

Muziek en verstillling

R u d y T a m b u y s e r



Morton Feldman (foto: Roberto Massoli)

Verstillling. Wat een pracht van een woord. Wie het uitspreekt, last als vanzelf een pauze in, niet omdat het als begrip een soort van retorische versterking zou nodig hebben, maar gewoon door de lieve, toch dwingende kracht ervan. Wie het hoort of leest, moet haast wel even stilstaan bij de merkwaardige soort van plechtigheid ervan: niet pompeus, niet oubollig of *over-dressed*, maar spontaan verwijzend naar een stuk of wat momenten waarop je even geen woorden nodig had of wilde. Of waarop een desnoods louter inwendige drukte even tot bedaren moest worden gebracht. Verstillling voelt aan zoals wellicht *onthaasting* deed voor het, modewoord geworden, zijn betekenis verloor.

Misschien is het wel de mate waarin verstillling niet gewoon stilte is, die het 'm doet. Misschien is het het proces, de figuurlijke activiteit die erachter schuilt, de heimelijke dynamiek ervan. Niet zomaar een plots opgekomen toestand van verstillling, niet iets dat je overkomt of dat louter 'gebeurt', maar een toestand van stille ontvankelijkheid die je zopas, in een soort van moeilijke moeiteloosheid, hebt verworven.

Met dat laatste komen we als vanzelf bij de muziek terecht. Ze heeft namelijk

alles met die moeilijke moeiteloosheid en dat verwerven te maken. Ik wil het in wat volgt niet hebben over de gedwongen verstilling net na een donderslag, niet over de vertederde verstilling van een moeder - of het zou moeten zijn zoals Schumann haar verklankt in *Muttertraum*, het tweede lied uit zijn opus 40 op tekst van Hans Christian Andersen. Na enkele mijmeringen over wat stilte concreet in een muzikaal discours kan betekenen, zal het gaan over de verstilling die muziek, als haar wordt toegestaan je volledig te doordringen, kan teweegbrengen, klankmatig illustreren of zelfs kan zijn. Het is de verstilling die zich meester maakt van het hoofdpersonage in Eco's *De slinger van Foucault*, dat na een onwaarschijnlijk lange, haast decadente woordenstroom, vol van semantische wolfjizers en schietgeweren, opkijkt naar de berg voor hem en, bijna pijngedaan door zoveel essentie bij elkaar, besluit: "Hij is zo mooi."

Bewaar de stilte, laat ze niet vallen - stilte als referentie.

Muziek en stilte staan enigszins merkwaardig tegenover elkaar. In een bepaald opzicht zijn ze antipoden: droogweg naar de positieve letter beschouwd eindigt stilte, of ze er al was of niet, waar muziek begint. Anderzijds kennen ze een intieme, al even voor de hand liggende verstandhouding: zoniet de muziek zelf, dan toch het beluisteren ervan vergt een zekere referentiestilte. Dat is niet alleen een aandachts-, maar ook een volledigheid- en esthetische kwestie. Luisteren veronderstelt een soort van akoestisch tabula rasa waartegen de beluisterde muziek zich tot in haar laatste details laat aftekenen, bekijken, proeven. De stilte als contrastvloeistof.

Dat referentiestilte geen fysische stilte kan en mag zijn, is duidelijk. In een dode kamer wordt men na heel afzienbare tijd knettergek. Ze enerveert in plaats van tot rust te brengen. Ze confronteert je wellicht te sterk met de nooit rustende machine binnenin jezelf en, wie weet, de onbestemde wetenschap dat ook die ooit stil zal worden.

Mooie stilte zoemt of ruist een beetje. Ruisen is misschien nog het beste woord: deugdelijke ruis bevat een enorm aantal frequenties, waarvan er geen bevoordeeld is of speciaal de aandacht trekt. Dat mooie stilte in die zin alle mogelijke muziek bevat die ze kan helpen aan haar oppervlakte brengen, is een aardige gedachte. Zo valt te begrijpen dat een oorverdovende waterval als stil kan aanvoelen. Zo wordt een licht vermanend ssssst niet alleen een aanzet tot stilte, maar ook een voorbeschouwing ervan.

Dat referentiestilte bovendien in de grootste mate relatief is, moet ook duidelijk zijn. Gekuch in een concertzaal - hoe spaarzaam ook, als het maar regelmatig en slecht geplaatst genoeg gebeurt - kan tot lichte waanzin drijven. Pianist Anatol Ugorski besliste ooit, alleen nog maar cycli te spelen waarvan hij de verschillende delen niet met een korte pauze van elkaar moest scheiden. Er kwamen titanencombinaties van (Beethovens *Diabellivariaties* én de hele resem *Davidsbündlertänze* van Schumann, bijvoorbeeld), maar hij kon nu eenmaal niet tegen kuchen. Bewaar de stilte, laat ze niet vallen, zoiets. Pianist András Schiff stopte ooit, na enkele minuten van een Bach-recital, met spelen en richtte een korte boodschap tot het publiek: "Ik geef u enkele minuten om te gaan zitten en tot rust te komen". En met rustige tred dreunde hij het podium af - dat was nog eens stilte.

Daar staat tegenover dat een *busker* die zijn vak verstaat, in volle stadsdrukke op compleet verstaanbare, begrijpelijke en meeslepende wijze zijn ding kan doen. Of dat bij een avondlijke wandeling door de stad, met op het juiste moment Chopin in de walkman, de omringende nervositeit plots merkwaardig onbelangrijk wordt, meer nog: dat ze opeens een dankbare omstandigheid lijkt, je ze door haar aanwezigheid nog overtuigender kan wegen en te licht bevinden. John Cage gaat nog een stap verder door in eender welke herrie muziek te horen. Botsing van willekeurige geluiden, dat is wat hij harmonie - 'illegale harmonie' - noemt. New York in de spits? "*It's just sound. Beautiful sound*", zegt hij in een interview met componist Andrew Ford. Of nog: "*I've never found a sound to be nerve-racking. Not even a burglar alarm.*" Hoe muziek en geluid voor sommige mensen samenvallen. Of hoe ook zin voor relativiteit excessief kan zijn.

Componiste Rebecca Saunders vangt die bijzondere dispositie van stilte en muziek, overigens een bijzondere preoccupatie van haar, erg mooi in woorden: "Je kan je voorstellen dat geluid voortkomt uit stilte, dat het er deel van uitmaakt en verborgen zit onder het oppervlak van een stroom van stilte. Een klank wordt dan uit die stroom tevoorschijn gehaald." Dat laatste beeld is bijzonder mooi: een uit water getild voorwerp is nog heel even door water omhuld, lekt, droogt langzaam. Zo beschouwd is muziek geen breking van stilte, maar een continu eruit voortkomend proces. Saunders gaat verder: "Het inzicht dat een klank een fysisch verschijnsel is met een lichaam, gewicht en dichtheid, is ook belangrijk. Stilte ondersteunt het klanklichaam en geeft het context, bepaalt hoe het wordt gehoord. Omgekeerd maakt geluid stilte hoorbaar, of tenminste wat we als stilte waarnemen. Net zoals licht duisternis zichtbaar maakt, of zoals een voorwerp omvang en massa lijkt te krijgen door zijn schaduw [...]. Uiteraard is de stilte waarover ik het heb niet absoluut - ze is altijd relatief. Neem een klanklaag weg en je houdt een resonantie over waaraan het oor zich opnieuw aanpast. Neem die weg en je hoort de brom van de versterkingsinstallatie, zet die uit en hoor iemand snurken op de achterste rij, maak hem wakker en je hoort het zwakke gerommel in de cafetaria, dat wanneer je er voldoende aandacht aan besteedt wonderbaarlijk luid kan zijn."

"Je moet geen ramen zemen, je moet uien pellen", zegt dirigent Lucas Vis aan studenten die hun handen te hoog houden. In combinatie met de laagjes waarover Saunders het heeft, komt die uitspraak in een anderszins veelzeggend, onverwacht licht te staan. Musiceren is een ui van klanklaagjes pellen. En desgevallend weer samenpuzzelen; daar loopt de vergelijking inderdaad wat mank.

Dat de onaangename en nauwelijks akoestisch te realiseren absolute stilte grondig verschilt van wat we muzikale stilte, anders gezegd een in muzikaal opzicht gezonde referentiestilte zouden kunnen noemen, blijkt tenslotte nog uit het volgende, bijzonder praktische voorbeeld. Geluidstechnici die in een studio een opname maken, zullen, hoe goed de ruimte in kwestie ook geïsoleerd is, altijd minstens enkele minuten 'de ruimte opnemen'. Microfoons open, niemand aanwezig. Op die manier kunnen ze op de uiteindelijke *master tape* de pauzes tussen de verschillende werken of delen ervan vullen met een realistische stilte: de levende, ademende stilte die in een doos met lucht heerst, niet de doodse elektronische stilte van een onderbroken kanaal, die ook voor de weinig geoefende luisteraar geen enkel verband met werkelijk, organisch geluid lijkt te hebben.

In de mate dat mooie stilte geen werkelijke stilte is, valt er niet alleen geluid, maar alvast muziek in te ontdekken - een omstandigheid waarop verder wat dieper wordt ingegaan. De Chinese componist Tan Dun vertelde me ooit over de totaal verschillende dispositie ten opzichte van de poëzie van klanken die Aziaten en westerlingen eigen is. Zo is het doodnormaal, vertelde hij, dat een leerling-componist in zijn geboorteland voor een tijd de bergen intrekt om hun geluid, dat wil zeggen: hun muziek te beluisteren en zelfs als studiemateriaal op te nemen. Heel wat anders dan de aanpak die we hier beter kennen, waarbij aspirant-componisten - eventueel om een romantisch gedicht over diezelfde berg te toonzetten - met orkestratie en contrapunt in de weer gaan nog voor ze ooit over stilte hoeven te hebben nagedacht. Hier ligt denkkelijk een gulden middenweg voor het grijpen.

De truc met de stilte - stilte als effect.

Denken over stilte als referentie houdt een nog vrij abstracte notie van muziek in. Al bij al gaat het dan goeddeels over de mate waarin ze geluid is. We gaan al meer de specifiek muzikale toer op, wanneer we het hebben over de stilte als effect. Hier wordt de stilte, door haar verankering in de tijd, deel van een geijkt verloop in diezelfde tijd. Niettemin schuilt hier nog steeds een belangrijke karaktertrek in haar referentiefunctie.

De perceptie van een opeenvolging van klanken en samenklanken vertoont een opvallende parallel - een soort van fundamentele gelijkenis tussen op het eerste gezicht volstrekt verschillend geaarde fenomenen, die in de natuur en de natuurkunde wel meer voorkomt - met een welbekende wet uit de mechanica: de inertiewet van Newton, die zegt dat een voorwerp in alle omstandigheden zijn bewegingstoestand poogt te bewaren. Een voorwerp in rust verzet zich - door zijn massa - tegen beweging. Een voorwerp in beweging verzet zich - merkwaardig genoeg eveneens door zijn massa - tegen een verandering van zijn snelheid of van zijn bewegingsrichting, waarvan het toch doorvoeren datgene vereist wat men energie noemt. Wat het geval is wordt referentie, het precedent als natuurlijk verschijnsel. Op een vergelijkbare manier vergt het vanuit stilte aanheffen van een muziekstuk een bepaalde energie; de stilte 'wil' eigenlijk verder duren, heeft een massa, zoals zo-even al door Rebecca Saunders werd aangebracht. Omgekeerd 'wil' een harmonisch, en vooral een melodisch discours niet onderbroken worden en heeft het de neiging, een tussentijdse stilte in zich op te nemen en tot de zijne te maken. Alleen is het in slechts beperkte mate daartoe in staat; op de rand van het stilte-absorptievermogen van een muzikale lijn werkt de stilte als effect.

Een mooi voorbeeld is de aanhef van Beethovens *Eerste Symfonie*. Ze begint, heel provocerend voor die tijd, met een dominant septiemakkoord op do, nochtans de grondtoonard, dat uiteraard in een volmaakt fa groot akkoord 'oplost', waarna een stilte volgt. Het resultaat: de eerste twee akkoorden lijken de laatste twee van een symfonie (in fa) die niet heeft geklonken. Maar ons assimilatievermogen werkt snel: Beethoven vervolgt met een vergelijkbare frase, waarin de overeenkomstige stilte echter wordt aangevoeld als een logisch deel ervan, dat op geen enkele manier de muziek onderbreekt. Het wordt pas opnieuw 'eigenaardig' op het moment dat die frase precies doet wat ze in normale omstan-

digheden, dat wil zeggen zonder de voorkennis waarover net sprake, móet doen: uitmonden in het meest affirmatieve do groot. Een stilte werkt slechts als effect als ze niet wordt vermoed en daardoor haar hoedanigheid van klank opgeeft, hetgeen opnieuw mooi illustreert hoe stilte en klank in de juiste context ononderscheidbaar kunnen zijn.

Over dat element verrassing vertelt Svjatoslav Richter iets aardigs. Iemand complimenteerde hem met zijn versie van de ontiegelijk moeilijke sonate in si klein van Franz Liszt, waarop hij, op een toon die het midden hield tussen verontschuldiging en bekennen dat hij had gespiekt, zei: "Ik heb een truc. Ik stap het podium op. Loop naar de piano. Ga zitten. Tel langzaam tot dertig. En dan: paf, de eerste sol." De truc met de stilte. *Aha-erlebnisse* alom: "Zo kan ik het ook!" ben je geneigd te denken bij de toon waarop Richter dit vertelt, die niks anders lijkt te zeggen dan dat goed spelen zelf uiteindelijk een vanzelfsprekend uitgangspunt is, en alleen het doeltreffend verankeren van het muzikale betoog in de psychologische en chronologische beleving van de luisteraar van doorslaggevende aard. Alvast voor dit muzikale genie is de hele clou van een uitvoering het creëren van de juiste dynamische en psychologische randvoorwaarden. *And the rest is silence.*

Dirigent en pianist André Previn repeteert het pianokwintet van Brahms met het Emerson Quartet. Op een bepaald moment - de heren discussiëren over de interpretatie en de timing van een sleutelmoment in het bewogen scherzo, waarin een heel effectvolle rust valt - pleegt Previn deze schitterende zin: "Volgens mij is de rust de luidste noot van de maat". De Emersons komen enigszins uit de lucht gevallen, en Previn grijnst hen toe: "*I'm serious.*" De stilte als dynamisch hoogtepunt.

Een fantastisch voorbeeld van hoe, haast ongemerkt, ook slechts een fractie van een seconde stilte als effect kan werken, vinden we in het eerste deel van de grote, aan Beethoven opgedragen *Fantasie opus 17* van Schumann, niet alleen, maar waarschijnlijk wel ongeëvenaard mooi in de versie van Elisso Virsaladze - misschien wel het best bewaarde klaviergeheim ooit. Na de beschouwende, uit figuurlijke stilte opgetrokken middensectie, *Im Legendenton* genoemd, volgt een aanduiding *Erstes Tempo*. Slechts door de minuscule stilte die daar valt, gecombineerd met de sterk gepunteerde opmaat die volgt, kan het waanzinnige effect ontstaan dat Virsaladze creëert bij het onverhoeds weer opnemen van het beginkarakter van het stuk, door Schumann nogal duidelijk beschreven als *durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen*. Iets in je buik lijkt een verdieping naar beneden te vallen. Of anders: een boog wordt trefzeker aangespannen en afgevuurd.

Een laatste voorbeeld - we kunnen immers nog erg lang doorgaan. In de dodenmars uit Wagners *Götterdämmerung* bestaat het crescendo naar de eerste grote climax, een uitzinnig, tweevoudig sforzando van koper en pauken, voor de helft uit unisono in de lage strijkers, maar ook voor de helft uit pure stilte, die echter - als ze goed wordt uitgevoerd, zoals bijvoorbeeld door Sergiu Celibidache met zijn Münchner Philharmoniker - het toenemen van de dynamiek draagt, in plaats van te onderbreken. Alweer een illustratie van hoe zelfs met de meest eenvoudige middelen, met de juiste intentie gecommuniceerde stilte aan klank gelijk kan zijn.

Muziek wordt verstilling - stilte als muziek

We hebben het al gehad over fysisch contrast tussen klank en stilte, en over hun gevoelsmatige band. We hebben ook gesproken over hoe afwezigheid van klank geen onderbreking van het muzikale verloop hoeft te zijn: een stilte kan een frase continu voortzetten of met de haar omringende klank een expressief breukvlak vormen; een sprekende discontinuïteit die het geheel niet schendt, maar in tegendeel helpt vormgeven. Er bestaat evenwel een gebied waar de samenwerking tussen muziek en stilte de goede verstandhouding, het wederzijdse respect en de vruchtbaarheid in effect en contrast ver overstijgt. Een gebied waar beide niet aan mekaar grenzen, maar nu eens overlappen, dan weer totaal in mekaar opgaan. Het is een gebied van verbeelding, communicatie en empathie. Van buik en hart in plaats van zenuwen en zintuigen, van instinct in plaats van verstand. Een gebied waar muziek verstilling wordt en er aanleiding toe geeft. Waar ze zichzelf wegcijfert, of liever: waar ze zich emotioneel zo vriendelijk imperialistisch opstelt, dat elke gewaarwording van wie erin meegaat in haar kader wordt geduid. Zelfs - wellicht moeten we zeggen: vooral - wanneer het een gewaarwording van de meest absolute verstilling betreft.

Merkwaardig daarbij is, dat muziek die ons inwendig verstilt niet noodzakelijk met die bedoeling door de componist is geschreven. We hebben het hier niet per se over descriptieve muziek, noch over de stilte die altijd wel gepaard gaat met het 'mooi' vinden van het een of ander, maar over muziek die door of ondanks zichzelf tot introspectie leidt en daardoor volledig met je gedachtegang samen lijkt te vallen.

Een mooi aanknopingspunt vormen de gregoriaanse monodieën en - wat maakt anno 2002 een sprong van enkele honderden jaren uit? - de polyfonie van pakweg Ockeghem of Palestrina. Op een wonderlijke manier ademen ze, nochtans op voortdurend aaneenrijgen van klanken gericht, de gewijde stilte van de Romaanse of Gotische monumentaliteit waarin ze ooit klonken - of niet klonken. Ze zijn volmaakt strak of relatief bevallig en krullerig, ze zijn smeekbede, lofzang of contemplatie, maar representeren haast los daarvan een aangenaam roerloze stilte, eigen aan tijden waarin 'opkijken naar' gewoon was, maar die ons nu nog een vermoeden van transcendentie kan bezorgen.

Een waardige moderne tegenhanger van die strakke voornaamheid is zeker de muziek van Anton Webern, bijvoorbeeld zijn *Pianovariaties opus 27*, waarover Karl Amadeus Hartmann zich afvroeg wat het was, dat hen een 'goddelijk aura' verschafte. Het is wellicht dezelfde bondige welsprekendheid, zo volmaakt en kernachtig dat ze bij twintigste-eeuwer Webern quasi-zwijgzaamheid werd. Hij componeerde muzikale zuchten, die niet langer mogen duren dan ze doen omdat ze, in combinatie met de stilte die erop hoort te volgen, niet completer konden zijn. Hyperstatische puzzels waarin alles op zijn definitieve plaats ligt. Roerloos. Ietwat empathischer, wat meer op mensenmaat gesneden en dus noodzakelijkerwijs meer beschrijvend, is de verstilling die we vinden bij de romantici. Niet toevallig die romantici die hun klassiekers kenden. De nu eens berustende, dan weer weigerachtige stilte die we aantreffen in de muziek van de late - overigens nog steeds jonge - Schubert in zijn laatste pianosonate en, explicieter, in *Der Leiermann*, het slotlied uit de *Winterreise*, ademen de niet onverdeeld trieste stilte van de dood. Merkw aardig dat dit van een pas goed dertigjarige kon komen.

En dat ze zo herkenbaar lijkt. Helemaal descriptief is bijvoorbeeld *Mondnacht*, uit Schumanns *Dichterliebe*, die de verstillung van een inktzwarte nacht - een nacht der levenden - brengt. *Musikanten spielen munter*, maar de verstillung wordt er niet minder om. *Und die schöne Braut, die weinet*. Het immer presente angeltje van Heine.

“Want lachen door mijn triestigheid is wonderschone logen”, zei de gelukkig niet al te veel geciteerde Alice Nahon, en de verzamelde romantici dachten er precies zo over. Bij Mahler mag er al eens een fanfare passeren, waarvan de uitbundigheid toch altijd weer met een pijnlijke grimas gepaard gaat. Ze is namelijk maar schijn, kondigt hoe dan ook treurnis aan. Een held mag op titaneske wijze sterven (de *Eerste Symfonie*) en luidruchtig weer verrijzen (de *Tweede*), toch is Mahler vooral een man van stille pijn. De laatste twintig minuten van het slotdeel uit de *Derde Symfonie* is wellicht, wars van de programmatische bijzonderheden die bij Mahler altijd wel aanwezig zijn, de meest aangrijpende bron van verstillung die de laatromantiek heeft voortgebracht. Verbazingwekkend dat een uit de hand gelopen batterij koperblazers ertoe aanleiding kan geven.

De al te vaak in burgersalons versuikerde muziek van Chopin moet hier zeker ook worden aangehaald. In feite is ze abstracter dan van de meeste van zijn tijdgenoten kon worden verwacht. Het vergt eventueel een klein beetje zelfopvoeding om er op de juiste manier naar te leren luisteren, maar de verstillung die zich in pakweg het middendeel van het *Tweede Chërzo* - liefst door Arturo Benedetti Michelangeli - van je meester maakt, kan er een van de meest fundamentele soort zijn. Hetzelfde geldt voor enkele van zijn *Nocturnes*, waarin, anders dan in de scherzi, geen onstuimige geestesgesteldheid door rust wordt onderbroken, maar middels een vergelijkbare ABA-vorm een soort van nachtelijke rust heel even wordt verscheurd. De twee *Nocturnes opus 27*, bijvoorbeeld door Jorge Bolet, zijn essentieel niets dan beschouwelijke verstillung.

Voor sommige postmodernisten is verstillung een expliciet uitgangspunt. Niet op de wijze van Cage, wiens 4'33" niet over stilte, maar over een artistiek filosofisch standpunt ging, maar gewoon vanuit de behoefte eraan. Arvo Pärt en Valentin Silvestrov zijn daarvan mooie voorbeelden. Pärt mag in zijn slechtste momenten weinig meer dan een handelaar in anti-stressproducten lijken, bijvoorbeeld in zijn *Spiegel im Spiegel* - zeker te beluisteren in de versie van Alexander Malter - komt hij tot een heel eerlijke, doeltreffend meeslepende impressie van totale rust. Zijn orthodox getinte vocale werken maken overigens mooi gebruik van rusten: de stilte als verlengde van de brokjes melodie die op haar uitlopen, als werd een ketting verknipt zonder haar onbruikbaar te maken. Valentin Silvestrov, hier postmodernist genoemd, maar in een vorig leven een vooraanstaande figuur in de Russische modernistische avant-garde, schreef in de jaren zeventig de bundels *Silent Songs* en *Stufen*, waarin eindeloze klaviernijmeringen, nagenoeg zonder climaxwerking, het dankbare, maar weinig noodzakelijk klinkende gezelschap krijgen van respectievelijk bariton en mezzo. Over de *Silent Songs*, die hij liefdevol *kitsch music* noemt, zegt hij zelf dat ze als statement geschreven zijn: de avant-garde voelde aan als een dood spoor. Er was behoefte aan bijna letterlijke stilte. Vanuit dat oogpunt beschouwd, klinkt de bundel inderdaad als pure zwijzaamheid. De gezongen teksten - klassieke gedichten - lijk je meer te lezen dan te beluisteren.

Iets vergelijkbaars is er aan de hand met het *a capella* koorwerk *Mon doux pilote s'endort aussi* van Karel Goeyvaerts, alweer een avant-gardist die na een periode van de meest gruwelijke *writer's block* het al te cerebrale pad verliet. Het werk is gebaseerd op een gedicht van de schilder Giorgio de Chirico, dat Goeyvaerts zich nog slechts in flarden herinnerde. *Mon doux pilote* klinkt inderdaad als het zich in stilte proberen te herinneren, en tegelijk als een mijmering over wat geweest en verbrokkeld is. Het willekeurig en in gedachten stamelen van enkele kernverzen, terwijl de tijd, onderhuids maar onverstoort, verder tikt.

Een laatste voorbeeld van verstilde muziek, waarin groot gebaar en retoriek geweerd zijn ten gunste van de introspectieve gewaarwording, is die van Morton Feldman, misschien wel het beste voorbeeld van totale identificatie van klank met stilte. In Feldmans werk weerspiegelt zich overtuigend het feit dat het essentiële verschil tussen beide niet in dynamiek en beats per seconde schuilt. Beluister zijn *Rothko Chapel* of *For Stephan Wolpe*, beide met koor, zijn orkestwerk *Coptic Light*, waarin hij de lichtschittering in oud-Aziatisch textiel en de meest uiteenlopende associaties daarmee meesterlijk in klank weet te vatten, of zijn grote, uren durende strijkkwartet. Hier is een meester van de rust aan het woord, niet in hypnotische, maar in communicatieve zin. De geïnduceerde empathie op haar mooist.

Telepathie, maar dan mét een draadje. ■

