucht] Ik geloof dat je kan spreken van ware noten [aarzelt]. Noten die zo'n grote – ja – waarachtigheid hebben, eerlijkheid hebben – euhm – in zekere zin zuiverheid, dat het niets verhullende – Je hebt alles – Je geeft, probeert echt alleen nog maar een kern weer te geven, iets wat waar is, wat alles wat schijn is, spel is – en dat is muziek vaak – veel – zeker de West-Europese muziek [aarzelt]. Dat is allemaal weg. En dan blijft er iets over, waar je natuurlijk met een begrip als – Is het mooi? Nee, het is niet mooi. Je gaat er niet voor je plezier, op de achtergrond, zet je dat op. Je stoot dus aan een grens. Het is muziek – ik weet ook niet, misschien is het wel bijna geen muziek meer. Ik kan me haast niet voorstellen dat muziek nog verder kan gaan.”²

¹ Andreas Holzer en Tatjana Marković, *Galina Ivanovna Ustvol'skaja. Komponieren als Obsession* (Keulen: Böhlau, 2013), 248.

² *Toonmeesters #5, Galina Oestvolskaja*, regie: Cherry Duyns (Hilversum: VPRO, 1994), 16'45-18'15.

De componiste zelf treedt De Leeuw bij in zijn verbale onmacht. Herhaaldelijk geeft Oestvolskaja haar onvermogen om over haar eigen muziek te spreken aan: “Anderseits spreche ich nicht gern über meine Musik. Es ist sehr schwer, über eigene Werke zu sprechen.”³ Het valt op hoe De Leeuw in een poging om uitdrukking te geven aan zijn ervaring van Oestvolskaja’s muziek haast onmiddellijk een beroep doet op gewichtige, abstracte concepten als waarheid, waarachtigheid en zuiverheid. Die reflex manifesteert zich als een tendens in een groot deel van de Oestvolskaja-receptie. Deze vaststelling is het vertrekpunt van dit onderzoek. Wie zich in de literatuur verdiept, stoot telkens weer op gelijkaardig, gewichtig taalgebruik, dat uiteindelijk steeds weer uitdrukking probeert te geven aan dezelfde intense, maar essentieel persoonlijke reactie van de luisteraar op Oestvolskaja’s composities. Hierdoor geraakt met name haar gebruik van dynamiek, bij uitstek bij deze muziek een essentieel aspect van zeggingskracht, ondergesneeuwd. Dit onderzoek stelt zich tot doel om niet van meet af aan te proberen het onzegbare in woorden te vatten, maar de luidheid van Oestvolskaja’s laatste twee pianosonates met een meer nuchtere blik te benaderen. Zo wil het een aanvulling formuleren bij de mystificering die de literatuur domineert. Daarbij is het geenszins het doel de waarachtigheid die De Leeuw ervaart af te wijzen, maar veeleer om in kaart te brengen hoe en waarom Oestvolskaja’s muziek dergelijke associaties inspireert. Daartoe streeft deze tekst naar een samengaan van verschillende complementaire modi van perceptie. Christian Utz omschrijft dit heen en weer slingeren tussen verschillende waarnemingsdimensies als “performative listening”:

“This basically hybrid condition of sound perception also means that, ultimately, the flexibility of our perceptual system allows us to integrate a large variety of divergent experiential dimensions – including bodily and aural sensation, listening biography, associations, and experiences from everyday perception – into musical listening.”⁴

Het is niet de bedoeling om het primaat van een welbepaalde modus te vestigen. De essentie van Oestvolskaja’s gebruik van extreme luidheid schuilt niet in haar structurerende rol of in de pijn waaraan ze de speler onderwerpt. Dat zou de vage, allesomvattende ‘waarachtigheid’ van de muziek vervangen door een veel concretere, maar evenzeer

³ Olga Gladkova, “‘Ich würde gern unter einer Birke sitzen...’: Galina Ustovskaja im Gespräch,” *MusikTexte* 83 (maart 2000), 29.

⁴ Christian Utz, “‘Liberating’ Sound and Perception. Historical and Methodological Preconditions of a Morphosyntactic Approach to Post-Tonal Music,” in Christian Utz (ed.), *Organized Sound. Klang und Wahrnehmung in der Musik des 20. Und 21. Jahrhunderts* (Saarbrücken: Pfau, 2013), 40.

tekortschietende waarheid. Pas in het instinctieve samenspel tussen de verschillende betekenislagen kunnen we recht doen aan de complexe multipliciteit die onze ervaring van Oestvolskaja's pianosonates kenmerkt.

Het eerste hoofdstuk legt het fundament door een kritische blik te werpen op de musicologische receptie van Oestvolskaja. Het vertrekt vanuit de vaststelling dat het onmogelijk blijkt om mens en muziek los van elkaar te zien en het eerder vermelde gemythologiseerde taalgebruik dat onze blik voortdurend kleurt. Het beschrijft hoe Oestvolskaja, in haar ijver om haar muziek tegen misinterpretaties te beschermen, het discours in hoge mate zelf mee heeft vormgegeven. Daarna wordt aangetoond hoe de problematische aard van een belangrijk deel van de literatuur zich manifesteert in de bespreking van de cruciale parameter luidheid. In hoofdstuk twee staat de partituur centraal. Met behulp van eerder klassieke analytische middelen wordt duidelijk hoe Oestvolskaja een veel subtieler dynamisch spel speelt dan een oppervlakkige indruk doet vermoeden. Bij afwezigheid van een traditionele, motivische of harmonische ontwikkeling blijkt zowel in de zesde als vijfde sonate het dynamisch verloop de overkoepelende dramaturgie te articuleren. Het derde hoofdstuk omringt en verdiept deze traditionele partituuranalyse met mozaïeksteentjes die enkele cruciale aspecten van Oestvolskaja's luidheid verder ontwikkelen. Vertrekkend vanuit de intrinsieke *noisiness* van een luide clusterklank zoomt het hoofdstuk uit om de implicaties voor de piano als cultureel object en de pianist als lichamelijke entiteit te onderzoeken. Daarbij wordt een beroep gedaan op theoretische concepten uit *noise*- en *performance*-studies. Bovendien worden enkele verhelderende parallellen met andere componisten getrokken. Veeleer dan afbreuk te doen aan de uniciteit van haar muziek – waar Oestvolskaja zelf voortdurend op hamert – helpen deze ons om de veelsoortige implicaties van haar luid-zijn scherper te stellen. Het vierde hoofdstuk wordt voorafgegaan door een korte blik op het andere einde van het dynamische spectrum, naar analogie met de aangrijpende oase van rust vlak voor het einde van de zesde sonate. Het laatste hoofdstuk, tot slot, vergroot het gezichtsveld verder en tracht een begin te maken met de uitwerking van de extramuzikale implicaties van Oestvolskaja's extreme dynamieken. Deze diverse benaderingen en zienswijzen voegen zich samen tot een dieper begrip van een muziek die niet enkel van de componiste en de uitvoerder, maar ook van de luisteraar inzet van alle krachten vraagt.

Hoofdstuk 1: Kritische synthese van de literatuur

De muziek van Galina Oestvolskaja laat niemand onverschillig. Zelfs leken kunnen niet anders dan onder de indruk raken van de unieke intensiteit die uit haar composities spreekt. De kennismaking met haar muziek lijkt meestal via een vast stramien te verlopen. Een initiële verbijstering die de extreme impact van haar composities oproept, maakt al snel plaats voor fascinatie. De luisteraar geraakt in de ban van de enorme inwendige kracht die uit de noten spreekt; hier klinkt een unieke en waarachtige stem. Boris Katz bouwt zijn tekst over *Compositie nr. 1 'Dona Nobis Pacem'* volgens dit patroon op: in zeven stappen beschrijft hij het proces dat van een eerste kennismaking (“etwas irritiert”) over fascinatie en diverse meer analytische invalshoeken uiteindelijk tot een interpretatiepoging leidt.⁵ Hier waagt hij zich evenwel op verraderlijk terrein. Hij gaat immers lijnrecht in tegen de expliciete wens van de componiste zelf: “Alle diejenigen die meine Musik wirklich Lieben bitte ich auf eine theoretische Analyse zu verzichten.”⁶ Volgens Stefan Weiss heeft dit gebod het muzikwetenschappelijke discours over Oestvolskaja in hoge mate vormgegeven.⁷ In zijn bijdrage aan een volume over Oestvolskaja in de reeks *Musik-Konzepte* betreurt hij het gebrek aan teksten met een uitgesproken analytische inslag.⁸ Ook Holzer en Marković stellen in de literatuur hetzelfde manco vast: “Tatsächlich hat es aber bis 2009 gedauert, bis mit dem Band 143 der *Musik-Konzepte* diesem Anspruch Rechnung getragen wurde; erst in dieser Publikation trifft man auf die ersten substanziellen analytischen Auseinandersetzungen.”⁹

In de plaats van methodische analyses kreunt de literatuur over Oestvolskaja onder een zwaarbeladen taalregister. Associaties met vulkanische erupties¹⁰, religieuze ascese¹¹, middeleeuwse zelfkastijding,¹² exorcisme¹³ en de gekruisigde Christus¹⁴ duiken in meerdere

⁵ Boris Katz, “Sieben Zugänge zu einem Werk,” in *Galina Ustvol'skaja*, ed. Ulrich Tadday (München: Edition Text + Kritik, 2009), 74-92. Deze bijdrage verscheen origineel in 1980 in het Russische tijdschrift *Sovetskaja muzyka*.

⁶ Geciteerd in Hermann Danuser, Hanelore Gerlach en Jürgen Köchel, *Sowjetische Musik im Licht der Perestroika* (Laaber: Laaber Verlag, 1990), 436.

⁷ Stefan Weiss, “Auf der Suche nach dem Bauhüttengeheimnis der Gotikerin von St. Petersburg,” in *Galina Ustvol'skaja*, ed. Ulrich Tadday (München: Edition Text + Kritik, 2009), 21.

⁸ *Ibid.*, 23.

⁹ Holzer & Marković, *Galina Ustvol'skaja*, 133.

¹⁰ Elmer Schönberger, “Drakonisch und radikal. Galina Ustvol'skaja: die Frau mit dem Hammer.” *MusikTexte* 83 (maart 2000), 30.

¹¹ *Ibid.*, 31. en Danuser, Gerlach en Köchel, *Sowjetische Musik*, 436.

¹² Dorothea Redepenning, “Schön oder wahr? Überlegungen zu Galina Ustvol'skaja und Ihrer Musik,” *Neue Zeitschrift für Musik* 168 (2007), 38. En Dorothea Redepenning, “Kunst im Dienst des Glaubens. Zum Schaffen von Galina Ustvol'skaja,” *MusikTexte* 83 (maart 2000), 34.

¹³ Victor Suslin, geciteerd in Thea Derks, “Galina Ustvol'skaja: ‘Sind Sie mir nicht böse!’ (Very Nearly an Interview),” *Tempo* nr. 193 (juli 1995): 32.

teksten op. Zo ontstaat een soort metaforenveld waaraan een auteur maar moeilijk blijkt te kunnen ontsnappen. Als epiloog bij Andreas Holzers en Tatjana Marković' uitstekende monografie schreef de Zwitsers-Finse componist Edu Haubensak een woordzuil, een alfabetische reeks adjectieven die hij met Oestvolskaja's muziek associeert. Een bloemlezing: "Die Musik von Galina Ustvol'skaja ist: abgründig // absolut // archaisch // bohrend // brutal // erschütternd // existenziell // gnadenlos // karg // kompromisslos // laut // leise // monolithisch // obsessiv // schmerzhaft // wuchtig // zart."¹⁵ Het is veelzeggend dat net Holzer en Marković', die deze tendens in de literatuur treffend blootleggen¹⁶, Haubensaks hagiografische lofdicht in hun boek opnemen.

Het lijkt voor de hand liggend om het uitgesproken standpunt van de componiste aan te halen als verklaring voor dit gebrek aan degelijke analyses. Oestvolskaja's dictum is echter niet meer dan een in het oog springend symptoom van een achterliggend probleem. Wie zich in haar verdiept, ziet zich immers geconfronteerd met de complexe relatie tussen de mens Galina Oestvolskaja en haar muziek.

Galina Oestvolskaja omschrijven als mensenschuw is een open deur intrappen. Door haar kluizenaarsbestaan beschikken we over heel weinig informatie over haar persoonlijk leven. Het hoeft dan ook niet te verbazen dat zowat alle biografische teksten eenzelfde checklist lijken af te vinken: van in haar prilste jeugd verkiest Galina Oestvolskaja eenzaamheid boven menselijk contact. Als enige van Sjostakovitsj' compositiestudenten weet ze zich aan zijn invloed te onttrekken en slaagt ze erin onmiddellijk haar eigen stem te vinden. Haar leven lang blijft ze verknocht aan haar geboortestad Sint-Petersburg, waar ze in zo goed als totale isolatie leeft en componeert. Slechts in het laatste decennium voor haar dood maakt ze een handvol reizen naar het buitenland. In die jaren geeft ze ook een aantal interviews waarin het beeld van een mensenschuwe, zwijgzame vrouw die volledig voor en in haar kunst leeft bijzonder sterk naar voor komt. Het is niet eenvoudig om een alternatief narratief te construeren, omdat het biografisch bronnenmateriaal nu eenmaal beperkt is. Toch mogen we de eenzijdige aard van de beschikbare informatie niet uit het oog verliezen. Zowat al onze kennis is gebaseerd op een handvol interviews uit de laatste decennia van haar leven en op een aantal teksten waaraan binnen dit narratief een bijzondere autoriteit wordt verleend op

¹⁴ Ronald Weitzman. "Record Review," *Tempo* 195 (januari 1996), 43. ("the hammering in of the nails into Christ's hands and feet") en Gisela Nauck, "'In einer großen Lautstärke eine große Stille hören...' - Ein Gespräch mit Markus Hinterhäuser über Galina Ustvol'skaja und ihre Sonaten für Klavier." *Positionen* 70 (2007), 38. (Hinterhäuser "Es ist fast wie eine Kreuzigungszene")

¹⁵ Edu Haubensak, "Epilog," in *Galina Ivanovna Ustvol'skaja. Komponieren als Obsession*, Andreas Holzer en Tatjana Marković (Keulen: Böhlau Verlag, 2013), 231-32.

¹⁶ Holzer en Marković', *Galina Ustvol'skaja*, 129-133.

grond van de persoonlijke band van hun auteur met de componiste.¹⁷ Olga Gladkova's monografie *Galina Ustvol'skaja: Musik als magische Kraft* springt uiteraard het meest in het oog, maar ook Tatjana Rexroth en Victor Suslin¹⁸ presenteren zich als spreekbuis van de componiste. Oestvol'skaja's publieke teksten en interviews dateren bovendien allemaal van na 1990, dus na de voltooiing van haar laatste compositie, de vijfde symfonie "Amen" (1989/90). Het lijkt dan ook belangrijk om in het achterhoofd te houden dat de Galina Oestvol'skaja die tot ons spreekt een vrouw is die aan het einde van een decennialang artistiek proces staat. Bovendien toont ze zich opvallend ijverig als het erop aankomt misvattingen over haar werk recht te zetten. Met name de tekst "Meine Gedanken über das Schöpferische" die ze in 1994 aan haar uitgever, Sikorski bezorgde en die in 2000 verscheen in het tijdschrift *MusikTexte* leest als een litanie van iemand die zich fundamenteel onbegrepen voelt:

"Es ist besser, nichts über meine Musik zu schreiben als immer wieder das gleiche – sie sei kammermusikalisch, kammermusikalisch, religiös und noch einmal religiös. [...] Meine Musik läßt sich einfach nicht verstehen! [...] Es fällt mich sehr schwer, immer wieder zu lesen: „Kammermusik. Kammermusik“. Selbst meine Sonaten [...] sind *keine Kammermusik*! [...] Ich bin es leid, immer wieder zu erklären. [...] Vieles, das Musikwissenschaftler über meine Musik geschrieben haben, entspricht nicht der Wahrheit. Ich denke, daß Musikwissenschaftler, wenn sie schöpferische Menschen sind, genauso tief suchen, genauso ihre Arbeit durchleiden müssen wie ich leide. [...] Welchen altrussischen Wurzeln spürt man, sagen wir, in meinen „Kompositionen“ nach? In welchen meiner Werke ist ein altindisches Epos zu hören? Leere Hirngespinnste von Musikwissenschaftlern."¹⁹

Na Oestvol'skaja's overlijden in 2006 nam haar echtgenoot, Konstantin Bagrenin de fakkel over als bewaarder van de Oestvol'skaja-orthodoxie. Andrei Bakhmins website www.ustvol'skaya.org bevat onder de titel "Precision" een uitvoerige sectie waarin Bagrenin nauwgezet een breed scala aan commentaren over de muziek van zijn vrouw weerlegt.²⁰

¹⁷ In de eerste plaats Olga Gladkova's biografie *Galina Ustvol'skaja: Musik als magische Kraft*. Berlijn: Ernst Kuhn, 2001.

¹⁸ In het geval van Suslin zelfs letterlijk. In het befaamde interview met Thea Derks voert hij in het bijzijn van de componiste namens haar het woord, wat tot enigszins surrealistische taferelen leidt. Zie Derks, "Sind Sie mir nicht böse," 31-33.

¹⁹ Galina Oestvol'skaja, "Meine Gedanken über das Schöpferische," *Musiktexte* 83 (maart 2000), 23.

²⁰ "Precision," *Ustvol'skaya.org*, geraadpleegd op 13/11/19. <http://ustvol'skaya.org/eng/precision.php>

Oestvolskaja's frustratie over de misinterpretatie van haar muziek gaat hand in hand met de idee dat haar oeuvre een volstrekt uniek positie in het muzieklandschap bekleedt. De parallel met haar geïsoleerde bestaan ligt voor de hand: "Ich habe eine ganz eigene Welt und verstehe alles von meinem eigenen Standpunkt aus. Ich höre, sehe und handle anders als alle Menschen. Ich lebe mein einsames Leben."²¹ In het Sikorski-manifest klinkt het zo:

"Man schreibt daß ich von Webern herkomme, daß meine Musik altrussische Wurzeln hat. Man schreibt über Komponisten, deren Namen ich überhaupt nicht kenne. [...] Ich gebe alle Kräfte, zu Gott flehend, für mein Schaffen; ich habe mein Schaffen, meine Musik, nur meine!"²²

Oestvolskaja presenteert zich hier als een figuur die buiten de tijd lijkt te staan. Haar muziek lijkt zo persoonlijk dat elke referentie naar iets wat buiten haar persoon ligt onmogelijk wordt. Ook haar apologeten leggen sterk de nadruk op het unieke karakter van haar muziek. Beïnvloeding door andere componisten wordt volstrekt ontkend. De Russische muzikwetenschapper Alexander Belonenko stelt in *Een schreeuw in het heelal*, een Nederlandse documentaire waaraan de componiste zelf meewerkte:

"In the history of Russian music Galina Ustvolskaya's place is totally unique. She is one of Russia's greatest composers from the second half of the 20th century. She is, I think, of such value because, as a composer, she is entirely original. She is unlike anyone else. She has her own vision of the world and her own musical language. She found her own musical form without borrowing from anyone else."²³

In *Een schreeuw in het heelal* wordt dit haast mystieke aura van isolement visueel nog versterkt. De documentaire opent en sluit met een beeld van de componiste in haar favoriete omgeving: alleen op een stoeltje, aan de voet van haar geliefde berk in de buurt van Pavlovsk. Ook Oestvolskaja's herinneringen aan haar kindertijd lijken haast bewust gekozen om dat gevoel van isolement te versterken:

²¹ Gladkova, "unter einer Birke sitzen," 28.

²² Oestvolskaja, "Meine Gedanken," 23.

²³ Alexander Belonenko in Josée Voormans, *Schreeuw in het heelal (Schrei ins All / Scream into Space)*, (VPRO Holland 2005), 6'33-7'13. Video bestand, geraadpleegd op 10/11/19.

“Auf der Datscha gingen alle Kinder zusammen spielen, aber ich versteckte mich vor ihnen, setzte mich ins Dickicht am See und zeichnete. In der Kindheit verstand man mich absolut nicht – übrigens wie auch heute –; ich wuchs allein auf. Ich war ganz allein. Die Eltern lebten ihr eigenes Leben. Seitdem sind meine Nerven zerrüttet ... Ich erinnere mich daran, daß ich, als ich noch ganz klein war, unter das Klavier kroch, um zu vermeiden, mit den Eltern auf Besuch zu gehen. Ich wollte allein bleiben.”²⁴

Hierdoor wordt het quasi onmogelijk Oestvolskaja's composities los te koppelen van haar enigmatische persoonlijkheid. Componiste en oeuvre lijken compleet versmolten. Beschrijvingen van haar persoon en haar muziek vertonen vaak opvallende gelijkenissen. Wanneer Dorothea Redepenning Oestvolskaja's muziek een waarachtig karakter toedicht, horen we een onmiskenbare echo van Tatjana Rexroths inschatting van een gesprek met de componiste:

“Adorno's Wort von „den Extremen“ als dem alleinigen Ort der Erkenntnis von „Wahrheit“ aber müsste sie für sich gelten lassen; denn ihre Musik gewinnt da ihre Größe, ihre „Wahrheit“, wo sie sich in tiefsten und höchsten Lagen, im fünffachen Forte oder Piano ergeht, [...] wo Unerbittlichkeit umzuschlagen scheint in eine Haltung, die die der mittelalterlichen Kasteiung entspricht”²⁵

“Jedes Wort, das gesprochen wird, hat Gewicht und Bedeutung. Man sinnt diesen Worten nach, spürt ihre Tiefendimensionen, taucht in eine rätselvolle Gedankenwelt ein und wird gegenüber bloßen Redewendungen und Sprachfloskeln eher empfindlich. Ein Gefühl von ursprünglicher Zeitlosigkeit stellt sich ein: Die Wahrheit der Kunst, eine Erfahrung des Ewigen leuchtet auf.”²⁶

Beide auteurs associëren de raadselachtigheid en ontoegankelijkheid van respectievelijk Oestvolskaja's muziek en spraak aan de waarachtigheid die erin waargenomen wordt. Zowel Redepenning als Rexroth maken van daaruit onmiddellijk de koppeling naar de spirituele en godsdienstige metaforen die als een rode draad door de Oestvolskaja-literatuur lopen.

²⁴ Gladkova, “unter einer Birke sitzen,” 27-28.

²⁵ Redepenning, “Schön oder wahr?” 38.

²⁶ Tatjana Rexroth, “Eigensinnig und nachdenklich. Galina Ustwolskaja – ein persönliches Porträt,” *Musiktexte* 83 (maart 2000), 24.

Hier raken we aan de kern van wat een aanzienlijk deel van de historiografie rond Oestvolskaja frustrerend maakt. Haar oprechte schuwheid en onwil om zichzelf bloot te geven in twijfel trekken, is uiteraard onzinnig. Markus Hinterhäuser, die haar éénmaal ontmoette, spreekt zelfs van een elementaire angst om te communiceren: “Gleichzeitig war da aber auch eine wirkliche Ängstlichkeit, irgend etwas mitzuteilen, also keine Arroganz oder Präntention, sondern wirklich eine elementare Ängstlichkeit und das Gefühl, daß Fragen, die man stellt, im Grunde überflüssig sind.”²⁷ In haar poging uit alle macht een muur op te werpen tussen haar werk en de analyserende klauwen van muziekwetenschappers en journalisten ging Oestvolskaja als het ware bovenop haar composities zitten. Daarmee slaagde ze er enkel in om zichzelf aan haar werk vast te ketenen. In plaats van haar muziek te beschermen, plaatste ze zichzelf mee voor het voetlicht. Als gevolg hiervan heeft Galina Oestvolskaja het wetenschappelijke discours over haar muziek in hoge mate zelf mee vormgegeven. Zo lijkt het niet ondenkbeeldig dat er aanzienlijk minder inkt was gevloeid over het religieuze karakter van haar muziek als Oestvolskaja niet zelf herhaaldelijk had geïnsisteerd dat haar muziek geestelijk is, maar niet religieus.²⁸ Bovendien ontwikkelt religieuze beeldspraak zich hierdoor tot een topos binnen de Oestvolskaja-literatuur. De connectie tussen Oestvolskaja’s muziek en het spirituele wordt zo voor de hand liggend dat de hele literatuur van godsdienstige metaforen gesatureerd raakt.

Een tweede dominant betekenisveld presenteert Oestvolskaja als een massieve monoliet. Ook deze topos vindt zijn oorsprong bij de componiste zelf. Wanneer Olga Gladkova haar vraagt of ze zelf in haar muziek een veranderende tijdsbeleving ervaart, luidt het antwoord kort maar krachtig: “Überhaupt nicht.”²⁹ Bovendien lijkt alle biografische informatie die Oestvolskaja prijsgaf erop gericht om de impressie van een stilstaand en onveranderlijk leven te versterken. In combinatie met de eerder beschreven isolationistische blik leidt dit bij een aantal auteurs tot een totale ontkenning van enige artistieke evolutie. Oestvolskaja is niet

²⁷ Nauck, “In einer großen Lautstärke eine große Stille hören,” 39.

²⁸ “Mein wahres, geistiges, *nicht religiöses* Werk” Oestvolskaja, “Meine Gedanken,” 23. Zie ook Gladkova, “Unter einer Birke sitzen,” 29. (Gladkova: “Ihre Musik nennt man nicht selten religiös” Oestvolskaja: “Das ist ein großer Irrtum. Ich habe mich ja schon mehrfach dazu geäußert.”) en Derks, “Sinds ie mir nicht böse,” 32. (“Although Galina employs religious texts, she doesn’t want her music to be labelled religious. It springs directly from the contact she feels with God and doesn’t have any liturgical meaning.”) Dorothea Redepenning (“Kunst im Dienst des Glaubens. Zum Schaffen von Galina Ustvol’skaja,” *MusikTexte* 83, 32-38.) en Michael Zink (“Von religiösem Geist erfüllt. Zu Galina Ustvol’skajas *Sinfonien* 2 bis 5,” in *Galina Ustvol’skaja*, ed. Ulrich Tadday (München: Edition Text + Kritik, 2009), 52-73.) richten zich specifiek op het religieuze karakter van Oestvolskaja’s muziek, maar ook Holzer en Marković wijden een uitgebreid hoofdstuk uitsluitend aan dit vraagstuk: “Religiös? Spirituell? Geistig? – Zum performativen Charakter der späten Sinfonien” in Andreas Holzer en Tatjana Marković, *Galina Ustvol’skaja*, 78-102.

²⁹ Gladkova: “Unter einer Birke sitzen,” 28.

alleen volstrekt uniek, ze vond ook van in het begin haar eigen stem en bleef één en onveranderd. Tatjana Rexroth stelt:

“Schon Ende der vierziger Jahre hatte Ustwolskaja ihren persönlichen Kompositionsstil gefunden. [...] Ihre Werke aus den vierziger und fünfziger Jahren [...] haben um die zwanzig Jahre auf ihre Aufführung warten müssen. Obwohl zwischen diesen frühen und ihren jüngsten Kompositionen fast ein halbes Jahrhundert liegt, klingen sie wie heute komponiert, demonstrieren einen strengen kompositorischen Willen, besitzen suggestive Ausstrahlung und manifestieren so deutlich erkennbar die Handschrift von Galina Ustwolskaja.”³⁰

Sinds eind jaren 2000 zijn gelukkig belangrijke stappen gezet in de ontwikkeling van een kwalitatieve, analytische literatuur over Oestwolskaja's composities. Met name Ulrich Tadday's volume in *Musik-Konzepte* en Andreas Holzers en Tatjana Marković' monografie vormen hier belangrijke hoekstenen. Toch blijft een cruciale parameter van Oestwolskaja's muzikale taal veelal onderontwikkeld: dynamiek. Nochtans is de extreme luidheid een van de meest in het oog springende karakteristieken van haar muziek, zeker bij een eerste kennismaking. Diepgravende besprekingen in de literatuur blijven echter teleurstellend zeldzaam. De bijdragen die Ulrich Tadday voor het boek in *Musik-Konzepte* verzamelde, buigen zich bijvoorbeeld stuk voor stuk over meer traditionele analytische topoi. Zo bespreekt Dorothea Redepenning melodische verwantschappen met traditionele Russische en Byzantijnse kerkgezangen.³¹ Stefan Weiss bestudeert intervalrelaties, motieven en akkoorden in de vierde pianosonate.³² Veronika Halser concentreert zich in haar bespreking van de kamermuziek dan weer voornamelijk op herhalingen en cirkelmotieven.³³ In Michael Zinks tekst over de late symfonieën lezen we de ondertitels “I. Material und Verfahren. II. Text. III. Form.”³⁴ De crux van Boris Katz' bijdrage, één van de vroegste analytische teksten over Oestwolskaja, draait eveneens om melodische verwantschappen, zowel intern als extern, van liturgische gezangen tot Moessorgski.³⁵ Uiteraard speelt de bescheiden interesse voor luidheid in de bredere muziekanalytische wereld hier een rol. Bovendien mogen we het kind niet met

³⁰ Rexroth, “Eigensinnig und nachdenklich,” 26.

³¹ Dorothea Redepenning, “Galina Ustwolskajas Œuvre im sowjetischen Kontext” in *Galina Ustwolskaja*, ed. Ulrich Tadday (München: Edition Text + Kritik, 2009), 5-20.

³² Stefan Weiss, “Auf der Suche nach dem Bauhüttengeheimnis der Gotikerin von St. Petersburg,” *ibid.*, 21-37.

³³ Veronika Halser, “Flüchtiges in fester Form. Zur Kammermusik von Galina Ustwolskaja,” *ibid.*, 38-51.

³⁴ Zink, “Von religiösem Geist erfüllt,” *ibid.*, 52-73.

³⁵ Boris Katz, “Sieben Zugänge zu einem Werk,” *ibid.*, 74-92.

het badwater weggooien. Oestvolskaja's dynamische extremisme wordt in de literatuur uiteraard niet totaal genegeerd. Haar "fortissimo-orgieën"³⁶ passeren immers in zowat elke tekst de revue. Helaas komt men doorgaans niet verder dan een oppervlakkige beschrijving van de dynamische extremen die Oestvolskaja voorschrijft, waarna men al te vaak onmiddellijk de sprong maakt naar de gezwollen metaforen die haar muziek zo makkelijk blijkt op te roepen. Dorothea Redepenning omschrijft Oestvolskaja's stijl als extreem en veeleisend:

"Wenn man überhaupt einen „-ismus“, anwenden will, sollte man eher von „Maximalismus“ sprechen, denn sie bewegt sich in Extremen: [...] Sie verlangt von Interpreten und Hörern äußerste Anstrengung, äußerste Kraft. Kompositionstechnisch zeigt sich das vor allem in der erwähnten Bevorzugung extremer Lagen und disparaten Klangkombinationen, in einer extremen Dynamik, häufig bis zum fünffachen Piano und zum fünffachen Forte (ein Mezzoforte wäre untypisch), in extremen Vortragsanweisungen wie „expressivissimo“, dem zum Superlativ gesteigerten Expressivo. [...] Diese äußerlichen Charakteristika findet man bei der Komponistin seit den späten vierziger Jahren, also vom Anfang an."³⁷

Redepenning concretiseert deze stelling aan de hand van de zesde pianosonate: "Über zwölf Minuten muß der Pianist das „expressivissimo“, das Anschlagen einzelnen Töne mit mehreren Fingern, das vier- und fünffache Forte nahezu ununterbrochen durchhalten (die kurze Pianissimo) Zeile ist die einzige in dem Werk)"³⁸ Eens de niet-aflatende luidheid van de sonate vastgesteld, schakelt Redepenning vlotjes door naar een ander taalregister:

"Allein so ein äußerer Aspekt läßt ahnen, welche Kraft in dieser Musik gebannt ist, welche psychische und physische Anspannung sie erfordert. Wenn man Äußerungen der Komponistin ernstnimmt – wie: „Ich lege alle meine Kraft in meine Werke“ oder man müsse seine Werke „durchleiden, so wie ich leide“ –, dann wäre die Idee der mittelalterlichen Kasteiung der selbst auferlegten und schmerzhaften Bußübungen zur Gotteserkenntnis ein möglicher Zugang. Die Verse der Dies-irae-Sequenz „Oro supplex

³⁶ Weiss, "Bauhüttengeheimnis," 24.

³⁷ Dorothea Redepenning, "Kunst im Dienst des Glaubens. Zum Schaffen von Galina Ustovskaja." *Musiktexte* 83 (maart 2000), 34.

³⁸ Ibid.

et acclinis, cor contritum quasi cinis: gere curam mei finis“ entsprächen dann der Aussage solcher Musik.”³⁹

Een bladzijde verder lezen we over *Komposition nr. 1*:

“Dabei ist der ganze Satz (bis auf eine kurze choralhafte Partie in der Mitte) im dreibis fünffachen Forte vorzutragen. Durch das Beharren auf wenig motivischem Material und durch die unerbittlich angespannte Dynamik wirkt der Satz wie eine Litanei. Vielleicht sollte man ihn hören und erleben als ein verzweifelt Gebet, als einen Schrei zu Gott, als die Bitte „dona nobis pacem”.”⁴⁰

Tot tweemaal toe koppelt Redepenning een even eenvoudige als ongenueanceerde vaststelling (Oestvolskaja’s muziek is extreem luid) meteen aan een reeks metaforen uit de drie woordvelden die rondom Oestvolskaja zweven: isolement, statisme-intensiteit en het religieuze. Zulke beeldspraak kan uiteraard een toegangspoort bieden, maar blijft in essentie erg persoonlijk voor de luisteraar. Voor wie geen voeling heeft met het christelijke discours is dergelijke taal weinigzeggend. Als het erop aankomt, helpt ze ons bovendien niet om de vinger te leggen op wat Oestvolskaja’s muziek zo krachtig maakt dat ze ons precies tot deze metaforen inspireert. Het spreekt voor zich dat het religieuze een centrale plaats innam in Oestvolskaja’s leven en werk. Als dusdanig heeft het dan ook zeker zijn plaats in de exegese. Toch moeten we erover waken dat we in onze ijver om haar muziek te duiden geen essentiële stappen overslaan of dat Oestvolskaja’s religiositeit een kritische lezing van haar partituren in de weg staat.

Uiteraard kunnen we een aanzienlijk deel van de literatuur moeilijk in een klap van tafel vegen. Toch is het belangrijk om de steeds weerkerende tendensen in het taalgebruik binnen een historische context te duiden. In een van de meest diepgaande teksten over de zesde sonate merkt Marina Cizmic op dat de retoriek die Oestvolskaja omringt emblematisch is voor thema’s die in een bredere Sovjet-Russische context een belangrijke rol speelden.⁴¹ Zo beschrijft ze een heroplevend gevoel voor spiritualiteit en boetedoening als een modieus antwoord op de crisissfeer die de Sovjetunie in de jaren 1980 beheerste. Onder andere de directe relatie met God en een positieve associatie met het lijden van de gelovige komen ook

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid., 35.

⁴¹ Marina Cizmic, “Hammering Hands: Galina Ustvol’skaya’s Piano Sonata no. 6 and a Hermeneutic of Pain,” in *Performing Pain. Music and Trauma in Eastern Europe* (New York: Oxford University Press, 2012), 70.

bij Oestvolskaja sterk naar voor. Ook binnen de Sovjetideologie werd het lijden (voor het welbevinden van de staat) positief gepercipieerd. Dat auteurs als Gladkova, Redepenning en Rexroth waarachtigheid associëren met Oestvolskaja's compromisloze authenticiteit is voor Cizmic tot slot kenmerkend voor een typisch Russische tendens om een kunstwerk als een neerslag van de persoonlijke queeste naar de *istina* of ultieme waarheid van de auteur.⁴²

Auteurs die zich beperken tot een meer nuchtere beschrijving van Oestvolskaja's luidheid, evoceren het idee van luidheid als intensifiëring. Veronika Halser schrijft over het duet voor viool en piano: "Die zu Beginn 18-malige Repetition dieses aus drei Halbtonpaaren bestehenden Klang-Konglomerats erweckt, nicht zuletzt bedingt durch das vierfache Forte, den Eindruck brüitistisch-brutaler Stereotypie."⁴³ Even verderop lezen we over het *Großes Duett für Violoncello und Klavier*:

"Während der zweite Satz mit der flirrenden Klangwirkung des Triller-Crescendos, mit Schwebung und Tonhöhen-Indifferenz arbeitet, begegnen im dritten Satz erneut Tonrepetitionen in Gestalt aneinandergereihter Paradigmata, deren gewaltige Kraft (*ffff espressivo*) das syntagmatische Band zerschlagen scheinen."⁴⁴

Luidheid wordt hier gereduceerd tot een saus waarmee Oestvolskaja haar composities overgiet en die de reeds aanwezige expressie tot in het zenit opdrijft. Al dan niet bewust wordt hiermee het beeld van Oestvolskaja als een muzikale monoliet andermaal versterkt. Zelfs bij auteurs die een evolutie in haar dynamiek-gebruik beschrijven, leidt die ontwikkeling uiteindelijk naar statische fortissimo-blokken. Inna Klause schrijft in *Komponisten der Gegenwart*:

"Auch wenn wichtige Eigenschaften ihrer Werke sich schon Ende der 1940er-Jahre ankündigten, lassen sich auch längerfristige Entwicklungen in ihrem Stil feststellen, so auf dem Gebiet der Dynamik, die von Ustvol'skaja schließlich extrem ausgereizt wurde. Obschon bereits im *Konzert für Klavier, Streichorchester und Pauken* (1946) hörbar wird, dass die Komponistin sich von allen Konventionen befreien wollte, finden sich darin noch ausgeprägte Steigerungsprozesse. Dagegen werden die dynamischen Unterschiede in späteren Werken blockhaft nebeneinander gesetzt. Meist entfällt dabei

⁴² Ibid., 72-73.

⁴³ Halser, "Flüchtiges in fester Form," 39.

⁴⁴ Ibid., 44.

der mittlere dynamische Bereich und nur die Extreme finden Verwendung. Laute Passagen bedeuten keine Kulmination, sondern einen Zustand.”⁴⁵

Ook Halser en Klause blijven teleurstellend oppervlakkig. Met een beetje kwade wil lijkt de conclusie zich op te dringen dat de muziekwetenschap, alvast wat luidheid betreft, een van Oestvolskaja's meest intimiderende geboden nog niet heeft kunnen naleven: “Ich denke, daß Musikwissenschaftler, wenn sie schöpferische Menschen sind, genauso tief suchen, genauso ihre Arbeit durchleiden müssen, wie ich leide.”⁴⁶ Wie Oestvolskaja's partituren bestudeert, stelt vast dat ze zelfs in haar meest oorverdovende stukken een veel subtieler dynamisch spel opvoert dan menig auteur doet vermoeden. Bovendien moet het mogelijk zijn om de esthetische en expressieve implicaties van Oestvolskaja's luidheid diepgaander te exploreren. De laatste twee pianosonates, ontstaan aan het einde van haar creatieve leven (enkel de vijfde symfonie “Amen” zou nog volgen), lenen zich uitstekend als casestudies. In de vijfde sonate (1986) bereikt Oestvolskaja een nauwelijks voor te stellen zesdubbele *forte*. De twee jaar later ontstane zesde sonate scheert weliswaar iets minder extreme toppen (*fffff*, mét >), maar is door haar niet aflatende luidheid en volledig afzien van crescendo en diminuendo nog emblematischer dan de vijfde. Het lijkt me dan ook de ideale plek om mijn analyse te beginnen, zeker gezien het niet mijn bedoeling is om een stilistische evolutie tussen beide werken vast te stellen. Andreas Holzer en Tatjana Marković wijzen de weg.

⁴⁵ Inna Klause, “Galina Ustvol'skaja,” in *Komponisten der Gegenwart*, ed. Hanns-Werner Heister en Walter-Wolfgang Sparrer (München: Edition Text + Kritik, 1992, 52^e nalevering 10/2014), 9

⁴⁶ Oestvolskaja, “Meine Gedanken,” 23.

Hoofdstuk 2: Zesde en vijfde pianosonates: een eerste analytische verkenning

2.1. Sonate nr. 6

Galina Oestvol'skaja's zesde pianosonate vraagt veel van de luisteraar. Zelfs voor ingewijden als Robert Weitzman blijft ze “kwellend en onbegrijpelijk.”⁴⁷ Een ding staat buiten kijf: ze is extreem luid. Met uitzondering van een 32 tellen durende pp-oase gaat de pianist zijn instrument 8 minuten lang minstens *ffff* te lijf. Op het eerste gehoor klinkt het stuk inderdaad behoorlijk monolithisch: de niet aflatende kwartnotenpuls wordt slechts aan het begin en het einde door achtsten onderbroken. In de genadeloze opeenvolging van geaccentueerde clusters valt niet meteen een lijn of spanningsboog te ontwaren. Oestvol'skaja gebruikt vier verschillende notatiewijzen voor haar clusters. Die vormen de basis van Holzers en Marković' analyse:

- A) Drietonige clusters, met duim; elke toon wordt genoteerd
- B) Met zijkant van de hand of enkele gekromde vingers; enkel bovenste toon genoteerd, andere tonen zijn toevallig
- C) 4-7 exacte tonen; waaivormig genoteerd
- D) Clusters met grootst mogelijke aantal tonen tussen een bepaald interval; gespeeld met handpalm of met onderarm; enkel uiterste tonen genoteerd⁴⁸

Ik neem deze classificering over in mijn analyse, met één belangrijk verschil. Ik maak een onderscheid binnen clustertype D tussen clusters die met de handpalm of met de hele onderarm gespeeld moeten worden. Het verschil in aantal tonen (en dus in geaccumuleerde impact) tussen een onderarmcluster en een handpalmcluster is immers groter dan dat tussen clustertype B of C en een handpalmcluster. Ik zal deze clustertypes D1 (handpalm) en D2 (onderarm) noemen.

Holzer en Marković merken op dat Oestvol'skaja in grote delen van de sonate een groepering per zes kwartnoten hanteert, waardoor een soort van metriek ontstaat. Op basis van deze vaststelling komen ze tot het volgende overzicht van de hele sonate:

⁴⁷ “Tormenting and incomprehensible.” Weitzman, “Record Review,” *Tempo* 195 (januari 1996), 43.

⁴⁸ Holzer en Marković, *Galina Ustvol'skaja*, 213-4.

- **1^e clusterblok:** 6 x 6 kwartnoten (type B = dominant, D met markeringsfunctie)
- **koraal:** 27 kwartnoten⁴⁹
- **2^e clusterblok:** 12 x 6 kwartnoten (wisselende combinaties van types B en D)
- **koraal, koraal + clusters:** 66 kwartnoten
- **3^e clusterblok:** 24 x 6 kwartnoten; lichte onregelmatigheden in groepering (combinaties van types B en D of D en D)
- **4^e clusterblok:** 2 + 6 kwartnoten; hoogtepunt van intensiteit (opnieuw met “expressivissimo” kracht bij gezet, wisselende combinaties types D en D of D en B)
- **koraal + clusters:** 102 kwartnoten
- **zacht eiland:** 6 akkoorden in hele noten
- **coda:** opnieuw 6 x 6 kwartnoten; cfr. **1^e clusterblok** + appendix: uitdijende groepering: 2 x 6 + 1. Open einde.⁵⁰

Dit schema legt een steeds stijgende intensiteit bloot die culmineert in het vierde clusterblok. In haar omgang met clusters maakt Oestvolskaja dus wel degelijk gebruik van een – weliswaar rudimentaire – conventionele dramaturgie. Toch doet Holzer en Marković’ schema ook wenkbrauwen fronsen. Het valt met name op dat van clustertype A en C – toch de helft van de clustercategorieën – in de analyse zelf geen spoor te bekennen valt. In het schema vallen alle clusters van deze twee types in **koraal, koraal + clusters** en **koraal + clusters**, de twee minst gedifferentieerde secties. Het onderscheid dat Holzer en Marković maken tussen type A en C, is duidelijk gebaseerd op de speelwijze. Oestvolskaja specificeert dat bij type A de drie noten tegelijk met de duim aangeslagen worden. Bij type C is dat gezien het aantal tonen uiteraard niet mogelijk. In de partituur wordt mijns inziens duidelijk dat clustertype A en C niet uiteenvallen in twee strikt gescheiden categorieën, maar veeleer deel uitmaken van een continuüm. In beide secties, respectievelijk vanaf p. 27, laatste vier tellen (**koraal, koraal + clusters**) en p. 32, laatste systeem (**koraal + clusters**) zien we hoe clustertype C zich geleidelijk ontwikkelt uit individuele tonen.⁵¹ De drietonige duimclusters zijn slechts een stap op weg van individuele noten naar een lange reeks zeventonige clusters.

⁴⁹ Holzer en Marković maken enkele telfouten. Het “koraal” is 28 kwartnoten lang. De tweede koraalpassage is 103 tellen lang. Clusterblok 3 is 24x6 + 2, ofwel 146 tellen lang

⁵⁰ Ibid. 215.

⁵¹ Aangezien Oestvolskaja geen gebruik maakt van maatstrepen, is eenvoudig verwijzen naar een specifieke plek in de partituur m.b.v. maatcijfers uitgesloten. Men moet zich dus behelpen met pagina’s, systemen en individuele noten. Deze tekst is gebaseerd op de bladspiegel van de Sikorski-uitgave van Oestvolskaja’s drie laatste pianosonates (H.S. 1944). De zesde sonate vinden we op p. 25-36.

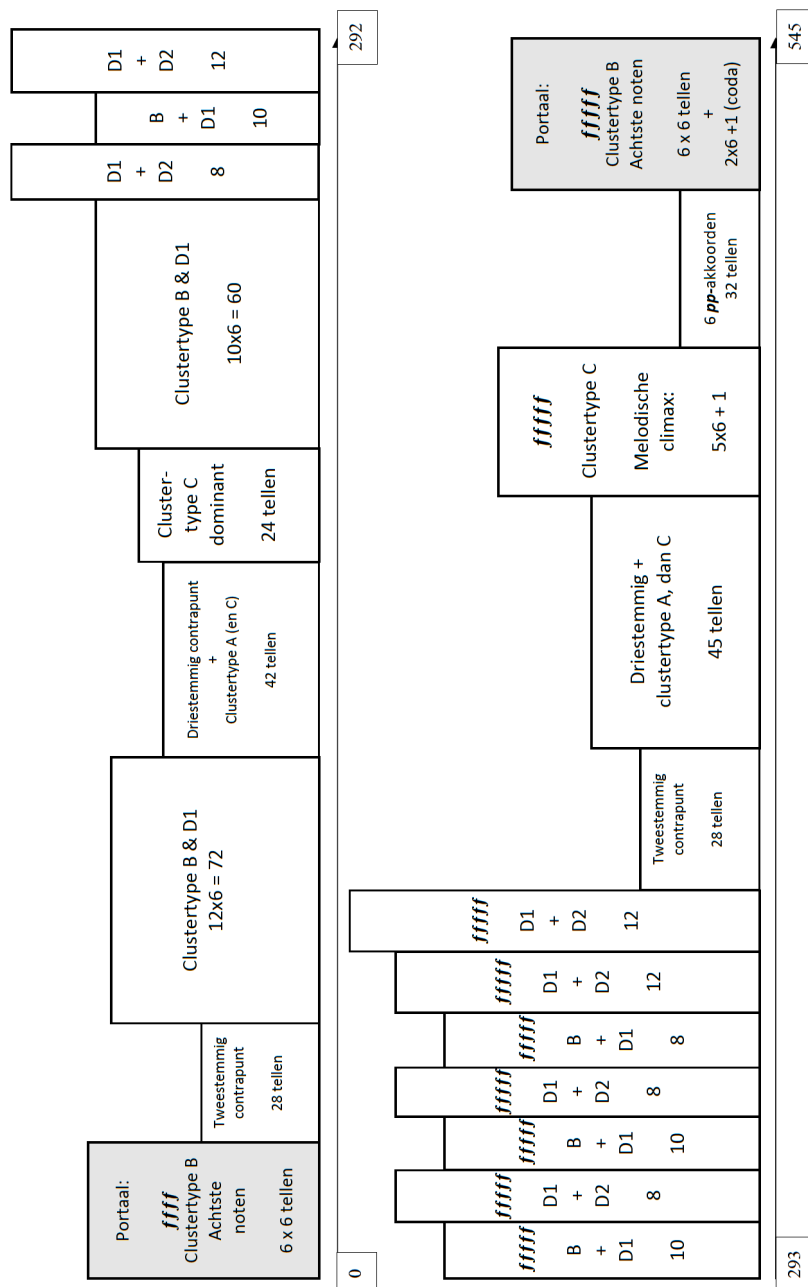
Uiteraard heeft clusterdensiteit een grote impact op luidheid. Een drietonige cluster die met dezelfde kracht wordt aangeslagen als een cluster met de voorarm zal immers aanzienlijk minder luid klinken. Wanneer we andere aspecten van dynamiek mee in beschouwing nemen, komen we tot een schema dat de graduele spanningsopbouw die Holzer en Marković blootleggen in grote lijnen onderschrijft, maar wel een meer genuanceerde en gedetailleerde dramaturgie blootlegt dan hun ietwat rudimentaire schema doet vermoeden.

De sonate opent met wat Holzer en Marković het eerste clusterblok noemen: zes gevarieerde herhalingen van een zestonig motief, voornamelijk clustertype B, maar de laatste tel is telkens een clustertype D1. Subito **ffff**, vraagt Oestvolskaja. Elke cluster wordt geaccentueerd. Aan het einde van het stuk (p. 35, laatste systeem, Holzer en Marković' **coda**) vinden we opnieuw zes herhalingen van hetzelfde motief, gevolgd door een korte coda van 4x3+1 tellen. Deze twee blokken functioneren in mijn interpretatie als een soort portalen die het corpus van de sonate aan weerszijden flankeren. De indruk dat ze dramaturgisch als het ware los staan van de rest van het stuk wordt nog versterkt doordat Oestvolskaja gedurende het verdere verloop van de sonate geen achtste noten meer schrijft.

Na deze entrada, die de luisteraar meteen in de klankwereld en de zestellenmetriek van de sonate onderdompelt, verandert de textuur volledig. De clusters maken plaats voor een tweestemmige melodie (Holzer en Marković' 'koraal'). Hoewel Oestvolskaja nog steeds vierdubbele forte en een accent op elke noot voorschrijft, zakt het dynamische niveau aanzienlijk. Vanaf dit punt begint ze de luidheid geleidelijk op te drijven. Halverwege het tweede systeem van pagina 26 maken de enkele noten plaats voor een combinatie van clustertypes B en D1, nog steeds in **ffff**. Hier begint bij Holzer en Marković **clusterblok 2**. Elke eerste van de zestellengroep krijgt bovendien een **sf** en bestaat zowel links als rechts uit een D1 cluster. Na 12x6 tellen verdwijnen de clusters weer (p. 27, 4^e systeem, **koraal, koraal + clusters**). De textuur is nu echter driestemmig en wordt vanaf p. 28 verstoord door clustertype A. Deze clusters nemen toe in omvang en groeien naar clustertype C. Na 66 tellen (p. 29, derde systeem, begin **clusterblok 3**) keren de combinaties van clustertypes B en D1 terug. Halverwege p. 30 verschijnt dan de eerste D2-cluster. In het laatste systeem volgt een eerste mini-blok waarin D1- en D2-clusters in de rechterhand alterneren. De D2-clusters worden bovendien met *sforzati* versterkt. Twee systemen later volgt een tweede blok, ditmaal 12 in plaats van 8 tellen lang. Hier schakelt Oestvolskaja nog een versnelling hoger: **ffff** wordt **fffff**. De textuur zet echter een stapje terug: opnieuw 10 tellen lang een combinatie van C en D1, met een enkele D2 aan het begin. De D2-blokken laten echter niet lang op zich wachten: 8 tellen onderaan p. 31 en later opnieuw, 12 tellen. In het derde systeem van p. 32

volgt dan opnieuw een blok van 12 tellen, waarna Oestvolkskaja het dynamische zenit bereikt (**clusterblok 4**): 12 tellen, een continue afwisseling van D1- en D2-clusters, *sforzati*, opnieuw *fffff subito* én *espressivissimo* (voor het eerst sinds het begin van het stuk).

Hierna klinkt de vierdubbele *forte* die volgt, dit keer in individuele noten, haast weldadiger dan de meest tedere *piano dolce*. In de volgende anderhalve pagina lijkt Oestvolkskaja de vorige opbouw te gaan herhalen (**koraal + clusters**). Tweestemmig contrapunt wordt eerst aangevuld met clustertype A dat opnieuw evolueert naar clustertype C. In het derde systeem van p. 33 begint een ketting van 32 zeventonige clusters in de linkerhand. Die monden bovenaan p. 35 uit in de meest extreme tessituur van de sonate: een enorme cluster in de diepste regionen van de linkerhand en een enkele sol "" in de rechterhand. De dynamiek is hier andermaal *fffff*, mét *sforzato*. Maar de enorme dynamische uitbarsting van p. 32 kan onmogelijk worden geëvenaard. Hierna stort de muziek zich *fffff* naar de onderste regionen van het klavier en komt daar plots tot stilstand. Nu volgt wat voor veel luisteraars ongetwijfeld het emotionele hart van de sonate vormt: 6 *pianissimo*-akkoorden in het midden van het klavier. Na deze oase van rust en kalmte, sluit Oestvolkskaja het boek van haar schrijven voor piano met een herneming van het clusterportaal waarmee de sonate opende. Deze lezing van de sonate laat zich samenvatten in volgend schema:



Uit dit overzicht blijkt dat Oestvolskaja ook in de meest doorgedreven luidheid wel degelijk lange dynamische spanningsbogen construeert. In tegenstelling tot haar reputatie, is de zesde sonate dus allesbehalve één statisch dynamisch blok. Integendeel, achter Oestvolskaja's extreem hoge dynamische basisniveau gaan verrassend klassieke progressies schuil. Uiteraard raakt een eenvoudig crescendo vanuit vierdubbele *forte* al snel aan zijn grenzen, maar door een toenemende accumulatie van clusterdensiteit en accenten weet Oestvolskaja het dynamische niveau toch nog op te drijven.

Wanneer we de sonate als geheel overschouwen, zouden we drie verschillende climaxmomenten kunnen aanduiden: de grote dynamische climax van tel 349 tot 360 (p. 32, 4^e systeem), een kleinere volumetop gekoppeld aan de meest extreme tessituur vanaf tel 433 (p. 35, bovenaan) en tot slot het “*pianissimo*-eiland”, dat we zouden kunnen beschouwen als het expressieve hoogtepunt van de hele sonate (zie voorbeeld 1). De proporties tussen deze climaxen leveren enkele interessante vaststellingen op. Het begin van de grote *fffff*-uitbarsting valt slechts 12 tellen na de gulden snede van de hele sonate (tel 337 op een geheel van 544 tellen). Het tweede deel van de sonate bevat bovendien nog een orgelpunt en een vertraging waardoor het proportioneel nog langer wordt. De reële gulden snede verschuift dus in een uitvoering ook naar achter.⁵² In een concertopname van Alexei Lubimov⁵³ – een van Oestvolskaja’s favoriete uitvoerders – valt ze precies in deze oorverdovende passage (4:24 op een totale speelduur van 7:28). Oleg Malov,⁵⁴ Markus Hinterhäuser,⁵⁵ Marino Formenti⁵⁶ en Natalia Andreeva⁵⁷ timen hun climax dan weer een handvol seconden ‘te vroeg’. Als we de proporties berekenen vanaf de tweede dynamische golf, die begint wanneer de tweestemmige, clusterloze textuur terugkeert, merken we dat de gulden snede precies in het “*pianissimo*-eiland” valt (tel 474). Wanneer we het afsluitende portaal buiten beschouwing laten, valt de gulden snede dan weer exact samen met het moment waarop de meest extreme tessituur van de hele sonate bereikt wordt (tel 439).

⁵² Om de proportie exact te laten kloppen zou de sonate 20 tellen langer moeten zijn.

⁵³ Galina Oestvolskaja, *Pianosonate nr. 6*, Alexei Lubimov, opgenomen in Zipper Hall, Los Angeles, VS op 29/02/2016. <https://www.youtube.com/watch?v=C7n90yv6fto>.

⁵⁴ Galina Oestvolskaja, *Pianosonate nr. 6*, Oleg Malov, Megadisc Classics MDC 7876, 1994.

⁵⁵ Galina Oestvolskaja, *Pianosonate nr. 6*, Markus Hinterhäuser, Col legno WWE1CD50502, 2012.

⁵⁶ Galina Oestvolskaja, *Pianosonate nr. 6*, Marino Formenti, Wergo WER6739-3, 2011.

⁵⁷ Galina Oestvolskaja, *Pianosonate nr. 6*, Natalia Andreeva, Divine Art dda 25130, 2015.

Espressivissimo

The image displays three systems of musical notation for a piano sonata. The first system is marked 'Espressivissimo' and features a 'fffff sub.' dynamic. The second system shows a 'fffff' dynamic and a 'sf' dynamic. The third system shows a 'pp sub.' dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Voorbeeld 1: drie climaxmomenten (dynamisch, melodisch en expressief) in pianosonate nr. 6

Dergelijke getalproporties zijn, voor zover ik weet, nog niet eerder in de muziek van Galina Oestvolskaja beschreven. Ronald Weitzman maakt weliswaar gewag van een Londense non die geheime codes in Oestvolskaja's muziek zou ontcijferd hebben, maar het is zeer de vraag hoe ernstig we die bewering moeten nemen.⁵⁸ De religieuze in kwestie lijkt alleszins in rook te zijn opgegaan. We moeten ons dan ook hoeden om te verregaande conclusies uit deze vaststellingen te trekken. Een claim dat Oestvolskaja bewust getalproporties als de gulden snede gebuikte in haar composities, zou enkele bruggen te ver

⁵⁸ Weitzman, "Record Review," 44. "In Londen I have met a Catholic nun who can read the ciphers that lie within the interval relations (and presumably the countless chord clusters) of Ustvolskaya's compositions, and who has corresponded with and has received phone calls from the composer. I hope this sister will publish what, through diligence and through grace, has been given her to know."

zijn. Toch duidt het op zijn minst op een instinctieve affiniteit met een gevoel voor harmonie en evenwicht dat zo'n centrale rol speelt in de westerse esthetica en ons begrip van de natuurlijke wereld. Bovendien toont het dat Oestvolskaja, ondanks haar extreme middelen en imago van muzikale einzelgänger, in haar laatste sonate toch een verrassend traditionele dramaturgie hanteert.

De portalen lijken bovendien te suggereren dat er ook een symmetrische structuur in de sonate zou kunnen schuilen. Het is inderdaad mogelijk om een brugvorm te construeren, al moeten we daarvoor wel meer steunen op de analyse van Holzer en Marković. We zouden de hele sectie van p. 29, 3^e systeem, 3^e tel tot p. 32, 4^e systeem kunnen beschouwen als één monumentale centrale as. Dit blok bestaat volledig uit clustertypes B en D en kan dus effectief als een geheel waargenomen worden. Aan weerszijden van dit reuzeblok staat dan tweemaal de opbouw van een tweestemmig contrapunt naar de textuur met zevenstemmige clusters. De eerste keer wordt de opbouw onderbroken door **clusterblok 2** dat het centrale blok anticipeert. In de herneming komt de opbouw wel tot zijn culminatiepunt in de melodische climax gevolgd door het *pianissimo*-eiland.

Een dergelijke lezing lijkt het monolithische Oestvolskaja-beeld veeleer te versterken. De vaststellingen van onze eerste analysepoging blijven echter gelden. Beide interpretaties sluiten elkaar niet uit, maar leggen bloot hoe de sonate is gebaseerd op een spanning tussen een symmetrische en assymetrische formele logica. Daarbij is de brugvorm veel meer gebaseerd op een grovere opdeling op basis van clustertypes, terwijl de eerste analyse de clustertypes voornamelijk omwille van hun implicaties met betrekking tot luidheid in overweging neemt.

2.2. Sonate nr. 5

De vijfde sonate, twee jaar ouder dan de zesde, lijkt op het eerste zicht een stuk disparater. Het werk bestaat uit 10 korte, op zichzelf staande secties, elk met een duidelijk afgelijnde klankwereld. Net als in de zesde sonate keert de openingssectie in uitgebreide vorm terug aan het slot. We zouden hier andermaal van een soort portaalfunctie kunnen spreken. De structurele eenheid van de sonate wordt gegarandeerd door de noot re die in elk van de 10 delen als een soort gravitatiepunt terugkeert. Zo exploreert Oestvolskaja, in de woorden van dirigent en pianist Reinbert de Leeuw, 18 minuten lang de expressieve mogelijkheden van een enkele noot:

“Enorm heftig, diese Note. Dann der Weg, den sie in diesem Stück zurücklegt. An irgendeiner Stelle wird sie zu einer einsam schlagenden Glocke. Dann die heftige Rückkehr. Um die Note wird eine große Ausdrucksskala hochgezogen. Ein Bauwerk. Immer diese Note. Man kann sie nicht überhören. Damit fängt es an, damit hört es auf. Und dazwischen erlebt man die Entwicklung dieser Note. Ihr Ausdruck ändert sich ständig. Es kommt etwas Neues hinzu, eine andere Seite. Es wird auf das absolute Minimum reduziert. Die Ausdrucksmöglichkeiten einer Note in einem Stück von 18 Minuten. Es landet immer wieder bei dieser Note, ein Des an Welten aufrufen kann.”⁵⁹

De combinatie van deze pedaaltoon en de duidelijk gedefinieerde ritmische patronen van elk van de 10 deeltjes leidt Susan Bradshaw ertoe om de sonate categoriek als een thema met variaties te bestempelen.⁶⁰ Andere auteurs houden zich veel meer op de vlakte. Zowel Holzer en Marković als Thomas Meyer volstaan met het heterogene karakter van de sonate te benadrukken en de verwantschap tussen delen 5 en 8 (luide clusters) en 2 en 9 (“durch den ähnlichen diasthematischen Verlauf”) vast te stellen.⁶¹ Naast de pedaaltoon kan ook hier Oestvolskaja’s dynamiekgebruik een mogelijke sleutel voor de dramaturgie van de sonate vormen. Ook deze parameter is in elk deel immers sterk geïndividualiseerd.

	dynamiek	tempo	Aantal tellen	Aandeel totale duur sonate
1.	fff – ffff	69	71	6%
2.	p – mp (2 x fff)	72	139 (36 fff)	11%
3.	f, ff, cresc.	72	78 + 3	7%
4.	p	60	54	6%
5.	ffff, cresc. tot fffffff	76	291 + 7	23%
6.	fffff	69	62 + 2	5%
7.	p – pp (2 x f)	72	166	14%
8.	ff	40	45	7%
9.	p	60	101 + 6	11%
10.	fff – ffff	69	120	10%

⁵⁹ Geciteerd in Holzer en Marković, *Galina Ustvol’skaja*, 210.

⁶⁰ Susan Bradshaw: “Galina Ustvol’skaya in Focus: St. Peter’s Friend.” *The Musical Times* 141.1871 (2000), 31

⁶¹ Holzer en Marković, *Galina Ustvol’skaja*, 210. En Thomas Meyer, “Variationen einer Obsession. Zum Werk von Galina Ustvol’skaja,” *MusikTexte* 83 (maart 2000), 39.

Hoewel we een aanzienlijk meer gedifferentieerd dynamisch spectrum vaststellen dan in de zesde sonate, zijn veel individuele secties net bijzonder statisch. Met name delen 1, 4, 6, 8, 9 en 10 bevinden zich (quasi) continu in hetzelfde dynamisch vlak. Daarbij valt bovendien op dat Oestvolskaja continu haar dynamische instructies herhaalt. In het eerste deel schrijft ze op minder dan anderhalf systeem maar liefst 6 keer **fff** en in de drieënhalf systemen die volgen nog eens 9 keer **ffff**. In het zesde deel tellen we zelfs 11 opeenvolgende **fffff**-indicaties. Het lijkt wel alsof Oestvolskaja geen vertrouwen heeft in de capaciteiten van een pianist om een constante dynamiek aan te houden en hem constant in herinnering wil brengen dat hij onder geen beding luider of zachter mag gaan spelen.

Het zwaartepunt van de sonate ligt duidelijk in de vijfde sectie waar de pianist 140 keer uit alle macht de knokkels van zijn linkerhand op het klavier laat inwerken. Ze wordt onmiddellijk gevolgd door het kortste deel van de hele sonate. Deze zesde sectie bevindt zich op hetzelfde dynamische niveau als de vijfde en zouden we als een soort coda of appendix kunnen interpreteren. Samen beslaan ze ruim een kwart van de totale lengte van de sonate. Waar we in de zesde sonate duidelijk een luidste moment kunnen aanwijzen, rond het punt van de gulden snede, concentreert Oestvolskaja in deze sonate de meest extreme luidheid in één massief blok in het midden van het werk. Rond deze centrale as creëert Oestvolskaja een symmetrische constructie met aan beide uiteinden de identieke portaalblokken. Tussenin zouden we twee gelijkaardige triptieken kunnen onderscheiden. Delen 2 en 7 worden gedomineerd door een overwegend zachte dynamiek, maar bevatten ook enkele luidere momenten. Ze zijn bovendien aanzienlijk langer dan de andere delen van het drieluik. Secties 3 en 6 zijn dan weer luid, maar duidelijk minder extreem dan de toppen die in de centrale as en de portalen worden bereikt. De drieluiken eindigen telkens met een deel in een uniforme *piano*-dynamiek en met hetzelfde tempo: 60 tellen per minuut. Door de gecontrasteerde aard van het muzikale materiaal zal de doorsnee luisteraar deze symmetrie allicht niet als dusdanig ervaren. Toch blijkt duidelijk hoe Oestvolskaja op dynamisch vlak wel degelijk een structuur construeert die de sonate als geheel overspant. Het is de dynamiek die de schijnbaar willekeurige opeenvolging van meditatie op de noot Des een overkoepelende dramaturgie verleent.

Als we de individuele delen van naderbij bekijken, merken we dat Oestvolskaja lijkt af te wisselen tussen statische en ontwikkelingsdynamiek. Deel 1 beweegt van **fff** naar **ffff**. Deel 2 zet *piano*, *pianissimo*, en *fortississimo* naast elkaar. Over een stijgende passacaglia-bas wordt een **fff**-zin tot tweemaal toe gevolgd door een contrasterend **mp**, waarna die laatste in

pp en een octaaf lager wordt hernomen, als een soort echo. Het 3^e deel neemt dan weer de vorm van een reeks *crescendo*'s, telkens gekoppeld aan een dalende bas in parallelle nones. Deel 4 blijft 54 tellen lang *piano*, maar in deel 5 schrijft Oestvolskaja tot twee keer toe een enorm *crescendo* van *fff* naar *ffffff*. De 6^e sectie is opnieuw uniform luid (*fffff*), maar ook hier zien we in de bas continu stijgende toonladders. In deel 7 duiken opnieuw *crescendo*'s op, weliswaar eerder als een lokaal effect en in combinatie met sterke contrasten. Delen 8 en 9 blijven continu in eenzelfde dynamiek (*ff* en *p* respectievelijk). Deel 10 herhaalt uiteraard de *fff-ffff*-beweging van de 1^e sectie. Oestvolskaja zorgt voor een haast systematische afwisseling van delen met een teleologische dynamische ontwikkeling (1, 3, 5, 7 en 10) met secties die hun initiële dynamiek niet verlaten (4, 6, 8, 9) of gebaseerd zijn op een contrastidee (2 en 7).

Tot slot valt op dat Oestvolskaja in elk deel, uitgezonderd het 5^e, prominent gebruikt maakt van stijgende of dalende toonladdermotieven, vaak op verschillende niveaus (zie voorbeeld 2):⁶²

1. Dalende chromatische toonladder doorgetrokken in een reeks uitbreidende clusters
2. Passacaglia-bas in combinatie met korte toonladdermotieven in de melodie
3. Dalende parallelle nones
4. Dalende lijn van sol tot do in de sopraan
5. (Cluster als gecomprimeerde toonladder)
6. Continue stijgende toonladderfiguren van verschillende lengte naar centrale Des
7. Gebaseerd op drietong motief dat wordt uitgebreid tot langere toonladderkettingen
8. Clusters linkerhand beschrijven tot tweemaal toe toonladder over octaaf
9. Parallelle kwartakkoorden bewegen in secundenstappen. Ook hier toonladder over volledig octaaf.
10. Dalende chromatische toonladder doorgetrokken in een reeks uitbreidende clusters

De structurele eenheid van de sonate wordt dus niet uitsluitend door de steeds terugkerende Des gegarandeerd. Zowel de pedaaltoon als het toonladderidee verlenen het werk continuïteit. Tegelijkertijd zorgen de afwisseling tussen statische en ontwikkelingsdynamiek voor een dialectiek tussen principes van stasis en evolutie. Tot slot articuleert de brugvorm een overkoepelende spanningsboog die de tien schijnbaar zo

⁶² Zelfs de clusters van deel 5 kunnen eigenlijk ook geïnterpreteerd worden als een gecondenseerde toonladder.

heterogene delen in een structureel geheel verenigt. Deze analyses tonen aan hoe Oestvolskaja in haar laatste twee pianosonates een gelaagde dramaturgie construeert, waarvan met name de dynamische component bijzonder helder gearticuleerd wordt. Bovendien lijken deze vaststellingen te getuigen van een voorkeur voor haast geometrische constructies.

Voorbeeld 2: toonladdermotieven in Oestvolskaja's sonate nr. 5, delen 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8 & 9

Holzer en Marković identificeren antihierarchiek als een van de belangrijkste stilistische karakteristieken van Oestvolskaja's compositorisch profiel. Elke noot heeft hetzelfde gewicht, alle lijnen zijn evenwaardig en motieven, laat staan thema's, zijn nauwelijks te onderscheiden:

“Der Eindruck einer musikalischen Einheit wird aber nicht durch einen eröffnenden und schließenden Gestus der beschriebenen Phrase [in der *Komposition nr. 1*] erzeugt, sondern erst nachträglich durch den durch eine längere Pause (Fermate) unterbrochenen Einsatz der Tuba, die wieder den Beginn aufgreift. [...] Diese eine Beispiel hat gezeigt, dass auf melodischer, rhythmischer und auch satztechnischer Ebene jegliche Form von hierarchischer Abstufung vermieden worden ist. Niemals ist ein Ton, ein Klang, eine Stimme oder ein Abschnitt hervorgehoben, niemals begegnet man etwas Untergeordnetem.”⁶³

Melodie, ritme, harmonie en zinsbouw vervullen in Oestvolskaja's laatste werken nauwelijks nog een structurerende functie. De achterliggende structurele logica geldt echter nog steeds, maar speelt zich op een meer rudimentair niveau af: pedaaltonen, eenvoudige toonladderfiguren als melodisch basisprincipe en bovenal dynamiek. In het voorbeeld dat Holzer en Marković beschrijven zorgt stilte voor een syntactische afbakening. Aan de andere kant van het dynamische spectrum vervullen extreem luide uitbarstingen dezelfde rol. Aangezien een parameter als ritme in Oestvolskaja's muziek nauwelijks houvast biedt, treedt de dramaturgische, zelfs narratieve kwaliteit van dynamiek net extra op de voorgrond.

⁶³ Holzer en Marković, *Galina Ustvol'skaja*, 165.

Hoofdstuk 3: Theoretische uitdieping

De structurerende rol van luidheid die het vorige hoofdstuk blootlegde, manifesteert zich voornamelijk naarmate het verloop van de sonate zich ontvouwt. In het geïsoleerde moment wordt de luisteraar in de eerste plaats geïnterpelleerd door de intrinsieke kwaliteit van de luide pianoklank. Net zoals het luisteren zich niet beperkt tot een overzichtelijk, lineair tijdsbesef, moet een beschrijving van Oestvolskaja's luidheid ook het meer verticale perspectief in acht nemen. In de hele zesde sonate en een grote delen van de vijfde gaat luidheid hand in hand met een overvloed aan clusters. Clusters domineren de sonore identiteit van beide werken. Het lijkt dan ook logisch om onze theoretische verdieping bij deze pianistische geste te beginnen. Van daaruit beschrijft het hoofdstuk Oestvolskaja's openbreken van muzikale conventies volgens een soort van uitzoombeweging van klank over instrumenttechnologie tot pianist.

3.1. Clusters: tussen muziek en *noise*

In een rijk gestoffeerd boek uit 2004 overschouwt Herbert Henck zo'n 300 jaar van clustercomposities, van Jean Féry Rebels *Chaos* tot nu.⁶⁴ In Hencks parade van clustermeesters schittert Galina Oestvolskaja door afwezigheid. Nochtans vormen clusters een cruciaal onderdeel van haar muzikaal vocabularium. Al in veel van haar vroege werken als de *12 Preludes* (1953) of het *Grand Duet* voor cello en piano (1957) vinden we ettelijke voorbeelden, maar vanaf de drie *Kompositionen* (1970-1975) gebruikt Oestvolskaja clusters ontegensprekelijk als een fundamentele bouwsteen van haar muziek. We kunnen enkel speculeren of en waarom Henck haar bewust over het hoofd zag. Het illustreert in elk geval dat Oestvolskaja in de vroege jaren 2000 nog quasi exclusief gekoesterd werd door een beperkt, Slavisch-georiënteerd segment van de musicologische gemeenschap. Als Henck haar wel had opgenomen in zijn boek, dan had ze er allicht een bijzondere plaats in bekleed. Oestvolskaja laat zich immers niet eenvoudig indelen in de categorisering die Henck voorstelt.

Het behoeft geen betoog dat we Oestvolskaja's clusters niet kunnen reduceren tot louter programmatische voorstellingen van kanongebulder of trommelklanken. Zoals eerder aangetoond maken de clusters in haar muziek dusdanig integraal deel uit van de muzikale

⁶⁴ Herbert Henck, *Klaviercluster: Geschichte, Theorie und Praxis einer Klanggestalt*, Signale aus Köln: Beiträge zur Musik der Zeit (Münster: Lit Verlag, 2004).

structuur dat ze het zuiver anekdotische of sfeerscheppende overstijgen. Anderzijds ligt de essentie van Oestvolskaja's late oeuvre, wat mij betreft althans, evenmin in de zoektocht naar een "compendium" en een "systematische, architectonische en quasiwetenschappelijke samenhang" van de clusters die voor Henck zijn meest emblematische formulering vindt in Stockhausens *Klavierstück X*.⁶⁵ Henck ziet Stockhausens clusters als klinkende chaos, het pianistiek equivalent van witte ruis:

"Das Geräusch, und hier insbesondere das weiße Rauschen als Summe alles Hörbaren verkörpert dabei den Zustand des Chaotischen, des nur als Feld Fasslichen, in dem Einzelheiten nivelliert sind und zu einer übergeordneten Qualität verschmelzen, während andererseits die Sinustöne, auf die sich alles Hörbare als kleinste Bestandteile zurückführen lässt, das maximal Geordnete, eindeutig Definierte, punkthaft Identifizierbare repräsentieren."⁶⁶

Een dergelijke dialectiek tussen orde en chaos lijkt me niet de meest verhelderende benadering van Oestvolskaja's pianosonates. Toch zet het idee van witte ruis dat Henck evoceert me aan het denken. Een enkele pianist, zonder hulpmiddelen, kan dat haast mythische concept niet veel dichter benaderen dan in de enorme **fffff**-uitbarstingen met hand- en voorarmclusters in de zesde sonate. Bovendien vertoont Oestvolskaja's notatietechniek een opvallende verwantschap met het adagium van Henry Cowell, clusterpionier en een van de aartsvaders van noisemuziek, dat er een inherente ruis zit op alle muzikale klanken: "A truly pure tone can be made only in an acoustical laboratory, and even there it is doubtful whether, by the time the tone has reached our ear, it has not been corrupted by resonances picked up on the way." Cowell ziet volume als een cruciale factor om dat natuurlijke en onvermijdelijke noise-element bloot te leggen. Zelfs de emotionele impact van muziek schrijft hij toe aan die verstoring van de zuivere, muzikale toon:

"As musical sound grows louder, the noise in it is accentuated and the tone element reduced. Thus, a loud sound is literally noisier than a soft one; yet music does not touch

⁶⁵ Ibid. 68 en 73. "ein Compendium aller möglichen Spielarten des Clusters und seiner klanglichen Vermittlung mit vielen anderen, mehr traditionellen Gestaltungsmöglichkeiten des Klaviersatzes" en "einen systematischen, architektonischen und fast schon wissenschaftlich zu nennenden Zusammenhang."

⁶⁶ Ibid., 68.

our emotional depths if it does not rise to a dynamic climax. Under the best circumstances, the emotions are aroused by musical noise and lulled musical tone.”⁶⁷

In Oestvolskaja’s zesde sonate zien we dit proces zich als het ware voor onze ogen ontfouwen. Ondanks de alomtegenwoordige clusters houdt ze in het grootste deel van de sonate vast aan een lineaire, twee- of driestemmig contrapuntische textuur. Dit komt bijzonder duidelijk naar voren in de partituur. Van de twee meest prominente clustertypes, B (drie gekromde vingers) en D (handpalm of onderarm) noteert Oestvolskaja immers enkel respectievelijk de bovenste en de twee uiterste tonen. Bovendien moet de pianist de bovenste toon van de clusters steeds luider spelen: “Der obere Ton ist thematisch und entsprechend hervorzuheben.”⁶⁸ Ondanks alle decibels blijft Oestvolskaja’s muziek in essentie melodisch. In die optiek kunnen we de steeds uitbreidende clusters zien als een geleidelijk opdrijven van de resonantie van een enkele muzikale toon. Als we een noot **ffff** en met open pedaal aanslaan, klinkt de omringende ruis, Cowell indachtig, al een pak prominenter dan met een neutrale aanslag. De intensiteit van deze enkele toon bereikt op een piano echter onvermijdelijk een plafond. Op zoek naar een maximum aan intensiteit en volume, vergroot Oestvolskaja de latente cluster aanwezig in de ‘zuivere’ pianotoon uit tot een reëel clustercomplex. Daarbij wordt het ruis-element van de originele toon zelf tot toon waardoor de hoeveelheid *noise* exponentieel toeneemt. Wie dit proces doordenkt, eindigt bij witte ruis waarbij het hele spectrum resoneert. Alles klinkt en alles is geheel klank.

De scheidingslijn tussen muziek en *noise* is dun en felbevochten. Luidheid doet daarbij dienst als prominent wapen en strijdtoneel. Afgespeeld op onaangename luid niveau wordt muziek plots ‘lawaaï’. Voor R. Murray Schafer vormt de luidheid van de industrialisering een gevaarlijke bedreiging voor de harmoniserende invloed van de klinkende natuur en voor ons vermogen tot aandachtig luisteren.⁶⁹ Luidheid is een imperialistisch middel waarmee de mens de klank van de ander domineert en elke akoestische ruimte binnendringt. In Schafers *lo-fi soundscape* kan geen onderscheid gemaakt worden tussen wat het beluisteren waard is en wordt er bijgevolg niet meer geluisterd. Ook auteurs met een meer optimistische kijk op *noise* beklemtonen het storende en verontrustende karakter van luidheid. Sterker nog, precies dat ze

⁶⁷ Henry Cowell, “The Joys of Noise,” in *Audio Culture. Readings in Modern Music*, herziene uitgave, Christoph Cox en Daniel Warner (ed.) (New York – Londen: Bloomsbury, 2017), 23.

⁶⁸ Galina Oestvolskaja, “Sonate nr. 6,” in *Klavierwerke II: Sonaten 4-6* (Hamburg: Hans Sikorski, 1996), 25.

⁶⁹ R. Murray Schafer, “The Music of the Environment,” in *Audio Culture. Readings in Modern Music*, revised edition, Christoph Cox en Daniel Warner (ed.) (New York – Londen: Bloomsbury, 2017), 29-39. Zie ook Greg Hainge, *Noise Matters. Towards an Ontology of Noise* (Londen: Bloomsbury Academic, 2013), 41-42.

ongewenst en alarmerend is, maakt luidheid tot *noise*: “Noise annoys.”⁷⁰ Simon Reynolds en later Michael Goddard, Benjamin Halligan en Paul Hegarty ontwikkelen deze boutade tot een gecontextualiseerde benadering van het concept *noise*. Hegarty: “Noise is not an objective fact. It occurs in relation to perception. [...] The idea [that certain frequencies or volumes of noise are inherently noisy] deconstructs itself. [...] *Noise is cultural*.”⁷¹ *Noise*, aldus Hegarty, treedt slechts op in de relatie tot een ander dat ons vreemd is en waartegen we onszelf definiëren. Het is deze relatie, veeleer dan enig uiterlijk kenmerk die bepaalt of we iets als *noise* ervaren: “Although it can be loud, it is much more about what is deemed to disturb, and loudness is only part of that overall *sense* of noise.”⁷² We percipiëren (muzikale) vernieuwing als lawaaierig en weerzinwekkend, omdat ze binnen ons vertrouwde systeem van enige organisatie gespeend lijkt. Hegarty, andermaal, nu in gezelschap van Goddard en Halligan: “Noise is indeed static or interference but not that of an unorganized chaos, so much as patterns of organization alien to the norms of a specific system.”⁷³

Vanaf de jaren 50 en 60 bedienen kunstenaars zich van enorme hoeveelheden decibels om hun gehoorzin aan te scherpen. Douglas Kahn beschrijft hoe LaMonte Young en anderen, in navolging van Cages verordening om een klank *in zichzelf* te horen, extreme luidheid inzetten als een soort akoestische microscoop die hen toeliet om *binnenin* de klank te luisteren.⁷⁴ Door een enkelvoudige klank, vaak elektronisch, op te blazen tot gigantische proporties kon men inderdaad in die ene klank verschillende klanken onderscheiden. De parallel met de hierboven ontwikkelde lezing van Oestvolskaja’s clusters als logisch gevolg van het maximaliseren van de intensiteit is frappant. Toch is de analogie niet totaal. Young en zijn kompanen zetten luidheid in als hulpmiddel in een haast wetenschappelijke manier van luisteren naar geluiden en in een zoektocht naar een bij wijlen euforisch gevoel van de lichamelijke klank. Oestvolskaja’s luidheid is niet zozeer een bewust gekozen middel maar een noodzaak, het onvermijdelijke gevolg van de emotionele intensiteit die de componiste wil overbrengen. Waar luidheid bij Young in essentie optimistisch is, behoudt ze bij Oestvolskaja een primordiale dreiging en andersheid. Bovendien komt het werk van Young en Cage met een handleiding. Een groot deel van de iconen uit de canon van de

⁷⁰ Voor zover ik weet, komt deze slogan uit de pen van Simon Reynolds, die echter meteen zijn reductieve karakter erkent. Simon Reynolds, “Noise” (1990), in *Audio Culture. Readings in Modern Music*, first edition, Christoph Cox en Daniel Warner (ed.) (New York – Londen: Bloomsbury, 2007), 55-58.

⁷¹ Paul Hegarty, *Noise / Music. A History* (New York – Londen: Bloomsbury, 2007), 3. Cursering van auteur.

⁷² Ibid., 4. Cursering van auteur.

⁷³ Michael Goddard, Benjamin Halligan en Paul Hegarty (ed.), *Reverberations. The Philosophy, Aesthetics and Politics of Noise* (Londen: Continuum, 2012), 3.

⁷⁴ Douglas Kahn, *Noise – Water – Meat. A History of Sound in the Arts* (Cambridge (Mass.): MIT Press, 1999, 226-231.

modernistische (*noise*)muziek, van Varèse en Schönberg over Cage tot Ablinger en Merzbow omringen hun muziek met een rijk weefsel aan geschriften, waardoor ze hun oeuvre in grote mate van mysterie ontdoen. Cages exuberante collages bevreemden ons minder omdat hij ons zelf de sleutel heeft toegestopt. Youngs *X for Henry Flynt* wordt minder *noisy* omdat we weten wat de componist er mee wilde bereiken en hoe we er volgens hem naar moeten luisteren. De boodschap is luid, maar de lijn is helder. Bij Galina Oestvolskaja zit er flink wat ruis op die lijn. De weinige teksten die ze naliet, zijn er eerder op gericht haar muziek voor onze onderzoekende blik te verbergen dan om het mysterie ervan te ontsluiten. Het niet aflatend insisteren dat haar werk niet in verband mag worden gebracht met andere componisten versterkt het al aanwezige gevoel van andersheid. Los van hun interpretatieve merites suggereren de gezwollen metaforen die haar omgeven dat de muziek van Oestvolskaja uit een andere tijd of zelfs een ander universum lijkt te komen. Zowel de mens als de muziek blijven vreemd en bevreemdend. Wanneer we in een uitvoering van de vijfde sonate de pianist minutenlang met zijn knokkels zien inhameren op het klavier, kunnen we niet anders dan ons afvragen: wat bezielt deze vrouw om dit kabaal op papier te zetten? Hier lijkt Hegarty zich tot een verrassende bondgenoot van Oestvolskaja te ontpoppen: “It [noise] is negatively defined – i.e. by what it is not [...], but it is also a negativity. In other words, it does not exist independently.”⁷⁵ Als *noise* negatief gedefinieerd wordt – door wat het níet is – wordt haar muziek net door die radicale afwijzing van enige verwantschap (géén kamermuziek, géén invloed van Sjostakovitsj etc.) extreem *noisy*. Tegelijkertijd ervaren we Oestvolskaja enkel als verontrustend bij gratie van onze kennis van en identificatie met de hele muziekcultuur waar ze zich buiten plaatst. Bovendien verandert Oestvolskaja ook hoe we die muziekcultuur ervaren: door zichzelf als totaal anders te definiëren, komen de contouren van de eenheid waar ze zich buiten plaatst veel scherper in beeld. Haar *noisiness* beperkt zich bovendien niet tot de klank per se. Ook op de piano als cultuurobject komt heel wat ruis te zitten.

3.2. Anti-piano/Anti-pianist

Uiteraard doet een portrettering van Oestvolskaja als muzikale rebel niet volledig recht aan haar complexe verhouding tot de traditionele, Europese muziektraditie en kan ze de verontrustende kracht van haar muziek slechts ten dele verhelderen. Voor de kritische

⁷⁵ Hegarty, *Noise / Music*, 5.

waarnemer staat haar muziek immers geheel niet buiten de traditie. Door te kiezen voor genres als symfonieën en sonates en een traditioneel instrumentarium opereert ze al bij al netjes binnen de grenzen van de conventionele concertmuziek. Toch is Oestvolskaja's piano niet die van Rachmaninov. In een artikel uit 2013 toont Samuel Wilson hoe de Duitse componist Helmut Lachenmann in dialoog treedt met instrumentale conventies. De piano, aldus Wilson, is niet louter een object, maar de fysieke manifestatie van een geaccumuleerde traditie:

“The piano is not simply a physical entity [...] but everything that comes with and around this. [...] It also exists in habit, in the fingers of pianists whose bodily relationships with their instruments are mediated historically and inscribed into the instrument. [...] The place of the piano and the way in which it is played become central to expression in the work”⁷⁶

Wilson beschrijft Lachenmanns *Serynade* als een respectvolle dialoog met de pianotraditie: het oude wordt getransformeerd, niet afgezworen.⁷⁷ De kiem van de toekomst zit al in het verleden. *Serynade* lijkt voor Wilson een fundamenteel optimistisch stuk. Lachenmanns dialoog is constructief. Oestvolskaja's omgang met de piano is uitermate destructief van aard. Waar Lachenmann een nieuwe piano construeert, presenteert Oestvolskaja een anti-piano en een anti-pianist. Ze lijkt de meest kenmerkende eigenschappen van de negentiende- en twintigste-eeuwse pianoklank bewust met voeten te treden. In plaats van volle akkoorden krijgen we clusters, parallelle nones en naakte een- of tweestemmigheid. De weinige conventionele akkoorden in de laatste sonates bestaan bovendien haast uitsluitend uit secunden, kwarten en kwinten. Het aantal tertsen valt op één hand te tellen, alsof Oestvolskaja de piano als harmonisch instrument par excellence wil ontkennen. Virtuoze notenwatervallen vallen nergens te bespeuren. Waar de piano zich als geen ander instrument leent tot complexe polyritmiek, beperkt Oestvolskaja zich tot een zeer rudimentaire, vaak monotone ritmiek. Van het volledige dynamische spectrum blijven enkel de extremen over. Bij momenten lijkt Oestvolskaja over te gaan tot een oneigenlijk gebruik van de piano alsof ze haar zou willen vervangen door een ander instrument. Verschillende auteurs hebben

⁷⁶ Samuel Wilson, “Building an Instrument, Building an Instrumentalist: Helmut Lachenmann's *Serynade*,” *Contemporary Music Review* 32/5 (2013), 426.

⁷⁷ Ibid., 433.

gewezen op de verwantschap van haar melodievoering met Russisch Orthodoxe gezangen.⁷⁸ Op piano verliezen deze melismen echter elke vocale kwaliteit. Het onverbiddelijke uitsterven van de toon kort na de aanslag maakt het instrument bij uitstek ongeschikt om te zingen. Tot de dag van vandaag leveren pianisten een hopeloze strijd tegen de natuur van het instrument om toch maar een *cantabile* te bereiken. Oestvolskaja doet echter geen enkele poging om de inadequaatie van het instrument te compenseren. In tegendeel de melodieën worden noot per noot uit het instrument gehamerd, als om de boutade dat een piano eigenlijk een percussie-instrument is kracht bij te zetten. In de cruciale vijfde sectie van de vijfde sonate wordt het pianospel erg letterlijk slagwerk. Oestvolskaja's instructie om de clusters met de knokkels van de linkerhand aan te slaan zorgt ervoor dat de impact van de hand op het klavier duidelijk hoorbaar wordt. De clusters zelf kunnen bovendien ook gelezen worden als een bewust verwerpen van de pianocultuur. Het is een bij uitstek primitieve, kinderlijke geste. In Herbert Hencks *Klaviercluster* lezen we:

“Mehr noch als dem Klavierglissando hängt dem Klaviercluster im Bereich der Kunstmusik häufig der Makel des zu simpel Produzierbaren, des etwas Gewöhnlichen, Gemeinen, Groben, Derben und Plumpen, Primitiven, Kindischen und Unmusikalischen, ja Amusischen an.”⁷⁹

Oestvolskaja's clusters evoceren met andere woorden een soort pianistieke *state of nature*, een tijd voor het ontstaan van de piano als cultuurobject. We kunnen ons inbeelden dat de componiste dit een aantrekkelijk concept zou hebben gevonden. Als de muziekcultuur waar ze zich zo van wilde distantieren niet meer bestond, hadden de geminachte muzikwetenschappers haar muziek niet kunnen bezoedelen met allerlei misplaatste associaties. Zelfs in ogenschijnlijk conventionele passages als het twee- en driestemmig contrapunt aan het begin van de grote crescendo's van de zesde sonate, worden normen aangetast. Het is immers onmogelijk om met een traditionele vinger-toets relatie het vereiste volume te realiseren. De pianist kan niet anders dan alle vingers van de hand samen te persen en deze 'hamer' met volle arm- en lichaamsgewicht in de toets te werpen.

Oestvolskaja's afbraakwerken zijn echter tot mislukken gedoemd. Een poging tot deconstructie kan immers enkel bestaan bij gratie van de blijvende aanwezigheid van wat

⁷⁸ Zie o.a. Redepenning, “Ustvol'skajas Œuvre im sowjetischen Kontext,” 5-20., Katz, “Sieben Zugänge,” 74-92. & Holzer en Marković, *Galina Ustvol'skaja*, 78-101.

⁷⁹ Henck, *Klaviercluster*, 24.

gedeconstrueerd wordt. Bij een totale vernietiging van een systeem, wordt het vernietigende het nieuwe systeem en verliest daardoor zijn kwaliteit als sloophamer. Als dusdanig is Oestvolskaja's streven naar zelfisolatie een utopie, maar net daaraan ontleent het zijn zeggingskracht. Als het die wil behouden, kan het ultieme doel bovendien niet bereikt worden. Hegarty verwoordt de onmogelijkheid van de ultieme voltooiing van *noise* als volgt: "At this imaginary moment, it turns out noise can never be arrived at – it is always withheld (just as it holds off music and meaning). In this case it makes sense to continue in the light of the impossibility of ever attaining 'ultimate noise'." ⁸⁰

3.3. Een esthetiek van de onmogelijkheid

Ook in een meer letterlijk opzicht stoot Oestvolskaja tegen de grenzen van het mogelijke. De steeds groter wordende clusters van de zesde sonate die lijken te evolueren naar een witte ruis, kunnen dat eindpunt nooit bereiken. Een cluster over de hele tessituur van de piano, laat staan over het hele toonhoogtespectrum is zonder hulpmiddelen fysiek onmogelijk. Bovendien voert de pianist die Oestvolskaja's extreme dynamieken met wetenschappelijke precisie wil uitvoeren een bij voorbaat verloren strijd. Hoe hard hij of zij zich ook in de toetsen blijft werpen, een piano kan maar een bepaald geluidsniveau bereiken. Als hij het crescendo in het middendeel van de vijfde sonate (van *fff* naar *fffff*) enigszins tot zijn recht wil laten komen, kan hij de initiële *fortississimo* onmogelijk even luid spelen als in een partituur van Brahms of Rachmaninov. Zelfs dan ervaart hij in de loop van het deel vroeg of laat dat hij de limieten van het instrument heeft bereikt. Nog verder gaan zou het instrument beschadigen. Bovendien eist Oestvolskaja's onverbiddelijkheid ook een tol van de pianist zelf. Hij raakt onvermijdelijk vermoeid. Hij voelt zijn krachten wegebben, maar moet zich toch keer op keer opladen om niet toe te geven aan de verleiding om zachter te gaan spelen. In een tijd waarin we dankzij elektronica, met een eenvoudige draai aan de volumeknop ongelimiteerde hoeveelheden decibels kunnen produceren, kan de pianist onmogelijk een vergelijkbaar effect bereiken. Zijn wanhopige worsteling met zichzelf en de limieten van het instrument krijgt hierdoor een haast heroïsche dimensie.

⁸⁰ Hegarty, *Noise / Music*, 157.

Hier onderscheidt Oestvolskaja's onmogelijkheid zich van andere auteurs van onspeelbare partituren. John Cage omschrijft zijn *Freeman Etudes* als politiek geladen, maar met een essentieel positieve boodschap:

[They are] intentionally as difficult as I could make them, because I think now we're surrounded by very serious problems in the society, and we tend to think that the situation is hopeless and that it's just impossible to do something that will make everything turn out properly. So, I think that this music, which is almost impossible, gives an instance of the practicality of the impossible.”⁸¹

De onspeelbaarheid van Cage's viooletudes is slechts schijn. Uiteindelijk slaagde Irvine Arditti er in om de stukken zelfs sneller te spelen dan de tempi die Cage voorop stelde. Pianist Marino Formenti, een notoir temmer van onspeelbare vingerbrekers, heeft dezelfde ervaring met de muziek van Brian Ferneyhough. Aanvankelijk onoverkomelijke moeilijkheden worden uiteindelijk toch overwonnen:

“Als ich Ferneyhoughs *Lemma – Icon – Epigramm* [...] erstmals spielte, dachte ich, ich könnte mich nur annähern. Anders als beim ersten Spiel, wird der Unschärfgrad später immer kleiner, die Verfeinerung wird größer. Es findet also eine Entwicklung statt. Ein ursprünglich unlösbar erscheinendes Problem wird immer besser lösbar.”⁸²

Formenti herinnert eraan dat ook Ligeti's ooit onmogelijk gewaande etudes dat etiket inmiddels al lang verloren hebben. Cage en Formenti's onspeelbaarheid is in wezen optimistisch. Zelfs de meest complexe polyritmiek kan door een hypothetische twintigvingerige pianist uitgevoerd worden. De mens schiet voorlopig nog tekort, maar het instrument kan het aan. Het probleem kan opgelost worden. De extreme luidheid van Oestvolskaja's pianomuziek blijft echter een utopie. Niet alleen de pianist kan niet luider zonder zich te blesseren, ook de piano heeft een reëel dynamisch maximum. Mens én instrument blijven finaal in gebreke. De onhaalbaarheid van Oestvolskaja's dynamische eisen is met andere woorden pessimistisch. Cage en Ferneyhough ontwikkelen een positieve

⁸¹ Laura Fletcher en Thomas Moore, “An interview [with John Cage],” in *Sonus* 3, nr. 2 (voorjaar 1983), 19. Hier geciteerd in Marino Formenti en Wolfgang Gratzer, “Musikalische Paradoxien. Über “Nowhere” und das Spielen unspielbarer Musik.” In Wolfgang Gratzer en Otto Neumaier, *Der Gordische Knoten. Lösungsszenarien in Wissenschaft und Kunst* (Wenen en Berlijn: Lit Verlag, 2014), 162.

⁸² Formenti en Gratzer, “Musikalische Paradoxien,” 170.

esthetiek van het onmogelijke waarin een uitvoerder dankzij vakkundig kunst- en vliegwerk alsnog een geslaagde uitvoering kan bereiken en het ultieme succes in het verschiet ligt. Oestvolskaja formuleert een negatieve esthetiek van het onmogelijke. Iedere uitvoering is een nieuwe mislukking en nieuw tekortschieten van mens en technologie.

Eerder dan van een evolutie of revolutie waar iets nieuws ontstaat heeft Oestvolskaja's verhouding tot de piano als technologie en cultuurobject hier een transgressief en destructief karakter. De historische relaties tussen speler en instrument worden van binnenuit opgerekt, uitvergroot en zichtbaar gemaakt. Zowel Oestvolskaja's pianosonates als de eerder vermelde composities van Lachenmann, Cage en Ferneyhough gaan in dialoog met de traditie. Oestvolskaja onderscheidt zich echter door haar negationisme. In tegenstelling tot Lachenmann – en eigenlijk zowat iedere componist uit de klassieke canon – ontkent zij iedere verwantschap en zelfs iedere poging tot contextualisering. Net zoals de clusters van de vijfde en zesde sonate zich vergeefs willen bevrijden van de beperkingen van de piano, lijkt haar hele oeuvre een vruchteloze ontsnappingspoging uit de cultuur waarin het wordt geconsumeerd. Succes zou echter fataal zijn. Een uitvoering met versterking of een opname zonder limiet op het volume ontnemt Oestvolskaja's pianosonates van een essentieel deel van hun expressie. Overeenkomstig zou ook een hypothetisch slagen van haar hang naar isolement de ontwrichtende werking van haar composities tenietdoen. Hegarty's karakterisering van *noise* als mislukking is bij uitstek van toepassing: "Once again, noise is going to fail, and noise is this failure, making itself as if it will not fail, and living on in the failure, as residue."⁸³

Zoals hierboven beschreven, ontwikkelt Oestvolskaja deze esthetiek van het onmogelijke op in haar omgaan met traditionele klank- en instrumentconcepten. We mogen evenwel niet uit het oog verliezen dat deze spanning zich niet in het abstracte manifesteert, maar in de pianist als lichamelijke entiteit geïncarneerd wordt. Als Oestvolskaja's verhouding tot de traditie bij vlagen het karakter van een gevecht aanneemt, dan doet het lichaam van de pianist dienst als slagveld.

⁸³ Hegarty. *Noise / Music*, 147.

3.4. Pijn! Het lichaam als drager van betekenis

Doorheen Oestvolskaja's *noisy* relatie met de traditie loopt een tendens tot radicalisering: het herleiden van complexe cultuurvormen tot hun rudimentaire essentie. Dikke lagen geaccumuleerde cultuur worden afgestroopt. Ze schrijft weliswaar klassieke vormen als symfonieën en sonates, maar van de ingewikkelde formele structuren blijft slechts de essentie over: luid en zacht, een continue kwartimpuls, eenvoudige, duidelijk afgelijnde texturen. De handeling van het pianospelen reduceert Oestvolskaja tot een primitief getimmer; het pianospelend lichaam tot brute kracht.

Een cruciaal aspect van menig dialoog met instrumentale tradities is de agendering van het lichaam van de uitvoerder. Bouwend op Merleau-Ponty's *lichaamsschema* legt Wilson uit hoe Lachenmann in composities als *Serynade* en *Kinderspiel* gehabitualiseerde relaties tussen een technologie (het object piano) en haar gebruik door de mens zichtbaar maakt.⁸⁴ In normale omstandigheden is de fysieke handeling pianospelen dermate geautomatiseerd dat we er niet meer bij stilstaan. Door in deze automatismen in te grijpen, verschijnt het lichaam plots op de voorgrond. Oestvolskaja, die de conventies van het normatief pianospel tenietdoet en de grenzen van het instrument opzoekt, doet dit met ongeziene urgentie. Maria Cizmic merkt op dat de Russische pianoschool, met Anton Rubinstein en Heinrich Neuhaus als prominente boegbeelden, steeds een sterke nadruk heeft gelegd op het lichaam en groot belang hechtte aan de integratie van het armgewicht in een veelomvattende pianotechniek.⁸⁵ De lichamelijke die in de pianocultuur waarin Oestvolskaja opgroeide reeds centraal stond, krijgt in haar werk dus een transgressief karakter. Dit proces speelt zowel bij de luisteraar als de pianist, maar op een verschillend niveau. De luisteraar, gewend aan recitals met muziek van Bach, Chopin of Debussy, is zich niet of nauwelijks bewust van de pianist als lichamelijke entiteit. Een uitvoering van een pianosonate van Oestvolskaja bijwonen, maakt dat je er niet meer naast kan kijken. Een recensent bij een concert in Zwitserland ervaart zelfs een effect op zijn eigen lichaam: "[Pianist Marianne] Schroeder's left hand worked as if building a brick wall. It was, frankly, exhausting just to watch being played."⁸⁶ Vanuit het passieve comfort van zijn concertstoeltje voelt de luisteraar toch een enorme fysieke betrokkenheid met de pianist die voor zijn ogen ook fysiek op de proef wordt gesteld.

⁸⁴ Wilson, "Building an instrument," 428-30.

⁸⁵ Cizmic, "Performing Pain," 79.

⁸⁶ Kurt Gottschalk, "Marianne Schroeder astonishes in Oestvolskaya's works for piano," *Bachtrack.com*, 7/4/2019 (geraadpleegd op 31/3/2020). <https://bachtrack.com/review-ustvolskaya-schroeder-brooklyn-academy-music-april-2019>.

De pianist zelf heeft uiteraard een totaal ander vertrekpunt. In de loop van zijn opleiding tot professioneel muzikant wordt hij intensief met zijn eigen lichaam geconfronteerd. In elke moderne pianopedagogiek (niet alleen de Russische school) komt het lichaam continu aan bod: vingers, hand en arm, maar ook ademhaling en zithouding. Ieder studieproces en ieder optreden is een vertaling van een mentale voorstelling van de muziek naar een lichamelijke uitvoering. Oestvolskaja confronteert de pianist echter acuut met de uiterste limieten van zijn lichaam. Met fenomenologische nauwkeurigheid beschrijft Cizmic de acties en sensaties van een uitvoerder van de zesde sonate:

“[T]he tips of the pianist’s fingers or side of hand strike somewhat indiscriminately; sometimes the hand lands on the relatively even white keys, and other times it lands against the black keys, more often hitting up against corners and angles than flat, smooth surfaces. Pounding the flesh of the hand and fingers against the hard keyboard will cause the hand to flush with color and feel discomfort within relatively few repetitions.”⁸⁷

De woordkeuze in dergelijke passages lijkt erop gericht om de lezer de pijn van de pianist zelf te laten voelen. In beide sonates drijft Oestvolskaja de uitvoerder tot ver voorbij de pijngrens. Het vijfde deel van de vijfde sonate is het absolute summum van haar folterpraktijken. Markus Hinterhäuser, die een soort specialiteit heeft gemaakt van de 6 sonates, vertelt hoe deze beweging enkele keren met volle kracht herhalen de vingers tot bloedens toe toetakelt: “Dieser fünfter Satz hat wirklich etwas von einer Kreuzigung.”⁸⁸ Cizmic benadrukt hoe het repetitieproces doordringen is van pijn: de schok van de hand tegen de toetsen, maar ook de pijn van lichamelijke gewoonten die afgeleerd moeten worden: “Discomfort arises when familiar physical acts must be changed; pain arises as one practices and learns to incorporate new ways of playing the piano.”⁸⁹ Gedurende het studieproces ontwikkelt de pianist strategieën om de pijn beheersbaar te houden. Toch blijft het inoefenen van Oestvolskaja’s sonates een langzaam en pijnlijk proces: “The repetition of practice eventually leads to incorporating and naturalizing these very specific ways of hitting the piano. Throughout all these experiences, a pianist comes to know and negotiate pain through practicing and performing Ustvolskaya’s work.”⁹⁰

⁸⁷ Cizmic, “Performing Pain,” 81-2.

⁸⁸ Nauck, “In einer großen Lautstärke, 38.”

⁸⁹ Cizmic, “Performing Pain,” 81.

⁹⁰ Ibid., 89-90

Cizmic plaatst het pijnlijke repetitieproces duidelijk binnen het kader van Oestvolskaja's in vraagstelling van de pianistieke traditie. De fysieke eisen die ze aan de pianist stelt, hebben echter ook verregaande gevolgen voor de verhouding tussen repetitie en uitvoering. Het is immers totaal uitgesloten om tijdens het studeren continu voluit te gaan. Om te beginnen heeft zelfs één uitvoering van Oestvolskaja's late pianosonates aan de reële dynamiek nefaste gevolgen voor de stemming van de piano, wat het risico op brekende snaren alleen maar vergroot.⁹¹ Bovendien moet de pianist ook continu doseren om blessures te vermijden. In het interview met Cherry Duyns beschrijft Reinbert De Leeuw hoe hij *Komposition nr. 2* maar in beperkte mate kan studeren:

“In het begin moest ik na tien minuten ophouden omdat het gewoon te pijnlijk werd voor je handen. En dat is een eigenaardige gewaarwording, dat je urenlang met een stuk bezig bent waar je eigenlijk met een grote kracht op de piano slaat. Die muziek vraagt dus een soort intensiteit en kracht die je maar in beperkte mate kan opbrengen. Je kan niet een hele dag Oestvolskaja studeren. Dat is uitgesloten. Dat moet je met mate doen – Duyns: Dat hou je fysiek eenvoudig niet vol. – De Leeuw: Dat hou je fysiek niet vol.”⁹²

Naast de bovenmatige fysieke belasting suggereert De Leeuw dat hij tijdens het studeren ook de nodige mentale intensiteit maar tot op zekere hoogte kan bereiken. Markus Hinterhäuser heeft een gelijkaardige ervaring. De zesde sonate vraagt van hem een dermate intense mentale voorbereiding dat hij besloot om de zes sonates als cyclus uit te voeren om zo de juiste concentratie te kunnen opbrengen:

“Und auf dieser Suche habe ich sehr, sehr schnell gewußt daß ich diese sechs Sonaten als etwas spielen möchte das mich als Spieler in eine Situation versetzt, daß ich dieses Höchstmaß an Energie auch in mir selber vorbereiten kann. Ich kann mich nicht ans Klavier setzen und plötzlich die sechste Sonate spielen. Natürlich könnte ich das rein vom Technischen her, Aber das ist nicht besonders interessant. Ich selbst muß mir erst eine Disposition verschaffen, um dorthin zu kommen.”⁹³

⁹¹ Dit is ook de reden waarom de vijfde en zesde sonate eigenlijk enkel op het einde van een recital geprogrammeerd kunnen worden, of er een extra piano voorzien moet worden.

⁹² *Toonmeesters #5*, 8'18-8'50.

⁹³ Nauck, “In einer großen Lautstärke,” 37.

Meer dan bij andere componisten gaapt bij Oestvolskaja een kloof tussen repetitie en concert. In zijn studietijd heeft de pianist voortdurend de handrem aangetrokken. Hij gaat op zoek naar de juiste klank en probeert die in zijn geheugen op te slaan om het gevoel tijdens de uitvoering terug te kunnen oproepen. Hij bepaalt het voor hem haalbare dynamische maximum. Van daaruit probeert hij een inschatting te maken van de intensiteit waarmee hij de andere dynamieken moet spelen om de proporties te laten uitkomen. Eenmaal de klank en het lichamelijke gevoel gevonden, bestaat zijn studie voornamelijk uit het coördineren van de handen, automatiseren van grote sprongen en langzaam verwerven van de verschillende onorthodoxe speeltechnieken: verschillende soorten clusters, parallelle nones, individuele noten met meerdere, samengeperste vingers. Dit hele proces behoudt echter een objectief karakter. Slechts zelden wordt de reële intensiteit van de muziek bereikt. Het voornaamste doel van deze geobjectiveerde studie is het inbouwen van een zekerheidsmarge voor het extra risico dat bij de uitvoering genomen moet worden. Hierdoor wordt het concert meer dan ooit het moment waarop Oestvolskaja's muziek zich werkelijk openbaart. Zelfs de pianist beleeft – in mijn ervaring althans – pas dan voor het eerst, ongefilterd de kracht die een volledige sonate vraagt en uitstraalt. Pas op het podium laat hij alle voorzichtigheid varen en werpt hij zich met volledige inzet van lijf en leden op het klavier. Waar hij voorheen de pijn nog enigszins op afstand kon houden, wordt hij nu gedwongen om haar te omhelzen. Dit maakt het concert nog meer dan anders tot een moment van verhoogd gevaar. Het risico op blessures of schade aan het instrument is maximaal. In het heetst van de strijd neemt ook de kans op missers toe. Sprongen die steeds probleemloos getroffen worden aan een normale dynamiek en in de gecontroleerde omgeving van de studiekamer, blijken plots hachelijke ondernemingen. Zelfs in Oleg Malovs studio-opname lukt de enorme sprong naar sol ⁹⁴ die vier keer voorkomt in de zesde sonate niet altijd vlekkeloos. Voor Cizmic illustreert Malovs misser de dunne grens tussen Oestvolskaja's hyper-gechargeerde pianoschriftuur en mislukking: “Missing the key highlights the fragile nature inherent in the physical gesture. In this risky move, a performer not only plays a single note with the physical technique of clusters, but the solitary note turns into an inadvertent cluster.”⁹⁴ Deze spanning tussen repetitie en uitvoering is uiteraard eigen aan alle podiumkunsten, maar blijft meestal onzichtbaar. Ook hier blijkt hoe Oestvolskaja's muziek een inherente tegenstelling blootlegt en onder hoogspanning zet.

⁹⁴ Cizmic, “Performing Pain,” 84.

Tegelijkertijd schuilt er ook een zeker pervers genoeg in het steeds maar weer op de toetsen inbeuken: “the effect of releasing so much body weight into the keyboard, of violating pianistic conventions, and of creating, simply put, lots of noise, can be satisfying and pleasurable activities. This bodily gratification, though causes pain and discomfort in the hand and fingers.”⁹⁵ Bovendien kan dit afbeulen van het instrument ook een haast therapeutische dimensie krijgen. Eindelijk kan de pianist opgekropte frustraties van jarenlang worstelen met het klavier de vrije loop laten. Oestvolskaja beweegt zich hier in een spanningsveld tussen genot, agressie en lijden. De pianist schept plezier in het haast euforische gevoel van zijn lichaam dat op volle kracht werkt. In zijn handelingen zit tegelijk ook een enorme agressie gebald die hij bovendien zelf incasseert. Hij is tegelijk agressor en slachtoffer.

Cizmic plaatst de zesde sonate resoluut in de complexe relatie die Sovjetunie tijdens Glasnost onderhield met de trauma's uit haar verleden. In deze cultuur van het verbergen, ontkennen of manipuleren van lijden, wordt het lijdende lichaam van de pianist drager van Oestvolskaja's 'waarheid': “In a culture that ignored and elided so many historical instances of suffering, Oestvolskaja's work bears witness to bodies in pain and functions as a form of testimony, presenting the suffering body as a locus of truth often effaced by official Soviet political rhetoric.”⁹⁶ Cizmic is niet de enige die het verband legt met performance kunstenaars als Marina Abramovitsj of Chris Burden.⁹⁷ Erika Fischer-Lichte ziet de wortels van hedendaagse performances waarbij kunstenaars hun eigen lichaam toetakelen in de religieuze traditie van zelfkastijding en flagellatie, niet toevallig een courante metafoor met betrekking tot Oestvolskaja.⁹⁸ De gelijkenis wordt nog versterkt door het hierboven ontwikkelde primaat van uitvoering over repetitie. Ook performance kunst kan maar tot op zekere hoogte gerepeteerd worden en ontstaat bij uitstek pas echt op het podium. Uiteraard, geeft ook Cizmic toe, valt de pijn van Oestvolskaja's pianist in het niet bij de zelfverminking waaraan Abramovitsj zich onderwerpt. De transformatie van de passieve toeschouwers in actieve subjecten die Fischer-Lichte identificeert als een essentieel aspect van een performance vindt niet plaats.⁹⁹ De luisteraar blijft aan zijn stoel gekluisterd en grijpt niet in. Toch blijkt uit de uitputting van de Zwitserse concertrecensent hoe de lichamelijke van de pianist zich over het publiek verspreidt. Bovendien voelt de luisteraar niet enkel mee met het afzien van de

⁹⁵ Ibid., 89.

⁹⁶ Ibid., 91.

⁹⁷ Ibid., 94 & Tim Rutherford-Johnson, *Music after the Fall. Modern Composition and Culture since 1989* (Oakland: University of California Press), 4.

⁹⁸ Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (Londen: Routledge, 2008), 13.

⁹⁹ Ibid.

pianist. Door de extreme luidheid ervaart het lichaam – zeker in een eerder kleine ruimte – ook zelf gevaar. We wenden onze blik weliswaar niet af, maar moeten toch de neiging onderdrukken om onze oren te bedekken.

Cizmic stipt in het voorbijgaan nog een interessant verschil aan tussen Oestvolskaja en de meeste performance kunst wanneer ze de eenzaamheid van de pianist vaststelt: “A pianist playing this piece is isolated – no one, not the audience, not the composer, can feel exactly what the pianist feels.”¹⁰⁰ In tegenstelling tot kunstenaars als Abramovitsj of Burden, voerde Oestvolskaja haar composities nooit zelf uit waardoor het performance-aspect van haar werk ook een bijkomend discours rond macht in zich draagt. Oestvolskaja bekleedt een autoritaire positie ten opzichte van de pianist. Ze bedient zich van hem als een vehikel om haar boodschap naar de buitenwereld te communiceren, maar het is wel de uitvoerder die de pijn die ze opzoekt moet voelen. Het lijden dat de pianist incorporeert, is bovendien in de eerste plaats niet dat van hem. Uiteraard kan hij in de daad van het interpreteren een zeker auteurschap claimen. Oestvolskaja zelf blijft echter ook in de uitvoering haar eigenaarschap bekrachtigen. De gedachte dat een interpretatie iets in haar muziek kan ontdekken wat zij er niet zelf heeft ingelegd is volstrekt uitgesloten: “to my chagrin there were many irregularities in comparison to what I wanted to say. Ms. Schroeder found in my music something that I never suspected: jazz, Bach, rock, chorales, concerto grosso, neo-classicism, improvisation. Where does it come from?”¹⁰¹ Binnen een gecontextualiseerde interpretatie waarin de pianist het onderdrukte lijden belichaamt, bekleedt Oestvolskaja (wiens lijden wordt opgevoerd) dus als het ware zelf de positie van de onderdrukkende macht.

Fischer-Lichte erkent de validiteit van dergelijke semiotische interpretaties. Ze benadrukt niettemin dat de toeschouwer in het moment van de uitvoering niet interpreteert, maar een lichamelijke reactie ervaart die rechtstreeks wordt opgeroepen door de acties van de performer: “the materiality of Abramović’s actions preceded all attempts to interpret them beyond their self-referentiality. It did not yield to and dissolve into a sign but evoked a particular effect on its own terms and not as the result of its semiotic status.”¹⁰² In deze optiek ligt de fundamentele betekenis van Oestvolskaja’s sonates dus niet zozeer in een verwijzing naar de context van de Sovjet-dictatuur, hoewel die met zekerheid een belangrijke rol speelt in het weefsel van deze werken. Aan de basis ligt steeds een initiële overdracht van lichaam tot lichaam. Deze geworteldheid in het lichaam impliceert ook dat Oestvolskaja’s muziek

¹⁰⁰ Cizmic, “Performing Pain,” 93.

¹⁰¹ Galina Oestvoslkaja, brief van 22 oktober 1994 aan Marita Emigholz, Ustvolskaya.org (geraadpleegd 5 mei 2020). <http://ustvolskaya.org/eng/performers.php>.

¹⁰² Fischer-Lichte, *Transformative Power*, 18.

tegelijkertijd sterk geïndividualiseerd en verbindend ervaren wordt. Het lichaam is immers zowel de bron van onze meest primaire, instinctieve reacties en verdedigingsmechanismen als de plek waarin onze meest persoonlijke angsten en trauma's geborgen worden.

Intermezzo: ein ruhiges Insel

Net zoals Oestvolskaja op cruciale plaatsen een moment inlast om te bekomen van de niet aflatende barrage aan *fortissimos*, laten we hier onze verkenning van haar luid-zijn even rusten. Wie zich te zeer laat absorberen door Oestvolskaja's luidheid, riskeert immers te vergeten dat haar laatste pianosonates ook momenten van intense verstilling bevatten. Niet alleen bewegen vier van de tien delen van de vijfde sonate zich in de onderste lagen van het dynamisch spectrum, elk deel eindigt ook met een lange pauze waarin de klank helemaal kan wegsterven. Zelfs in de meest overweldigend luide delen introduceert Oestvolskaja momenten van stilte. De *ffff*-motieven van de zesde sectie worden van elkaar gescheiden door korte pauzes. Zelfs de kruisweg van het vijfde deel houdt halverwege halt voor een kort moment van rust. Dergelijke momenten bieden luisteraar en publiek de kans om even op adem te komen. Maria Cizmic zegt het volgende over het "pianissimo-eiland" in de zesde sonate:

"As a listener may take a moment to rest sonically from the interminably loud clustes, a pianist physically relaxes fingers into keys for a series of whole notes. In the sonata's penultimate moment, normative piano playing arrives and highlights through contrast the intense physicality and pain that the rest of the piece requires."¹⁰³

De pianist voelt zijn lichaam ontspannen en terug vollopen met de energie die hij straks zal nodig hebben. Tegelijk kan hij de concentratie niet laten verslappen. De brute motoriek van de beukende clusters maakt immers plaats voor een ander soort intensiteit. Hij probeert alle spanning uit zijn armen te laten wegvloeien en gaat op zoek naar de opperste controle in zijn vingertoppen die nodig is om de akkoorden precies zo te balanceren als hij wil. De introductie van stilte en een conventionele pianotechniek maakt bovendien dat de luide clusters hun verstorende karakter niet verliezen. De herneming van het beginmotief wordt opnieuw als een schok ervaren door het moment van rust dat eraan voorafging. Tegelijk wordt de stilte door de omringende luidheid getransformeerd. Commentatoren en muzikanten spreken vaak van een 'geladen stilte.' Voor Douglas Kahn is dit laden van de stilte, dat hij in het werk van LaMonte Young beschrijft, meer dan louter het gevolg van het contrast met luidheid: "The charging of silence takes on metaphysical overtones, but it was not charged merely because the loud sound rendered the absence of sound in stark contrast but also

¹⁰³ Cizmic, "Perfroming Pain," 89.

because it marshaled the physiological defenses of the body against injury and long-term hearing-loss.”¹⁰⁴ Kahn ziet deze hyper-intense stiltebeleving dus ook als geworteld in het lichaam. De reacties die de voorafgaande decibels in ons lichaam hebben opgeroepen, blijven ook in de stilte werkzaam en kleuren hoe we haar beleven.

Passages als deze spelen met zekerheid een rol in de frequente associaties met de muziek van Morton Feldman.¹⁰⁵ Ook in de luidste passages horen sommige auteurs een verwantschap. “She has colonized the higher end of the dynamic spectrum, much as Morton Feldman took possession of the lower. [...] As Feldman approximated certain aspects of abstract painting, Ustvolskaya has made music into sculpture,” schrijft criticus Alex Ross in de *New York Times*.¹⁰⁶ In Oestvolskaja’s donderende clusters lijkt Ross dezelfde hang naar verstillings- en aandachtige observatie te herkennen die Feldmans oeuvre doordrenkt. Ook de associatie met beeldende kunst getuigt van hetzelfde gevoel van tot stilstand komende tijd. Dit idee van stilstand dat eerder al als centraal in de literatuur werd geïdentificeerd, heeft ongetwijfeld zijn wortels in Oestvolskaja’s blokmatische, niet evoluerende texturen en monotone, voortschrijdende vierdenpuls waardoor haar muziek ook in vijfde dubbele *forte* een grote rust blijft uitstralen. Markus Hinterhäuser verwoordt dit treffend:

“Aber das Interessante für mich an dieser Entwicklung dieser späten Galina Ustvolskaja ist, daß ich in dieser großen, großen Lautstärke, die diese Musik hat, eine große Stille höre. Daß also eine paradoxe Situation entsteht: Daß Lautstärke, wenn sie nicht blöd ist, wenn sie ernst genommen ist, gleichzeitig eine große Stille erzeugt, auch im Hörer. Es ist eine große, statische Stille. Daß finde ich sehr faszinieren und ist etwas, was ich in keiner anderen Musik so deutlich erkennen kann.”¹⁰⁷

¹⁰⁴ Kahn, *Noise – Water – Meat*, 228.

¹⁰⁵ O.a. door Oestvolskaja’s archivaris, Andrei Bakhmin in Simon Morrison, “Galina Ustvolskaya: Oustide, Inside and Beyond Music History,” *The Journal of Musicology* 36, nr. 1 (januari 2019), 126. ook in Schönberger, “Drakonisch und Radikal,” 31., Haubensak, “Existenzielle Botschaften aus dem Reich der Einsamkeit. Die russische Komponistin Galina Ustvol’skaja,” in Holzer en Marković, *Galina Ustvol’skaja*, 21.

¹⁰⁶ Alex Ross, “A Grand Russian Original Steps out of the Mist,” *New York Times*, 28 mei 1995.

¹⁰⁷ Nauck, “In einer großen Lautstärke,” 38-39.

Hoofdstuk 4: Naar een ruimere kader

4.1. Rokken niet toegelaten

In een brief uit 1993 is Galina Oestvolskaja formeel: “Ich bin keine Frau, ich bin nur Galina Ustvol’skaja.”¹⁰⁸ De idee alleen al van een exclusief aan vrouwelijke componisten gewijd festival deed ze af als onzinnig.:

“What is a “festival of women's music”? Is there really a difference between “men's” and “women's” music! If they organize a festival of WOMEN'S music then it follows that they should also organize a festival of MEN'S music. However, I believe that no such division exists. Only music which is genuine and strong should be performed. Strictly speaking, performing the proposed music within the context of WOMEN'S music is a humiliation.”¹⁰⁹

De meeste auteurs hoeden zich er dan ook voor om Oestvolskaja als een feministisch slechtster van de mannenbastions neer te zetten. Rachel Foulds en Holzer en Marković contextualiseren haar in de genderrelaties van Sovjet-Rusland. Ondanks de nominale gelijkheid tussen man en vrouw, bleven de meest prestigieuze carrières weliswaar exclusief voor mannen weggelegd. Toch speelde gender binnen de context van de sovjetrepressie beslist een marginale rol.¹¹⁰ Desondanks is het taalgebruik rond haar muziek diep doordrongen van genderstereotypering. Vooral in de meer interpretatieve en vulgariserende teksten duiken woorden als Laconiek¹¹¹ of Spartaans¹¹² met de regelmaat van een klok op. Met behulp van Halstead’s muzikale gendercategorieën omschrijft Rachel Foulds de muziek van

¹⁰⁸ Galina Oestvolskaja, brief van 23 december 1993 aan Harry Vogt, geciteerd in Holzer en Marković, *Galina Ustvol’skaja*, 103.

¹⁰⁹ Galina Oestvolskaja, brief van 29 september 1988 aan Viktor Suslin, Ustvolskaya.org (geraadpleegd 5 mei 2020). <http://ustvolskaya.org/eng/>. (kapitaal van Oestvolskaja)

¹¹⁰ Rachel (Jeremiah-)Foulds, “Masculinity Versus Femininity: An Overriding Dichotomy in the Music of Galina Ustvolskaya”, *eSharp* 9 (Voorjaar 2007), 2-4 (geraadpleegd op 5 mei 2020) <https://www.gla.ac.uk/research/az/esharp/issues/9/>. en Holzer en Marković, *Galina Ustvol’skaja*, 102-111

¹¹¹ Katz, “Sieben Zugänge,” 76, 80.

¹¹² Clive Payet, “Glass and Ustvolskaya (Bang on a Can, New York),” Recensie recital Jenny Lin, New York, 15 november 2018, *Limelight*, 17 November 2018, (geraadpleegd op 5 mei 2020) <https://www.limelightmagazine.com.au/reviews/glass-ustvolskaya-bang-on-a-can-new-york/> en Rob Barnett, “Galina USTVOLSKAYA (1919-2006) Complete Works for Violin and Piano,” cd recensie DIVINE ART DDA 25182, MusicWeb International (geraadpleegd op 5 mei 2020). http://www.musicweb-international.com/classrev/2019/Apr/Ustvolskaya_violin_DDA25182.htm.

Oestvolskaja als intrinsiek mannelijk: krachtig, hoekig, dreunend, groot, dominant, hard.¹¹³ Niet enkel haar muziek, ook de projectie van haar persoonlijkheid en biografie lijkt de totale antithese van een traditionele vrouwelijkheid: zwijgzaam, teruggetrokken, met een enorme wilskracht, eenzaam, enkel in het gezelschap van haar boeken¹¹⁴, kinderloos, gehuwd met haar twintig jaar jongere leerling die eerder een soort secretaris dan een minnaar lijkt. Toch, merkt Simon Morrison op, loert de klassieke genderstereotypering altijd om de hoek: “Even in well-intentioned, canonical-questioning milieus, she is often reduced to the intersectional victim of gendered and political repression – a tearful, fearful casualty of totalitarianism.”¹¹⁵ Het fysieke voorkomen van de componiste die “tot op hoge leeftijd iets meisjesachtig had,”¹¹⁶ contrasteert dankbaar met de veelal viriele beeldspraak waarmee haar muziek wordt geëvoceerd. Oestvolskaja’s vrouw-zijn intensifieert onze perceptie van de ‘mannelijkheid’ van haar muziek.

In interviews en brieven legt Oestvolskaja zelf bij herhaling het verband tussen haar muziek en noties van fysieke en mentale kracht. Het kost een enorme kracht om haar noten op papier te krijgen, maar ook het publiek moet een beproeving doorstaan om tot haar muziek door te kunnen dringen: “Wenn ich [...] alle meine Kräfte in meine Werke lege, dann muß mann [...] auch alle seine Kräfte geben!”¹¹⁷ Ook een succesvolle uitvoering van een van haar composities kan niet zonder kracht. Wanneer Oestvolskaja pianist Anatoli Vedernikov prijst voor zijn uitvoering van haar tweede sonate, schemert een beeld van de ideale uitvoerder als een viriele held door: “Vedernikov [...] found all the keys necessary in order to give a sufficiently strong and worthy performance. I will be eternally grateful to Anatoly Ivanovich for his heroic deed.”¹¹⁸ Dat Oestvolskaja zich zou hebben laten ontvallen zich niet te kunnen inbeelden dat vrouwen haar muziek recht zouden kunnen doen, versterkt het mannelijke aura van haar muziek nog verder (én maakt portrettering als feministisch pionier enigszins problematisch).¹¹⁹ Het spreekt voor zich dat de extreme luidheid en de grote fysieke kracht

¹¹³ Foulds, “Masculinity Versus Femininity,” 5-6.

¹¹⁴ “Ihre Partner sind Bücher,” Rexroth, “Eigensinnig und nachdenklich,” 27.

¹¹⁵ Simon Morrison, “Galina Ustvol’skaya: Outside, inside, and beyond Music History,” *The Journal of Musicology: A Quarterly Review of Music History, Criticism Analysis and Performance Practice* 36 (Januari 2019), 99.

¹¹⁶ Ulrike Patov, “Rätselhaft und unerklärlich. Zum Tod von Galina Ustvol’skaja,” *MusikTexte* 112 (2007), 89.

¹¹⁷ Oestvolskaja, “Meine Gedanken,” 23.

¹¹⁸ Galina Oestvolskaja, brief van 10 juni 1994, Ustvol’skaya.org (geraadpleegd op 6 mei 2020), <http://ustvol’skaya.org/eng/performers.php>.

¹¹⁹ Mogelijk verklaart dit waarom de anekdote niet wordt aangehaald in de meeste wetenschappelijke teksten. Wel te vinden in o.a. Ian Macdonald, *The Lady with the Hammer. The Music of Galina Ustvol’skaya*, <http://www.siue.edu/~aho/musov/ust/ust.html>, (5 mei 2020) en Kurt Gottschalk. “Marianne Schroeder astonishes in Ustvol’skaya’s works for piano,” *Bachtrack.com*, 7/4/2019, <https://bachtrack.com/review-ustvol’skaya-schroeder-brooklyn-academy-music-april-2019> (Geraadpleegd op 31/3/2020).

die voor de uitvoering ervan nodig is, een cruciale bron van deze mannelijkheid vormen. Excessieve luidheid wordt in de brede muziekcultuur sterk met viriliteit geassocieerd: van virtuoze mannetjesputters als Franz Liszt die zo wild tekeergingen dat hun instrumenten eronder bezweken tot de wedren tussen macho rockbands om de prestigieuze titel ‘luidste groep ter wereld’.

Uit de idee dat niet iedereen de kracht kan opbrengen om door te dringen tot Oestvolskaja’s muziek volgt dat zich binnen de grote massa van het publiek een elite onderscheidt. Deze ingewijden hebben zich waardig getoond om zich aan de bron van waarachtigheid te laven en garanderen haar zuiverheid. Weduwnaar Konstantin Bagrenin aan Semyon Bokman: “I want the memory of Galina Ustvolskaya to be pure, as pure as she and her music was and IS”¹²⁰ Elmer Schönbergers verslag van zijn ‘ontdekking’ van Oestvolskaja bij een concert in St. Petersburg krijgt haast Messiaanse allures: haar partituren zijn “een routebeschrijving van de graalqueeste” en in een ontmoeting met een mysterieuze vreemdeling na het concert wordt de componiste omschreven als een *jurodiwy*, een heilige dwaas, of nog: “Das Genie kann nicht erkannt werden.”¹²¹

De notie van Oestvolskaja’s werk als een muziek voor ingewijden, die moet overwonnen worden, toont een opvallende verwantschap met een luidheids-discours in de populaire muziek dat Mark J. Percival als “luid-als-goed voor de journalist, maar slecht voor het publiek” identificeert.¹²² Door niet te bezwijken onder de decibels onderscheidt de journalist/kenner/ingewijde zich van de ‘zwakkere’ luisteraar die het volume niet de baas kan: “[The journalist] positions himself as *more* of a fan than at least one other audience member, and his supre-fan status is manifested in his ability to cope with the extreme sound levels delivered by Deep Purple”¹²³ Uiteraard heeft dit triomfalistisch luisteren ook gender-implicaties die Paul Hegarty met betrekking tot Japanoise evoceert: “This does raise the prospect of a masculine listening, of phallic consumption [...]. This would take the form of the toughness of what you listen to magically giving you some sort of reflected strength.”¹²⁴ Voor Hegarty speelt dit mannelijk luisteren ongetwijfeld een rol in heel wat noise-consumptie. Toch houdt hij vast aan een graad van onderwerping in luisteren naar extreem luide muziek. We geven de controle af. Hegarty suggereert dat de drang om ons luisteren als een triomf te claimen als een verdedigingsmechanisme zou kunnen functioneren. Door

¹²⁰ “Precision,” Ustvolskaya.org (geraadpleegd op 5 mei 2020), <http://ustvolskaya.org/eng/precision.php>.

¹²¹ Schönberger, “Drakonisch und radikal,” 30-31.

¹²² “loud-as-good for the journalist, but bad for the audience” Mark J. Percival, “*Stone Deaf Forever: Discourses of Loudness*,” *Volume! La revue des musiques populaires* 11, nr. 2 (2015), 29 en 38-40.

¹²³ Ibid., 39. Cursief van auteur.

¹²⁴ Hegarty: *Noise / Music*, 144.

Oestvolkskaja's *fortississississimo* te omhelzen, schermen we ons inderdaad af voor de agressie en transgressie die een onvoorbereid publiek veel sterker ervaart. In zekere zin kunnen we dit beschouwen als het mentale equivalent van onze oren bedekken. In plaats van met onze handen een barrière te vormen tegen de excessieve luidheid zodat die de pijngrens van onze oren niet overschrijdt, verhogen we onze pijngrens door volume (en pijn) als gewenst en goed te claimen. De genderimplicaties van luidheid als gevaar en transgressie liggen uiteraard voor de hand. In een artikel uit 2015 laat Michael C. Heller weinig aan de verbeelding over wanneer hij luidheid herhaaldelijk als "sonic penetration" omschrijft.¹²⁵ Luidheid speelt dan ook een cruciale rol in wat Foulds als de intrinsieke mannelijkheid van Oestvolkskaja's muziek ziet.

Al deze elementen samen zorgen voor een bijzonder complex netwerk van genderrelaties die de muziek van Oestvolkskaja omringen. Ondanks – of misschien dankzij – haar afkeer van het etiket van 'vrouwelijk componist', kunnen we de invloed van haar gender op ons luisteren naar haar muziek niet negeren. Op z'n minst zorgt het contrast met haar vrouw-zijn voor een geïntensifieerde bewustwording van de genderstereotypen die ons denken over luide muziek kenmerken. Toch moeten we ook enige reserve in acht nemen om haar al te zeer door een gendergekleurde bril te bestuderen. Hoewel genderstereotypen zeker een niet onbelangrijke rol spelen in onze perceptie, kunnen we Oestvolkskaja – en al haar vrouwelijke collega's – niet tot hun gender reduceren. Dezelfde observaties omtrent luidheid en machtsverhoudingen hebben bijvoorbeeld ook verregaande gender-neutrale, politieke implicaties.

4.2. Weg van het systeem

Heller identificeert luidheid als een cruciaal middel in debatten rond de politieke ramifications van geluid. Extreme luidheid transformeert een klank letterlijk en figuurlijk in een wapen: "Through the effects of noise occupation, loudness allows sound to impose a socio-sonic discipline upon the space in which it operates."¹²⁶ Steunend op Gracyk en Attali beschrijft Heller een lange traditie in *noise* studies om *noise* als een politieke verzetsdaad te beschouwen. Zowel de bezetter als het verzet gebruiken luidheid om delen van de publieke ruimte in te palmen. Voor de een betekent het macht, maar even goed verbinding en

¹²⁵ Michael C. Heller, "Between Silence and Pain: Loudness and the Affective Encounter, *Sound Studies* 1, nr. 1 (2015), 45, 49-50, 53-54.

¹²⁶ Ibid, 50.

solidariteit, een middel tot eenheid. Voor de ander is het *noise*, verontrusting en bewust ontwrichtend.¹²⁷ Het ligt voor de hand om Oestvolskaja in het luid-als-protestkamp te plaatsen. Zeker vanuit een West-Europees perspectief is het verleidelijk om haar luide uitbarstingen als een protestschreeuw tegen het verstikkende Sovjetregime te interpreteren. Waarom zou ze anders quasi al haar propagandawerken uit haar officiële catalogus weren en een aanzienlijk deel van haar “waarachtige, geestelijke, *niet religieuze* werk”¹²⁸ soms tot decennialang in haar schuiflade bewaren? Nochtans is er geen reden om aan te nemen dat Oestvolskaja meer dan haar collega’s ten prooi viel aan de grillen van het regime. Geen van haar werken werd ooit door de autoriteiten verboden¹²⁹ en op een handvol uitzonderingen na gingen ze allemaal in de Sovjetunie in première. De laatste, meest extreme werken (de drie *Kompositionen*, symfonieën 2-5 en de laatste twee pianosonates) hoefden nooit langer dan 5 jaar op hun eerste uitvoering te wachten, wat erop wijst dat Oestvolskaja op z’n minst op het einde van haar carrière geen banvloeken van de autoriteiten hoefde te vrezen. De combinatie van haar muziek met beelden van deprimerende Petersburgse appartementsblokken levert uiteraard pakkende televisie, maar men kan zich afvragen of Oestvolskaja wezenlijk anders had gecomponeerd als ze haar dagen in een Parijs’ appartement of een blokhuut op Newfoundland had doorgebracht. Toch is de schreeuw van protest onmiskenbaar. Oestvolskaja verzet zich echter niet tegen de repressie van deze of gene onderdrukker. Het juk waar ze zich van lijkt te willen bevrijden is dat van de maatschappij zelf. Haar luidheid wil geen stuk van de publieke ruimte claimen, maar eerder haar eigen stukje persoonlijke ruimte afbakenen en beschermen tegen het publieke domein. Uit haar muziek en haar leven spreekt een heel primaire drang naar een volstrekt individuele vrijheid ten opzichte van de ander. Dit impliceert een apocalyptische visie op mens en maatschappij, een totale afwijzing, zonder hoop op verbetering. Hier openbaart zich een onverwachte verwantschap met het antisociale isolationisme van de *industrial music*. De middelen zijn totaal verschillend, maar ze zijn van dezelfde geest doordrongen. Paul Hegarty evocert het beeld van muziek uit een systeem dat op zijn laatste benen loopt: “music for the end of industry. [...] it was too late for a new society.” Eerder dan hopen op verlossing, plooit ze zich terug op totale afwijzing: “Industrial music aspires to live in unresolved negativity, like Bataille’s idea of sovereignty, hence its insistence on transgression rather than revolution, momentary if multiple moments of revolt

¹²⁷ Percival (en Waksman, 2009) beschrijft met dit dualisme het verschil tussen metal (macht) en punk (noise), maar de tweedeling lijkt me breder toepasbaar. Percival, “*Stone Deaf Forever*,” 32.

¹²⁸ “Mein wahres, geistliches, *nicht religiöses* Werk,” Oestvolskaja, “Meine Gedanken,” 23. Cursief van Oestvolskaja.

¹²⁹ Bagrenin, “Precision.”

rather than a change of society into something better.”¹³⁰ Hegarthy’s karakterisering leent zich uiteraard uitstekend voor een lezing van Oestvolskaja als muziek uit de nadagen van een totaal uitgeleefd dictatoriaal systeem. Het is een striemende aanklacht tegen een samenlevingsvorm die implodeert onder zijn eigen falen. Ook een ruimere interpretatie blijft echter overeind. Uit al Oestvolskaja’s uitlatingen spreekt angst voor de idee dat haar muziek door anderen geclaimd of in een systeem gedwongen wordt. Het niet aflatende gehamer creëert een gevoel van irrationaliteit en gevaarlijke oerkracht die de luisteraar op afstand houdt. In woord en klank creëert Oestvolskaja een ruimte waarin niemand kan doordringen, waarin zij volkomen vrij is van de overheersende ander: “The pounded clusters are a declaration of freedom; they are also an expression of terror.”¹³¹

De meest verontrustende angst ervaren we wanneer het vertrouwde plots anders en bedreigend wordt. Het confronteert ons met het transgressieve potentieel dat in onszelf sluimert. Marina Abramovitsj’ performances alarmeren ons omdat ze ons de mogelijkheid voorhouden dat ook wijzelf ons zo kunnen toetakelen. Ook horror ontleent zijn effect aan dit principe:

“The reason why horror is so troubling is perhaps precisely because it allows us to glimpse an alterity that is not absolute but that inhabits us. This is to say that if it is ‘like an eruption within the material out of which language is shaped’, then it is necessarily a sign of [...] the noisy background of all expression to which language can return when words fail us. [...] In horror, this is to say, just as in communications systems, noise is that element which disrupts the harmony or desired configuration of the system from within the very materiality or expressive constraints of the system itself.”¹³²

Bij Oestvolskaja observeren we dit verstoren van het vertrouwde met het vertrouwde op verschillende niveaus. Haar composities worden steeds beleefd binnen een traditioneel muzikaal communicatiesysteem en de middelen waarmee ze de conventies schendt komen van binnenuit. De extreme luidheid tart alle normen van de klassieke muziek, maar wordt enkel geproduceerd door een mens en een piano. De afbraak van de piano-cultuur komt niet van buitenaf, maar van de oer-geste die eraan ten grondslag ligt. De potentiële, oorverdovende cluster sluimert reeds in de enkele *piano*-toon. Oestvolskaja en haar composities bevinden

¹³⁰ Hegarty, *Noise / Music*, 105-6.

¹³¹ Morrison: “Ustvolskaya: Outside, Inside and Beyond Music History,” 127.

¹³² Hainge, *Noise Matters*, 87.

zich continu in het grensgebied tussen het vertrouwde en het verontrustende. De tendens in de literatuur om steeds terug te grijpen naar transcendente metaforen illustreert hoe haar muziek, ondanks de aanzienlijke hoeveelheid inkt die er al over gevloeid is, nog steeds haar vermogen om te verontrusten niet heeft verloren.

Conclusie

Dit onderzoek toont aan hoe Galina Oestvolskaja's *fortissimos* veel verder gaan dan het louter intensifiëren van de reeds aanwezige muzikale expressie. Telkens weer wordt duidelijk hoe luidheid een cruciale rol speelt in haar streven om zich te positioneren ten opzichte van verschillende conventies, systemen en percepties die als beklemmend worden ervaren. Ze bevrijdt zich van de klassieke formele logica door een dramaturgie te construeren op basis van scherpe contrasten tussen beide uitersten van het dynamisch spectrum, maar evengoed op subtiele schakeringen binnen die extremen. Zo verenigt Oestvolskaja's omgang met vorm een grote eenvoud met een bijzonder gesofisticeerde verfijning. Op een meer elementair niveau zet Oestvolskaja luidheid in als middel om een traditionele begrippen van muzikale klank en de piano als cultuurobject in vraag te stellen. De conventies worden daarbij van binnenuit tot springen gebracht en het instrument wordt gereduceerd tot zijn preculturele essentie. Oestvolskaja construeert een eigen pianoconcept dat erop gericht lijkt de overlevering zo totaal mogelijk af te wijzen. Het lichaam van de pianist komt hierbij centraal te staan in de beleving van haar muziek. Als vaak veronachtzaamd aspect van het pianospel wordt het met bijzondere urgentie geherwaardeerd, maar tegelijk wordt het onder onhoudbare druk gezet. Oestvolskaja zet het lichaam in als instrument dat haar afbraakproces voltrekt, maar doet het daarmee tegelijk geweld aan. Hierdoor verandert de relatie tussen repetitie en concert drastisch en wordt de uitvoering als moment van betekenisoverdracht tussen uitvoerend en luisterend lichaam geïntensifieerd.

Oestvolskaja's gebruik van extreme luidheid als ontkenning van muzikale conventies kadert in een breder streven dat haar hele leven en werk kenmerkt. Haar hele wezen lijkt volledig in het teken te staan van een diepgeworteld verlangen om de eigen individualiteit te bevestigen. Die hunkering concretiseert zich in het construeren van persoonlijke, veilige ruimtes die erop gericht zijn de ander buiten te houden. Deze ruimtes zijn letterlijk – een leven in zelfgekozen isolement – maar vooral ook figuurlijk in het steeds maar weer proclameren dat haar muziek volstrekt op zichzelf staat. Essentieel is daarbij het negatieve karakter van dit isolationisme. Oestvolskaja leeft in ontkenning van de wereld om haar heen, definieert haar werk primair als wat het níet is en schrijft muziek die de cultuurhistorische context waar ze deel van uitmaakt wil afzweren. De rol van luidheid beperkt zich hierin niet tot de abstracte interactie van muzikale principes. Zo lijkt de hardheid van Oestvolskaja's

muziek een onvermijdelijke perceptie als vrouwelijk bij voorbaat onmogelijk te willen maken. Ze is tegelijk de uitdrukking van de angst van componiste tegen de invasieve ander als dat wat die buitenwereld op afstand houdt. Zo belichaamt de pianist tegelijk Oestvolskaja's persoonlijke trauma en bakenen de decibels die hij produceert een afschrikwekkende akoestische ruimte af waarin dat lijden kan uitgedrukt worden.

Bovendien brengen Oestvolskaja's extreme dynamieken de luisteraars ook in contact met hun eigen diepgewortelde angst voor datgene wat ze niet kunnen bevatten. Deze muziek blijft ons steeds confronteren met dat wat anders is, maar toch binnenin elk van ons leeft. Ze appelleert aan het lichamelijke en irrationele in de luisterende ik en laat zich nooit volledig verstandelijk bevatten. Het is deze oproep aan de onderbuik die auteurs trachten recht te doen door Oestvolskaja's muziek in een waas van mystieke beeldspraak en een ongedefinieerde waarachtigheid te hullen. Daarmee lijkt de componiste haar ultieme doel om haar muziek ongrijpbaar te maken te hebben bereikt. Toch mogen we niet uit het oog verliezen dat dit slechts één van de waarheden van Oestvolskaja's luidheid uitdrukt. Het onzegbare dat deze muziek tot expressie wil brengen, moet zeker onderkend worden, maar tegelijk kunnen we haar niet tot dit ene aspect reduceren. Dit onderzoek beschrijft diverse facetten van Oestvolskaja's gebruik van extreme dynamieken die wel degelijk in een muziekwetenschappelijk vocabularium gevat kunnen worden. In de vijfde sonate legt het een symmetrische luidheidsstructuur bloot die de schijnbaar heterogene sonate overkoepelt. De zesde sonate staat dan weer in het teken van de spanning tussen een vergelijkbaar symmetrisch principe en een meer teleologische gerichtheid op basis van de gulden snede. Dankzij theoretische concepten uit de *sound studies* brengt deze tekst de *noisy* verhouding van Oestvolskaja's clusters tot klassieke muzikale conventies in kaart, die culmineert in een esthetiek van het onmogelijke, belichaamd door de pianist. Vanuit een *performance*-georiënteerd standpunt treden de pianist en het moment van uitvoering nog sterker op de voorgrond als dragers van betekenis. De kritische blik van de genderstudies leidt tenslotte tot een appreciatie van de machtsdynamieken en de protestgeste die in Oestvolskaja's sonates zijn samengebald. Pas in het samengaan van al deze zienswijzen en het voortdurend wisselen van luisterperspectief wordt de meervoudige waarheid van haar *fortissimos* enigszins zichtbaar.

Galina Oestvolskaja was veeleisend als mens én als componiste. Ze beschouwde haar werk als een extensie van haar diepste wezen. Ze verlangde niet enkel een uiterste krachtinspanning van zichzelf, maar ook van haar uitvoerders en haar publiek. Het is dan ook zeer de vraag in hoeverre een muziekwetenschappelijk werk recht kan doen aan de

overweldigende zeggingskracht van haar composities. Dit werk hoopt een bescheiden bijdrage te kunnen leveren aan een beter begrip van de complexe dynamiek tussen Oestvolskaja, haar muziek, de uitvoerder en de luisteraar. Het getuigt echter bovenal van het blijvend vermogen van deze muziek om wie met haar geweldige kracht in aanraking komt steeds weer te fascineren, verwonderen en verontrusten.

Bibliografie

- Bakhmin, Andrei. *Ustvolkskaya.org*. Geraadpleegd op 5 mei 2020. www.ustvolkskaya.org/eng/.
- Blois, Lois. "Eine rätselvole Beziehung. Galina Ustvolkskaja und Dmitri Schostakowitsch." *MusikTexte* 83 (2000): 43-48.
- Blois, Louis. "Shostakovich and the Ustvolkskaya Connection: A Textual Investigation." *Tempo*, nr. 182 (1992): 10-18.
- Bradshaw, Susan. "Galina Ustvolkskaya in Focus: St Peter's Friend." *The Musical Times* 141.1871 (2000): 25-35.
- Cizmic, Maria. *Performing Pain. Music and Trauma in Eastern Europe*. New York: Oxford University Press, 2012.
- Cox, Christoph en Daniel Warner (ed.). *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Herziene uitgave. New York – Londen: Bloomsbury, 2017.
- Danuser, Hermann, Hannelore Gerlach en Jürgen Köchel. *Sowjetische Musik im Licht der Perestroika*. Laaber: Laaber Verlag, 1990.
- Derks, Thea. "Galina Ustvolkskaya: 'Sind Sie mir nicht böse!' (Very Nearly an Interview)." *Tempo* nr. 193 (juli 1995): 31-33.
- Duyns, Cherry. *Toonmeesters #5. Galina Oestvolkskaja*. Hilversum: VPRO, 1994.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Londen, Routledge, 2008.
- Gladkova, Olga. "'Ich würde gern unter einer Birke sitzen...': Galina Ustvolkskaja im Gespräch." *MusikTexte* 83 (maart 2000): 27-29.
- Goddard, Michael, Benjamin Halligan and Paul Hegarty (ed.). *Reverberations. The Philosophy, Aesthetics and Politics of Noise*. Londen: Continuum, 2012.
- Gottschalk, Kurt. "Marianne Schroeder astonishes in Ustvolkskaya's works for piano." *Bachtrack.com*, 7/4/2019. Geraadpleegd op 31/3/2020. <https://bachtrack.com/review-ustvolkskaya-schroeder-brooklyn-academy-music-april-2019>.
- Gratzer, Wolfgang en Otto Neumaier, *Der Gordische Knoten. Lösungsszenarien in Wissenschaft und Kunst*. Wenen en Berlijn: Lit Verlag, 2014.
- Hainge, Greg. *Noise Matters. Towards an Ontology of Noise*. Londen: Bloomsbury Academic, 2013.

- Halser, Veronika. "Fluchtiges in fester Form. Zur Kammermusik von Galina Ustvol'skaja." In *Galina Ustvol'skaja*, ed. Ulrich Tadday, 38-51. Musik-Konzepte, Neue Folge, vol. 143. München: Edition Text + Kritik, 2009.
- Hegarty, Paul. *Noise / Music. A History*. New York–Londen: Bloomsbury, 2007.
- Heller, Michael C. "Between Silence and Pain: Loudness and the Affective Encounter." *Sound Studies* 1, nr. 1 (2015): 40-58.
- Henck, Herbert. *Klaviercluster. Geschichte, Theorie und Praxis einer Klanggestalt*. Signeale Aus Köln: Beiträge zur Musik der Zeit. Münster: Lit Verlag, 2004.
- Holzer, Andreas en Tatjana Marković. *Galina Ivanovna Ustvol'skaja. Komponieren als Obsession*. Keulen: Böhlau, 2013.
- Jeremiah-Foulds, Rachel: "An Extraordinary Relationship and Acrimonious Split. Galina Ustvol'skaja and Dmitri Shostakovich." *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, 23 (2010): 20-25.
- Jeremiah-Foulds, Rachel (als Rachel Foulds). "Masculinity Versus Femininity: An Overriding Dichotomy in the Music of Galina Ustvol'skaja". *eSharp* 9 (Voorjaar 2007). Geraadpleegd op 5 mei 2020. <https://www.gla.ac.uk/research/az/esharp/issues/9/>.
- Kahn, Douglas, *Noise – Water – Meat. A History of Sound in the Arts*. Cambridge (Mass.): MIT Press: 1999.
- Katz, Boris. "Sieben Zugänge zu einem Werk." In *Galina Ustvol'skaja*, ed. Ulrich Tadday, 74-92. Musik-Konzepte, Neue Folge, vol. 143. München: Edition Text + Kritik, 1999.
- Klaue, Inna. "Galina Ustvol'skaja." In *Komponisten der Gegenwart*, ed. Hanns-Werner Heister en Walter-Wolfgang Sparrer. München: Edition Text + Kritik, 1992. 52^e nalevering, 10/2014.
- Kovnatskaya, Lyudmila. "Ustvol'skaja, Galina Ivanovna." *Grove Music Online*. 2001. Geraadpleegd op 9/10/2019. <https://www-oxfordmusiconline-com.kuleuven.ezproxy.kuleuven.be/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028870>.
- Lobanova, Marina. "Zwischen Absurdität und Abgrund. Zur Lage der neuen Musik in Russland." *Neue Zeitschrift für Musik* 162 (2001): 62-65.
- Macdonald, Ian. *The Lady with the Hammer. The Music of Galina Ustvol'skaja*. Geraadpleegd op 5 mei 2020. <http://www.siue.edu/~aho/musov/ust/ust.html>.
- Meyer, Thomas. "Variationen einer Obsession. Zum Werk von Galina Ustvol'skaja." *MusikTexte* 83 (maart 2000): 38-42.

- Moore, Brian C. J. "The Perception of Loudness." In *An Introduction to the Psychology of Hearing. Fifth Edition*, 127-161. Bingley: Emerald Group, 2008.
- Morrison, Simon. "Galina Ustvol'skaja: Outside, inside, and beyond Music History." *The Journal of Musicology: A Quarterly Review of Music History, Criticism Analysis and Performance Practice* 36 (januari 2019): 96-129.
- Nauck, Gisela: "'In einer großen Lautstärke eine große Stille hören...' - Ein Gespräch mit Markus Hinterhäuser über Galina Ustvol'skaja und ihre Sonaten für Klavier." *Positionen* 70 (2007): 36-39.
- Oestvol'skaja, Galina. "Meine Gedanken über das Schöpferische." *MusikTexte* 83 (2000): 23.
- Olsen, Kirk N, Catherine J Stevens, Roger T Dean, en Freya Bailes. "Continuous Loudness Response to Acoustic Intensity Dynamics in Melodies: Effects of Melodic Contour, Tempo, and Tonality." *Acta Psychologica* 149 (2014): 117-28.
- Patov, Ulrike. "Rätselhaft und unerklärlich. Zum Tod von Galina Ustvol'skaja." *MusikTexte* 112 (2007): 89-90.
- Percival, Mark J. "Stone Deaf Forever: Discourses of Loudness." *Volume! La revue des musiques populaires* 11, nr. 2 (2015): 29-49.
- Radwilowitsch, Alexander. "Religiöse Motive. Zu einem speziellen Phänomen der neuen Musik in Rußland." *MusikTexte* 83 (maart 2000): 17-21.
- Redepenning, Dorothea. "Galina Ustvol'skajas Œuvre im sowjetischen Kontext." In *Galina Ustvol'skaja*, ed. Ulrich Tadday, 5-21. Musik-Konzepte, Neue Folge, vol. 143. München: Edition Text + Kritik, 2009.
- Redepenning, Dorothea. "Kunst im Dienst des Glaubens. Zum Schaffen von Ustvol'skaja." *MusikTexte* 83 (maart 2000): 32-38.
- Redepenning, Dorothea. "Schön oder wahr? Überlegungen zu Galina Ustvol'skaja und ihrer Musik." *Neue Zeitschrift für Musik* 168 (2007): 38-41.
- Rexroth, Tatjana. "Eigensinnig und nachdenklich. Galina Ustvol'skaja – ein persönliches Porträt." *MusikTexte* 83 (maart 2000): 24-27.
- Reynolds, Simon "Noise" (1990). In *Audio Culture. Readings in Modern Music*, 55-58. First edition. New York – London: Bloomsbury, 2007.
- Ross, Alex. "A Grand Russian Original Steps out of the Mist." *New York Times*, 28 mei 1995.
- Rutherford-Johnson, Tim. *Music after the Fall. Modern Composition and Culture since 1989*. Oakland: University of California Press, 2017.
- Schönberger, Elmer. "Galina Ustvol'skaja: die Frau mit dem Hammer." *MusikTexte* 83 (maart 2000): 30-31.

- Schröder, Julia H. "Gewalt und Intimität." *Positionen* 80 (augustus 2009): 35-37.
- Suslin, Viktor, "The Music of Spiritual Independence: Galina Ustvolskaya." Ustvolskaya.org. Geraadpleegd op 6 mei 2020. <http://ustvolskaya.org/eng/>. Origineel gepubliceerd in Cenova, Valerija (ed.): "Ex oriente..." *Ten Composers from the former USSR*. Studia Slavica Musicologica 25. Berlijn: Ernst Kuhn, 2002: 99-114.
- Tadday, Ulrich. *Galina Ustvol'skaja*. Musik-Konzepte, Neue Folge, vol. 143. München: Edition Text + Kritik, 2009.
- Utz, Christian. "'Liberating' Sound and Perception. Historical and Methodological Preconditions of a Morphosyntactic Approach to Post-Tonal Music." in Christian Utz (ed.), *Organized Sound. Klang und Wahrnehmung in der Musik des 20. Und 21. Jahrhunderts*, 11-46. Saarbrücken: Pfau, 2013.
- Volcler, Juliette. *Extremely Loud. Sound as a Weapon*. Vertaald door Carol Volk. New York: The New Press, 2013.
- Voormans, Josée. *Schreeuw in het heelal (Schrei ins All / Scream into Space)*. Hilversum: VPRO, 2005.
- Weiss, Stefan. "Auf der Suche nach dem Bauhüttengeheimnis der Gotikerin von St. Petersburg." In *Galina Ustvol'skaja*, ed. Ulrich Tadday, 22-38. Musik-Konzepte, Neue Folge, vol. 143. München: Edition Text + Kritik, 2009.
- Weitzman, Ronald. "Record Review." *Tempo* 195 (januari 1996): 41-44.
- Wilson, Samuel. "Building an Instrument, building an Instrumentalist: Helmut Lachenmann's *Serynade*." *Contemporary Music Review* 32/5 (2013): 425-436.
- Zink, Michael. "Von religiösem Geist erfüllt. Zu Galina Ustvol'skajas *Sinfonien* 2 bis 5." In *Galina Ustvol'skaja*, ed. Ulrich Tadday, 52-73. Musik-Konzepte, Neue Folge, vol. 143. München: Edition Text + Kritik, 2009.

Opnames

- Oestvol'skaja, Galina. *Pianosonate nr. 6*. Tatiana Andreeva. Divine Art dda 25130, 2015, cd.
- Oestvol'skaja, Galina. *Pianosonate nr. 6*. Alexei Lubimov. Ogenomen in Zipper Hall, Los Angeles, VS op 29/02/2016. <https://www.youtube.com/watch?v=C7n90yv6fto>.
- Oestvol'skaja, Galina. *Pianosonate nr. 6*. Oleg Malov. Megadisc Classics MDC 7876, 1994, cd.

Oestvolskaja, Galina. *Pianosonate nr. 6*. Markus Hinterhäuser. Col legno WWE1CD50502, 2012.

Oestvolskaja, Galina. *Pianosonate nr. 6*. Marino Formenti. Wergo WER6739-3, 2011.

Bijlagen

In bijlage is de volledige partituur van Oestvolskaja's vijfde en zesde pianosonate toegevoegd.

Samenvatting

Aan de basis van dit onderzoek ligt de vaststelling dat extreme luidheid van Galina Oestvolskaja's composities in de literatuur al te vaak in problematische narratieven wordt ingepast. Daardoor blijft deze voor haar muziek cruciale parameter grotendeels onontgonnen. Partituurstudie toont aan dat Oestvolskaja bij afwezigheid van traditionele vormelementen er zowel in de vijfde als zesde pianosonate toch in slaagt om een overkoepelende dramaturgie uit te werken op basis van grote dynamische contrasten en subtiele nuances binnen de extreme luidheid. Steunend theoretische concepten uit de *sound studies* schetst deze tekst de *noisy* verhouding van Oestvolskaja's clusters tot klassieke muzikale conventies, die culmineert in een esthetiek van het onmogelijke, belichaamd door de pianist. Vanuit een *performance*-georiënteerd standpunt treden de pianist en het moment van uitvoering nog sterker op de voorgrond als drager van betekenis en wordt de dynamiek tussen repetitie en uitvoering op scherp gezet. De kritische blik van de genderstudies leidt tot slot tot een appreciatie van de machtsdynamieken en de protestgeste die in Oestvolskaja's sonates zijn samengebald. Pas in het samengaan van al deze zienswijzen en het voortdurend wisselen van luisterperspectief wordt de meervoudige waarheid van haar *fortissississimos* enigszins zichtbaar.