

95967

BRILLIANT
CLASSICS

RUDOLF ESCHER

ORCHESTRAL MUSIC
CHAMBER MUSIC
CHORAL MUSIC

Concertgebouw Orchestra · Riccardo Chailly
Netherlands Chamber Choir · Ed Spanjaard

Rudolf Escher 1912-1980

Orchestral Music, Chamber Music, Choral Music

CD1 Orchestral Music	47'07	5. Rigaudon	3'04
Concerto for String Orchestra		6. Air	2'49
(1947-1948)		7. Hymne	4'10
1. Canto appassionato:			
Energico alla breve	6'21	Trio à cordes (1959)	
2. Rondo mediterraneo: Presto	8'48	8. Transformations	6'59
3. Ciaccona epica: Grazioso		9. Réminiscences	7'45
e con moto	10'50		
		Trio for Clarinet, Viola and Piano	
4. Musique pour L'Esprit en Deuil		(1979)	
(1943)	20'58	10. Intrada-Allegro risoluto (I)-	
		Passaggio	7'05
Concertgebouw Orchestra		11. Passacaglia notturna	
Riccardo Chailly <i>conductor</i>		(II)-Passaggio	10'14
		12. Comodo (III)	7'11
CD2 Chamber Music	64'29	Jacques Zoon <i>flute</i> (1-7)	
Le Tombeau de Ravel (1952)		Herman de Boer <i>clarinet</i> (10-12)	
1. Pavane	5'38	Bart Schneemann <i>oboe</i> (1-7)	
2. Air	1'57	Ronald Hoogveen <i>violin</i> (1-9)	
3. Forlane	3'51	Zoltan Benyacs <i>viola</i>	
4. Sarabande	3'23	Dmitri Ferschtman <i>cello</i> (1-9)	
		Glen Wilson <i>harpsichord</i> (1-7)	
		Frank van de Laar <i>piano</i> (10-12)	

CD3 Choral Music 49'15

Songs of Love and Eternity (1955)

Text: Emily Dickinson (1830-1886)

1. These are the days when
birds come back 3'17
2. Wild nights! 1'33
3. Heart, we will forget him! 1'50
4. The wind tapped like a
tired man 2'58
5. To make a prairie it takes
a clover 2'21

From: Poems, first and second series

Text: Emily Dickinson

6. I taste a liquor never brewed
(1955) 1'58

From: Le vrai visage de la paix par

Picasso et Eluard

Text: Paul Eluard (1895-1952)

7. Le vrai visage de la paix
(1953, rev. 1957) 11'32

Ciel, air et vents (1957)

Text: Pierre de Ronsard (1524-1588)

8. Ode 3'29
9. Chanson 5'37
10. Sonnet 2'29

Three Poems by W.H. Auden (1975)

Text: William H. Auden (1907-1973)

11. If I could tell you 3'29
12. A curse 3'17
13. Warm are the still and
lucky miles 3'45

Netherlands Chamber Choir
Ed Spanjaard *conductor*

Orchestral Music

Rudolf Escher's (b. Amsterdam 1912-1980) earliest memories were of Java, where his father was employed as a geologist from 1916 to 1921. Escher's first lessons in music were from his father. It was during his secondary school days that Escher began to realize his ambition in life was to become a composer. In 1931 he enrolled in the 'Toonkunstconservatorium' in Rotterdam where he studied composition (from 1934 to 1937) under Willem Pijper. With the bombardment of Rotterdam where Escher lived since 1935 - in May of 1940, nearly all of his compositions were destroyed. Refusing to enrol in the 'Kultuurkamer' (the Nazi register of artists in occupied Holland which served rather as a racist guild), his standard of living depreciated considerably, a situation that improved somewhat at the close of World War II.

Escher's breakthrough as a composer came in 1947 with *Musique pour l'esprit en deuil*, an orchestral piece in which his musical idiom was already crystallized. Central to this were his predilection for polymelodic, mobile, linear structures which were elaborated upon to become pregnant, complex, but invariably lucid, contrapuntal textures. As the fifties came to a close, Escher occupied himself with the music of the new generation of avant-garde composers (Stockhausen, Boulez, and others). This orientation on serial technique arose in part due to his musical curiosity, but also important was his conviction that he had come to a standstill by remaining faithful to what he by then had come to regard as obsolete structural models. Seeking new impulses, he briefly explored the field of electronic music and immersed himself in the use of twelve-tone rows. These endeavours ultimately led to a musical crisis, for Escher found it impossible to reconcile his tonally anchored basic compositional premises with the antitonal implications of serialism. Nearly all of the compositions begun by Escher in the first half of the sixties were to remain uncompleted. Escher proved himself a composer reborn with the successful works *Quintetto a Fiati* (1966-1967), *Sintonia per dieci strumenti* (1973-1976), the *Trio for clarinet, viola and piano* (1978-1979), and, his final work, the *Sonata for flute and piano* (1976-

1979). In each of these, the constructivist principles of serialism are intriguingly blended with his personal, inalienable polymelodic style. It is for this quality that his late work amounts to as many high-points of the twentieth-century music repertoire, and it would hardly be hyperbolic to suggest that Rudolf Escher was the greatest composer to arise from the Pijper school.

Concerto for string orchestra (1947-1948)

The *Concerto for string orchestra*, composed by Escher in 1947-1948, was premiered on December 12, 1948, with Eduard van Beinum conducting the Concertgebouw Orchestra (to whom the work is dedicated). The work is in three movements. The first, *Canto appassionato*, is a tension-filled instrumental "song" in which Escher, in his characteristic manner, draws a melody from a basic melodic kernel using a sophisticated variation technique. The second movement, *Rondo mediterraneo*, has a symmetrical form (A B A CAB A). The rondo theme is presented respectively by the first violins, the second violins and violas, the violas and cellos, and finally by the first violins again. The third movement, *Ciaccona epica*, is comprised of five variations on a theme, sounded in its basic form by two violins. This theme undergoes vigorous polymelodic treatment as the movement progresses. The *Concerto for string orchestra* found a surprising admirer in the American composer John Cage, who, after hearing a recording of the work at the Donemus music publishing house in April of 1949, visited Escher at his home. In November of 1960, Escher, having reconsidered the work, decided to withdraw and destroy the composition. Six years later he wrote to Cage: "The Concerto for strings which you heard at Donemus (did you really like that music? I never understood) was abandoned long ago to the flames." The composer was not aware that a copy had been preserved on microfilm in the Donemus archives. At the instigation of Otto Ketting, who was in search of music for a concert he was to conduct with the Netherlands Radio Chamber Orchestra, the Rudolf Escher Committee sanctioned the production of a score in 1984.

Musique pour l'esprit en deuil (1941-1942)

The creation of *Musique pour l'esprit en deuil*, Escher's first masterpiece, is intertwined with the composer's experiences in the early years of World War II. It was perhaps even written to somehow allay the spiritual upheaval he underwent as a result of the bombardment of Rotterdam and the dark period of occupation that followed: music in which the composer mourns freedom's fall to "the destructive violence of a depraved political system and its mechanisms of military terror". The work was composed in Reeuwijk between December of 1941 and May, 1942. Soon thereafter, Escher began working on the orchestration, which he completed in Oegstgeest on February 9, 1943.

"Fled head-over-heels this same stormy evening, by bicycle to Reeuwijk because of raids in Leiden" (the Germans were rounding up "able-bodied men" for impressment in slave labour), noted the composer. In 1945 he wrote his parents: "Finally getting around to signing the orchestral piece I instrumented two years ago. I will probably name it 'l'Acte sonore à travers les désastres'". "The first performance of *Musique pour l'esprit en deuil* - as it was ultimately entitled -, given on January 19 1947 by the Concertgebouw Orchestra conducted by Eduard van Beinum, was a resounding success. In a letter to the director of the Amsterdam Conservatory, Jan Odé, written several days after the premiere, Escher prophetically commented: "I have the feeling that this music will live longer than I shall myself." Technically speaking, the work is characterized by a generative process of intervallic manipulation, a constructive means tracing back to Debussy that was the essence of Escher's musical thought. The melodies and harmonies are derived from the material presented after the first, introductory twenty bars. A languorous trumpet melody then follows, and a march, which swells to truly apocalyptic intensity over the course of its 132 bars. After the recapitulation comes a lengthy coda in which a lamentation is sounded by the English horn.

© Erik Voermans

Translation: John Lydon

Chamber Music

Le Tombeau de Ravel came into being in the first half of 1952 and was commissioned by the city of Amsterdam for the ensemble Alma Musica. Escher received the Prof. Van Der Leeuw Award for this composition in 1959. Like earlier tombeaus, such as those dating from the 17th century but also Ravel's *Tombeau de Couperin*, Escher's composition in seven movements for flute, oboe, violin, viola, cello and harpsichord is an homage to a revered master.

Directly motivating the work was a visit Escher paid to the house of Maurice Ravel. The result of this visit is most certainly an act of homage to the French composer: elegant, and next to the two *Airs* (II and IV) and a *Hymne* (VII), it comprises four antique dance forms: *Pavane* (I), *Forlane* (III), *Sarabande* (IV) and *Rigaudon* (V), thematically well-wrought yet lucid, instrumentally varied and colourful. Still, Escher's personal touch is as masterfully and self-assuredly evident as it had been in *Musique pour l'esprit en deuil* and the almost contemporaneous *Hymne du grand Meaulnes*.

The theme of the *Pavane* (which bears the telling subtitle: *Pour une maison déserte*) is formative to nearly the entire suite. The elegiac tone of many of the melodic lines, with their sophisticated polyphony and driving harmony, the composer's longing for escape from the self-imposed framework, soaring upward in an attempt to break free, most times only to plummet back in sombre considerations, for all of this the voice of Rudolf Escher would be recognized among thousands.

Both the lyrical *Trio à cordes* from 1959 and the more introverted *Trio* for clarinet, viola and piano composed in 1979 further build on those qualities mentioned above.

In *Peter Schat - Rudolf Escher: letters* (Bibliotheek Nederlandse Muziek, 1992), Erik Voerman refers to the string trio as a 'rush job'. Escher had received the commission to compose a trio at the end of August and the work was delivered on the following first of October. It was the fulfilment of a long cherished desire to compose a string trio.

That the "unexpected string trio must come into being despite such opposition", as Escher wrote to Peter Schat on August 31, 1959, is nowhere to be heard. The tonal interplay, melodic creativity and the enthusiasm that emanates from this music does not belie the standards set in Escher's oeuvre.

The third trio (Escher had written a wind trio in 1939 which he revised in 1941) was composed in 1978/79 and is dedicated to the Phemios Trio, an ensemble who had earned acclaim with Bartók's trio *Contrasts*. In the **Trio for clarinet, viola and piano**, the slightly earlier *Sinfonia per dieei strumenti* (1973/75), and the *Flute Sonata* (his last completed work), Escher achieved both a culmination and synthesis of his style and technique.

Expressiveness and structural control, drama and technique, emotion and intellect are in perfect balance and undeniably original. The three main movements of the trio (Allegro risoluto, Passacaglia notturna and Comodo) are introduced by an Intrada and each is connected by a Passaggio. The nocturnal character (with vague reminiscences of Bartók) of the Passacaglia notturna and its bird sounds, its enchantingly still atmosphere in the bridge passages and self-assured potency and polyphonic inventiveness in the Comodo, with a jubilating close, are at the same time extraordinarily ingeniously constructed and poignantly beautiful.

Rudolf Escher was not a composer of 'easy listening' music, not one for compromises nor an impulsive writer. The depth, intensity and integrity of his music all contribute however to our recognizing in his exquisite oeuvre a solid link in the tradition of a millennium of western music.

© Leo Samama

Translation: John Lydon

Choral Music

'Choral composition is an incredibly subtle art,' wrote Rudolf Escher in a letter to his friend, the composer Peter Schat (1935). Escher's observation marks his professional attitude: a keen and unfailing devotion to excellence, which, brought to bear on his own production, leaves us with only a limited number of finished works that finally received his own blessing. Of Escher's compositions the works for unaccompanied choir are a sizeable portion. He loved the choral music of the Renaissance period and its styles and techniques came to inspire much of his own musical language. Thus the composition of choral music took him back to the very roots of his art. Escher loved poetry.

He was not only a composer, but a teacher and writer on music, a painter and a poet. Escher first thoroughly absorbed the poetry he was setting to music, then carefully devised his treatment of the words to make them both singable and understandable. For this, he took his cue from the techniques of the Renaissance madrigalists, a choice which, in the musical climate of his day, seems innovative rather than the opposite. And, far from copying the linear writing and the imitation techniques of such polyphonists as Josquin, Jannequin and Gombert, Escher uses them as a framework for his own musical idiom, of which polymelody and the use of Renaissance techniques are prominent features. In the choral piece *Heart we will forget him*, to words by Emily Dickinson, these techniques are frankly exhibited: the sopranos and altos simultaneously sing purely individual lines and, in doing so, produce the harmony between them. Escher's use of polymelody and Renaissance techniques, his frequent use of antimetric rhythm and his flowing, free-tonal melos distinguish him as a composer whose work defies any kind of labelling according to some school or trend. Only the music of Matthijs Vermeulen (1888-1967), although more radical in its use of totally independent voices, may be said to have sprung from a cognate source.

Rudolph Escher's individual style is already strongly apparent in his first choral work, *Le vrai visage de la paix* (1953, rev. 1957), a setting of a poem by the French

poet Paul Eluard (1895-1952). It was commissioned by the city of Amsterdam, which honoured it with its annual music award in the same year. As in many of Escher's choral pieces, the music directly reflects the nature of the poetry: both are free in form. Escher wrote: 'Eluard's poem is an ideal inspiration for vocal music because it never 'describes'. It only evokes and compares. The work has three parts, in each of which imitation determines the course of the separate voices. To prevent the polyphony from blurring the words, Escher instructs the singers contributing the intricate canonic imitations to sing on a single vowel, or with a closed or partly closed mouth, through most of the piece. The voices that carry the text, however, are, in Escher's own words, 'free in their melodic lines to assume the natural cadence of language.' It is a device Escher uses in many of his choral works.

Two years later Escher wrote a new piece for chorus, **Songs of Love and Eternity**, to words by the American poet Emily Dickinson (1830-1886). She has been called "the genius in a crinoline", as her poetry expresses romantic ideas about life, love and nature in concise images and strikingly free verse. Escher set six of Dickinson's poems to music to form a cycle of short songs, which he completed in October 1955. The work was not produced until twelve years later, because, owing to its tricky, strongly chromatic harmonies, it was considered too difficult to perform Dickinson's play with metre and rhyme and her evocative metaphor had prompted Escher to write a music of similar expressiveness. A nervous melody in the male voices sets the troubled mood in *Wild Nights*. The wind in *The wind tapped like a tired man* is heard buzzing in the tenors, while the sopranos chant the words and do the tapping in a monotonous, pounding 'melody'. Escher marks the progress of the verse in clearly defined phrases and creates an inner unity through the repetition of patterns in rhythm (triplets) and melos (chromatics and triads). The song *I taste a liquor never brewed* was part of the Dickinson cycle until Escher decided to take it out and rework it for separate performance, leaving the cycle to end in the airy whisper of the transparent bee-vererie in *To make a prairie it takes a clover*.

Like the Dickinson songs, **Ciel, air et vents**, a cycle of three songs to words by Pierre Ronsard (1524-1588), was composed as a unit. Ronsard, like Dickinson, speaks of life, love and nature, and, like her, was way ahead of his time. He championed a new kind of poetry, for which he devised new, freer rules of versification. In Ronsard's verse, masculine and feminine rhyme constantly alternate; in Escher's music different kinds of metre are used. The short outer movements, *Ode* and the *Sonnet* from which the triptych derives its name, both display a strict use of imitation techniques. Exceptionally, in *Ode* Escher gives the words of the poem to all the voices, which imitate one another in a two-part canon. The central movement is an elaborate *Chanson*. Male voices sing the words of this song, alternated with short, wordless phrases from the sopranos and altos alter each stanza. Canonic techniques also dominate the two quatrains of the *Sonnet*. Both quatrains share the same melodic material, reminiscent, in turn, of the *Ode*. The two tercets that follow are, true to the rule in sonnets, in a contrasting mood, evoked by the use of male voices only.

After completing his setting of Ronsard, Escher waited almost twenty years before undertaking another choral work. During that interval, between *Ciel, air et vents* and his next vocal work, **Three Poems** (1975) to words by W.H. Auden, he studied new ways of developing his musical language. Serialism put its imprint on Escher's idiom in the 1960s, but it only confirmed him in going his own way. "Atonality is a fiction," he once wrote. The stern principles adhered to by so many of his younger contemporaries never found credit with Escher. By consequence, *Three Poems* much resembles the earlier choral works in character. It is in details, such as the phrase for speaking chorus in *The Curse*, that the composer's inner growth is apparent. While in essence his musical treatment of the poetry remains unchanged, it is the greater freedom in rhythm, harmony and melodic development that marks out *Three Poems* as the fruit of his later years.

© Mischa Spel

Translation: Ko Kooman

Orkestmuziek

De eerste jeugdherinneringen van de in Amsterdam geboren **Rudolf Escher** (1912-1980) zijn verbonden met Java, waar zijn vader van 1916 tot 1921 werkzaam was als geoloog. Van hem kreeg hij ook zijn eerste muzieklessen. Op de middelbare school groeide bij Escher het besef dat hij componist wilde worden. In 1931 werd hij leerling aan het Toonkunst-conservatorium in Rotterdam, waar hij (van 1934 tot 1937) compositie studeerde bij Willem Pijper. Bij het bombardement in mei 1940 op Rotterdam, waar Escher vanaf 1935 woonachtig was, gingen nagenoeg al zijn composities verloren. Als gevolg van zijn weigering lid te worden van de Kultuurkamer waren zijn levensomstandigheden gedurende de oorlog weinig florissant. Na de bevrijding kwam daarin enige verandering. De doorbraak als componist kwam in 1947 met het orkestwerk *Musique pour l'esprit en deuil*, waarin Eschers eigen muzikale idioom vrijwel volledig is uitgekristalliseerd. Centraal hierbij staat een voorkeur voor polymelodische, beweeglijke, lineaire structuren, die tot geladen, complexe, maar altijd helder vormgegeven contrapuntische weefsels worden uitgebouwd. Aan het einde van de jaren vijftig ging Escher zich bezighouden met de muziek van de jongste generatie avantgardisten (Stockhausen, Boulez en anderen). Deze oriëntatie op de seriële techniek kwam deels voort uit compositorische nieuwsgierigheid, deels uit de overtuiging zelf te zijn vastgelopen in inmiddels als achterhaald gevoelde structuurmodellen. Uit een behoefte aan nieuwe impulsen begaf hij zich kortstondig op het terrein van de elektronica en verdiepte zich in het componeren met behulp van twaalftoonreeksen. Hij liep uiteindelijk vast omdat hij de antoniale implicaties van het serialisme niet met zijn eigen, in de tonaliteit verankerde muzikale grondhouding kon verenigen.

Vrijwel alle composities waaraan Escher gedurende de eerste helft van de jaren zestig begon bleven onvoltooid. Met de zeer geslaagde composities *Quintetto a fiati* (1966-67), *Sinfonia per dieci strumenti* (1973-76), het *Trio voor klarinet, altviool en piano* (1978-79) en de *Sonata voor fluit en piano* (1976-79), zijn zwanezang, toonde

Escher zich als componist herboren: constructivistische principes van het serialisme worden hierin op een Intrigerende manier verweven met zijn onvervreemdbaar eigen polymelodische stijl. Het is dan ook niet overdreven Rudolf Escher te beschouwen als de grootste componist die de school van Pijper heeft voortgebracht.

Concerto voor strijkorkest (1947 - 1948)

Escher componeerde het *Concerto voor strijkorkest* in 1947-1948. De eerste uitvoering vond plaats op 12 december 1948 door de strijkers van het Concertgebouworkest (aan wie het werk is opgedragen) onder Eduard van Beinum. Het stuk valt uiteen in drie delen. Het eerste, *Canto appassionato*, is een spanningsvol instrumentaal 'lied' waarin Escher op een voor hem karakteristieke manier voortspint op een melodische kern met behulp van een uitgekende variatietechniek.

Het tweede deel, *Rondo mediterraneo*, heeft een symmetrische grote vorm: A B A CAB A, waarbij het rondo-thema achtereenvolgens wordt gespeeld door de eerste violen, de tweede violen plus altén, de altén plus celli en tot slot opnieuw de eerste violen. Het derde deel, *Ciaccona epica*, bestaat uit vijf variaties op een thema, dat in zijn uitgangsvorm aan het begin door twee violen wordt geëxposeerd. In het verdere verloop wordt dit gegeven sterk polymelodisch uitgewerkt. Het *Concerto voor strijkorkest* vond een verrassende bewonderaar in de Amerikaanse componist John Cage, die, nadat hij bij uitgeverij Donemus in april 1949 een opname van het stuk had gehoord, Escher thuis opzocht. In november 1960 besloot Escher het stuk terug te trekken en te vernietigen, omdat hij er onmogelijk meer achter kon staan. Zes jaar later zou hij in een brief aan Cage schrijven: '*The Concerto for Strings* which you heard at Donemus (did you really like that music? I never understood) was abandoned long ago to the flames.' Wat Escher niet wist, was dat het stuk nog op microfilm aanwezig was in het archief van Donemus. Op instigatie van Otto Ketting, die in verband met een door hem te dirigeren concert met het Nederlands Kamerorkest op zoek was naar repertoire, werd in 1984 met toestemming van het Rudolf Escher Comité een partituur gereproduceerd.

Musique pour l'esprit en deuil (1941-1942)

De ontstaansgeschiedenis van *Musique pour l'esprit en deuil*, Eschers eerste meesterwerk, is verbonden met de oorlogsjaren. Misschien is het stuk ten diepste zelfs een bezwering van de geestelijke ontredde die het bombardement op Rotterdam en de daarop volgende donkere bezettingstijd tot gevolg had: muziek waarin de componist rouwt om het verlies van de vrijheid door toedoen van 'het destructieve geweld van een verdorven politiek systeem en zijn militaire terreurapparaat'. Escher schreef het werk in Reeuwijk, tussen december 1941 en mei 1942. Kort daarna begon hij met de orkestratie, die op 9 februari 1943 te Oegstgeest werd voltooid. 'Dienzelfden avond in stormweer hals-over-kop per fiets naar Reeuwijk gevlucht, wegens razzia's te Leiden' (waar 'weerbare mannen' door de Duitsers werden opgepakt voor de *Arbeitseinsatz*), meldt de componist. In 1945 schreef hij aan zijn ouders: 'Kom er eindelijk toe mijn reeds twee jaar geleden georkestreerde orkestwerk beteekeenen. Het gaat waarschijnlijk heeten "l'Acte sonore à travers les désastres".' De eerste uitvoering van *Musique pour l'esprit en deuil* - zoals het stuk uiteindelijk werd genoemd - door het Concertgebouworkest onder leiding van Van Beinum op 19 januari 1947, was een groot succes. In een brief aan de toenmalige directeur van het Amsterdamsch Conservatorium Jan Odé, daags na de première geschreven, deed Escher een profetische uitspraak: 'Ik heb het vreemde gevoel dat deze muziek langer zal bestaan dan ikzelf.' In muzikaal opzicht wordt het werk gekenmerkt door generatieve intervalmanipulatie, een op Debussy terug te voeren constructieprincipe dat de kern vormt van Eschers denken in muziek. De melodiek en harmoniek komen voort uit het materiaal dat na de eerste 20 inleidende maten wordt geïntroduceerd. Daarna volgt een langouereuze melodie van de trompet en een mars, welke in de loop van 132 maten tot waarlijk apocalyptische intensiteit uitgroeit. Na de reprise volgt een lang coda met een weklacht de althobo.

© Erik Voermans

Kamermuziek

In het verlengde van het hierboven geconstateerde staan zowel het lyrische *Trio à cordes* uit 1959 en het meer naar binnen gekeerde *Trio* voor klarinet, altviool en piano uit 1979.

Het strijktrio (met als delen *Transformations* en *Réminiscences*) wordt door Erik Voermans in *Peter Schat - Rudolf Escher*: brieven (Bibliotheek Nederlandse Muziek, 1992) als een 'haastklus' aangemerkt. Escher kreeg eind augustus de opdracht een trio te componeren en leverde dit op 1 oktober af. Het voldeed tevens aan de lang gekoesterde wens van hem eens een strijktrio te schrijven.

Dat het "onverwachte strijktrio tegen de verdrukking in *moet* ontstaan", zoals Escher op 31 augustus 1959 aan Peter Schat schreef, is niet te horen. Het spel met de tonen, de melodische inventiviteit en de bevoegenheid die van deze muziek uitgaat, doet niet onder voor de rest van Eschers oeuvre.

Het derde trio (Escher had in 1939 een blaastrio geschreven dat in 1941 gereviseerd werd) ontstond in 1978/79 en is opgedragen aan het Phemios Trio, dat naam had gemaakt met het trio *Contrasten* van Bartók. In de partituur van het *Trio voor klarinet, altviool en piano* en in de hiervoor geschreven *Sinfonia per dieci strumenti* (1973/75) en de *Fluitsonate* (Eschers laatst voltooide werk) heeft Escher tegelijk een culminatie en synthese van zijn stijl en techniek verwezenlijkt.

Uitdrukingskracht en vormbeheersing, drama en techniek, emotie en intellect zijn volkomen in evenwicht en onvervalsbaar origineel. De drie hoofddelen (*Allegro risoluto*, *Passacaglia notturna* en *Comodo*) van het trio worden ingeleid door een *Intrada* en telkens verbonden door een *Passaggio*. De nachtmuziek-achtige (en daarin vaag aan Bartók herinnerende) *Passacaglia notturna* met z'n vogelgeluiden, de betoverende verstilde sfeer in de brugpassages en zelfverzekerde kracht en polifone vindingrijkheid in het *Cornodo*, met z'n jubelende slot, zijn tegelijk ongemeen ingenieus geconstrueerd en ontroerend mooi.

Rudolf Escher was geen componist van 'gemakkelijke' muziek, geen man van compromissen, noch een impulsief schrijver. De diepgang, intensiteit en integriteit van zijn muziek dragen echter bij tot ons besef dat zijn prachtige oeuvre een wezenlijke schakel is in de traditie van een millennium westerse muziek.

© Leo Samama

Koormuziek

“Koor is een ongelooflijk subtiële materie,” schreef Rudolf Escher in 1958 aan zijn collega Peter Schat (1935). Dat Escher zich daar zo bewust rekenschap van gaf, is veelzeggend voor zijn houding ten opzichte van het componeren. Zijn zelfkritiek was waakzaam en scherp, waardoor het aantal voltooide en blijvend goedgekeurde werken relatief klein is gebleven. Binnen Eschers oeuvre nemen de composities voor koor a cappella een aanzienlijke plaats in. Dat is niet verwonderlijk: vocale muziek uit de renaissance stond bij Escher hoog in het vaandel. Zijn eigen muzikaal idioom werd in belangrijke mate door die voorliefde beïnvloed en het componeren van koorwerken bracht hem daarom terug naar de wortels van zijn muzikale taal. Bovendien hield Escher van poëzie. Hij was behalve componist ook publicist en docent, hij schilderde en schreef gedichten. Escher bestudeerde de poëzie die hij op muziek wilde zetten grondig, en bezon zich vervolgens op een zingbare en verstaanbare transformatie van de tekst in muziek. Dat hij daarbij in vormtechnisch opzicht teruggreep op de technieken van eeuwen geleden is binnen de context van zijn tijd eerder vernieuwend dan behoudend. Bovendien gebruikte hij de lineaire opzet en de imitatie technieken die hij aan polyfonisten als Josquin, Janequin en Gombert ontleende, slechts als kader voor zijn eigen idioom, waarbinnen het gebruik van polymelodie het meest kenmerkende element is. In het koorwerk *Heart, we will forget him* op tekst van Emily Dickinson weerklinkt het principe onverdekt: sopranen en altén zingen twee totaal verschillende lijnen tegelijkertijd, en uit dit melodisch samenspel ontstaat de harmoniek. Het gebruik van polymelodie en renaissance-technieken, de vaak antimetrische ritmiek

en het vloeiende, vrijtonale melos maken Escher tot een componist wiens werk niet bij een bepaalde stroming ondergebracht mag worden. Alleen de muziek van Matthijs Vermeulen (1888-1967) is, hoewel verder doorgevoerd in het verzelfstandigen van de verschillende stemmen, in opzet aan die van Escher verwant.

Hoezeer Rudolf Escher als componist op zijn eigen merites beschouwd moet worden, blijkt ook uit zijn eerste koorwerk *Le vrai visage de la paix* (1953, herz. 1957), gebaseerd op het gelijknamige gedicht van de Franse dichter Paul Eluard (1895-1952). Het werk ontstond in opdracht van de stad Amsterdam, waar het nog datzelfde jaar met de hoofdstedelijke muziekprijs werd bekroond. Zoals in veel van Eschers werken, staat de muziek in direct verband met het gedicht - beiden hebben een vrije vorm. Escher schreef zelf: "Het gedicht van Eluard is ideaal als inspiratiebron voor vocale muziek omdat het nergens 'omschrijving' is, doch enkel evocatie en gelijkenis." De muziek valt uiteen in drie delen, waarbinnen imitaties het verloop van de verschillende stemmen bepalen. Om te voorkomen dat deze polyfone opzet ten koste gaat van de verstaanbaarheid van de tekst, laat Escher in het grootste deel van de compositie de complexe canonische imitaties op een klinker of met geheel of halfgesloten mond zingen. De tekst dragende stemmen zijn daarentegen, in Eschers eigen woorden, 'in hun melodische wendingen vrij om de natuurlijke cadans van de taal in zich op te nemen.' Deze techniek keert terug in veel van Eschers koorwerken.

Twee jaar later ontstond een nieuw koorwerk op teksten van Emily Dickinson (1830-1886). Dickinson wordt welomschreven als "het genie in crinoline", omdat haar poëzie romantische gedachten over het leven, de liefde en de natuur omschrijft met bondige beelden in opvallend vrije verzen. Escher zette zes gedichten van Dickinson op muziek in een cyclus korte liederen, die hij voltooide in oktober 1955. Op een eerste uitvoering heeft het werk twaalf jaar moeten wachten omdat het door de moeilijke, sterk chromatische gekleurde harmonieën onuitvoerbaar werd geacht. Dickinsons spel met metrum en rijm en haar suggestieve metaforen prikkelden Escher tot evenzeer illustratieve muziek. De onrust in het lied *Wild nights* wordt

geïntroduceerd door een nerveuze melodie in de mannenstemmen, de wind in *The wind tapped like a tired man* weerklinkt in een bij vlagen gonzende tenorpartij, terwijl de sopranen de tekst zingen en het kloppen verklanken in een op één toon hamerende 'melodie'. Escher geeft het verloop van de verzen weer in duidelijk afgesloten frases, en schept inhoudelijk eenheid door patronen in ritme (triolen) en melos (chromatiek en drieklanken) te herhalen. Het lied *I taste a liquor never brewed* maakte oorspronkelijk deel uit van de Dickinson-cyclus. Naar verloop van tijd maakte Escher er echter een zelfstandig, alleen nog apart uit te voeren lied van, zodat de Dickinson-cyclus ijl zwevend wordt besloten met de transparante bijenrêverie in *To make a prairie it takes a clover*.

Ook, *Ciel, air et vents* (1957), drie gebundelde liederen op teksten van Pierre Ronsard (1524-1588) zijn als één geheel gecomponeerd. Ronsard bezingt thema's die ook bij Dickinson centraal staan, en net als Dickinson is Ronsard als dichter zijn tijd ver vooruit. Hij bepleitte een andere dichtkunst en formuleerde daartoe nieuwe, vrijere regels omtrent versbouw. In Ronsards poëzie wisselen slepend en staand rijm elkaar voortdurend af, in Eschers muziek klinken verschillende vormen van metrum. De korte hoekdelen *Ode* en het *Sonnet* waaraan de titel van het drieluik ontleend is, worden allebei gekenmerkt door een streng gebruik van imitatie technieken. Anders dan in eerder genoemde werken legt Escher de tekst van de *Ode* in alle stemmen, die elkaar in een tweestemmige canon navolgen. Een omvangrijk *Chanson* klinkt als middendeel. Mannenstemmen zingen in dit deel de tekst, na elke strofe gevolgd door een korte, woordloze frase door de sopranen en alten. Ook in het *Sonnet* domineren canontechnieken de beide kwatrijnen. Het melodisch materiaal van beide strofes is verwant, en verwijst tegelijkertijd terug naar de *Ode*. De twee terzinen volgen daarna, net als in de dichtkunst gebruikelijk is, in een andere sfeer, opgeroepen door het gebruik van uitsluitend mannenstemmen.

Na de voltooiing van de koorwerken op tekst van Ronsard, duurde het bijna twintig jaar voor Escher een nieuw koorwerk componeerde. In de periode tussen *Ciel*,

air et vents en zijn eveneens driedelige koorwerk op teksten van W.H. Auden (1975), bestudeerde hij nieuwe middelen voor het ontwikkelen van zijn muzikale taal. In de jaren zestig drukte het serialisme een stempel op Eschers idioom, maar die invloed hielp hem slechts zijn eigen weg te vervolgen. 'Atonaliteit is fictie,' schreef hij ooit. De rigide beginselen die veel componisten van de generatie na hem als uitgangspunt namen, bleven Escher vreemd tot en met zijn laatste werk. Het karakter van de **Three poems by WH. Auden** lijkt daardoor sterk op de eerdere koorwerken. Uit details, zoals de frase voor spreekkoor in *The Curse*, weerklinkt echter innerlijke groei. De manier waarop Escher de relatie tussen tekst en muziek benadert is niet wezenlijk veranderd, maar de behandeling van ritme, harmonie, en de melodische voortgang van de muziek is vrijer dan voorheen.

© Mischa Spel

Recording: CD1: 10 March 1988 (1-3), 24 February 1991 (4), Concertgebouw, Amsterdam; CD2: 31 May & 21 October 1992, Stadsgehoorzaal, Leiden; CD3: 9-10 April 1997, Augustinuskerk, Amsterdam. The Netherlands
Recording producer: Gerard Westerdaal (CD1): Lodewijk Collette (CD2 & 3)
Recording engineer: Arie Dubbeldam (CD1): Rob Heerschop (CD2): Frits Tor (CD3)
Editing producer: Lodewijk Collette
Editing engineer: Rob Heerschop, Frits Tor (CD1)
Scores: Donemus Amsterdam
Cover: Cornfield with crows (1890), by Vincent van Gogh (1853-1890)
© & © 2020 Brilliant Classics
Licensed from Donemus Publishing B.V.