

Componistenportretten Zimmermann en Schönberg

Radio Kamerorkest
dirigent **Hans Zender**

Bernd Alois Zimmermann

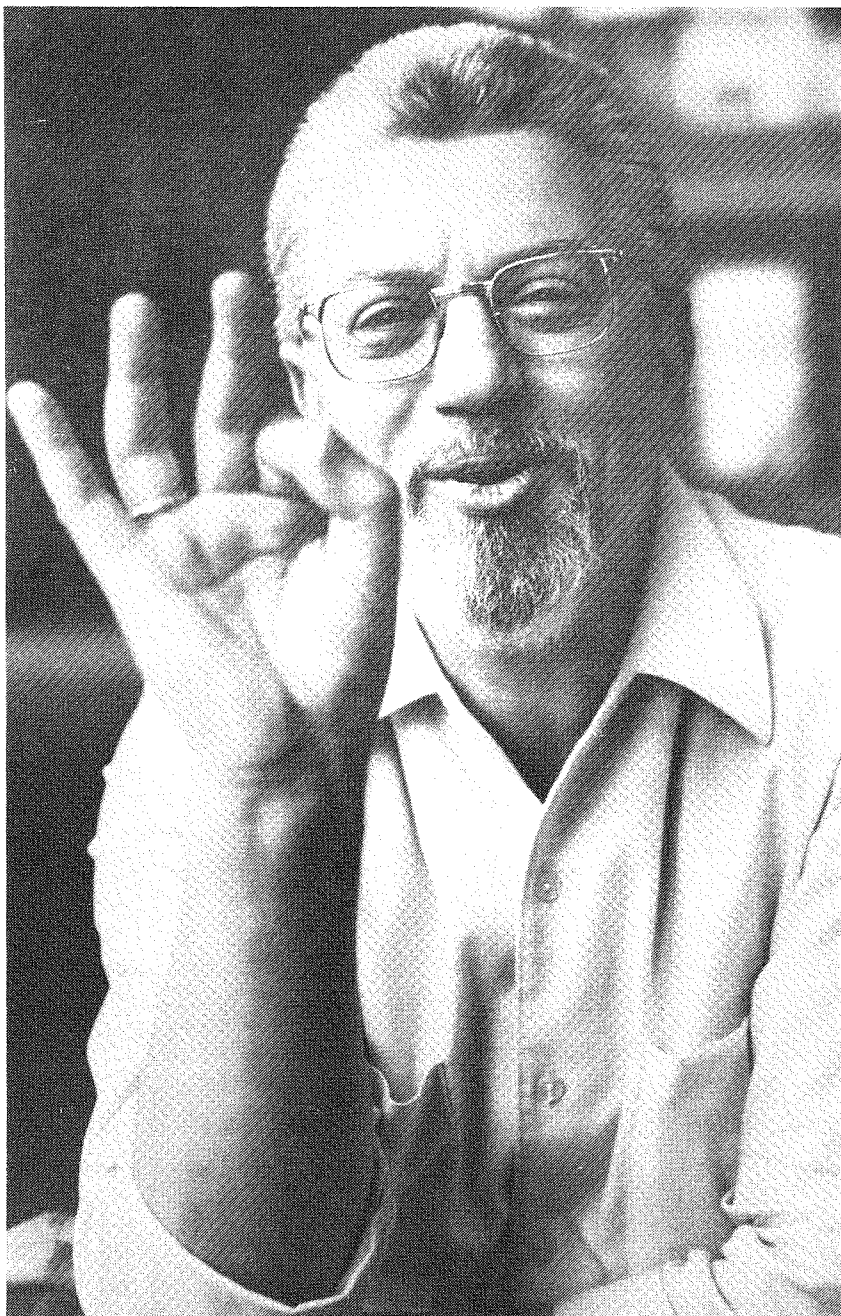
Beurs van Berlage
24 juni 1990
20.30 uur

Radio Filharmonisch Orkest, Groot Omroepkoor
dirigent **Edo de Waart**

Arnold Schönberg

Koninklijk Theater Carré
30 juni 1990
20.15 uur

Concert



Bernd Alois Zimmermann

Radio Kamerorkest
Hans Zender dirigent

Bernd Alois Zimmermann (1918-1970)

Konzert für Oboe und kleines Orchester (1952)

Frank van Koten hobo

Kontraste - Musik zu einem imaginären Ballett (1953)

Omnia tempus habent - Kantate für Sopran-Solo und 17 Instrumente auf Texte der Vulgata (1957/58)

Jadwiga Gadulanka sopraan

pauze

Inleiding door Hans Zender

Antiphonen - für Viola und 25 Instrumentalisten (1961)

Pascal Siffert hobo

Beurs van Berlage

24 juni 1990

20.30 uur

Konzert für Oboe und kleines Orchester (1952)

Het *Konzert für Oboe und kleines Orchester* is een overgangswerk in het oeuvre van Bernd Alois Zimmermann. Het dateert uit de tijd waarin Zimmermann zich van de uitgesproken neoclassicist in de trant van de latere Hindemith, Honegger en Sjostakovitsj die hij rond 1950 nog was, ontwikkelde tot de componist van de revolutionaire opera *Die Soldaten* (ca. 1959): jaren van koortsachtige activiteit, die een in de Duitse muziekgeschiedenis ongekende omwenteling teweeg zou brengen.

Zimmermann trad aan het eind van de jaren veertig naar voren met omvangrijke orkestwerken in de traditie van wat Hans Heinz Stuckenschmidt de 'nieuwe pathetiek' heeft genoemd. In de in 1945 voltooide *Sinfonia prosodica* (opgedragen aan in de oorlog gesneuvelde Keulse studenten) maakt hij er geen geheim van dat hij Bruckner als voorbeeld heeft genomen. En ook het werk waarin Zimmermann de confrontatie aangaat met het twaalftoonsysteem, het *Konzert für Violine und grosses Orchester* (om precies te zijn: het tweede deel ervan) staat geheel in het teken van het streven naar grotere expressiviteit. De reeks functioneert hier als middel om de melodische lijnen een nieuwe spanning te geven. Ook in de in 1951 voltooide eerste versie van de *Sinfonie in einem Satz* staat dit expressiviteitsideaal nog sterk op de voorgrond.

Met zijn Hoboconcert betreedt Zimmermann echter nieuw terrein. Voor het eerst functioneert bij hem een enkele reeks als bindend element van een compleet orkestwerk, iets wat hij in de titel van het eerste deel, 'Hommage à Stravinsky', op een voor die tijd welhaast polemische wijze te kennen geeft. In de zomer van 1952 had Zimmermann op een *Melos-enquête* van het tijdschrift ter gelegenheid van de zeventigste verjaardag van Igor Stravinsky geantwoord:

'Ik beschouw Stravinsky als de ware 'artifex maximus' van onze tijd. Zijn betekenis als 'locus majoris resistentiae' van de twintigste-eeuwse muziek wordt door het gesnater van de ganzen van het capitol slechts bevestigd. Ik ontwaar die betekenis in de sporen die hij in de partituren van zijn tijdgenoten en zijn muzikale nageslacht achterlaat.'

Het lijkt geen twijfel dat Zimmermann met deze uitspraak zijn pijlen richt op de 'seriële' muziek, die hij destijds als een bedreiging ervoer. De compositie zelf echter spreekt merkwaardigerwijs heel andere taal, zoals alleen al uit de afwijkende instrumentatie blijkt. Zo staat de geringe omvang van het orkest (nog geen dertig man) in scherp contrast met de bezetting van zijn eerdere orkestwerken. Ook in de instrumentatie zelf wordt elke massiviteit vermeden. Naast neoclassicistische passages, waarin Zimmermann naar eigen zeggen regelrecht citeert uit Stravinsky's *Symfonie in C*, telt het eerste deel passages waarin de - twaalftonige - structuur op Weberniaanse wijze wordt opengeboken, al manifesteert dit effect zich door het allegro-karakter van de muziek en het feit dat de solist bijna onafgebroken speelt

slechts zijdelings. Pas in het *Konzert für Violoncello und kleines Orchester in einem Satz* (1953) durft Zimmermann het aan dergelijke passages min of meer 'openlijk' in het muzikale betoog te integreren. In het tweede deel, dat evenals het tweede deel van het twee jaar daarvoor voltooide *Konzert für Violine und grosses Orchester* de titel 'Rhapsodie' draagt, staat Zimmermann zich compositorisch de grootste vrijheid toe; de 'Finale' heeft daarentegen weer een conventioneel neoclassicistisch karakter.

Uit het uitgesproken lichtvoetige, concertante karakter van het *Konzert* spreekt een nieuwe benadering van het begrip expressiviteit. Onder verwijzing naar de - destijds nog - 'neoclassicistische' Stravinsky componeert Zimmermann een werk waarin hij afstand neemt van het pathos dat zo kenmerkend was voor zijn vroegere composities en sluit daarmee - wellicht *contre coeur* - feilloos aan op de veranderingen die de seriële muziek om hem heen heeft teweeggebracht. Ook die muziek had zich immers van de expressiviteit afgewend. Net als jaren later Pierre Boulez, beroept Zimmermann zich op dit moment wellicht onbewust op Stravinsky en streeft hij naar een synthese van Schönbergs twaalftoontechniek met de op 'distantie' gebaseerde esthetiek van Stravinsky. De 'seriële' Zimmermann is geboren.

Klaus Ebbeke

Kontraste (1953)

Kontraste is het resultaat van een dubbele metamorfose. In de jaren 1951-1952 componeerde Zimmermann *Exerzitien*, een cyclus van zeven, vrij korte pianostukken, die hij beschouwde als het tweede deel van zijn in 1949 begonnen pianocyclus *Enchiridion*. Deze overwegend langzame stukken markeren een nieuwe fase in Zimmermanns gebruik van de twaalftoontechniek. De schrijfwijze is bijna even vrij als die van Schönbergs opus 11 en 19. Aanvankelijk maakten ook de werken *L'après-midi d'un Puck* en *Hommage à Johann Strauss* nog deel uit van de cyclus, die op de officiële première tijdens de Darmstädter Ferienkursen in 1952 werd uitgevoerd door Yvonne Loriod. Hoewel de pianostukken voor Zimmermanns persoonlijke ontwikkeling van grote betekenis waren, vielen ze naast Karlheinz Stockhausens *Kreuzspiel* en Pierre Boulez' *structure 1a*, die tijdens ditzelfde concert eveneens voor het eerst klonken, volslagen uit de toon. Uit het feit dat Zimmermann de cyclus, voordat deze in 1954 gepubliceerd werd, nog ingrijpend heeft bewerkt en bovendien de beide 'opgewekte' delen schrapt, blijkt dat hij zich terdege bewust was van de historische betekenis van het concert. In 1952 vroeg de Zwitserse poppenspeler Fred Schneckenburger Zimmermann muziek te schrijven voor het 'abstracte poppenspel' *Das Grün und das Gelb*. Zimmermann stemde toe en greep terug op zijn waarschijnlijk kort tevoren voltooide pianostukken. Ter gelegenheid van een uitvoering in het kader van de

radio-concertreeks 'Das neue Werk' maakte hij een orkestbewerking van zijn pianocycli, met inbegrip van beide 'opgewekte' delen. Hier begint de muziek zich al van het poppenspel los te maken. Om dit te benadrukken doopt Zimmermann zijn compositie om tot *Suite aus 'Das Gelb und das Grün'*.

Een jaar later werkt Zimmermann de orkestversie van *Das Gelb und das Grün* om tot een zelfstandig ballet, *Kontraste*, waarin hij een orkeststijl introduceert die nauwelijks nog neoclassicistische elementen bevat. De muziek is asymmetrisch, enigszins 'zwevend', en benadert daarmee het ideaal dat in die tijd opgeld deed. Dat een buitenmuzikale factor zorgt voor de nodige samenhang is waarschijnlijk de reden geweest dat Zimmermann hier radicaler dan in andere uit deze zelfde periode daterende werken afziet van structurerende elementen zoals een doorlopend metrum. In een brief van augustus 1953, waarin hij zich verweert tegen Schneckenburgers verwijt dat hij diens geestelijk eigendom gemaltraitereerd zou hebben, licht Zimmermann het onderwerp van *Kontraste* toe:

Het eerste deel, 'Introduction', is overeenkomstig het karakter van de muziek hersenschimmig, diffuus - ik zou haast zeggen - surrealistisch getint. Het ensemble (corps de ballet) draagt zwarte tricot's en zwarte maskers. Op de mouwen en pijpen zijn kleurige lappen gestikt. De achtergrond is zwart, waardoor zich dus louter armen en benen in de betreffende kleuren: rood, groen, wit, aftekenen. [...] De algehele sfeer van de introductie: onwerkelijk als een droom. Het ironische, heftige tweede deel, 'Moreske' (rouge), spreekt mijns inziens voor zich. Bij de solo stel ik me een zeer goed springende danser voor in een vuurrood tricot met een rood masker. In het volgende deel, 'Tempo di valse' (vert), een pas de trois voor drie danseressen, betreden de drie gratiën uit uw 'Gelb und Grün' het toneel. Deze pas de trois is enigszins speels, een tikje kitscherig, ietwat onnozel en ironisch. Als kostuum stel ik mij iets voor dat lijkt op het klassieke ballettenue. De hierop volgende 'Phantasmagorie' (blanc), een pas de deux, is het belangrijkste onderdeel van het ballet en is in al zijn raadselachtigheid en - ik zou haast zeggen - sprookjesachtigheid zeker het moeilijkst te dansen. Het moet een bijzondere sfeer oproepen waarin elk moment zoiets als een eenhoorn kan opduiken. Het kostuum: klassiek ballettenue. 'Tempo di marcia' (noir), een pas de trois, gedanst door drie mannen in zwart tricot en met zwarte maskers [...], verbeeldt de machten der duisternis. [...] De choreografie van de 'Epilog' correspondeert met die van de introductie. Zo vormen de korte scènes van dit ballet, dat 10 minuten duurt, dus een geconcentreerd - en vergeeft u mij de romantische uitdrukking - beeld van het menselijk bestaan: droom, werkelijkheid, ironie, liefde, dood en ten slotte weer droom.

Het ballet *Kontraste* ging op 24 april 1954 in première in Bielefeld in een choreografie van Peter Rolleff.

Klaus Ebbeke

Omnia tempus habent (1957/58)

Het Villa-Massimo Stipendium dat Zimmermann in 1957 als eerste Duitse componist werd toegekend, stelde hem in staat het muzikale idioom waarvan hij zich tot *Perspektiven* (voor twee piano's, 1956) en de *Sonate für Viola solo* (1955) had bediend, opnieuw te doordenken en te consolideren. Hij werkte het uit 1953 daterende celloconcert om tot *Canto di speranza* en begon aan een cantate. Het zou het eerste werk worden in zijn 'nieuwe stijl'. Dat hij deze cantate niet eerder dan in augustus 1958 - en misschien zelfs pas na de eerste uitvoering in november van hetzelfde jaar - zou voltooien, wijst erop dat het componeren hem niet gemakkelijk afging. De cantate splitst de tekst, Prediker 3: 1-11, in drie gedeelten, die oorspronkelijk ook drie afzonderlijke muzikale delen vormden. Het eerste deel beslaat alleen vers 1, het tweede de verzen 2 tot en met 8 en het derde de verzen 9 tot en met 11. Het zwaartepunt van de compositie ligt dus bij de verzen - die steeds door middel van het voegwoord 'et' - menselijke emoties en handelingen in oppositonele paren verbinden. Dat Zimmermann juist deze nogal weerbarstige tekst heeft gekozen, heeft wellicht te maken met de specifieke compositorische problemen waarmee hij te kampen had en waarvan de voornaamste het vinden van de grote lijn was. Eén blik op de muzikale factuur volstaat om vast te stellen dat ook hier kleine cellen, die in hun gestiek regelrecht op de op dat moment gezongen tekst betrekking hebben, aaneengeschakeld worden. Het voegwoord 'et' wordt zo tot symbool voor de muzikale structuur. Men zou welhaast van een 'lezing met muziek' kunnen spreken, want het lijkt alsof de tekst de diepere betekenis van de compositie bepaalt.

De bijbeltekst wordt bekend verondersteld. Goed verstaanbare passages worden afgewisseld met passages die minder goed te verstaan zijn. Soms ook wisselen de woorden van plaats. De betekenis van de 'verstaanbare' passages wordt niet bepaald door hun specifieke plaats in het geheel, maar krijgen hun betekenis pas door de wisselwerking van de krachtsverhoudingen tussen 'woord' en 'klank' in de totaliteit van de compositie.

Het vormprobleem en de oplossing ervan vloeien voor een groot deel voort uit Zimmermanns bezigheden als hoorspel-componist. Ook hierin stond de componist voor de opgave in muzikale miniaturen op de inhoud van de onmiddellijk voorafgaande of erop volgende scène aan te sluiten. Zijn meest geslaagde hoorspelmuziek, bij voorbeeld die bij Günter Eichs hoorspel *Festianus Märtyrer* (1958), bedient zich van een idioom dat sterke overeenkomsten vertoont met dat van *Omnia tempus habent*. Misschien dateert deze hoorspelmuziek zelfs uit dezelfde tijd als de cantate. Het is heel wel mogelijk dat de hoorspelcomposities als proeftuin gediend hebben, een terrein waarop de componist zich meer vrijheden kon veroorloven en de taal van de 'seriële' muziek verder kon uitwerken.

Klaus Ebbeke

Antiphonen (1962)

In 1960 voltooide Zimmermann zijn eerste 'pluralistische' compositie: de *Sonate für Cello solo*, de eerste versie van *Dialoge* (voor twee piano's en orkest) en het 'ballet blanc' *Présence*. Met deze werken komt Zimmermann geleidelijk tot een nieuw idioom. Bovendien wordt hij ingrijpend beïnvloed door Fluxus en happening. Uiteindelijk zal dit alles resulteren in het *Requiem für einen jungen Dichter* (1968). Nadat hij kennis heeft genomen van de procédés die Karlheinz Stockhausen beschrijft in zijn artikel '...wie die Zeit vergeht...', componeert Zimmermann de *Sonate für Cello solo*, die bestaat uit een reeks op zichzelf staande temporeel-metrische cellen (die in een compositie voor solo-instrument echter nauwelijks als zodanig herkenbaar zijn). In de eveneens in 1960 voltooide compositie *Dialoge*, waarin (in een door Zimmermann zo genoemde *cadens in de breedste zin*) voor de eerste maal muzikale citaten voorkomen, heeft hij het concept van parallelle 'tijdlagen' in een werk voor groot orkest gestalte gegeven.

De gedachten die Zimmermann in 'Intervall und Zeit', een essay over muzikale tijd, ontvouwt, hebben zeer verschillende filosofische achtergronden. Hij combineert het onderscheid dat Henri Bergson maakte tussen innerlijke, 'psychische' tijd en fysische tijd (waarvan Zimmermann door lezing van Stravinsky's *Poétique musicale* kennis had genomen) met de opvatting van Husserl, die tijd beschouwde als een produkt van het bewustzijn en bijgevolg als een subjectief gegeven. Door middel van een strenge muzikale constructie is het volgens Zimmermann mogelijk compositorisch in de fysische tijd in te grijpen. De synthese van de twee tijdsbegrippen vormt de kern van wat Zimmermann, naast zuiver technische aspecten van het componeren, in het begrip 'pluralisme' probeert te vangen. Duidelijk is echter dat de seriële bouwprincipes de kern blijven vormen. Het citaat is in wezen geen onderdeel van de innerlijke structuur en heeft slechts een verwijzende functie. Zo staan de citaten in de *Dialoge* voor de door Zimmermann als 'niet-reduceerbaar' beschouwde momenten van de muziekgeschiedenis: Gregoriaans, Mozart, Debussy, jazz. In *Présence* hebben de citaten aanvankelijk een puur ironisch karakter en krijgen pas in een latere fase een dubbelzinnige betekenis. In *Antiphonen* gaat Zimmermann een stap verder: in het vierde deel, dat aanvankelijk de finale was, beginnen de instrumenten zelf te 'spreken' en realiseren zo (voor de eerste maal) het door Zimmermann al sinds de oratoriumplannen uit de jaren vijftig gekoesterde voornemen teksten met elkaar 'in gesprek te laten treden' (slot van *Ulysses* van James Joyce; Prediker IV: 1; *De Openbaring van Johannes* I: 9, V: 1; de *Divina Commedia* van Dante, Paradiso, XXXIII, 82-87; Het boek Job IX, 25; *De gebroeders Karamazov* van Dostojevski; *Caligula* van Albert Camus; *Hymnen an die Nacht* van Novalis). In een aanwijzing in de partituur wordt de wijze van voordracht nauwkeurig aangegeven: 'het spreektempo dient zodanig te zijn dat de 'spreektijd' niet overschreden wordt en de respectieve woorden op de in de partituur aangegeven plaats komen. De verstaanbaarheid is van groot belang, maar de spreker dient zich te allen tijde te

richten naar de dynamiek van de altviolist, die zich tot op zekere hoogte in 'dialoge' met de dan sprekende musici bevindt.'

Uit dit citaat blijkt dat Zimmermann, die, zoals Michael Gielen ooit zei, op muzikaal gebied 'alles kon', steeds meer aan de zeggingskracht van de 'zuivere' muziek begon te twijfelen. Hij had zich als componist van gebruiksmuziek bekwaamd in alle mogelijke idiomaten en genres, en hoewel hij vanuit zuiver ambachtelijk standpunt trots was op zijn kunnen, zal er anderzijds toch ook twijfel bij hem gerezen zijn aan de mogelijkheid met louter muzikale middelen te zeggen wat hij als componist te zeggen had.

Klaus Ebbeke

Bernd Alois Zimmermann

(1918 Bliesheim - 1970 Grosskönigsdorf bij Keulen) Bernd Alois Zimmermann bracht zijn schooltijd grotendeels door op het Salvatorianercollege van het klooster Steinfeld in de Eifel. Door de Tweede Wereldoorlog moest Zimmermann diverse malen zijn studie in Keulen onderbreken. Meteen aan het begin van de oorlog werd hij opgeroepen voor de dienstplicht; in 1942 werd hij vanwege een ernstige huidaandoening uit het leger ontslagen en kon hij zijn studie in Keulen hervatten, tot de universiteiten van het Duitse Rijk in de herfst van 1943 hun onderwijs staakten. Zimmermann kon pas twee twee jaar later zijn studie voortzetten. Tussen 1948 en 1950 nam hij deel aan de Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik. Zimmermann is altijd doordrongen geweest van het besef dat hij tot een tussengeneratie behoorde, hij was immers tien jaar jonger dan Fortner, Messiaen en Distler, maar ook tien jaar ouder dan Nono, Berio en Stockhausen, die zich na de oorlog fel tegen de traditie afzetten om zich er zodoende van te bevrijden. In 1958 volgde Zimmermann Frank Martin op als docent compositieleer aan het conservatorium van Keulen.

Veel geciteerd zijn de woorden waarmee hij zichzelf ooit typeerde: 'Vermoedelijk ben ik een zeer Rijnse mengeling van monnik en Dionysus.' In het werk van Zimmermann is deze tegenstelling duidelijk terug te vinden. Christof Bitter schrijft in het voorwoord bij Zimmermanns bundel geschriften *Intervall und Zeit*: 'Het oeuvre van Zimmermann is één consequente poging deze dichotomie te overwinnen.'

Hans Zender

Hans Zender (Wiesbaden, 1936) studeerde van 1956 tot 1959 aan de Musikhochschule van Frankfurt en van 1959 tot 1963 aan de Musikhochschule van Freiburg. Tijdens zijn studietijd in Freiburg werkte hij als kapelmeester van de

Städtische Bühne. Vervolgens was hij chef-dirigent in Bonn (1964 tot 1968), Kiel (1969 tot 1971) en bij de Saarländische Rundfunk. In deze functie groeide zijn affiniteit met de hedendaagse muziek, in het bijzonder die van Bernd Alois Zimmermann, wiens werken hij in geheel Duitsland en op vele plaatsen daarbuiten dirigeerde. Momenteel is Hans Zender chef-dirigent van het Radio Kamerorkest. Als componist schreef Zender kamermuziek, orkestwerken en de opera *Stephen Climax*, die met veel succes in 1986 in Frankfurt in première ging. Sinds 1988 is hij in diezelfde stad compositiedocent aan de Musikhochschule.

Jadwiga Gadulanka

De Poolse sopraan Jadwiga Gadulanka heeft een zeer breed repertoire, dat zich uitstrekt van Monteverdi tot Penderecki. Als laureaat op diverse Europese concoursen kreeg zij verschillende aanbiedingen van belangrijke operagezelschappen, maar zij koos uiteindelijk voor de opera van Warschau waar zij haar operadebuut maakte in *De verkochte bruid*. Jadwiga Gadulanka bracht verschillende composities van hedendaagse Poolse componisten in première, waarvan een aantal speciaal voor haar werd geschreven. Zij is regelmatig te gast op belangrijke internationale festivals in Warschau, Siena, Salzburg, Venetië en Luzern.

Frank van Koten

Frank van Koten werd na zijn studie bij onder andere Heinz Holliger onderscheiden met diverse prijzen. Hij treedt regelmatig als solist op en is sinds 1971 als solo-hoboïst verbonden aan het Radio Filharmonisch Orkest. Componisten als Tristan Keuris, Ton de Leeuw en F.B. Mâche droegen composities aan hem op. Van Koten is oprichter van het Xenakis-ensemble en leider van het Haydn Opera-festival.

Pascal Siffert

Pascal Siffert werd in 1965 in Zwitserland geboren. Hij studeerde aan het conservatorium van zijn geboortestad Fribourg en behaalde daar de eerste prijs op het Zwitserse Jeugdconcours voor Muziek. Vervolgens studeerde hij aan het Mozarteum te Salzburg bij Vêgh en Watoya en aan het Conservatorium van Utrecht. Pascal Siffert is solo-altist van het Chamber Orchestra of Europe dat wordt geleid door o.a. Claudio Abbado, Nikolaus Harnoncourt en Heinz Holliger.

Radio Kamerorkest

Het uit 39 musici bestaande Radio Kamerorkest is een internationaal gerenommeerd ensemble, vooral op het gebied van de hedendaagse muziek. Het repertoire bestaat voor bijna de helft uit muziek van de twintigste eeuw en het orkest geeft regelmatig premières van Nederlandse composities.

Ernest Bour, die van 1975 tot 1987 chef-dirigent van het orkest was, heeft een belangrijk stempel gedrukt op de ensemblecultuur, niet alleen op het gebied van de hedendaagse muziek, maar ook op dat van de klassieken, in het bijzonder de symfonieën van Beethoven.

Vele gastdirigenten van naam hebben met het orkest samengewerkt, onder wie David Atherton, Frans Brüggen, Ton Koopman, Hans Vonk, Lothar Zagrosek, Jean Fournet, Kent Nagano en Bernhard Klee. Het orkest is een veel gevraagd ensemble op de grote Nederlandse concertpodia. Bovendien wordt het regelmatig uitgenodigd in het buitenland. Het speelde in Bonn (Beethovenfest), Madrid (Festival de Otoño), Metz (Rencontres Internationales de Musique Contemporaine), Warschau (Warschauer Herbst), Donaueschingen, Indonesië, Alicante, Wenen en Frankfurt.



Arnold Schönberg

Radio Filharmonisch Orkest, Groot Omroepkoor
Edo de Waart dirigent

Arnold Schönberg (1874-1951)

Friede auf Erden (1907)

Pelleas und Melisande - *symphonische Dichtung* (1903)

pauze

A survivor from Warsaw (1947)

Henk Smit spreekstem

Die glückliche Hand - *Drama mit Musik* (1910-13)

Huub Claessens Der Mann

Koninklijk Theater Carré

30 juni 1990

20.15 uur

coproductie NOS-radio/Holland Festival

Friede auf Erden op. 13

Schönberg voltooide zijn grootste koorwerk, *Friede auf Erden*, in 1907, in de laatste fase van zijn postromantische periode. De muziek vertoont dan ook een rijke harmonische en polyfone structuur, die het gevolg is van expansie op het gebied van expressie en van verbreding van het tonale spectrum. Hoewel het stuk een hoofdtoonsoort heeft (D groot) en duidelijk op tonale verwantschappen is gebaseerd, is de harmonie steeds in beweging en moduleert dikwijls naar ver verwijderde toonsoorten. (De componist sprak later van 'verwijde tonaliteit'). *Friede auf Erden* is symfonisch van opzet, zowel wat betreft omvang, vorm (thematische ontwikkeling met harmonische en contrapuntische middelen) als wat betreft stemgebruik. De stemmen worden in hun volle omvang (tot achtstemmigheid toe) benut, de klankcontrasten zijn vergelijkbaar met die in een orkest. Dit alles resulteert in een grote verscheidenheid in expressie, dynamiek en melodische ideeën. Hoezeer de klankmogelijkheden (veelvuldige terts - en sextverdubbelingen bij voorbeeld) en polyfone effecten (imitatie, stretto, dubbel contrapunt en dergelijke) ook uitgebuit worden, de textuur is nooit overladen. De muziek van *Friede auf Erden* volgt het gedicht op de voet. In het eerst couplet weerspiegelt de gestage, regelmatige gang van de muziek het kalme, vredige herderstaferaal. Er zijn drie secties te onderscheiden in deze expositie, die zich van de inleidende mineur-toonsoort tot het majeur van het eerste refrein 'Friede! auf der Erde' uitstrekt. De eerste, uit vier tonen bestaande frase van het refrein wordt een bindende factor in de rest van het stuk. In het tweede couplet, dat een beeld van onstuimigheid en 'bloedige daden' geeft, wordt het materiaal op verschillende manieren ontwikkeld: door middel van elkaar overlappende imitaties (stretto), plotselinge dynamische veranderingen, climaxen en vooral door saillante dissonanten, veroorzaakt door de op drift geraakte harmonie. Als de engelen opnieuw het refrein aanheffen, klinkt een vervormde versie van het origineel. In het derde couplet, dat van de 'verlossing', flakkert de hoop uit het eerste couplet op en wordt de muziek, terugkerend naar de stabiliteit van de begintoonsoort, steeds uitbundiger. Het vierde couplet bevestigt de toonsoort en bouwt, climax op climax stapelend, een reeks stijgende sequensen op die onverbiddelijk naar het slotrefrein leiden. De slotcadens wordt achtstemmig bekrachtigd. *Friede auf Erden* is een van Schönbergs meest 'optimistische' werken; niets doet de van angst doortrokken composities van zijn volgende, expressionistische periode vermoeden. Onder verwijzing naar het opusnummer 13 noemde Schönberg de compositie later, na de Eerste Wereldoorlog, 'een illusie voor gemengd koor'.

Leonard Stein

Pelleas und Melisande op.5

Van de vier bekend geworden composities die de naam dragen van Maeterlincks symbolistische drama *Pelleas et Mélisande* hebben er twee de vorm van toneelmuziek (Fauré in 1898, Sibelius in 1905), is de derde een opera (Debussy in 1902) en de vierde een 'Symfonische Dichtung für Orchester' (Schönberg in 1903). De beide toneelmuzieken zijn karakteristiek voor hun makers, maar vormen geen essentieel onderdeel van hun oeuvre. Bij Debussy en Schönberg ligt het anders. Debussy's 'drame lyrique' veranderde de operageschiedenis, en Schönbergs *Pelleas und Melisande* op.5 is een van die stukken waarin althans de voorbereidingen worden getroffen voor een historische omwenteling, die nauwelijks zes jaar later haar beslag zal krijgen in o.a. het monodrama *Erwartung* en de Vijf orkeststukken op.16. 'Atonaliteit' is een te beperkte term om recht te doen aan de betekenis van deze omwenteling. De muzikale afstand die op.16 van op.5 scheidt kan worden afgemeten aan de reacties van Richard Strauss, die in 1902 Schönberg nog als compositieleraar in Berlijn voordroeg (en hem trouwens op Maeterlincks toneelstuk attendeerde), maar die tien jaar later aan Alma Mahler liet weten dat Schönberg 'in plaats van notenpapier vol te krabbelen beter sneeuw kon gaan ruimen.'

In *Pelleas und Melisande* wordt de muzikale aarde weliswaar nog met beproefde gereedschappen omgewoeld en -gespit, maar wie in plaats van het terrein globaal te overzien op bepaalde plaatsen bodemonsters neemt, zal zich verbazen over wat hij onder de microscoop te zien krijgt. Schönberg zelf noemde in 'My evolution' (een opstel uit 1949) zijn symfonisch gedicht een werk met 'veel kenmerken die hebben bijgedragen tot de vorming van mijn rijpe stijl'. In de voorbeelden die hij geeft van 'melodieën met buiten de toonsoort vallende intervallen die om extravagante akkoordopvolgingen vragen' herkennen we de expositie van het thema van Melisande (cijfer 1 van de partituur) en die van het thema van Pelleas (cijfer 9 van de partituur). Ook Schönbergs leerling Alban Berg vestigde in zijn in 1920 gepubliceerde 'Kurze thematische Analyse' van *Pelleas und Melisande* de aandacht op voorboden van Schönbergs muzikale toekomst, zoals 'Quartenakkordharmonien (1902!)' en 'Ganztonakkorde (1902!)'. De kwartenakkoorden zijn inderdaad nieuw. In deze tijd zijn zij nog uitzondering, maar enkele jaren later, in de Kammer-symphonie op.9, zijn zij letterlijk de inzet, om ten slotte in de atonale muziek in zekere zin te worden wat de drieklank in de tonale muziek is. De heletonakkoorden zijn minder exceptioneel. Bij Glinka komen zij een halve eeuw eerder al voor, en bij Debussy vormen zij een vast onderdeel van de stijl sinds *Pelléas*.

De componist van *Pelleas und Melisande* had echter geen weet van Debussy's opera en, voordat Strauss in 1907 de *Prélude à l'après midi d'un faune* dirigeerde, naar het schijnt evenmin van enig ander werk van zijn Franse collega. In 1950 sprak Schönberg alsnog zijn spijt uit dat hij zijn oorspronkelijke plan om ook een opera

Thema van Melisande, cijfer 1 van de partituur



Thema van Pelleas, cijfer 9 van de partituur



van *Pelleas* te maken niet had doorgezet: 'Het zou anders geworden zijn dan die van Debussy. Met het verrukkelijke parfum van het gedicht zou ik misschien niets gedaan hebben, maar mijn personages zouden meer gezongen hebben.' Het verschil tussen Debussy's opera en Schönbergs symfonisch gedicht is inderdaad zo radicaal als deze opmerking al doet vermoeden.

Hoewel *Pelleas und Melisande* tot het toegankelijke, want nog tonale deel van Schönbergs oeuvre heet te behoren, stelt het in de werkelijkheid, alleen al door de expansieve vorm en de lengte (ongeveer drie kwartier), hogere eisen aan het concentratievermogen van de luisteraar dan menige atonale of dodecafonische compositie. Het werk sluit in stijl en idioom weliswaar aan op Wagner en Strauss (de goede eigenschappen komen van de eerste, de slechte van de tweede, oordeelde Matthijs Vermeulen na de eerste door Schönberg gedirigeerde uitvoering door het Concertgebouworkest in 1912) en ook klinken er echo's van Mahler en Bruckner, maar in thematische doorwrochtheid en contrapuntische complexiteit steekt de muziek haar voorbeelden naar de kroon.

Pelleas und Melisande heeft het karakter van een opera zonder woorden. Hoewel het drama van Maeterlinck muzikaal vrijwel op de voet wordt gevolgd, is Schönberg er toch in geslaagd een op klassieke vormprincipes gebaseerde symfonische constructie te creëren. Zoals eerder in *Verklärte Nacht* en meteen erna in het Eerste strijkkwartet en de Kammer-symphonie op.9, is de traditionele vierdeligheid samengeballd in één ononderbroken deel in vrije sonatevorm, dat overspannen wordt door een web van thema's en Leitmotive. Het orkest (17 houtblazers, 18 koperblazers, pauken, slagwerk, 2 harpen en 64 strijkers) is op dat van de *Gurrelieder* na het grootste ooit door Schönberg voorgeschreven.

Elmer Schönberger

A survivor from Warsaw op.46

In 1933, kort na zijn gedwongen ontslag bij de Akademie der Künste in Berlijn, trad Schönberg in Parijs weer toe tot de joodse geloofsgemeenschap, die hij vijfendertig jaar daarvoor had verlaten. Een van de getuigen die het bij deze plechtigheid opgemaakte document ondertekenden, was de schilder Marc Chagall. Deze stap van Schönberg kwam niet onverwacht, maar was geestelijk voorbereid door het onvoltooide oratorium *Die Jakobsleiter* (1915-22), het drama *Der biblische Weg* (1926-27) en de evenals *Die Jakobsleiter* onvoltooide opera *Moses und Aron* (1928-32).

Een van de werken die nauw verbonden zijn met de politieke ontwikkelingen sinds 1933 en met Schönbergs hernieuwde toetreding tot het geloof van zijn ouders, is *A survivor from Warsaw* voor spreekstem, mannenkoor en orkest uit 1947. Het is

Schönbergs antwoord op de vernietiging van de joden door de nazi's, waarvan de onvoorstelbare omvang na de Tweede Wereldoorlog pas zichtbaar werd.

De door Schönberg zelf geschreven tekst, gebaseerd op het verslag van een overlevende van het getto van Warschau, bestaat uit twee onderdelen: de vertelling van de gebeurtenissen in het getto en het gebed 'Shema Yisroel'. De vertelling begint retrospectief ('I cannot remember ev'rything'), maar krijgt dan het karakter van een directe reportage ('The day began as usual'). Het meest realistisch zijn de Duitstalige citaten van de door de Feldweibel geschreeuwde bevelen, vooral vanwege het militaire jargon dat daarbij wordt gebezigd. (Volgens een aantekening in de partituur moet de verteller de schrille en bijtende stem van de Feldweibel imiteren).

Het gebed staat in sterk contrast met de vertelling, hoewel het een bestanddeel van de gebeurtenissen is. Enerzijds is er het verschil in taal; het Engels van de vertelling (met de Duitse Feldweibelcitaten) en het Hebreeuws van het gebed. Anderzijds wordt het feit dat het gebed tot de gruwelijke realiteit behoort, benadrukt door het gebruik van het Askenasische dialect van de Midden- en Oosteuropese joden, en dus ook van die in Warschau.

Het is duidelijk dat Schönberg zich bij het componeren door het genoemde contrast heeft laten leiden. De eigenlijke vertelling wordt door een spreekstem voorgedragen, het gebed 'Shema Yisroel' wordt door een mannenkoor eenstemmig gezongen. De muzikale bouwstenen van het eerste gedeelte bestaan vooral uit korte motieven, uit herhalingen van tonen, toongroepen of akkoorden en uit trillers en tremoli. In het tweede gedeelte daarentegen, het gebed, domineren de langere melodische frasen van het mannenkoor.

De meest pregnante motieven van het eerste gedeelte komen onmiskenbaar uit de militaire sfeer: het fanfaremotief en het trillermotief (het appèl-fluitje van de Feldweibel bij het tellen van de slachtoffers). Het fanfaremotief in de trompetten waarmee het stuk begint en dat ook in het verdere verloop een belangrijke rol speelt, herinnert sterk aan dergelijke motieven bij Gustav Mahler (men denke bij voorbeeld aan het eerste deel van de Vijfde symfonie). Dat het even korte als expressieve werk - het duurt niet langer dan ongeveer acht minuten - uitmondt in het 'Shema Yisroel', de belijdenis van het joodse geloof, is van het allergrootste belang voor de inhoudelijke interpretatie ervan. *A survivor from Warsaw* is meer dan een aanklacht, meer ook dan een treurmuziek ter nagedachtenis aan de ontelbare slachtoffers - het 'Shema Yisroel' betekent een triomf over de barbarij van het nationaal-socialisme.

Paul Op de Coul

(Met toestemming overgenomen uit Preludium)

Die glückliche Hand op.18

Schönberg heeft van 1910 tot 1913 aan *Die glückliche Hand* gewerkt. In de partituur noemt hij het werk een 'drama met muziek'. Het libretto schreef hij, net als later dat van *Moses und Aron*, zelf. Zoals vaker met zijn werk het geval was ging er geruime tijd overheen voor *Die glückliche Hand* werd uitgevoerd. De première vond plaats op 19 oktober 1924 in de Musik- und Theater- Festsaal van de Wiener Volksoper. Fritz Stiedry was de dirigent, Eugen Steinhof de regisseur. Volgens Egon Wellesz was de uitvoering een groot succes: 'Dit dramatische experiment - want een opera kan het niet genoemd worden - had duidelijk een sterke uitwerking op het publiek. Opvallend was het grote contrast tussen het in wezen vrij schamele theatrale concept en het meesterschap dat in de muziek tot uitdrukking kwam. Desondanks was het kunst van hoge orde die hier op het toneel werd gebracht en het publiek gaf zich dan ook volledig gewonnen. Schönberg kreeg na de voorstelling een staande ovatie.' Voor de componist, die meestal heel andere geluiden uit de zaal te horen kreeg, moet deze ovatie een even nieuwe ervaring geweest zijn als *Die glückliche Hand* was voor het publiek. En toch werd de hoop die dit succes wellicht bij Schönberg had gewekt al snel de bodem ingeslagen, want na die eerste keer in 1924 is *Die glückliche Hand* nog maar een hoogst enkele keer op de planken gebracht.

'De stijl van *Die glückliche Hand*,' schrijft Wellesz. 'is simpel en helder en wijkt daarmee af van die van het monodrama *Erwartung* (1909). Het openings- en slotkoor vormen het kader voor het eigenlijke werk, dat een psychologische pantomime met symbolische strekking genoemd kan worden. De scènes hebben ieder hun eigen kleur en instrumentatie, en hoewel het werk in zijn geheel slechts 23 minuten in beslag neemt, is het opwindend en expressief.

Eén vluchtige blik in de partituur leert al dat *Die glückliche Hand* een geheel nieuwe en zeer gewaagde vorm van muziektheater is. Met dit werk heeft Schönberg een muzikale en dramatische stijl gecreëerd die, mits er door de uitvoering recht aan wordt gedaan, een even verpletterende werking kan hebben als een toneelstuk van Strindberg. Schönberg doet niet zozeer een poging de personages een zekere mate van dramatisch leven in te blazen, maar brengt met dramatische middelen een hoogst persoonlijke vorm van *Ausdruck* tot stand.' Of *Die glückliche Hand* het publiek op dezelfde wijze zou kunnen raken als bij voorbeeld *Freule Julie* of *De vader*, valt echter te betwijfelen. Het werk staat dicht bij de stomme film, die in dezelfde tijd opkwam, en het loopt vooruit op de expressionistische technieken waarvan Duitse cineasten als Fritz Lang en Robert Wiene een aantal jaren later gebruik zouden maken. Helaas wekken deze expressionistische middelen vandaag de dag slechts hilariteit of erger nog: nostalgie. Toch heeft *Die glückliche Hand* iets te bieden dat in de huidige operapraktijk nog evenzeer *terra incognita* is als veertig jaar geleden: de tot in de kleinste details uitgekiende en uiterst subtiële belichting. Het is niet uitgesloten

dat Schönberg voor zijn klank/kleurexperimenten te rade is gegaan bij Skrjabin, maar bij Schönberg spelen licht en kleur een dermate belangrijke en functionele rol dat zij naast de muziek de voornaamste dramatische elementen worden. Het 'verhaal' van *Die glückliche Hand* heeft, zoals Wellesz al opmerkt, een onmiskenbaar symbolische betekenis die overigens niet zo moeilijk te doorgronden is. Evenals *Moses und Aron* is *Die glückliche Hand* in hoge mate autobiografisch. De Man is de Kunstenaar en de Kunstenaar is Schönberg. Als het doek opgaat, zien we de Man liggen, terwijl het Monster van ontevredenheid en bitterheid hem belaagt en een 'Grieks' koor hem verwijt dat hij aards geluk (te weten: erkenning) najaagt, hoewel hij toch moet weten dat voor hem slechts in de wereld van de geest voldoening te vinden is. In weerwil van hun waarschuwingen en de vreselijke wijze waarop hij door zijn gewonde ego (het Monster) wordt bestraft, gaat hij steeds opnieuw de weg van extase en vernedering. De mooie vrouw die hem de beker van de zoete vreugde aanreikt, is, om met William James te spreken, de godin-hoer genaamd Succes. De dandy die haar van hem afneemt, is de oppervlakkige kunstenaar die zijn ziel verkoopt door het publiek Weense bonbons te serveren - de wezenloze pianodeuntjes die Schönberg, tegen wil en dank de Robert Russell Bennett van zijn tijd, om den brode orkestreerde. De scène in de grot van het werkvolk, waar de Man met één sublieme klap van de hamer een prachtig nieuw diadeem smeedt (en tegelijkertijd het aambeeld vernietigt waarop het onbewerkte metaal rustte), behoeft geen uitleg voor wie weet wat Schönberg in de periode van 1910 tot 1913 met de muziek deed. De arbeiders die de Man te lijf gaan nadat hij zijn kunstwerk heeft voltooid, staan ofwel voor het verontwaardigde publiek ofwel voor broodmusici. Subtieler en minder expliciet zijn het wind-klank-kleur crescendo als de Man de grot heeft verlaten en de vreemde uitwerking die dit op hem heeft. Deze vorm van verrukking, die grenst aan pijn, onder woorden gebracht door de paar uitverkorenen die de sensatie hebben gekend (Coleridge, bij voorbeeld, in de *Biographia Literaria*), kunnen wij, de anderen, slechts intuïtief proberen te bevatten.

David Johnson

Edo de Waart

Edo de Waart werd in 1941 in Amsterdam geboren en begon na zijn opleiding bij Haakon Stotijn zijn muzikale loopbaan als hoboïst in het Concertgebouworkest. Na directielessen bij o.a. Jaap Spaanderman werd hij in 1964 winnaar van het Dmitri Mitropoulos Concours voor jonge dirigenten in New York. In 1967 benoemde het Rotterdams Philharmonisch Orkest hem tot dirigent en zes jaar later tevens tot artistiek leider. Als gastdirigent trad hij op bij de voornaamste Duitse, Engelse en Amerikaanse orkesten. Van 1977 tot 1985 was hij dirigent en artistiek leider van het San Francisco Symphony Orchestra. Sinds december 1986 vervult hij deze

functie bij het Minneapolis Symphony Orchestra. Hij blijft echter regelmatig voor gastdirecties naar Nederland terugkomen: bij de Nederlandse Opera, het Koninklijk Concertgebouworkest en bij het Rotterdams Philharmonisch Orkest. Vorig seizoen werd hij benoemd tot artistiek leider van het Muziekcentrum (NOB) en tot chefdirigent van het Radio Filharmonisch Orkest.

Huub Claessens

De bas-bariton Huub Claessens studeerde solozang en saxofoon aan het Conservatorium van Maastricht. Bij Opera Forum is Claessens ieder seizoen te zien en te horen in belangrijke rollen. Hij werkt ook regelmatig mee aan concertante opera-uitvoeringen in het kader van bij voorbeeld de VARA-Matinee in het Concertgebouw. Tijdens de Salzburger Festspiele 1986 nam hij deel aan de wereldpremière van Penderecki's *Die schwarze Maske*. Dit seizoen maakte hij in Nederland zijn debuut als Leporello (*Don Giovanni*), in welke rol hij binnenkort ook te horen is bij Opera Forum.

Als oratorium- en concertzanger bouwde Huub Claessens een groot repertoire op. Zo is hij regelmatig te horen in *Ein deutsches Requiem* van Brahms, in de *Hohe Messe*, de *Passionen* van Bach en in diverse romantische en negentiende-eeuwse oratoriumwerken.

Henk Smit

De bariton Henk Smit kreeg zijn opleiding aan de conservatoria van Toronto en Amsterdam. Zijn leermeesters waren o.a. Herman Schey en Jess Walters. Henk Smit trad op met dirigenten als Jean Fournet, Ferdinand Leitner, Hans Vonk, Bernard Haitink, Antal Dorati en Edo de Waart. Hij vervulde veelvuldig gastrollen bij de Nederlandse Operastichting en de Nederlandse Opera, waaronder de titelrollen in *Simone Bocca Negra*, *Der Fliegende Holländer* en *Don Pasquale*. Voorts zong hij onder andere Scarpia in *Tosca*, Jack Rance in *La fanciulla del West*, de journalist in *Ithaka* van Otto Ketting, en Hertog Blauwbaard in *Blauwbaards Burcht*.

Radio Filharmonisch Orkest

Het Radio Filharmonisch Orkest werd in 1945 opgericht. De dirigent die de grootste invloed heeft gehad op het orkest is Jean Fournet, die bijna 20 jaar lang chef-dirigent is geweest en nog steeds een graag geziene gastdirigent is. Het Radio Filharmonisch Orkest werd behalve door Fournet door tal van grote dirigenten en componisten gedirigeerd, zoals Eduard van Beinum, Luciano Berio, Antal Dorati, Bernard Haitink, Mauricio Kagel, Kirill Kondrasjin, Bruno Maderna,

Leopold Stokowski, Pierre Monteux, Riccardo Muti, Willem van Otterloo, Karlheinz Stockhausen, Hans Vonk en natuurlijk Edo de Waart, de huidige chef-dirigent. In de loop van de jaren heeft het Radio Filharmonisch Orkest zich gespecialiseerd in de uitvoering van minder bekend repertoire. Veel aandacht wordt daarbij besteed aan de twintigste-eeuwse muziek en aan werken die een ongebruikelijke bezetting vragen, zoals Arnold Schönbergs *Gurrelieder*, Mauricio Kagels *Sankt-Bach-Passion*, Gustav Mahlers Tiende Symfonie en *Les Troyens* van Hector Berlioz.

Het Groot Omroepkoor

Het Groot Omroepkoor (1945) is met zijn 79 vocalisten een veelzijdig koor met een repertoire dat zich uitstrekt van barok tot avant-garde. Bovendien heeft het koor een uitgebreid a cappella-repertoire. Dankzij de grote flexibiliteit van het Groot Omroepkoor en de veelzijdigheid van het repertoire wordt het koor veelvuldig gevraagd nieuwe werken in première te brengen. Het koor werkt samen met landelijke orkesten, zoals het Koninklijk Concertgebouworkest en het Rotterdams Philharmonisch Orkest en treedt regelmatig in het buitenland op.

