
Willem Pijper en de kiemceltheorie

Hanna den Hollander
3588378

Eindwerkstuk BA Muziekwetenschap
Blok 1, collegejaar 2013 – 2014
1 november 2013
Begeleider: Dr. Emanuel Overbeeke

Inhoud:

- Inleiding	1
- Kiemceltechniek of theorie?	1
- Wat houdt de kiemceltheorie van Willem Pijper in?	2
o Wat is de oorsprong van de kiemceltheorie	2
o Speelt de kiemceltheorie een belangrijke rol in het oeuvre van Pijper?	3
o Hoe zit de compositiemethode die bij de kiemceltheorie hoort in elkaar?	5
▪ Casestudy Septet 1920	8
- Conclusie	12
- Bibliografie	14

Bijlage: Partituur Septet 1920

Inleiding

Toen ik een jaar geleden een project deed over Utrechtse muziek kwam ik Willem Pijper tegen, in verband met de Utrechtse muziekoorlog. Over zijn rol als componist las ik dat hij de bedenker was van een nieuwe compositietechniek, namelijk de kiemceltheorie. Volgens de officiële website van de Willem Pijper stichting hield dat het volgende in: “In de jaren 1920 ontwikkelt Willem Pijper wat hij noemt de kiemceltechniek als compositiemethode, waarbij een compleet werk kan groeien uit een handjevol noten, gelijk een boom groeit uit een zaadje.”¹ Ik vroeg me af hoe dat precies werkte, maar toen ik verder zocht naar de manier waarop deze techniek werkte ving ik bot. Er is geen duidelijkheid over de manier waarop de kiemceltheorie werkt, maar ook niet of deze eigenlijk wel bestaat. Tijd voor duidelijkheid. In deze scriptie probeer ik antwoord te geven op de vraag: Wat houdt de kiemceltheorie van Willem Pijper in?

Sinds Pijper in Nederland als componist aan de slag ging is er al veel over hem geschreven. Jacqueline Oskamp vat dat in een artikel in *Mens en Melodie* aardig samen in de zin ‘Al een eeuw omstreden’.² Er bestaat weinig consensus over de componist Pijper, en nog minder over zijn kiemceltheorie. Pijper zelf heeft nooit de moeite genomen om de theorie uitgebreid te bespreken. Hij noemt het woord kiemcel redelijk vaak in zijn geschriften, maar hij legt niet vaak uit waar hij op doelt. Toch lijkt het vreemd dat Pijper, die wel beweert dat hij de theorie heeft gebruikt, dit zou doen zonder dat de theorie bestaat. De zoektocht naar de kiemceltheorie begint bij de literatuur over en van Pijper. Uit deze literatuur probeer ik een beeld te vormen van de kiemceltheorie. Daarna kijk ik door middel van een casestudy welke aspecten uit die literatuur terugkomen in de praktijk van een muziekstuk. In deze casestudy zal ik me, met oog op de hoofdvraag, richten op het gebruik van de kiemcel en de rol die deze speelt in het stuk. Hiermee zal ik aantonen dat de kiemceltheorie niet zozeer een compositiemethode is, maar een compositorisch element is dat Pijper heeft gebruikt om cyclische werken te schrijven.

Kiemceltechniek of theorie?

Willem Pijper heeft het in zijn geschriften nooit over kiemceltheorie of kiemceltechniek gehad. Hij had het consequent over kiemcellen. Latere schrijvers hebben dit gebruik

¹ Bron: www.willempijper.nl geraadpleegd 13 oktober 2013

² Jacqueline Oskamp, “Messias van de nieuwe Nederlandse muziek” *Mens en Melodie* 49 (1994) 482-487

waarschijnlijk willen omschrijven en daar het woord theorie of techniek voor gebruikt. De twee termen worden door elkaar gebruikt. De benaming met techniek wijst wat meer op een daadwerkelijke compositiemethode dan de term theorie, die wat meer lijkt op een manier om over muziek na te denken. Omdat Pijper de kiemcel niet alleen voor zijn eigen composities gebruikte, maar ook om andere componisten theoretisch te benaderen, lijkt mij de term kiemceltheorie het meest op zijn plaats. Pijper refereert bovendien naar de kiemcel als theoretisch gegeven, onder andere in zijn bespreking van de derde symfonie: "Elke melodie ontstaat uit een kiemcel. De moderne muziekwetenschap heeft ons geleerd dat groeiproses te bestuderen bij de werken der grote meesters."³ Ik zal in dit essay de term kiemceltheorie gebruiken als ik naar het gebruik van kiemcellen in composities verwijs.

Wat houdt de kiemceltheorie van Willem Pijper in?

In principe is het probleem van de kiemceltheorie in drie vragen op te delen.

Vraag 1: Wat is de oorsprong van de kiemceltheorie?

Vraag 2: Speelt de kiemceltheorie een belangrijke rol in het oeuvre van Pijper?

Vraag 3: Hoe zit de compositiemethode die bij de kiemceltheorie hoort in elkaar?

Ik zal deze vragen beantwoorden aan de hand van literatuur over en van Willem Pijper, en bij de laatste vraag zal ik ook een casestudie van het Septet van Willem Pijper betrekken.

1: Wat is de oorsprong van de kiemceltheorie?

Pijper was niet de eerste die de term kiemcel gebruikte. In een essay over Arthur Honegger noemt hij zelf de bron van de term: "de kiemcel, om met d'Indy te spreken".⁴ Inderdaad komt de term 'cellule', te vertalen als kiemcel, voor in het educatieve werk *Cours de composition Musicale* van Vincent d'Indy. Hij gebruikt het om een werk van Beethoven te beschrijven. Volgens d'Indy kregen motieven en thema's bij Beethoven vanwege de vele doorwerkingen meer de vorm van een idee dan van een werkelijk

³ Willem Pijper, *Het papieren gevaar*, deel 2 redactie Odilia Vermeulen en Ton Braas (Den Haag: De Swart 2011), 885

⁴ Willem Pijper, *De Quintencirkel: Opstellen over muziek* (Amsterdam: Querido 1929), 139

motief. Dit muzikale idee noemt hij 'la cellule'. Hij omschrijft 'la cellule' als "le plus petit groupe indivisible d'une succession de sons".⁵

Op het eerste gezicht gebruiken Pijper en d'Indy beiden de kiemcel dus als middel om muziek uit te leggen. Pijper maakt echter onderscheid tussen zichzelf en de componisten die hij beschrijft, omdat hij van mening is dat deze de kiemcellen onbewust in hun werk stopte. Willem Pijper is zich echter wel bewust van de kiemcellen, zeker als hij ze gebruikt om zijn eigen werk te beschrijven.

Pijper gebruikt de theorie in zijn eigen composities. Het is, gezien de manier waarop hij erover schrijft waarschijnlijk dat hij zelf iets aan theorie heeft toegevoegd, hoewel een aantal schrijvers, zoals Harrison Ryker, twijfelt aan de mate waarin Pijper daadwerkelijk iets heeft toegevoegd.⁶ Leo Samama schrijft dat Pijper zich de theorie van d'Indy heeft toegeëigend. Volgens hem was de kiemceltheorie geen uitvinding van Pijper maar een vondst.⁷ Of Pijper de kiemceltheorie ook daadwerkelijk heeft bedacht is echter niet van belang om te weten wat het inhoudt. Pijper gebruikt de kiemcel, in tegenstelling tot d'Indy, zelf als compositiemethode. Hoewel een aantal schrijvers, met wisselend succes hebben geprobeerd om de composities van d'Indy te verklaren vanuit zijn lesmethodes, heeft d'Indy nooit zelf geschreven dat hij de kiemcel gebruikte in zijn werken. Pijper doet dat uitdrukkelijk wel. Op die manier maakt hij zich de kiemcel eigen, en daarom is het van belang dat we kijken naar wat Pijper onder 'zijn' compositiemethode verstonde.

2: Speelt de kiemceltheorie een belangrijke rol in het oeuvre van Pijper?

Het is wel belangrijk om je af te vragen of de kiemceltheorie relevant is voor het oeuvre van Pijper. Volgens Ryker, die zijn proefschrift schreef over de symfonische muziek van Pijper is de kiemceltheorie iets waar Pijper in zijn programmatoelichtingen aan vast hield, maar bestaat zijn muziek eigenlijk vooral uit octotonische constructies.⁸ Zeker na de jaren 20 kreeg de octotoniek zo de overhand in Pijpers composities dat hij de kiemcel helemaal achterwege laat. In Rykers artikel voor *Grove Music online* noemt hij Pijper qua stijl erg eclectisch, de focus op kiemcellen zou volgens hem vooral door de pers komen.⁹

⁵ Vincent d'Indy, *Cours de composition Musicale; deuxième livre* (Parijs: Durand, 1909), 234

⁶ Harrison C. Ryker, "The symphonic music of Willem Pijper (1894-1947)" (PhD diss. University of Washington, 1971)

⁷ Leo Samama, *Zeventig jaar Nederlandse Muziek* (Amsterdam: Querido, 1986), 100

⁸ Harrison C. Ryker, "Willem Pijper en de kiemcel" *Mens en Melodie* 49 (1994), 488-495

⁹ Harrison C. Ryker, "Pijper, Willem" *Grove Music online. Oxford Music online*. Oxford University Press, geraadpleegd 13 september 2013
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21754>

Meer auteurs beamen dat de kiemceltheorie vooral door de Nederlandse pers buiten proporties is opgeblazen. Zo zegt Emanuel Overbeeke dat de kiemcel wel het meest besproken element in Pijpers muziek is, maar: “Ondanks al die aandacht is de kiemcel geen belangrijk onderdeel van Pijpers stijl. De kiemcel is een idee en een idee zegt nog niets over de uitwerking.”¹⁰ In een interview met Jacqueline Oskamp zegt de Nederlandse componist Martijn Padding: “Ook heb ik nooit begrepen wat er zo bijzonder is aan die kiemceltechniek. Het principe om een klein motiefje te ontwikkelen vind je al bij Beethoven.”¹¹ Volgens Samama is de kiemcel om de verkeerde reden populair geworden. Voor propagandisten van de Nederlandse muziek was de kiemceltheorie fantastisch, want eindelijk was er een Nederlander met eigen ‘school’, en de kiemceltheorie hoorde bij dat beeld. Volgens Samama was de kiemceltheorie echter geen vastliggende compositiemethode, en is deze dus verkeerd de geschiedenis ingegaan.¹²

Zo lijkt het alsof de kiemceltheorie weinig toevoegt aan de discussie rond Pijper. Toch is er het een en ander af te dingen op deze zienswijze. Ryker, die eigenlijk betoogt dat Pijper nooit echt volgens een kiemceltheorie heeft gecomponeerd, maar deze alleen gebruikt om muziek aan het publiek uit te leggen, gebruikt hiervoor als argument dat Pijper in zijn brieven naar vrienden het woord ‘kiemcel’ zelden gebruikt. Ook in zijn lessen kwam het niet naar voren. Hij geeft echter zelf toe dat de octotoniek, die Pijper volgens hem wel veelvuldig gebruikt, helemaal nooit voorkwam in geschriften van Pijper. Volgens Ryker kwam dat omdat octotoniek tijdens Pijpers leven meer een beroepsgeheim dan een bekende methode was. Toch is het vreemd dat Pijper, die erg veel toelichtingen schreef over zijn eigen werk, nooit ook maar heeft gewezen op de octotoniek. Het is onwaarschijnlijk dat Pijper totaal onbewust octotonisch heeft gecomponeerd. Pijper vond de octotoniek blijkbaar niet relevant genoeg om te noemen, en de kiemcel wel. Toen Pijper in één alinea zijn eigen muziekstijl omschreef in Smijers’ Muziekgeschiedenis, gebruikte hij daarvoor de kiemceltheorie: “In plaats van Schönbergs twaalftonenreeksen vindt men in deze werken kiemcellen die aan de verdere ontwikkeling ten grondslag liggen.” De uitleg die daarna over die kiemcellen komt is weliswaar bij de derde en vierde druk geschrapt, maar de kiemcel blijft genoemd

¹⁰ Emanuel Overbeeke, “Willem Pijper, componist versus criticus”. *Mens en Melodie* 49 (1994), 478

¹¹ Jacqueline Oskamp, “Messias van de nieuwe Nederlandse muziek” 486

¹² Leo Samama, *Zeventig jaar Nederlandse Muziek* (Amsterdam: Querido, 1986), 97

als iets dat de basis vormt van Pijpers muziek.¹³ Pijper is dus zelf van mening dat de kiemcel een grote rol speelt in zijn oeuvre. Het volstaat daarom niet om het af te doen als een onbelangrijk element. Ook Samama, die weliswaar niet veel bewondering heeft voor de composities van Pijper, vindt wel degelijk de kiemceltheorie, zoals hij denkt dat deze bedoeld is, terug in een aantal werken van Pijper.¹⁴

Frank Hoogerwerf erkent in zijn proefschrift over de kamermuziek van Willem Pijper het belang van de kiemceltheorie, hoewel het volgens hem een misverstand is dat de kiemceltheorie in alle werken van Pijper zou zitten, en het geen strikte compositiemethode is. Hij ziet de kiemcel vooral als een middel om cyclische stukken te componeren. Hij schrijft dat Pijper te erg beïnvloed is door Franse componisten om zich aan een strikte compositiemethode te houden.¹⁵ Ton de Leeuw beschrijft de kiemceltheorie als een genetische componeermethode, maar merkt daarbij wel op dat er bij Pijper een verschil bestaat tussen theorie en praktijk.¹⁶ Ook Marius Flothuis zegt in zijn bespreking van de tweede symfonie van Pijper dat er een behoorlijke dosis ‘wishfull thinking’ nodig is om de kiemceltheorie te ontdekken.¹⁷ Dat brengt ons bij de derde vraag, namelijk wat de kiemceltheorie als compositiemethode inhoudt.

Tot nu toe hebben we dus kunnen concluderen dat de kiemceltheorie bestaat. Hij is afkomstig van een term van d’Indy, en Pijper heeft daarop verder gebouwd. Hoewel het niet de enige methode is die Pijper in zijn composities heeft gebruikt, is het wel een belangrijk concept in zijn oeuvre.

3. Hoe zit de compositiemethode die bij de kiemceltheorie hoort in elkaar?

De *Algemene Nederlandse muziekencyclopedie* geeft bij het woord ‘kiemcel’ een toelichting:

“Een muzikaal motief dat als uitgangspunt dient voor de ontwikkeling van een groter geheel. (...) De toepassing van deze werkwijze kan nogal verschillend zijn, maar

¹³ Willem Pijper, *Het papieren gevaar*, deel 2 redactie Odilia Vermeulen en Ton Braas (Den Haag: De Swart 2011), 835

¹⁴ Leo Samama, *Zeventig jaar Nederlandse Muziek* (Amsterdam: Querido, 1986), 98

¹⁵ Hoogerwerf, Frank William, “The chamber music of Willem Pijper (1894-1947)” (PhD diss., University of Michigan, 1974) 61

¹⁶ Ton de Leeuw, *Music of the twentieth century* (Amsterdam university press, 2005), 17

¹⁷ Marius Flothuis, “Willem Pijper, tweede symfonie” *Mijlpalen en keerpunten in de muziek van de twintigste eeuw* (Nijmegen university press, 2003)

aan de oorsprong vinden we hetzelfde streven terug: het gebruikte materiaal terug te voeren tot een ‘principe unificateur’.¹⁸

De kiemcel van Willem Pijper is volgens dezelfde encyclopedie een groepje noten waarvan de ‘kiemkrachten’ die er in verborgen liggen gedurende het muziekstuk tot volledige ontwikkeling zullen komen.¹⁹

Willem Pijper gebruikt zelf het woord kiemcel voor het eerst in een programmatoelichting in de Tivoli gids om het Septet opus 20 van Beethoven te beschrijven. “De kiemcel waaruit het geheel zo organisch is gegroeid, is een groep van vier noten, het begin van het hoofdthema waarmee het eerst Allegro na de Adagio-inleiding aanvangt: bes, a, bes/es.” Hier geeft hij ook een uitleg van wat hij met het woord kiemcel bedoelt:

“Het is natuurlijk ‘toevallig’ en van geen belang dat het oermotiefje, uit twee intervallen, secunde en kwart bestaande, steeds weer opduikt en blijkbaar zo ‘belangrijke rol speelt’ – maar het is *niet* toevallig en *wel* van belang dat alle werken der grote klassieken steeds de indruk van een geheel geven, altijd gave meesterwerken zijn. En het logische gevolg van het mogelijk, mijnentwege zelfs waarschijnlijk onbewuste gebruik der oermotiefjes, der kiemcellen. En daarom is alles van deze Meesters, zelfs een oppervlakkig divertimento, een ‘Spielerei’ als dit Septet een organisch geheel, een volledigheid.”²⁰

Hij gebruikt dus kiemcellen om uit te leggen hoe een stuk in elkaar zit, en een verklaring te geven voor de esthetische kwaliteit van het stuk. Na deze eerste verschijning gebruikt hij het woord kiemcel nog veelvuldig om het werk van anderen en van zichzelf te beschrijven. Op zich geeft Pijper hier een vrij duidelijke beschrijving van de basis van de kiemceltheorie. De uitwerking ervan is echter voor veel theoretici problematisch.

Leo Samama is van mening dat de kiemceltheorie wel bestaat, maar niet in de vorm van een compositiemethode. Het woord kiemcel verwijst volgens hem meer naar een soort beknopte, natuurlijke manier van componeren.

¹⁸ Ton de Leeuw, “Kiemcel” *Algemene Muziekencyclopedie* redactie Jozef Robijns en Miep Zijlstra (Haarlem: De Haan 1979-1984), 179

¹⁹ Wouter Paap, “Pijper, Willem” *Algemene Muziekencyclopedie* redactie Jozef Robijns en Miep Zijlstra (Haarlem: De Haan 1979-1984), 124 - 125

²⁰ Willem Pijper, *Het papieren gevaar*, deel 1 redactie Odilia Vermeulen en Ton Braas (Den Haag: De Swart 2011), 175

“De kiemceltechniek is geen compositorisch wetboek, hooguit een handleiding om binnen een compositie zo economisch mogelijk met een beknopte hoeveelheid materiaal om te gaan, dat is de regel uit een intervalpatroon, een ritmische formule of een akkoordformatie bestaat (het intervalpatroon en de akkoordformatie zijn daarbij meestal uit een zelfde, bij voorbeeld octotonische modus ontwikkeld).”²¹

Het is volgens hem een variant op de doorwerkingstechniek van Beethoven, en op de cyclische componeermethodes van onder andere Debussy, maar Pijper voegt er een aantal elementen aan toe die typisch zijn voor de 20^{ste} eeuwse muziek. Hij gebruikt bijvoorbeeld door zo min mogelijk herhaling te gebruiken, en zet de verschillende elementen in zijn muziek niet naast elkaar maar boven elkaar, zodat het contrast groot wordt. De kiemcel bepaalt het verloop van de compositie in alle delen. Er zit echter nog veel ander materiaal in de composities van Pijper, dat niet naar de kiemcel terug kan worden gekoppeld. Dat materiaal zorgt voor het natuurlijke en vrije element in de kiemceltheorie.²² Marius Flothuis erkent ook dat er veel materiaal is dat niet zoveel met de kiemceltheorie te maken heeft. Als hij het over Pijpers Tweede symfonie heeft wijst hij op het gat tussen theorie en praktijk bij Pijper (dat Ton de Leeuw ook al aanwees), “Maar dat betekent ook dat er nog een aanzienlijke mate van spontaneïteit is overgebleven en daaraan hebben we nu juist dit overrompelende stuk te danken.”²³

De schrijver Hans Eduard Kooij analyseert de kiemceltheorie in Pijpers pianoconcerto uit 1930. Volgens hem beschrijft de muziek letterlijk het groeien van een boom. Hij schrijft er echter ook bij dat hij niet zeker is of Willem Pijper dit bewust deed of niet.²⁴ In dit essay staat de kiemceltheorie waar Pijper zelf over schreef centraal. Het is dus erg waarschijnlijk dat hij zich bewust van was van die theorie. Een andere manier van componeren die Pijper misschien onbewust heeft gebruikt kan bestaan, maar is niet het onderwerp van dit essay. De kiemceltheorie die Kooij al dan niet heeft ontdekt, is dus niet relevant voor dit essay.

Willem Pijper zelf lijkt ook vaak te wijzen op de natuurlijke manier van componeren die de kiemceltheorie inhoudt. Zo schrijft hij dat de kiemcel “kan uitgroeien zoals zijzelf dat

²¹ Leo Samama, *Zeventig jaar Nederlandse Muziek*, 101

²² Leo Samama, *Zeventig jaar Nederlandse Muziek*, 101-102

²³ Marius Flothuis, “Willem Pijper, tweede symfonie”

²⁴ Hans Eduard Kooij, “Composition by the Use of Germ Cells: A Botanical-Musical analogy in the Willem Pijper sonata for Piano” *Tijdschrift van de Koninklijke vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 54:2 (2004): 119-131

wil”²⁵, en in zijn stuk ‘Tonaliteitsproblemen’ schrijft hij over een nieuwe manier van componeren, die daar ook op lijkt te duiden:

“De componisten zullen met het klankenmateriaal dat “vanzelf” gegroeid is – even natuurlijk en even wetmatig ontstaan als een boom, een wereldaanschouwing, een neiging, een leven – kunstwerken maken; bewust of onbewust, gave of onevenwichtige werken, antimaatschappelijke scheppingen of cultuurmonumenten. Maar een theorema behoeft daar niet aan vooraf te gaan.”²⁶

In datzelfde stuk schrijft Pijper dat efficiëntie een belangrijk kenmerk is van de componisten van zijn generatie. Hij voorspelt daarbij dat deze beknopte manier van muziek maken, waarin niets teveel staat, zich nog verder zal uitbreiden. Hier ziet hij duidelijk een rol weggelegd voor de pluritonaliteit en het contrapunt. “Uit het na-elkander van de klassieken groeide het boven-elkander van de modernen.” Het contrapunt in die traditie zet (wellicht) niet zozeer noot tegenover noot, maar groep tegenover groep.²⁷

In zijn programmatoelichting van zijn Septet uit 1920 gaat hij wat dieper op de kiemcel in. Hij benoemt de kiemcel van het werk, en een aantal andere (hoofd)thema’s. Hij maakt dus onderscheid tussen de kiemcel en andere thema’s. Hieruit blijkt dat de kiemcel niet gewoon een andere benaming voor een thema is, maar echt een apart element. Het lijkt er op dat Pijper vindt dat een kiemcel wel een thema en een motief kan zijn, maar dat niet elk motief of thema een kiemcel is.²⁸ Bovendien maakt hij gebruik van zowel harmonische, melodische en ritmische kiemcellen.²⁹ Deze kunnen naast elkaar bestaan in een zelfde muziekstuk. Buiten de kiemcel bestaan er nog andere elementen in een muziekstuk, maar de kiemcel zorgt voor de interne samenhang.

–Casestudy van het Septet (1920) –

Volgens Pijper is de kiemcel van het Septet een ‘antiek tetrachord’, waarvan de noten steeds een hele, halve en dan weer een hele toonafstand uit elkaar liggen.³⁰ Zolang die afstand klopt kan het tetrachord op elke toonhoogte voorkomen. Op de uitleg bij de

²⁵ Willem Pijper, *De Quintencirkel*, 139

²⁶ Willem Pijper, *De Stemvork: Opstellen over muziek* (Amsterdam: Querido 1930) 22-23

²⁷ Willem Pijper, *De stemvork*, 15-16

²⁸ Willem Pijper, *Het papieren gevaar*, deel 2 redactie Odilia Vermeulen en Ton Braas (Den Haag: De Swart 2011), 870

²⁹ *ibid* 880

³⁰ *ibid* 870

partituur van het Septet is dat tetrachord aangeduid als het 'hoofdthema'. In de uitleg van Pijper bij het Septet noemt hij dit de kiemcel van het stuk. Hij bespreekt in deze uitleg de verschillende delen van het Septet.

De Proloog begint met het tetrachord (in de klarinet), dat een paar keer herhaald wordt. In de tweede maat komt er een motief bij (in de hobo), dat Pijper zelf aanduidt met de term 'tegenspelende dubbelslagfiguur'. Ook benoemt Pijper een 'secundair hoofdthema', dat in maat 9 voor het eerst in de fluit voorkomt, maar zich al snel over alle blazers verspreid. Ondertussen komt het tetrachord in achtste- kwart- en halve noten bij alle instrumenten terug. De dubbelslagfiguur komt ook voor door de hele proloog, maar alleen in de blazers. Het tetrachord dient een aantal keer als begeleiding van het secundaire thema in de fluiten door terug te komen in de hoorn (maat 10 en 14), de contrabas en de piano (maat 9 tot en met 14). Op het eind van de proloog in maat 37 tot en met 39 komt het tetrachord verticaal voor, als akkoord, in de hobo, klarinet, fagot, hoorn en contrabas.

In het volgende deel, de pastorale, zijn er drie nieuwe thema's. Het eerste thema, het 'pastorale' thema volgens Pijper, komt als eerste voor in de fluit en wordt daarna gefragmenteerd overgenomen door de andere blazers. In maat 15 treedt het tweede thema op in de piano. Pijper duidt dit zelf aan als 'dansachtig figuur'. In maat 24 komt in de hoorn het derde thema, met een gepunteerd ritme. Samen met dit thema komt ook de dubbelslagfiguur uit de Proloog terug, het komt vier keer voor in maat 25, 26, 27 en 30. De drie thema's worden duidelijk apart geïntroduceerd, en blijven een tijd lang los van elkaar bestaan. Pas in maat 41 komen het pastorale thema en het gepunteerde thema voor het eerst samen voor. In maat 49 komen de drie thema's alle drie tegelijk voor. Hierin kan je Pijpers visie op een nieuwe manier van contrapunt, waarbij niet noten, maar groepen tegenover elkaar staan, kunnen herkennen. Het tetrachord wat Pijper aanduidt als de kiemcel is niet terug te vinden in de Pastorale. Volgens Pijpers' korte beschrijving zit het er wel in. Hoogerwerf, die het Septet ook analyseerde, verklaart dit aan de hand van de hoge werkdruk van Pijper. Het stuk dat hij schreef moest de deadline van de krant halen, terwijl de volledige partituren waarschijnlijk al bij de uitvoerende artiesten lagen.³¹ Het kan dus dat Pijper een foutje in zijn beschrijving heeft gemaakt. Toch is het gek dat er in 1 deel van deze cyclische sonate, zoals Pijper hem zelf beschrijft, helemaal geen tetrachord zit. Het enige cyclische element dat er in

³¹ Frank William Hoogerwerf, "The chamber music of Willem Pijper" 250

voorkomt is de dubbelslagfiguur. Het zou ook kunnen dat Pijper de dubbelslagfiguur beschouwde als een vorm of een onderdeel van het tetrachord. In alle andere delen komen de dubbelslagfiguur en het tetrachord samen voor. Ze hebben echter geen harmonische of melodische overeenkomsten waaruit hun verwantschap zou blijken.

Het derde deel 'Pantomime', bevat volgens Pijper veel verwijzingen naar een dans, en in het bijzonder citaten uit *'An der schönen blauen Donau'* van Johann Strauss. Over aanwezigheid van de kiemcel of andere thema's rept hij niet. Hoogerwerf wijst er op dat het stuk uit 5 delen bestaat, waarvan het eerste (maat 1 tot 28), derde (maat 37 tot 59) en vijfde (maat 87 tot 119) deel de kiemcel en de dubbelslagfiguur bevatten, plus een nieuw thema. Het nieuwe thema komt voor het eerst voor in de hobo, klarinet en contrabas in maat 5 tot en met 7. Dit thema wordt gefragmenteerd herhaald in alle instrumenten, samen met het tetrachord. In deze delen gedraagt het tetrachord zich soms als begeleiding van het nieuwe thema, maar vaak komt het ook voor als onderdeel van de melodie. Het dubbelslagfiguur gedraagt zich soms als los element en soms als toevoeging aan het nieuwe thema of het tetrachord. Het tweede en vierde deel bevatten materiaal dat verwijst naar de wals. Volgens hem bevat het eerste wals deel een ritmische verwijzing naar het lied *'O du lieber Augustin'*, een wals die Schönberg ook voor verwijzingen heeft gebruikt (in Nederland beter bekend als de melodie van het Sinterklaaslied 'Daar wordt aan de deur geklopt'). Dat klopt echter niet helemaal. In maat 29 tot en met 36 komt in de hobo en de klarinet een stukje voor dat ritmisch lijkt op de eerste twee maten van *'O du Lieber Augustin'*, maar behalve dat heeft het geen overeenkomst. Dit zijn te weinig overeenkomsten om te spreken van een identiek ritme, zoals Hoogerwerf doet.³² Het lijkt er eerder op dat Pijper een wals-achtig motiefje heeft neergeschreven. In het tweede wals deel (deel 4 van de Pantomime) komt de verwijzing naar *An der schöne blauen Donau*. De beroemde melodie komt terug in de contrabas in maat 66 tot maat 74. Tijdens de twee delen waar de verwijzingen naar de wals in zitten komt er geen materiaal voor uit de rest van het stuk.

De Passacaille heeft weinig te maken met de vorm die een klassieke passacaille heeft. Er is namelijk geen sprake van een duidelijke continuo begeleiding of variaties die bij een passacaille horen. Volgens Pijper is bevat het stuk enkele "interessante' contrapunten'. Hij geeft hierbij als voorbeeld hoe in de eerste 5 maten het tetrachord voorkomt in de normale vorm, in kreeftsgang en vertraagd. Naast het tetrachord komt er ook in dit stuk

³² Frank William Hoogerwerf, "The chamber music of Willem Pijper" 257

een nieuw thema voor, waar ook het tetrachord zelf in is verwerkt. Dit thema zien we het eerst in maat 1 tot maat 5. Dit thema wordt gedurende het eerste deel van het stuk gefragmenteerd herhaald. Het tetrachord komt hierbij op veel manieren terug, als begeleiding voor de melodie, maar ook als melodie zelf, en begeleiding voor zichzelf. In maat 34 tot 38 wordt het thema door de fluit en de klarinet in zijn geheel herhaald, wat uitzonderlijk is, omdat Pijper zelf een aantal keer schrijft dat hij niet van herhaling houdt in zijn composities. Volgens Samama is het ontbreken van herhaling zelfs een van de (typisch 20^{ste} eeuwse) kenmerken die Pijper toevoegt, die de kiemceltheorie onderscheiden van voorgaande compositiemethodes.³³ Na deze volledige herhaling verdwijnt het thema en gaat het stuk enkel door op materiaal uit het tetrachord.

In de Peripetie komt geen nieuw materiaal voor. Pijper beschrijft in zijn uitleg dat het stuk net als bij de *peripeteia* in een klassieke tragedie een punt is waarin de tragedie plaatsvindt. Er komen volgens hem motieven, ritmes en thema's uit alle andere delen van het stuk voor, maar ze worden overheerst door het tetrachord, dat weer veelvuldig voorkomt.³⁴ Deze beschrijving doet weer denken aan de manier waarop Pijper het moderne gebruik van het contrapunt beschrijft, als 'groep tegenover groep'. Het tetrachord is inderdaad makkelijk te herkennen door het hele stuk, maar het overige materiaal is lastig te plaatsen. Delen van het thema uit de Passacaille (bijvoorbeeld maat 1 tot 6, maat 12 tot 14) en de Proloog (maat 16 tot 19) zijn terug te vinden, de rest van het materiaal is ofwel nieuw, ofwel zo gefragmenteerd dat het niet meer te herleiden is naar voorgaand materiaal. In het stuk zelf is de climax aangegeven in maat 60. Pijper beschrijft dit als het ineenzinken van het stuk, waarna het tetrachord zich weer voordoet en onafgebroken doorgaat in de Epiloog.

De Epiloog gaat verder met de tetrachord. Deze komt versneld, vertraagd en in kreeftsgang voor, in alle instrumenten, behalve de piano. Ook komt het thema uit de Proloog weer terug, in maat 7 en 9. De cirkel van het cyclische Septet is zo rond.

Het tetrachord word door Pijper zelf als kiemcel aangeduid. Het is niet helemaal duidelijk of hij het tegenspelende dubbelmotief, dat vaak samen met het tetrachord voorkomt, ook als onderdeel van de kiemcel beschouwt. Als dat wel zo is, dan komt de kiemcel in alle delen van het Septet voor. Het tetrachord heeft een verbindende functie in het Septet. Het komt in 5 van de 6 delen voor, en gedraagt zich als melodisch element

³³ Leo Samama, *Voorspel tot een nieuwe dag*, 101

³⁴ Willem Pijper, *Het papieren gevaar*, 881

en als begeleiding voor het andere materiaal. Hierdoor wordt het cyclisch werk. Er is materiaal dat niet uit het tetrachord voortkomt en een eigen rol speelt. Dit zou je kunnen beschouwen als ‘groepen’ die Pijper contrapuntisch boven elkaar zet. Tot zover klopt het idee met de beschrijvingen van Pijper zelf. Pijper schreef echter ook dat muziek uit de kiemcel kon groeien. Het is niet duidelijk welk materiaal in het Septet uit het tetrachord ‘groeit’. Het tetrachord komt vrijwel altijd in dezelfde vorm terug. Het verandert soms van toonhoogte, lengte of staat in kreeftsgang, maar het ontwikkelt niet.

De kritiek van Leo Samama op de compositietechniek van Pijper bestond eruit dat Pijper teveel ‘foefjes’ gebruikte om zijn muziek modern te maken, maar in essentie niet modern was.³⁵ Flothuis beschrijft dit als ‘spontaniteit’.³⁶ Het zou kunnen dat het Septet hier een voorbeeld van is: Pijper gebruikt de basis van het tetrachord om steeds weer iets nieuws op uit te proberen: eerst de klankkleur van een pastorale, daarna een walsachtig stuk, dan contrapuntisch componeren. Pijpers idee van modern componeren was niet noot tegenover noot, zoals bij contrapunt, maar groep tegenover groep. Dat is hier van toepassing. Het tetrachord vormt één groep, de andere thema’s vormen aparte groepen. Soms komen ze samen voor, of vermengen ze zich, maar ze bestaan los van elkaar. Het tetrachord, oftewel de kiemcel, komt hierbij vaak voor en zorgt dus voor eenheid tussen de groepen.

Conclusie

Wat houdt de kiemceltheorie van Willem Pijper in?

Dit is volgens mij de essentie van de kiemcel zoals Pijper hem beschrijft: hij legt een verbindende basis. Op die manier gebruikt Pijper de kiemcel in zijn eigen composities, maar ook in zijn beschrijvingen van werken van andere componisten. Zijn andere beschrijvingen van een kiemcel die kan ‘uitgroeien zoals zichzelf dat wil’ sluiten hier niet naadloos op aan. Juist deze uitspraken, die de kiemcel in verband brachten met een natuurlijk groeiproces, hebben bijgedragen aan de mythevorming rond de kiemcel. De muziek die rond de kiemcel gecomponeerd is hoeft niet direct iets te maken te hebben met de kiemcel. Flothuis noemt dat een spontane manier van componeren, Pijper noemt het natuurlijk groeien. Wat vooral belangrijk voor Pijper lijkt te zijn geweest is dat hij af wou van strikte regels. Om samenhang te creëren in een stuk had hij echter een

³⁵ Leo Samama, *Zeventig jaar Nederlandse Muziek*

³⁶ Marius Flothuis, “Willem Pijper, tweede Symfonie”

terugkomend element nodig, en dat werd de kiemcel. Daarbuiten kon hij vrij (natuurlijk) componeren. Op deze manier probeerde hij een moderne compositiemethode te ontwikkelen. Deze methode zou je de kiemceltheorie kunnen noemen. Daarom hechtte Pijper in zijn geschriften waarschijnlijk ook een grote waarde aan 'zijn' kiemcel, omdat hij hem beschouwde als een poging de muziek te vernieuwen.

In principe is de kiemceltheorie een ver doorgevoerde vorm van cyclisch componeren. Pijper heeft het echter nooit een kiemcel 'techniek' genoemd omdat het dat in zijn ogen niet was. De kiemcel is een element dat Pijper vaak gebruikte om samenhang en structuur aan zijn stukken mee te geven.

Bibliografie:

Flothuis, Marius Hendrikus. "Willem Pijper, tweede Symfonie" *Mijlpalen en keerpunten in de muziek van de twintigste eeuw*. Nijmegen university press, 2003.

Hoogerwerf, Frank William. "The chamber music of Willem Pijper (1894-1947)" PhD diss., University of Michigan, 1974.

d'Indy, Vincent. *Cours de Composition Musicale*. Parijs: Durand, 1909

Kooij, Hans Eduard. "Composition by the Use of Germ Cells: A Botanical-Musical analogy in the Willem Pijper sonata for Piano" *Tijdschrift van de Koninklijke vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 54:2 (2004): 119-131.

Leeuw, T de. "Kiemcel" *Algemene Muziekencyclopedie*. Redactie Jozef Robijns en Miep Zijlstra 177-179. Haarlem: De Haan, 1979-1984.

Leeuw, T de. *Music of the Twentieth Century*. Amsterdam university press, 2005

Oskamp, Jacqueline. "Messias van de nieuwe Nederlandse muziek" *Mens en Melodie* 49 (1994): 482-487

Overbeeke, Emanuel. "Willem Pijper, componist versus criticus". *Mens en Melodie* 49 (1994): 474-480

Paap, Wouter. "Pijper, Willem" *Algemene Muziekencyclopedie*. Redactie Jozef Robijns en Miep Zijlstra 124-127. Haarlem: De Haan, 1979-1984.

Pijper, Willem. *De Quintencirkel: Opstellen over Muziek*. Amsterdam: N.V. Em. Querido's uitgevers-mij, 1929

Pijper, Willem. *De Stenvork: Opstellen over Muziek*. Amsterdam: N.V. Em. Querido's uitgevers-mij, 1930

Pijper, Willem. *Het papieren gevaar: Verzamelde geschriften (1917-1947)*. Redactie Odilia Vermeulen en Ton Braas. Den Haag: De Swart, 2011

Ryker, Harrison Clinton. "Willem Pijper en de kiemcel" *Mens en Melodie* 49 (1994): 488-495

Ryker, Harrison Clinton. "The symphonic music of Willem Pijper (1894-1947)" PhD diss. University of Washington, 1971.

Ryker, Harrison Clinton. "Pijper, Willem." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed September 13, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21754>.

Samama, Leo. *Voorspel tot een nieuwe dag: zeventig jaar Nederlandse muziek 1915-1985*. Amsterdam: Em. Querido's uitgeverij B.V.