

H F

H O L N D F S T V L

50

VIER CONCERTEN

Kagel - Cage - Dun - Niimi - Stravinsky

Wat lezen eerste violisten?

de Volkskrant

Nieuwsgierige krant voor nieuwsgierige mensen

Bel gratis 06-0561 voor een proefabonnement

Inhoud

Radio Kamerorkest 3
Beurs van Berlage, 13 juni

Elektronische Muziek van Kagel 9
Planetarium Artis, 15 juni

Koninklijk Concertgebouworkest 13
Concertgebouw, 28 juni

Radio Kamerorkest 19
Beurs van Berlage, 29 juni

Regels die niet duren 25
Een paar woorden over het fenomeen Kagel
Emile Wennekes

Biografieën 30

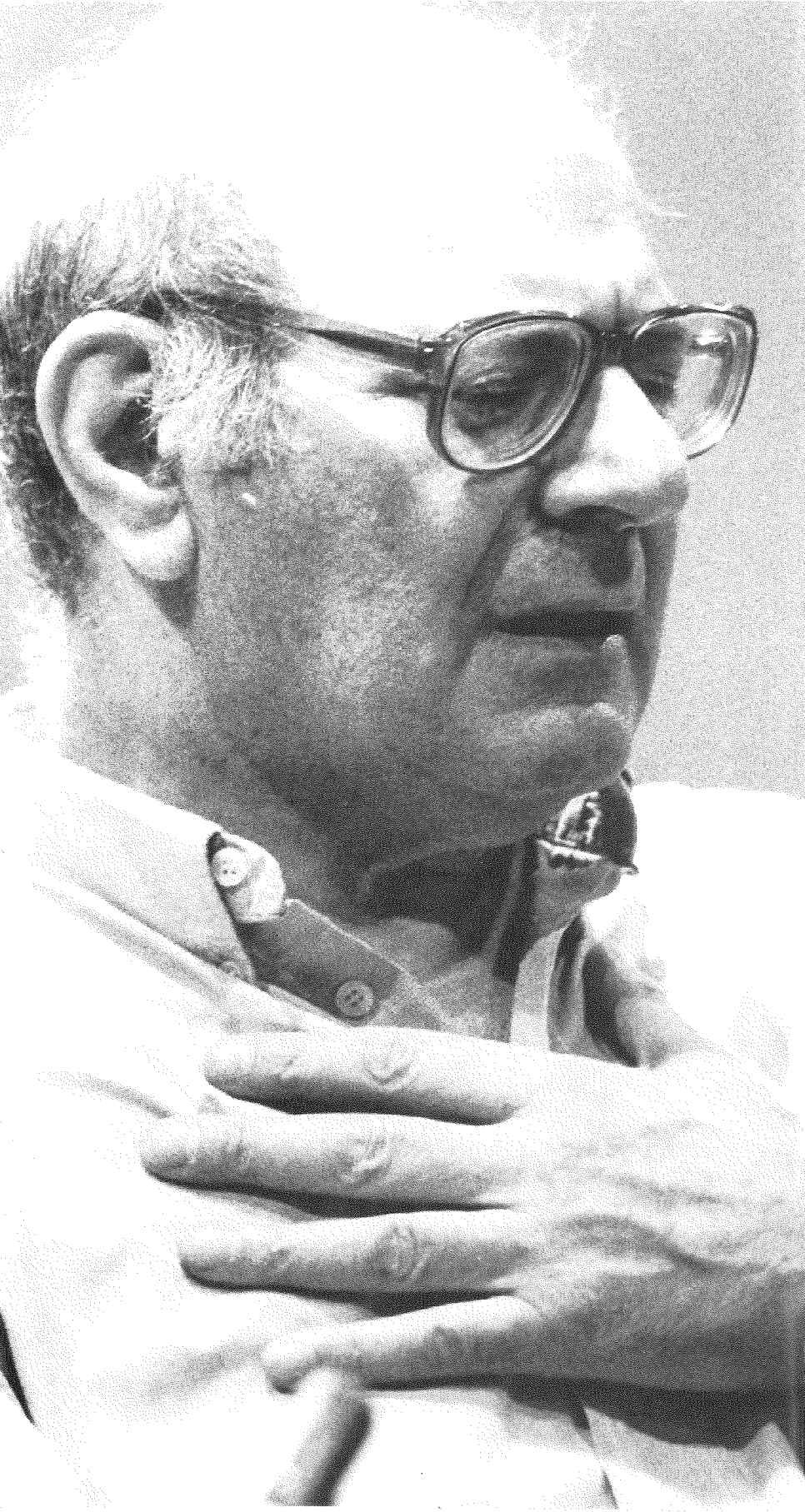
Colofon 32



Fragment uit het jubileumboek: *Een Nederlands wonder. Vijftig jaar Holland Festival*

Het was Elsendoorn geweest die Kagel en zovele andere hedendaagse componisten naar het festival had gehaald. Het programma van 1973 wilde hij opluisteren met Kagels *Zwei-Mann Orchester*. Een exercitie die met zorg en nauwkeurigheid werd voorbereid, vooral door de componist, die niets aan het toeval wilde overlaten. Kagel schrijft in november 1973 aan Elsendoorn: 'In Donauschingen muß ich in Trance gewesen sein, da ich mich leider nicht erinnern kann, mit Ihnen gesprochen zu haben.'

De foto's in dit programmaboek zijn gemaakt door Co Broerse



Radio Kamerorkest

Muzikale leiding

Tan Dun

Solist

Anssi Karttunen (cello)

Beurs van Berlage – Yakult Zaal

vr 13 juni, 20.15 uur

Tokuhide Niimi (1947)

Chain of Life (1993)

Tan Dun (1957)

Intercourse of Fire and Water: Yi'

concert voor cello en orkest (1995)

pauze

John Cage (1912–1992)

The Seasons (1947)

Mauricio Kagel (1926)

Finale (1980–'81)

coproductie Holland Festival/

NPS–Radio

Tokuhide Niimi

Tokuhide Niimi werd in 1947 in de Japanse stad Nagoya geboren. In 1970 studeerde hij af aan de technologische faculteit van de Nationale Universiteit van Tokyo en vijf jaar later behaalde hij aan dezelfde instelling zijn compositiediploma. In 1977 won hij de Grand Prix tijdens een internationaal concours voor balletmuziek in Genève. Zijn oeuvre omvat inmiddels een aanzienlijke hoeveelheid orkest-, kamermuziek, piano- en koorwerken. Niimi is een soort moderne romanticus; zijn muziek reflecteert twee werelden: een melodische waarin alles delicaat, elegant en sensueel is, en een ritmische die wordt gekenmerkt door 'constructieve, centrifugale energie'.

Chain of Life

Er worden voortdurend mensen geboren op aarde, anderen zetten hun leven voort en weer anderen sterven. Dit continue proces levert een onafzienbare en complexe 'levensketen' op, waarvan ieder mens als afzonderlijk individu deel uitmaakt.

Zien we de geboorte als een punt, dan kunnen we de voortzetting van een leven uitdrukken als een lijn. Zo beschouwd kent de aarde een oneindig aantal punten van verschillende groottes en lijnen van verschillende diktes, die allemaal tegelijkertijd bestaan en met elkaar in verband staan. Dit is de levensketen en ook de muziek zoals ik me haar voorstel en waarbij de vorming van klanken berust op een verbinding en verwikkeling van een veelheid van punten en lijnen.

De muziek vormt op zichzelf ook een keten en met dit stuk wilde ik mijn verbondenheid uitdrukken met de aarde als levende kern van de levensketen waarvan ikzelf een schakel ben.

T.N.

Tan Dun

Tan Dun werd in 1957 geboren in Hunan, een provincie in China met een rijke rurale traditie, en een bevolking die veel waarde toekent aan magische krachten. Tan Dun groeide op in het dorp van zijn grootmoeder. De eenvoudige en ongepolijste volksmuziek van de landslieden die hij daar hoorde, was van blijvende invloed op zijn muzikale gedachtenwereld. Gedurende de Culturele Revolutie werd hij, zoals zovele Chinezen in die jaren, te werk gesteld op rijstplantages. Hij bekwaamde zich op de viool en ging werken bij een klein operagezelschap in Peking. Pas aan het einde van de jaren zeventig begon hij met een officiële opleiding aan het Centraal Conservatorium in die stad. Negen jaar lang studeerde hij bij Li Ying-Hai, Zhao Xing-Dao en bij westerse docenten die een bezoek brachten aan het instituut. In 1986 verhuisde hij naar Amerika en volgde lessen bij Chou Wen-Chung, Mario Davidovsky en George Edwards. Sindsdien schreef hij veel filmmuziek en werken waarin dans en beeldende kunst elkaar de hand reiken. Hij is tevens actief als dirigent en solist. Tan Duns carrière heeft de afgelopen jaren een hoge vlucht genomen. Zijn composities worden uitgevoerd door ensembles en orkesten over de hele wereld. Tijdens het Holland Festival 1996 werd met succes zijn opera *Marco Polo* uitgevoerd.

Intercourse of Fire and Water: Yi¹

Evenwicht en contrapunt behoren voor mij tot de belangrijkste factoren bij het schrijven van muziek – niet alleen van noot tot noot in een bepaalde stijl en tempo, maar in veel bredere zin. Door de I-Tsing (het Chinese filosofische werk *Het Boek der veranderingen*, dat stamt uit de vijfde eeuw voor Christus) raakte ik geïnteresseerd in het evenwicht tussen datgene wat al bestaat en datgene wat nog niet ontstaan is. Ik ontdekte dat het aantal manieren waarop het bestaande en het potentiële in evenwicht kunnen worden gebracht, werkelijk onbeperkt is. Dit idee maakte dat mijn begrip van contrapunt werd verruimd. Ik bedacht dat dit niet alleen de relatie tussen noten kon behelzen, maar ook die tussen stijlen, tempi, timbres, dynamieken, structuren – zelfs tussen verschillende tijdperken en de steeds minder van elkaar vervreemde oosterse en westerse wereld.

Intercourse of Fire and Water is het eerste werk van mijn Yi-cyclus, die wordt ingeleid door een *Ur*-stuk – het orkestrale 'concert' *Yi⁰* – en waaraan ik telkens een autonome compositie voor een solo-instrument toevoeg. Het orkest is 'datgene wat al bestaat'; de solist is het potentieel dat nog ontdekt moet worden. Muzikale materialen worden niet lukraak met elkaar vermengd: ik probeer verbanden of overeenkomsten tussen de elementen te ontdekken en smeed ze dan tot een nieuwe eenheid aaneen. (Bijgevolg is elk van de Yi-concerten, die ook een *Yi²* voor gitaar en orkest en een *Yi³* voor bianzhong, cello-solo en orkest bevat – weer geheel anders van klank en stijl.) Het orkestrale *Yi⁰* is tevens een contrapunt van het oude en het nieuwe; het gebruikt fragmenten van mijn *Marco Polo* (1996), *Silk Road* (1989), *In Distance* (1987) en *Eight Colors for String Quartet* (1986–1988) en symboliseert daarmee de muzikale 'reis' die ikzelf heb afgelegd sinds ik in 1986 van China naar New York City verhuisde.

Intercourse of Fire and Water (Yi¹) is geschreven voor en opgedragen aan de cellist Anssi Karttunen, de solist van vanavond, die het ten doop hield op 13 maart 1995 met het Finse Radio Symfonie Orkest tijdens de Biënnale van Helsinki.

T.D.

John Cage – The Seasons

De mededeling in bijna elke biografie van John Cage, dat zijn vader een uitvinder was, is meer dan een anekdote. De zoon trad in het voetspoor van zijn vader en velen zien Cage zelfs eerder als uitvinder dan als kunstenaar. Dat oordeel is begrijpelijk: lang niet al zijn werken worden regelmatig uitgevoerd, maar de invloed van zijn ideeën is nauwelijks te overschatten. Een van die ideeën is de invloed van de 'oosterse' muziek op de 'westerse' muziek. Vóór Cage resulteerde die invloed meestal in westerse muziek met een oosterse saus: westerse noties inzake vorm, harmonie en melodie werden overgoten met exotische molens en klompens zoals bijzondere muziekinstrumenten of toonladders. Cage draait de rollen om: met 'westerse' middelen realiseert hij op zijn wijze 'oosterse' ideeën omtrent vorm en inhoud van muziek. Daarbij putte Cage inspiratie uit drie bronnen: de Zen-filosofie (met name het idee van de eeuwige terugkeer), zijn lessen bij Schönberg (van wie hij leerde dat elk detail een functie moet hebben in het geheel) en die bij Cowell (die hem op het spoor zette van ritmische vernieuwingen). Begin jaren veertig kwam daarbij een liefde voor de muziek van Satie, waarin vooral de afwezigheid van elke muzikale ontwikkeling hem zeer aansprak. In deze tijd experimenteerde hij veel met slaginstrumenten en behandelde hij de bewerkte piano (de zogenoemde *prepared piano*) als een slaginstrument. Al die liefdes kwamen samen in zijn ballet *The Seasons*, het eerste waarin hij samenwerkte met Merce Cunningham.

Het ballet staat bol van de ritmische veranderingen, maar hun effect is paradoxaal genoeg niet beweging maar stilstand. Dat effect wordt versterkt door de vorm. Het ballet van een kwartier heeft negen delen die in elkaar overgaan, waarbij het laatste deel een herhaling is van het begin, waarmee Cage refereerde aan de idee van de eeuwiger terugkeer. De eerste vier oneven delen zijn preludes, de vier even delen staan voor de vier seizoenen.

Een statisch effect geven ook de melodie, harmoniek en de instrumentatie. Een klassiek-romantische melodie met begeleiding is vrijwel afwezig, evenals een zinsbouw met opbouw, climax en afbouw. Elk deel is gebouwd rond een akkoord van enkele tonen dat in wezen niet verandert. Klankkleur is voor Cage eerder een middel tot stilstand dan tot activiteit. Ook al is dit Cage's eerste werk voor orkest, zijn handtekening is duidelijk. In elk deel staat een instrument of groep van instrumenten centraal, al klinken de instrumenten door hun context zelden zoals men hen kent. De afwisseling in de instrumentatie leidt niet tot dynamiek, eerder tot een reeks van momentopnamen. Hij behandelt bijna alle 43 instrumenten bewust on-idiomatisch: veel kale noten, geen vibrato. Slechts eenmaal speelt het orkest als tutti.

In dit vroege werk van Cage is nog geen rol weggelegd voor het toeval die in Cage's latere werk een grote rol zal spelen. Maar al heeft Cage in *The Seasons* alles tot in de kleinste details uitgeschreven, met zijn muzikale middelen loopt hij onmiskenbaar vooruit op zijn latere composities.

Emanuel Overbeeke

Mauricio Kagel – Finale

De 'Finale met kamerorkest' is gecomponeerd in 1980-'81 in opdracht van de Westdeutsche Rundfunk en werd voor het eerst uitgevoerd op 4 december 1981 in Keulen. Kagel laat in deze compositie het begrip 'finale' ver boven de muzikale betekenis uitstijgen. Het gaat om 'varianties op het definitieve einde', zoals de componist in zijn partituuraanwijzingen zelf heeft aangegeven. Het is volgens Kagel denkbaar dat de dirigent die zich voor de 'dies irae' ter aarde werpt tot het einde van het stuk blijft liggen en pas weer opstaat als de laatste bezoeker de concertzaal heeft verlaten. Volgens de partituur is het zelfs mogelijk de zaak zover door te drijven dat de dirigent 'werkelijk aan zijn einde komt'. Kagel weet natuurlijk dat niet iedere dirigent dit dramatische gebaar zal willen uitvoeren en laat zijn collega's daarom de vrijheid werkelijk om te vallen of het stuk 'in een normale houding' uit te dirigeren. In *Finale* moet de dirigent een hartaanval voorwenden. De 'stokkenist' grijpt naar zijn hartstreek, maakt zijn das los, vertraagt zijn slag en valt neer. De musici staan op en buigen zich over de dirigent heen zonder hun spel te onderbreken. Met deze macabere regieaanwijzingen wordt Kagels extreme standpunt duidelijk. Bij hem is zelfs de shock als stijlmiddel *bon ton* en daarmee relateert hij de werkelijkheid tot in het extreme. Schijn en illusie zijn de bouwstenen van de werkelijkheid en Kagel heeft het op zich genomen deze illusie te ontmaskeren – met een weergaloos theateraal gebaar.

Gernot Märzhäuser



De componist zelf zegt over Finale:

Toen Wolfgang Becker mij om een muziekstuk vroeg naar aanleiding van mijn vijftigste geboortedag kwam ik eerst alleen maar op de titel van het werk. Het mag misschien wat macaber lijken dat deze feestelijke gelegenheid voor mij zo'n necrofiele bijmaak had. Toch ben ik niet buitensporig gelovig. (Ik zou nooit een requiem kunnen componeren zonder te denken aan de gevolgen die dit voor Mozart had; dit kon best wel eens een genre zijn waar men pas aan moet beginnen als men voldoende met zichzelf in het reine is.) Als men onder 'finale' een even gruwelijke als mooie voorbereiding verstaat om nog wat leven te brengen in het componistenhiernamaals, dan is alleen nog die intuïtie nodig die ons allen helpt het bovenzinnelijke in muziek te veranderen.

Reeds voor het begin van het werk heb ik heel vaak aan de extreme situaties gedacht die met een paukenslagaderlijke bloeding beginnen: de dirigent stort gedurende het concert of de operavoorstelling even – maar ook voorgoed – in elkaar. Ik moest daarbij denken aan Erich Kleiber wiens innige wens het was op het ogenblik van zijn overlijden het Scherzo uit Mendelssohns *Midzomernachtsdroom* te dirigeren. Hij wist echter nog niet precies op welke plaats in de partituur het noodlot toe zou moeten slaan. Daarom zei ik hem een keer dat hij niet te snel maar wel op tijd een beslissing moest nemen omdat het stuk net zo eindigt als het begint.



Elektronische Muziek in Planetarium Artis

Klankregie: **Mauricio Kagel**

Planetarium Artis
zo 15 juni, 20.30 uur

Mauricio Kagel (1931)
Playback Play
Neues von der Musikmesse.
Ein Radiostück (1996-'97)*

Inspelen tape
Musikfabrik NRW

Keyboards en muzikale leiding
Mauricio Kagel

Compositie en realisatie
Mauricio Kagel

Nah und Fern
Radiostück für Glocken und Trompeten
mit Hintergrund (1993-'94)*

Trompet
Markus Stockhausen
Marco Blaauw
Andreas Gorsch

Beiaardier
Arie Abbenes

Opnameleider
Benedikt Bitzenhofer

Geluidstechniek
Mechtild Austermann

Compositie en realisatie
Mauricio Kagel

Coproductie
De IJsbreker/WDR/Holland Festival

* Tot stand gekomen in de Studio
Akustische Kunst van de WDR



Mauricio Kagel – Playback Play

In de lente van 1996 bezocht ik voor het eerst een muziekbeurs. De vele aspecten van zo'n gebeuren, waarbij de nieuwsgierigheid van de klanten, het tegen elkaar opbieden van de fabrikanten, de polyfonie van de geluiden en klanken en de eindeloze gesprekken over het vak zich vermengden tot een ongehoord continuüm, hebben me geïnspireerd tot deze radiofonische compositie, waarin bezoekers voortdurend bezig zijn instrumenten en elektrische apparatuur te testen terwijl tegelijkertijd allerlei muzikale presentaties plaatsvinden.

De evenementen in de enorme hal worden in deze productie vanuit verschillende perspectieven belicht – te vergelijken met de vele variaties die je met lenzen en camerainstellingen kunt bereiken. Zo gebruikte ik bijvoorbeeld subjectieve microfoons om weer te geven hoe geluid overkomt via een koptelefoon (het akoestische hulpmiddel dat, wanneer het in het openbaar wordt gebruikt, mensen verandert in erratische blokken). Deze aanpak heb ik ook gevolgd bij de behandeling van de ruimte en de instrumentele klank. Met name de vormgeving van ruimten luisterde heel nauw bij het monteren van mijn radiocompositie. Een muziekbeurs is het levende bewijs dat simultaneïteit pas mogelijk en dragelijk wordt als er een contrapunt van verschillende akoestische texturen en luidsprekerklanken is. Werkelijkheid en verbeelding komen elkaar niet alleen tegen, maar bestaan min of meer vreedzaam naast elkaar – soms ten voordele, soms ten nadele van de luisteraar en bezoeker. Of hij bereid is zo'n instabiele toestand voor lief te nemen, hangt uiteindelijk af van zijn stemming die dag.

Ik heb er in *Playback Play* bewust van afgezien de gang van zaken op een muziekbeurs natuurgetrouw weer te geven, omdat ik niet van plan was om chronologisch verslag te doen van een bezoek en ik wilde ook niet een reclamespot of een echte reportage maken. Daarvoor heb je in de programmering een ander soort uitzendingen, waarin waarde wordt gehecht aan natuurgetrouwheid en objectiviteit. (Het enige natuurlijke dat in zulke beurshallen te zien is zijn de verbindingskabels, die modern-antieke slingerplanten van de geluidstechniek). Ik heb het 'muziekgebeuren' bewust geïnterpreteerd, uitgesponnen en in de meest subjectieve betekenis als inspiratiebron gebruikt. Een aantal elementen van zo'n muziekbeurs heb ik eruit gelicht, zoals bijvoorbeeld de frequente wisselwerking van ernst en amusement, of de gelijktijdige presentatie van live – en geconserveerde muziek. Ook verschijnen er altijd een aantal bekende persoonlijkheden die niets met de branche te maken hebben, maar die zijn gestrikt om dit soort commerciële evenementen met hun aanwezigheid op te luisteren.

Net zoals bij elke 'objectieve' geluidsopname van muziek een kunstmatige dieptescherpte wordt vastgelegd, wordt in deze radiocompositie ter plekke vanuit verschillende 'oorhoeken' een akoestische selectie gemaakt met behulp van een fijn afgestemde microfoon, waarbij verschillende factoren een rol spelen: richtingskarakteristiek, frequentiekarakteristiek, *proximity* en geluidsdruk: van rondom tot supernier in een eindeloos proces van verandering. *Play and back and forth and play and...*

M.K. Vertaling Marijke van der Glas

Mauricio Kagel – Nah und Fern

Geluiden uit de directe en wijde omgeving van de Domkerk in Utrecht en de stukken voor carillons en trompetten van de componist vormen het akoestische materiaal van deze digitale compositie. In de klankregie van Mauricio Kagel wordt de ruimtelijke geluidsperformance een multi-perspectivische luisterervaring.

Mauricio Kagel: 'In juni 1993 heb ik in Nederland op uitnodiging van De IJsbreker – een uniek theater dat gericht is op nieuwe muziek en oude gastronomie – mijn acht *Melodieën voor carillons* voor de eerste keer uitgevoerd. Ik was direct door het project gefascineerd: ik moest verschillende stukken voor de carillons van de Oude Kerk in Amsterdam en de Domkerk in Utrecht componeren. Deze stukken zouden een paar maanden lang ieder kwartier, zoals gebruikelijk, worden gespeeld. Als voorbereiding op mijn werk heb ik de klokkentorens van de twee kerken een aantal keren bezocht en zo leerde ik langzaam maar zeker de rijkdom in nuances van deze instrumenten kennen. Klokken zijn de oorspronkelijke dragers van akoestische boodschappen en bijzonder geschikt om in een wijde omgeving duidelijk waargenomen te worden. Hierbij speelt de afstand van de toehoorders tot de klankbron een belangrijke rol. In de geluidsopnamen en vervolgens tijdens de montage van mijn radiofonische geluiden heb ik geprobeerd de begrippen 'dichtbij' en 'veraf' zo te interpreteren, dat ruimte en tijd in de geluidsopname daadwerkelijk uitdijen en inkrimpen.

Ook verkeersgeluiden in de directe omgeving van de kerk in Utrecht heb ik gebruikt, het tandradmechaniek van het carillon, varende motorboten in de grachten, het geluid van voetstappen op de stenen trappen, dit alles is opgenomen. Dit was voor de reconstructie en uitdieping van de ervaring net zo belangrijk als mijn trompetmuziek, die op de dag van de première tussen het beieren van de klokken weerklonk.

Dankzij dit materiaal kon ik daarna in de studio een samenhang vinden, die wel kan worden omschreven, maar nauwelijks gelijktijdig gehoord had kunnen worden. Om beter binnen te kunnen dringen in de zone tussen het geheugen en hersenschimmen, met bijvoorbeeld een toetsenbord, heb ik in dit radiostuk een concrete handeling als uitgangspunt genomen. De polyfonie van deze muzikale indrukken, hun bijna 'kubistische' verschijningsvorm vanuit verschillende locaties, is hier zowel het hoofdthema als de alles overheersende dramaturgie.'



Koninklijk Concertgebouworkest

Muzikale leiding

Michael Gielen

Concertgebouw, Grote Zaal

za 28 juni, 20.15 uur

Mauricio Kagel (1931)

Études für großes Orchester

wereldpremière van de complete

cyclus:

nr.1 (1992)

nr.2 (1995-'96)

nr.3 (1996)

De derde etude is gecomponeerd in

opdracht van het Koninklijk

Concertgebouworkest

Igor Stravinsky (1882-1971)

Vier Etudes (1914-'18/1928)

Danse (Con moto)

Excentrique (Moderato)

Cantique (Largo)

Madrid (Allegro con moto)

pauze

Igor Stravinsky

Symfonie in C (1940)

Moderato alla breve

Larghetto concertante, attacca

Allegretto

Largo – Tempo giusto, alla breve

Dit concert wordt door het Koninklijk
Concertgebouworkest aangeboden
aan het Holland Festival ter gelegen-
heid van zijn vijftigste verjaardag



Mauricio Kagel – Études

Een muziekstuk dat met de term 'études' wordt aangeduid, schijnt – meer dan andere composities – aan specifieke eisen te moeten voldoen; misschien is er daarom tot op de dag van vandaag weinig veranderd aan de oorspronkelijke betekenis van het woord. Juist de beperking tot een bepaald aspect van de gestelde opgave – dat kan ritme, melodie, harmonie of klankkleur zijn, maar ook een willekeurige combinatie van deze elementen – geeft de fantasie genoeg voedsel om muziek op velerlei manieren vorm te geven. Door de eeuwen heen hebben veel componisten gepoogd om van dat ene, beperkte thema meer te maken dan een oefenstuk voor de doorsnee-Parnassusganger. En zo ontwikkelden zich vanuit de schematische vingeroefeningen van de eerste 'Handstücke' (een oude Duitse benaming voor études), uitgebreide constructies met een eigen esthetische pretentie: een hoge moeilijkheidsgraad en een volwaardige muziektaal mochten nu klaarblijkelijk worden gecombineerd.

Dit alles speelde door mijn hoofd toen ik aan de 'études' werkte. Het ging er niet om alle leden van een groot orkest virtuoos te laten soleren, dat was me wel duidelijk; bij zo'n omvangrijk apparaat is het helemaal niet nodig om zulke hoge eisen te stellen aan individuele musici. De aantrekkingskracht van een orkest is altijd nog gebaseerd op de complexiteit van de klankvermenging en de voortdurende vernieuwing van vormprincipes. Elke groep spelende musici is eigenlijk een etude waard; een ensemble is een instrument dat eenstemmige polyfonieën even goed aankan als archaïsche meerstemmigheid of een hoge mate van wanorde.

Mijn eerste etude, geschreven in opdracht van de Spaanse omroep RTVE berust op ritmische cellen in een gelijkmatig metrum die als tandraden van verschillende grootte in elkaar grijpen en de textuur telkens nieuwe, onverwachte vormen geven. De verschillende combinaties en betekenissen van de klankkleur zijn het gevolg van een voortdurende metamorfose, en deze veranderingen beïnvloeden de vorm en inhoud in hoge mate: er ontstaat een stuk absolute muziek in de puurste zin van het woord.

Even on-anekdotisch verloopt de tweede etude, een compositieopdracht van het Brucknerhaus Linz. De klankstructuur als geheel is – net als bij een gigantisch orgel – opgebouwd door instrumenten in vaste registers met elkaar te combineren. En net als in de kunst van de orgelbouw wordt een veelvoud van combinaties mogelijk: zachte en schrille, transparante en ondoorzichtige, opgewekt-lichte en donker-gedempte.

Het harmonische geraamte van dit stuk is volledig ingedeeld in segmenten met een vierkwartsmaat. Elk segment wordt gekenmerkt door een enkel akkoord, dat moet zijn opgebouwd uit reeksen met een wisselend aantal noten. Ondersteund door abrupte tempowisselingen bepalen de akkoorden elke keer het klankkarakter en tegelijkertijd het wezen van het segment. En zo wordt ook bij etude nr. 2 een versmelting tot stand gebracht tussen logische constructie en organisch gegroeide expressie, tussen reductie en extreme verdichting.

Net als in de beide eerste nummers van de cyclus vindt in de laatste etude, die in opdracht van het concertgebouworkest te Amsterdam is gemaakt, geen maatwisseling plaats. De ritmiek van klankkleuren en die van de maatverdeling zijn zo nauw met elkaar verweven dat er allerlei combinatiemogelijkheden ontstonden. De eerste etude was grotendeels in een zeven-kwartsmaat (4+3) geschreven, de tweede in een vijf-kwartsmaat (2+3) maar bij de derde etude ben ik uitgegaan van een negen-achtstemaat die steeds in vieren geslagen wordt. (bijvoorbeeld 2+2+2+3 of in de varianten 2+2+3+2, 2+3+2+2, 3+2+2+2).

De 3 speelt hier als oneven element een rol, die – als U mij toestaat – te vergelijken is met de disfunctie van een wandelende nier. Maar naarmate het werk vorderde drong het tot me door dat geen patiënt zulke heftige bewegingen van zijn nieren op den duur zou overleven.

Ik kan me niet aan de indruk onttrekken dat de talloze maatwisselingen in de muziek van deze eeuw – ook in mijn eigen muziek – grotendeels overbodig zijn, dat er in elk geval geen dwingende reden voor bestaat.

Veel maatwisselingen komen misschien voort uit de gedachte dat de complexiteit van een muzikaal gebeuren wordt bereikt door het metrum voortdurend te verstoren. Maar dat heeft vrijwel alleen zin wanneer de ritmische structuur de omslag van periodiciteit naar aperiodiciteit moet benadrukken. Maar als het metrum wordt opgevat als een zelfstandige parameter, en daarom ook gedifferentieerd wordt behandeld, alsof dit geraamte werkelijk klank heeft en niet geluidloos is, dan zijn zulk soort maatwisselingen totaal zinloos: zij vervullen geen dwingende functie en leveren ook geen wezenlijke voordelen op. Bij het luisteren in elk geval niet, en bij het spelen al evenmin. Wel kost het meer moeite om de partituur te lezen. Een ingewikkelde notatie kan volgens de traditionele opvatting een positieve, inspirerende werking hebben op de visuele waarneming van het stuk.

Het vasthouden aan één enkel metrum, althans wanneer dat een bewuste beperking van het ambacht van de componist is, hoeft niet automatisch tot gelijkvormigheid te leiden. Wat er binnen de maat gebeurt – de talrijke thematische en ruimtelijke overeenkomsten en betrekkingen tussen de noten onderling maar ook de impact van de klankkleurbehandeling – is veel belangrijker voor de ritmische diversiteit van het geheel. Het begrip ritme krijgt in deze opvatting van muziek een hogere betekenis, die zich in alle samenstellende elementen manifesteert. Deze overwegingen hebben zeker een rol gespeeld bij het componeren van de derde etude, die ik als eregast van de Deutsche Akademie in de Villa Massima te Rome, in de herfst van 1996 heb voltooid.

M.K. *Vertaling Marijke van der Glas*

Igor Stravinsky – Vier etudes

De eerste drie van de Vier etudes voor orkest zijn transcripties van de Drie stukken voor strijkkwartet uit 1914. Deze ontstonden toen Stravinsky tijdens de Eerste Wereldoorlog in Zwitserland verbleef. De componist was, na *Le sacre du printemps*, op zoek naar een nieuwe stijl en hij zou die enkele jaren later vinden in *Les noces*. De strijkkwartet-stukken vormden als het ware een voorstudie.

De eerste etude is een soort gestileerde Russische dans die de effecten 'onderzoekt' van herhaling en verandering van een kleine melodische cel tegen de achtergrond van een constante maar onregelmatige puls.

De tweede, naar men zegt geïnspireerd op de capriolen van de in die tijd beroemde Engelse clown Little Tich, bevat 'spastische' ritmes en extreme contrasten in thematiek en textuur.

De derde is een ijzige litanie waarbij de harmonische ontwikkeling op een gegeven moment vrijwel statisch is.

Richard Taruskin heeft over de eerste drie etudes gezegd dat zij, net als andere Stravinsky-stukken uit die periode, nostalgie naar een verloren Rusland uitdrukken: 'Het is alsof Stravinsky een onwaardse boerencultuur probeert op te roepen en een poging waagt haar volksmuziek te transcriberen.'

De vierde etude is een orkestratie van de Etude voor pianola uit 1917. In dit stuk, gebaseerd op indrukken uit het nachtleven van Madrid, klinkt een parodistische toon door.

Ernest Ansermet dirigeerde de eerste uitvoering van de Vier etudes in Berlijn, op 7 november 1930.

Igor Stravinsky – Symfonie in C

Transparantie, inventiviteit, veer- en geestkracht, ziehier enkele kwaliteiten van Stravinsky's onvolprezen Symfonie in C, ontstaan gedurende een periode, die wel de meest sombere uit het leven van de componist mag worden genoemd.

Allereerst werden de omstandigheden in Europa steeds hachelijker door de uitbrekende oorlog en verder werd Stravinsky getroffen door de dood van zijn eerste vrouw Catherine, zijn dochter Mika en zijn moeder. Hierdoor liet de voltooiing van de symfonie – bedoeld ter opluistering van het 50-jarig bestaan van het Chicago Symphony Orchestra – lang op zich wachten. De eerste twee delen ontstonden in Frankrijk, het derde en vierde in de Verenigde Staten.

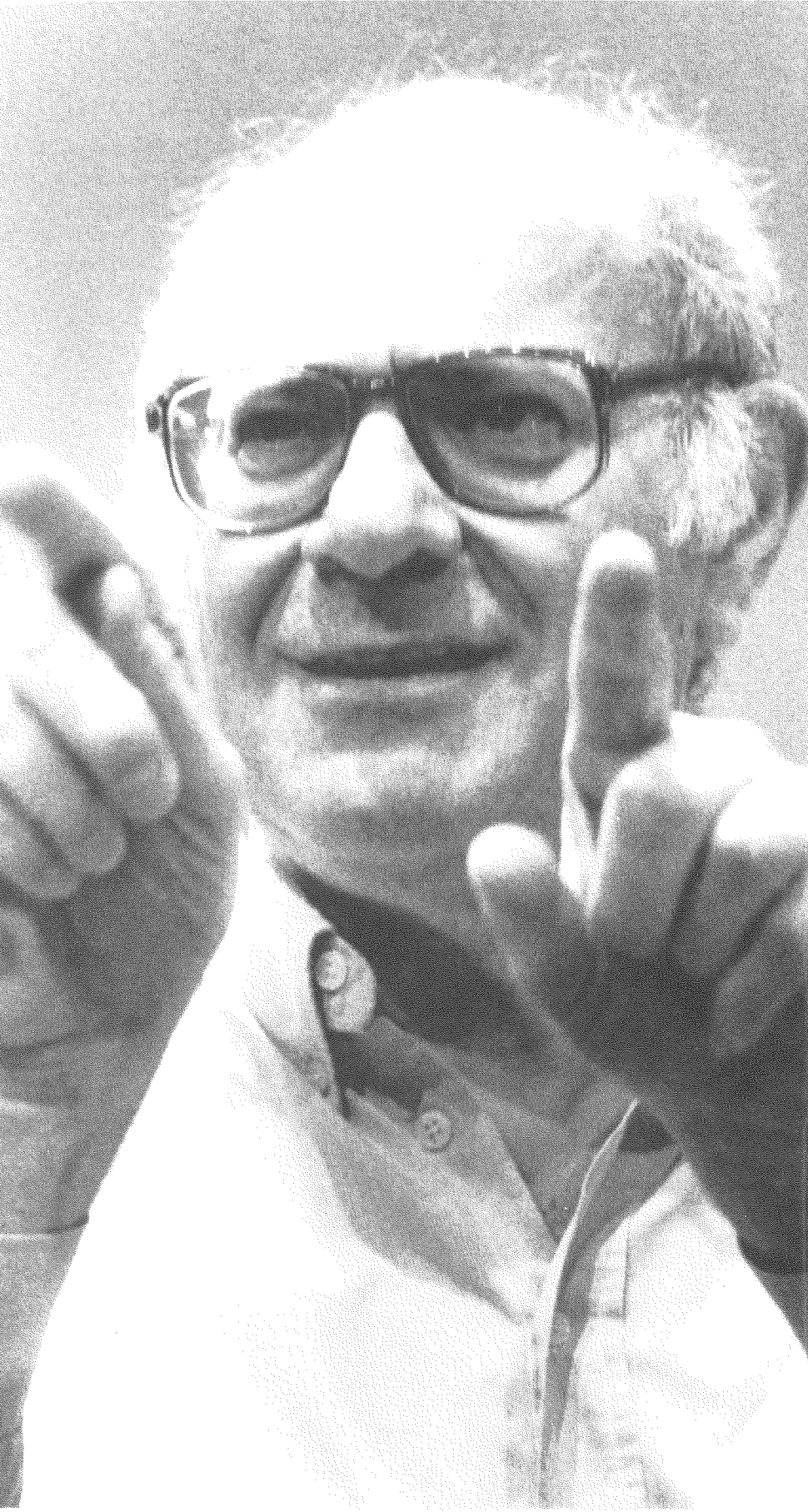
Anders dan men in het licht van het bovenstaande zou verwachten heeft dit alles géén sporen achtergelaten in de symfonie, waarin een op en top Apollinische geest heerst. Het werk is een mijlpaal in Stravinsky's neo-klassieke fase, een opus, waarin de nestor der twintigste-eeuwse muziek op een niet mis te verstane wijze zijn liefde betuigt door speciaal de Weense klassieken. Stravinsky heeft er geen geheim van gemaakt een geweldige bewondering te koesteren voor Haydn's pianosonates en de bij uitstek klassiek getinte Beethoven-symfonieën nrs. 1, 2 en 8. De stelling, dat er principes bij het componeren zijn, die een algemene geldigheid bezitten, ongeacht van welke stijlelementen men zich bedient, wordt in Stravinsky's totale oeuvre echter bovenal in de Symfonie in C gedemonstreerd. Dit betekent inmiddels niet, dat er van deze of gene stijlkopie sprake is. Aan elke noot valt de hand van de maker dadelijk te herkennen.

De titel Symfonie in C zegt méér dan zo op het eerste gezicht blijkt: niet C-majeur of c-mineur, nee, eenvoudigweg C. Met andere woorden het was Stravinsky niet in eerste instantie te doen om de zwaartekrachtwerking van tonale drieklanken, maar veeleer om de betrokkenheid van de materie op enkelvoudige tooncentra.

Meteen al in het eerste deel wordt deze optiek duidelijk aan de orde gesteld en wel in het motief B-C-G.

Ofschoon de Symfonie in C in twee werelddelen is ontstaan en sommige commentatoren (en ook Stravinsky zelf) hebben gewezen op een zekere mentale discrepantie tussen aan de ene kant de delen één en twee en anderzijds het Allegretto en de Finale, is de uiteindelijke indruk die van een perfect uitgebalanceerd evenwicht. Het is Stravinsky op een ongenaakbare wijze gelukt de klassieke stijlcriteria in zijn 110 percent eigen idoom te vertalen, getuige onder meer dit verbluffende werk, dat, evenals de *Symphonie de psaumes* (1939) als opdracht 'À la Gloire de Dieu' draagt.

Maarten Brandt



Coproductie
Holland Festival/NPS-Radio

Radio Kamerorkest

Muzikale leiding

Peter Eötvös

Beurs van Berlage, Yakult Zaal
zo 29 juni, 20.15 uur

Igor Stravinsky (1882-1971)

Mavra (1922, rev. 1947)

Opera buffa in één bedrijf

Libretto: **Boris Kochno** naar Poesjkin

Rolverdeling

Parasja

Monique Krüs

De buurvrouw

Wilke te Brummelstroete

De moeder

Anna Larsson

De huzaar

Valeri Serkin

pauze

Radio Kamerorkest

Groot Omroepkoor

Instudering: **Huub Kerstens**

Muzikale leiding

Peter Eötvös

Mauricio Kagel (1931)

1898

*Kammersymphonie für Stimmen
und Instrumenten in zwei Sätzen*
(1972-'73)

(instrumentatie 1996)

Igor Stravinsky – Mavra

Synopsis

Mavra speelt zich af in een Russische stadje ten tijde van Karel X. Het toneel stelt de woonkamer van een kleinburgerlijk gezin voor, waar de dochter Parasja met een borduurwerkje bezig is. Haar buurman Vasili, een knappe huzaar, verschijnt aan het raam, en de gelieven zingen een duet. Als Vasili verdwenen is, verschijnt Parasja's moeder. Zij klaagt dat ze geen personeel meer heeft nu haar oude kokkin Fjokla dood is. Parasja gaat de deur uit op zoek naar een nieuwe kokkin. Terwijl ze weg is, komt een buurvrouw langs om wat te kletsen over het weer, personeel en kleren. Parasja keert terug met de huzaar, die in vrouwenkleren gehuld is, en stelt hem voor als de nieuwe kokkin: Mavra. Moeder is in de wolken. Nadat de vier in een kwartet de deugden van wijlen Fjokla bezongen hebben, neemt de buurvrouw afscheid en gaat de moeder naar boven om zich te verkleden. De gelieven, die samen zijn achtergebleven, zingen een hartstochtelijk liefdesduet. Daarna gaat Parasja met haar moeder mee uit wandelen. Nu het huis leeg is, lijkt dit Mavra een goed moment om zich te scheren, maar Parasja en haar moeder keren onverwacht snel terug en betrappen de nieuwe kokkin bij deze mannelijke bezigheid. De moeder valt flauw van de schrik, maar komt nog juist op tijd bij haar positieven om de huzaar het raam uit te zien springen. Terwijl het doek valt, roept haar dochter hem na: 'Vasili! Vasili!'

Een ander Rusland

Als basis voor de nog geen half uur durende éénakter *Mavra* diende *Het kleine huisje in Kolomna*, een volledig op rijm gezette novelle van Aleksander Poesjkin. Poesjkin... de grote Poesjkin, die door zovele Russische componisten op muziek is gezet, Stravinsky met zijn romance *De wolk* en zijn orkestrale liederencyclus *De faun en het herderinnetje* niet uitgezonderd. Maar Stravinsky koos voor deze dichter, niet uit een misplaatst nationaal sentiment, maar om te bewijzen dat de Russische kunst méér was dan wat men in Frankrijk kende. Met *Mavra* wilde Stravinsky zijn niet-Russische collega's een ander Rusland laten zien, omdat ze, zo vond hij, zo langzamerhand wel verzadigd waren van het 'reisbureau-oriëntalisme' van de *Mogoetsjaja Koetsjka*, het bekende 'Machtige Hoopje': de componisten Kjoei, Moesorgski, Borodin, Balakirev en zijn eigen leermeester Rimski-Korsakov. In zijn autobiografische notities heet het: 'Het nationale element bezet een prominente plaats in het werk van Poesjkin, net als bij Glinka en Tsjajkovski. Maar bij hen komt dat spontaan voort uit hun eigen karakter, terwijl bij de anderen de nationalistische tendens een doctrinaire catechismus was die zij wilden opleggen. Deze nationalistische, etnografische esthetiek die zij maar bleven cultiveren, was in werkelijkheid niet ver verwijderd van de idee van die films over het oude Rusland van de tsaren en bojarren, zoals je die wel eens ziet. Wat bij hen zo duidelijk is, zoals ook bij de moderne Spaanse 'folkloristen', of het nu schilders zijn of componisten, is die naïeve, maar gevaarlijke tendens die ze aanzet tot het herscheppen van kunst, die al instinctief door het genie van het volk is gecreëerd. Het is een steriele tendens, en een kwaad waaronder veel getalenteerde kunstenaars lijden.'

Spelen met conventies

In feite protesteerde Stravinsky 'tegen het pittoreske in de Russische muziek, en tegen hen die maar niet wilden inzien dat dit schilderachtige door heel kleine trucs wordt veroorzaakt', aldus de componist. Deze idee alleen al verklaart de puur symbolische opdracht van *Mavra*: 'Ter nagedachtenis aan Poesjkin, Glinka en Tsjajkovski.' Maar de affiniteit met de dichter gaat verder. Poesjkin ging voor zijn *Huisje in Kolomna* uit van een werk van Byron met de titel *Beppo*. Veel meer dan in dit origineel, speelt Poesjkin met bestaande literaire conventies. De lezer wordt telkens op het verkeerde been gezet, de schrijver chargeert, schertst zoals alleen Russen dat schijnen te kunnen, en Stravinsky doet precies hetzelfde in de muziek. Te beginnen met *Mavra* zocht hij bewust inspiratie in de kunst zelf, nam hij bestaande muzikale stijlen, herkenbare muzikale conventies als uitgangspunt. *Les noces de Pribaoutki* en *Renard* hadden de Russische volksmuziek als basis, de *Sacre de* (half-heidense) Russische cultuur, de *Vuurvogel* en *Petroesjka* de oude Russische sprookjeswereld. *Mavra* gaat uit van de Russische operacultuur (Glinka, Tsjajkovski), van de Italiaanse komische opera (Rossini bijvoorbeeld). Maar ook van de muziek die in de ogen van de negentiende-eeuwer zigeunerachtig moest zijn. En van de *ragtime*, maar dan op z'n Parijs. Misschien is het meest opvallende aan *Mavra* wel het enorme scala van genres dat wordt opgezogen: dit is geen Pergolesi met een paar 'verkeerde' noten, zoals in het twee jaar vóór *Mavra* voltooid *Pulcinella*.

De keuze voor de Italiaanse opera is niet zo vreemd als zij op het eerste gezicht misschien lijkt. Eeuwenlang was het juist de Italiaanse opera geweest die in het tsaristische Rusland de dienst had uitgemaakt. De Italiaanse invloed op vrijwel alle Russische muziek was dan ook groot.

De jonge Boris Kochno bewerkte Poesjkins tekst tot libretto. Het verhaal van Parasja, die haar minnaar – verkleed als nieuwe dienstbode met de naam Mavra – het huis van haar moeder weet binnen te loodsen, waarna de minnaar bij het scheren betrapt wordt en de wijk moet nemen, dit simpele gegeven bleef onveranderd. Door de toevoeging van een extra figuur, in de persoon van een buurvrouw, kreeg de handeling echter iets meer reliëf: buiten het vacuüm van het kamertje op het toneel ontwikkelt zich ook een onzichtbare wereld daaromheen. Bovendien krijgt het verhaal daarmee een meer komisch-kleinburgerlijke toon, ontstaat er ruimte voor dagelijkse trivia: 'Wat een schitterend weertje! Zo krijg je dat maar eens in de honderd jaar. Alsof de zegen van Onze Lieve Heer rust op de velden en het water.' Hierdoor wordt het verhaal verplaatst van de wereld der armoede naar het milieu van het klassieke komische bourgeoisie-type. Kochno's moeder is geen zielig oud vrouwtje meer, geen armlastig moedertje dat tot overmaat van ramp ook nog eens haar bediende kwijt is geraakt – zoals Poesjkin haar voorstelt –, maar een lower-middle-class burgermens, dat zich zorgen maakt bij de burens uit de toon te vallen. Daardoor kreeg *Mavra* weer iets extra Tsjajkovskiaans, in die zin dat het de muziek is van de *pomésjtsjiks*, van de stadsmensen, of kleine landeigenaren, eigenlijk het tegenovergestelde van de volksmuziek.

Zoals Poesjkins *Kleine huisje in Kolomna* en Kochno's *Mavra* artistieke spelletjes zijn waarmee de makers zich hebben vermaakt, zo is ook Stravinsky's *Mavra* een spel met muzikale middelen. Het onderwerp van het verhaal zelf is ondergeschikt aan de idee: het spelen met de conventie, een stijlcitaat of, beter: een prototype van een muzikale stijl. Net als Poesjkins tekst 'leent' Stravinsky's muziek een aantal standaard compositiemiddelen, om ze daarop expres verkeerd te gebruiken of te verstoren.

Het gebruik van de altijd-passende eenvoudige begeleidingsfiguren uit de Italiaanse opera, die bij Stravinsky juist niet willen passen, is daarvan een voorbeeld. Voortdurend ontstaat hierdoor een zekere discrepantie, een zekere desoriëntatie. Onder vloeiende, op het Italiaanse bel canto geënte melodische lijnen, zoals de ogenschijnlijk uit de volksmuziek weggelopen aria waarmee Parasja het stuk opent, plakt Stravinsky een ostinato, dat achteloos voortdendert. Hopeloos uit de pas, zodat tonica-accorden verschijnen als de baslijn een dominant impliceert, en omgekeerd. Of in het duet tussen Parasja en haar minnaar, dat de stijl van een heus Italiaans liefdesduet doet vermoeden, compleet met karakteristieke parallelle tertsen en sexten, een gevoelig-chromatische beweging en een groot afsluitend ritenuto; de onderliggende baslijn lijkt eerder een licht walsend Tsjaikovski-motief. Passen die basnoten eventueel nog in het geheel, de akkoorden op de zwakke maatdelen zijn in de stijl afgrijselijk dissonant. En het onvermijdelijke *ensemble* van Parasja, de moeder, de buurvrouw en de minnaar annex dienstbode – dit kwartet is veel te contrapuntisch om voor negentiende-eeuws te kunnen doorgaan. En ook met het orkest is iets mis: het bestaat vrijwel uitsluitend uit blazers, met maar een paar lage strijkers (contrabassen en celli), twee solerende violisten en een altviolist. 'Omdat de muziek leek te fluiten zoals blaasinstrumenten fluiten', aldus de componist. 'En ook omdat er een zeker 'jazz'-element in zit – vooral in het kwartet en het coda – dat eerder het geluid van een 'band' nodig had dan dat van een symfonieorkest.' Die voorliefde voor blaasinstrumenten is opvallend, en bleef niet tot *Mavra* beperkt; in dezelfde jaren schreef Stravinsky zijn Octet voor blazers bijvoorbeeld, en een Concert voor piano en blaasorkest. Alsof hij zich resoluut afzette tegen de negentiende-eeuwse opera- en symfonieorkesten-cultuur, tegen het Wagneriaanse muziekdrama, dat, in de ogen van Stravinsky tenminste, 'uit historisch oogpunt geen enkele traditie vertegenwoordigde en dat uit muzikaal oogpunt geen enkele noodzaak vervulde.'

Djagilev organiseerde een voorpremière in het Parijse Hôtel Continental, met Stravinsky aan de piano. De opzettelijk 'ouderwetse' muziek vervulde Djagilev met afschuw: hij raakte hopeloos verontrust over de eerste uitvoering. Zijn angst bleek gegrond. In Frankrijk had men zoiets absoluut niet verwacht. Tsjaikovski werd nog sterk ondergewaardeerd, Stravinsky was bekend om zijn heidens-rawe balletmuziek, en men kende vooral de tot de verbeelding sprekende veelkleurige sprookjeswereld van de Russische 'Nationalen' en de Ballets russes. Bovendien was het werk ook nog eens op het overbeladen programma in de marge gedrukt: samen met de *Sacre*, *Petroesjka* en *Renard* op één avond. Daarvoor is de muziek veel te neutraal, te kort ook, te weinig overweldigend. 'Eindelijk een Stravinsky die geschikt is voor onze dochter', schijnt Francis Poulenc uit het publiek te hebben opgevangen. Al met al een regelrechte flop. Iemand die bij die première aanwezig was, zei na afloop: 'Ik vond het echt leuk, en dan opeens 'plop' is het uit.' Inderdaad: de muziek breekt volstrekt onverwacht af.

Net als de tekst van Poesjkin: 'Of Parasja nu bloosde of niet, Dat kan ik je niet vertellen. En wie heeft *Mavra's* plaats ingenomen? Ik moet bekennen, ik weet het niet, maar ik moet nu nodig 's stoppen.' Dit is de grote 'verdwintruc': de zogenaamde dienstbode verdwijnt door het raam, en alleen Parasja en het publiek weten wie die *Mavra* werkelijk was. De andere personen in de opera niet: 'Houd de dief!', dat is alles wat ze kunnen uitbrengen.

Onno Schoonderwoerd



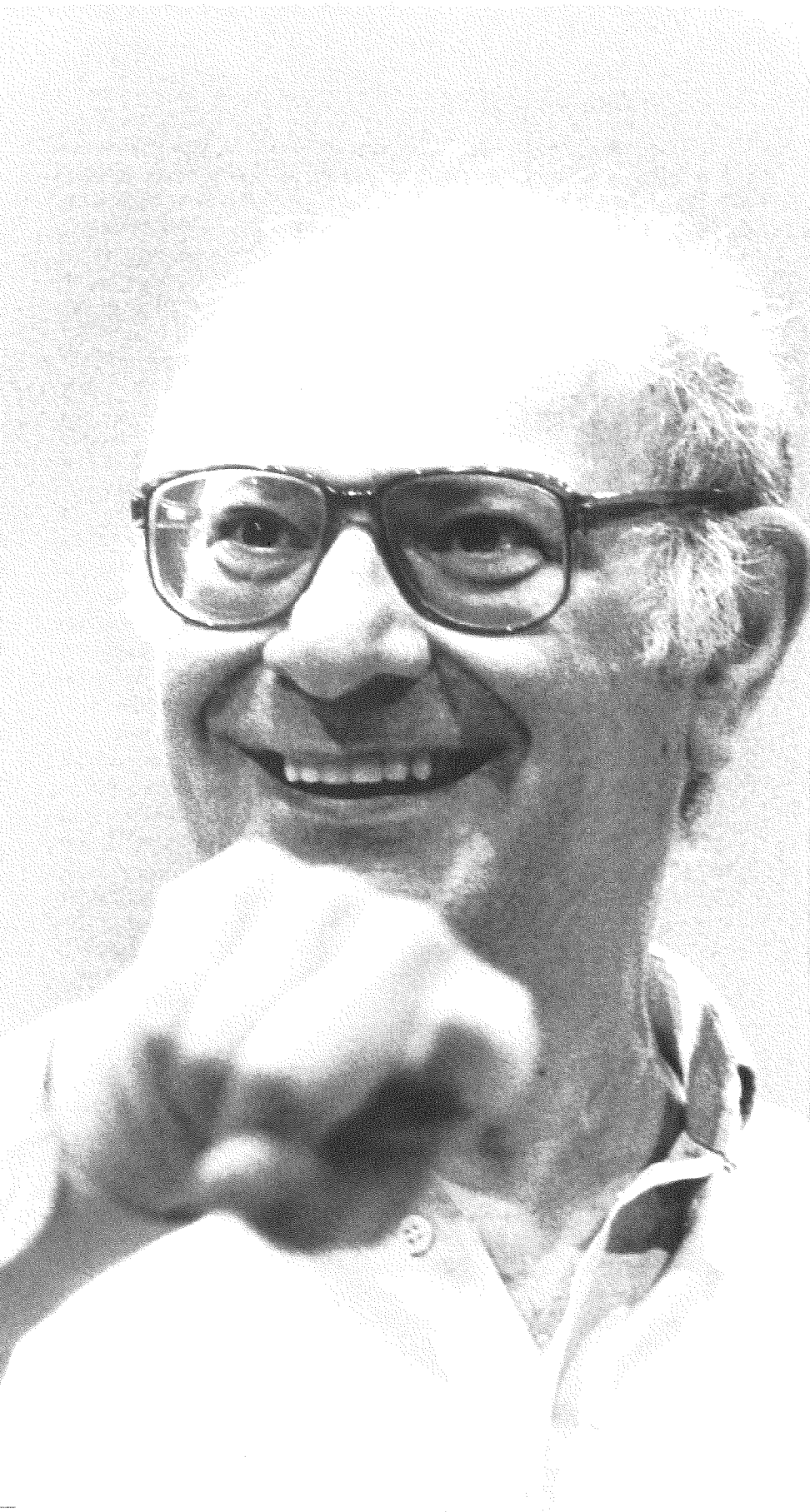
Mauricio Kagel – 1898

Het zal wel een dictaat van de ratio zijn geweest, dat onze verre voorvaderen ertoe heeft gebracht jaren via cijfers weer te geven. Een andere modus operandi zou beslist omstandiger en onnauwkeuriger zijn geweest – en zou vooral het geheugen veel zwaarder belasten. Maar ook op deze manier vormen de gebeurtenissen die dagelijks in de kalender worden opgeslagen een apart soort contrapunt met de jaartallen, een geluidloze polyfonie van persoonlijke belevenissen en voor iedereen geldende, terugkerende markeringen. Waarom nu 1898 en niet 1897, 1899, of een ander jaartal? Kort voordien was het gelukt om geluidstrillingen om te zetten in zichtbare, tastbare zwarte schijven, en naar believen te herhalen, en vanaf dat jaar begon de industriële productie, die het mogelijk maakte dat iedereen het op de plaat geconserveerde geluid kon aanschaffen. Om die reden heb ik ernaar gestreefd, met 1898 een muzikale röntgenfoto van het einde van de negentiende eeuw aan te bieden. Ik heb bovendien geprobeerd om in mijn compositie het typische klankbeeld van de eerste, akoestisch labiele opnamen te reconstrueren. Om dat te bereiken was het nodig om de behandeling van de klankkleur als neerslag van het instrumentale samenspel opnieuw te definiëren. Om te beginnen heb ik er principieel van afgezien, harmonische complexiteit te realiseren met overlapping van compacte accorden of clusters. Ik beperkte me tot het orkestreren van 2 monodieën die als melodische draden van Ariadne onafscheidelijk met elkaar verweven bleven in de beide delen van het stuk. Dankzij voortgezette verdubbelingen en veelvuldige octaafsprongen ontstonden eigenaardige klankmengsels, die als het ware in dat beladen niemandsland zweven waar alles nog omgeven is met de aura van een tijdperk dat ten einde loopt, maar waar de frisse wind van een radicaal nieuwe periode al voelbaar wordt.

Misschien is deze toestand de muzikale weerspiegeling van een tijdperk, alsof er tonaal wordt ingeademd maar atonaal wordt uitgeademd. De onheilsstemming die al snel na de eeuwwisseling om zich heen greep, werpt historisch gezien haar schaduwen zowel naar achteren als naar voren.

In deze ongeschreven kroniek wordt door het toepassen van de stem in 1898 de alom voelbare malaise nog eens onderstreept: uitdrukkelijk uitgesproken 'ja' en 'nee' in alle mogelijke nuances, onbekommerd-obsessief gefluit, zingen – maar met de mond dicht –, een bevrijd en tegelijk vertwijfeld lachen. In de oorspronkelijke versie heb ik dit stuk, met uitzondering van de obligate piano- en slagwerkpartijen, gecomponeerd zonder concrete aanwijzingen voor de instrumentatie. Het notenbeeld van de partituur leek dan ook – afgezien van een aantal koraalachtige passages – op een uitgebreide, tweestemmige *Invention*, die overigens wel veel weg had van een labyrint. In 1996, een kwart eeuw later en bijna honderd jaar na de oorspronkelijke aanleiding voor de compositie, heb ik besloten de instrumentatie vast te leggen. Ik heb deze taak zelf op me genomen, omdat het de meest grondige evaluatie betekent waaraan een componist zich kan onderwerpen: vroegere overwegingen moeten nog eens kritisch worden getoetst en afgetast op hun geldigheid en hun logische samenhang. En zo wordt de 'toonzetters' opnieuw geconfronteerd met vragen die ook van belang kunnen voor zijn huidige werk. Als het erom gaat, naar gisteren te kijken met de blik van vandaag, wordt dan misschien al de toon gezet voor de toekomst?

M.K. Vertaling Marijke van der Glas



Regels die niet duren

Een paar woorden over het fenomeen Mauricio Kagel

Emile Wennekes

Een muziekstuk is een poging tot iets unieks, het geeft zich als een geheel, als iets absoluuts, maar tegelijkertijd maakt het deel uit van een systeem van complexe verbanden. De mensen die een muziekstuk proberen te duiden, doen dit volgens hun eigen behoeften en conform de eigenaardigheden van hun particuliere bevindingen. Op die manier woekert er om een muziekstuk een weelderige vegetatie, waarmee de exegeten (dus niet de musici) soms in een extreme mate zijn omgeven; zozeer, dat de muziek ons vaak volledig wordt ontnomen.

In dit vrij vertaalde fragment uit het essay *Analyse des Analysierens* (1964) formuleert Mauricio Kagel een waarheid waarover voortdurend gras groeit. Je zou van opvatting kunnen zijn, dat hij in het bijzonder een waarschuwende vinger richt tegen een ieder die probeert iets te zeggen over Kagels eigen muziek. Want als er tegenwoordig één componist is, wiens muziek door haar veelhoofdigheid knap lastig te beschrijven is, dan is het wel die van Mauricio Kagel. Niet alleen omdat zijn lange oeuvrelijst pantomimes, hoorspelen, films, opera's en 'absolute' muziek bevat, maar vooral ook omdat hij in al deze genres stevast de grenzen van de conventie tot het uiterste oprekt. Meer nog: omdat hij de conventie bij voorkeur met vaste tred overschrijdt.

De bezettingen van Kagels composities zijn vaak alles behalve traditioneel: tuinslangen, muntstukken, glazen, motoren, autotoeters, een schild van een schildpad, zelfgewrochte orkestmachines – je kan het zo gek niet verzinnen, voor Kagel kan ieder *object trouvé* fungeren als klankcorpus. En als Kagel zich doelbewust van een zeer traditioneel instrumentarium bedient, bijvoorbeeld in *Musik für Renaissance-Instrumenten*, heeft dit door de hedendaagse context nauwelijks een historiserend effect. Veeleer werkt zoiets vervreemding in de hand.

Met zijn ongebreidelde drang tot klankexploratie heeft Kagel zich een muzikale ontdekkingsreiziger betoond, altijd opzoek naar nieuwe klanken, nieuwe klankgeneratoren en nieuwe kontekstuele verbanden. Op het eerste gezicht lijken nonsens en ironie zijn credo te zijn. Misschien is dit inderdaad zo, maar de nonsens van Kagel heeft wel een bloedserieuze ondertoon en is weldoordacht gesitueerd in een zelfgeschapen cultuurfilosofisch kader. De muziek van Kagel ageert tegen de verstarring van de bestaande luistercultuur. Voortdurend probeert hij verwachtingen onderuit te halen.

Kagels kunst is in één woord dubbelzinnig: intellectueel, serieus, parodiërend, paradoxaal, humoristisch en kritisch bovendien. In zijn opera *Staatstheater* ridiculiseert Kagel aspecten van het operabedrijf. Met de verafgoding van Bach wordt de draak gestoken in de *Sankt-Bach-Passion*: 'Het is dan mogelijk dat niet alle musici in God geloven; in Bach geloven ze in ieder geval allemaal.' In *Zwei-Mann-Orchester* stelt Kagel met twee bespelers van zelf bedachte orkestmachines het bestaansrecht van het symfonieorkest – dat rudimentaire apparaat uit de romantiek – aan de orde.

De dirigent laat hij, verkleed als Harpo Marx, als Toscanini, als Einstein of als Rudolf Steiner voor een draaiende camera zonder orkest mimisch soleren (*Solo*). Brahms ontnemt hij in de *Variationen ohne Fuge* niet alleen de fuga (van de *Variationen und Fuge* over een thema van Händel), maar zelfs berooft hij beide voorgangers van hun tonalidroom. Het stramen van de broncompositie wordt echter nauwelijks een moment uit het oor verloren. Als muziek een onderwerp heeft, waarover gaat dan een stuk als dit? Over Brahms, over Händel, over parafrazen, of domweg over 'com-poneren' – samenstellen, rangschikken? Waarschijnlijk is er geen compositie van Kagel die niet op de een of andere wijze een dubbele bodem heeft. Deze dubbelzinnigheden, buitenmuzikale referenties, mega-kaders en sarcastische onderstromen – kortom Kagels persoonlijke 'systeem van complexe verbanden' – maken het in enkele pagina's beschrijven van zijn muziek, zonder dat het woord de muziek maskeert, op voorhand vrijwel onmogelijk. In het onderstaande blijft zodoende veel ongenoemd. Dat moge duidelijk zijn.



Die dag was er in Buenos Aires een gevangenisopstand. In Duitsland manifesteerden zich de nazi's steeds malicieuzer, en een Duitse handelsbediende beklagde zich in een ingezonden brief over het teleurstellende feit dat hij ook in Argentinië maar geen emplooi kon vinden. Op de geboortedag van Mauricio Raúl Kagel – 24 december 1931 – vulden deze en soortgelijke berichten de kolommen van de dagbladen. Gefascineerd door de gebeurtenissen op de dag dat hij ter wereld kwam, zette Kagel een collage van krantenberichten op muziek en liet daarbij een accu vreugdevol vonken ter illustratie dat er in die dagen voor het eerst een draadloze verbinding tot stand was gekomen tussen Palestina en New York. Kagel noemde het stuk eenvoudigweg: ...den 24. XII. 1931. *Verstümmelte Nachrichten für Bariton und Instrumente*.

Geboren in Buenos Aires, bekwaamde de jonge Kagel zich in het bespelen van verschillende instrumenten en dompelde hij zich onder in de studie van literatuur en filosofie. Hij werkte een paar jaar als dirigent en repetitor, en schreef onder meer filmkritieken. In 1957 vertrok Kagel naar Duitsland, waar hij al snel een vooraanstaande positie verwierf in het West-Europese muziekleven, met composities die vaak leentjebuurt speelden bij andere kunstvormen.

Kagel werkte her en der – in Darmstadt bij de Ferienkurse für neue Musik, in Utrecht bij het voormalige Instituut voor Sonologie, in Amerika, in Scandinavië. Maar uiteindelijk koos hij domicilie in Keulen. Daar nam hij bezit van de elektronische studio van de WDR, en daar werd hij uiteindelijk directeur van het conservatorium – werkzaamheden die hem geenszins beletten concertreizen over de gehele wereld te ondernemen.

In de jaren tachtig verwierf Kagel de Duitse nationaliteit. Hij was ooit naar Duitsland gekomen, zo zei hij bij die gelegenheid, omdat hij zijn innige relatie met Bach, Haydn, Mozart, Schubert, Schumann en Brahms in hun geboorteland wilde intensiveren. Een kniesoor die tegenwerpt dat niet al deze componisten Duitsers waren. Tot Duitsland behoort voor Kagel elk Duitstalig land – een dubbelzinnig soort van Groot-Duitse-gedachte die hij ook knipogend tentoonspreidt

in de 'Lieder-Oper' *Aus Deutschland*, waarin de Wener (!) Franz Schubert hoofdpersoon is.

De 65ste verjaardag van Mauricio Kagel werd eind vorig jaar in ons land, maar ook in Londen, Parijs en in zijn woonplaats Keulen uitgebreid gevierd met concerten en eerbetuigingen. Het kritisch-ironische en conceptmatige componeren heeft Mauricio Kagel duidelijk geen windeieren gelegd. Terecht, want buiten kijf staat dat hij het compositorisch handwerk tot in de finesses beheerst. Wereldwijd wordt Kagel gerekend tot de belangrijkste levende componisten. En degene die deze kwalificatie in twijfel trekt, zal in elk geval moeten erkennen dat Kagel één van de meest originele componisten ooit is. Kagels ideeënwereld heeft met het voortschrijden van de tijd bovendien nauwelijks aan oorspronkelijkheid ingeboet.

Ruim dertig jaar geleden beweerde Kagel nog dat een succesvol componist kon wachten op het moment dat hij zou worden geslagen met kunstzinnige impotentie. Geconfronteerd met deze uitspraak antwoordde Kagel eind vorig jaar in *NRC Handelsblad*: 'Ik ben blij verrast dat het met mij (nog) niet zover is gekomen. Ik heb nu zelfs meer ideeën dan dertig jaar geleden. Ik ben geestelijk zeer fris, zoals mijn stukken onophoudelijk aantonen. Gejogd heb ik niet. Gewoon werken en werken is mijn devies. Zoals Stravinsky al zei: iedere dag moet je scheppen, al is het maar een uurtje. Dat heb ik gedaan, en meer dan een uur per dag. Ik heb nog een lawine van ideeën in mijn hoofd.'

Misschien schuilt het geheim van deze creativiteit wel in het feit dat Kagel voor elk stuk de regels van zijn muzikale spel opnieuw lijkt te bepalen.

Mozart is genoemd. Bach en Brahms, Haydn, Schubert, Schumann en Stravinsky. Dit lijstje van componisten kan probleemloos worden aangevuld met Machault, Monteverdi, Beethoven of Liszt. De muziekgeschiedenis is Kagels vruchtbare bij-slaap. Bij haar verwekt hij steeds opnieuw zijn geesteskinderen. Neem de *Sankt-Bach-Passion*, waarin de vita van Bach muzikaal wordt hertaald. Neem Ludwig van, auditief en visueel een bizarre hommage aan Beethoven waarin de muziek van Beethoven allesbepalend is. Neem *Fürst Igor*, *Stravinsky*, geschreven voor de meest Russische aller componisten. Kagel heeft, al terugblikkend, de muziekgeschiedenis veelvuldig een lachspiegel voorgehouden. Maar natuurlijk beseft Kagel als geen ander dat hijzelf ook deel uitmaakt van die muziekgeschiedenis; dat muziekgeschiedenis in het algemeen, en ook de ontwikkelingsgang van de afzonderlijke componist, in veel gevallen een lineair proces beschrijft – een wetmatigheid waaraan ook Kagels eigen componeren zich eigenlijk niet onttrekt.

Hoewel Mauricio Kagel al in de jaren vijftig saillante composities schreef (de absurdistische cantate *Anagrama* bijvoorbeeld of *Transición II* voor tapes, piano en slagwerk), is de 'klassieke Kagel' toch de Kagel uit de jaren zestig en zeventig: *Sonant* voor gitaar, contrabas, harp en 'Fellinstrumente', *Diaphonie* voor koor en/of orkest en diaprojectoren, de 'scenische compositie' *Staatstheater* – om slechts enkele hoogtepunten te noemen. Kagels kunst is in die jaren veeleer multimediaal dan louter muzikaal. De uitvoering wordt getheatraliseerd en wordt tot onderwerp van de handeling gemaakt, niet in de laatste plaats omdat Kagel zich opwerpt als regisseur van een reeks van pregnante films (tegenwoordig zouden we zeggen: videoclip) die hij maakt bij zijn composities.



In 1960 introduceert hij samen met de muziekcriticus Heinz-Klaus Metzger het Instrumentaal Theater. Datgene wat bij een conventionele muziekkuitvoering wordt versluierd (de non-verbale communicatie tussen musici, het meetikken van de maat, de attaque van een strijkstok) wordt door Kagel juist zichtbaar gemaakt. Het onzichtbare wordt zeggezegd uitgelicht in theatrale actie, zoals in *Match (für drei Spieler)*. Hierin gaan twee cellisten onder leiding van een scheidsrechter/slagwerker een spetterend duel aan, als twee vechtijsassen in een boksring.

In de jaren tachtig zijn het de 'Szenische Illusion in einem Aufzug' *Die Erschöpfung der Welt*, de liederen-opera *Aus Deutschland*, de radiofantasie *Rrrrrr...* (41 composities die alle een titel hebben, beginnend met een 'R') en het muziekepos over de duivel, *La trahison orale*, die beeldbepalend zijn: groots geconcipeerde projecten, die de hersenen van het aanwezige publiek laten kraken dat het lieve lust is. Muziek om te zien, om te horen en vooral ook om te overpeinzen.

Volgens Kagel wordt er echter nog altijd teveel nadruk gelegd op de theatrale elementen in zijn muziek. Niet dat hij zich daarvan wil distantiëren, integendeel, maar juist het componeren van meer abstracte muziek ziet hij als de belangrijkste koerswijziging die zich de laatste jaren heeft voltrokken. In *Ein Brief* was het nog slechts een stoel die als theatraal attribuut voor de zangers dienstdeed, in *Quodlibet* was dit een zakdoek voor de mezzo. Het Pianotrio is, ondanks het feit dat het is geënt op *La trahison orale*, een volledig absolute compositie.

Tot Kagels absolute composities behoren ook de drie *Études* voor groot orkest die het Koninklijk Concertgebouworkest tijdens het huidige Holland Festival in première brengt: virtuoze stukken, waarin het orkest wordt behandeld als een kleurrijk instrument.

Het orkest – was dat niet dat verouderde apparaat waarmee hij ooit zo zelfbewust de draak stak? En hoe zit dat met *Opus 1.991*, het concertstuk dat hij zes jaar geleden componeerde voor orkest? De regels van zijn spel heeft Kagel gaandeweg kennelijk weer grondig gewijzigd. Of zou de vos dan met zijn haren ook zijn streken verliezen?

Onwaarschijnlijk. 'De demon van Kagel met zijn heilige nieuwsgierigheid, zijn arbeidsdwang en zijn helder bewustzijn, valt vast en zeker ook in zijn dromen niet in slaap', schreef eens een wijs gitarist. 'Hij verwekt collega's uit vervlogen eeuwen tot leven, gaat een dialoog met hen aan, laat hun zaligverklaring voor wat die waard is, componeert zijn eigen requiem, zet zijn dood in scène en zet hem in *Finale* zelfs op het podium te kijk, als een sjamanistische samenzwering tegen de dood.'

De vraag of Kagel zijn muziek zo belangrijk acht dat zij na zijn fysieke dood nog wordt gespeeld, ontweek hij eerder in *NRC Handelsblad*. 'Reinbert de Leeuw heeft vorig jaar een fantastisch concert gedirigeerd met de London Sinfonietta in de Royal Festival Hall. Elk stuk had daar een waanzinnig succes, ik stond perplex. Men beweerde dat dit over 120 jaar nog te horen zou zijn. Ikzelf laat me daar niet over uit, dat zou aanmatigend zijn. Natuurlijk, ik heb favorieten: de *Stücke der Windrose*, mijn *Klavierstücke* en de drie symfonische *Études*. Maar als je mij zou vragen wat ik mee zou nemen naar een onbewoond eiland: het liefst iets om te zuipen.'

Biografieën

Willeke te Brummelstroete studeerde zang aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag. Daarnaast volgde zij meesterkursussen bij o.a. Kurt Equiluz, Mitsuko Shirai en Hartmut Höll. Haar uitgebreide concert- en liedrepertoire omvat muziek van de zestiende tot en met de twintigste eeuw. Zij maakt in het seizoen 1993-'94 haar debuut bij De Nederlandse Opera in *L'Incoronazione di Poppea*. Tijdens het Holland Festival 1994 werkte zij mee aan uitvoering van Chaussons *Le Roi Arthus*.

Peter Eötvös maakte tussen 1968 en 1976 als pianist en slagwerker deel uit van de Stockhausen Group en werkte in elektronische-muziekstudio van de WDR. In 1978 dirigeerde hij op verzoek van Boulez een concert van het IRCAM en daarna stond hij ook voor het Ensemble InterContemporain. Na zijn debuut bij de Proms in Londen was hij vaste gastdirigent van het BBC Symphony Orchestra. Eötvös is sinds 1994 vast verbonden aan het Radio Kamerorkest.

De in Dresden geboren dirigent en componist **Michael Gielen** was van 1960 tot '65 muzikaal directeur van de opera van Stockholm. Van 1973 tot 1976 bekleedde hij deze functie bij De Nederlandse Opera. In de periode 1976-'82 was hij intendant van de opera van Frankfurt, waar hij tal van vermetele en soms controversiële producties leidde, zoals een *Ring* met regisseur Ruth Berghaus. Michael Gielen was verbonden aan het BBC Symphony Orchestra en het Cincinnati Symphony Orchestra voor hij in 1986 werd benoemd tot chefdirigent van het orkest van de Südwestfunk in Baden-Baden. In 1994 leidde hij een

opvoering van *Pelléas et Mélisande* bij de Staatsoper in Berlijn, een jaar later dirigeerde hij *Lulu* bij de Salzburger Festspiele en vorige maand bezocht hij de Wiener Staatsoper voor een productie van Enescu's *Oedipe*.

Het **Groot Omroepkoor** is met 79 vocalisten het grootste professionele koor in Nederland. Het repertoire omvat vrijwel de gehele koorliteratuur vanaf de barok tot hedendaagse composities. Het koor werkt regelmatig samen met het Radio Filharmonisch Orkest en het Koninklijk Concertgebouw Orkest onder dirigenten als Edo de Waart, Valery Gergiev, Riccardo Chailly, Bernard Haitink, Nikolaus Harnoncourt en John Eliot Gardiner. Het Groot Omroepkoor splitst zich regelmatig in kleinere ensembles. Sedert seizoen 1993-'94 is de uit de Verenigde Staten afkomstige dirigent en bariton Martin Wright chef-dirigent van het Groot Omroepkoor.

De in Helsinki geboren cellist **Anssi Karttunen** studeerde bij William Pleeth, Jacqueline du Pré en Tibor de Machula. In 1980 won hij de Young Concert Artist Competition in Engeland en twee jaar later was hij eerste-prijswinnaar tijdens het Festival International des Jeunes Solistes in Bordeaux. Karttunen's veelzijdige repertoire bevat naast barok- en klassieke ook veel hedendaagse werken. Vorig jaar trad hij met veel succes op tijdens de Salzburger Festspiele. Hij is artistiek leider van het Avanti! Chamber Orchestra en het Suvisoitto Festival in het Finse Porvoo.

Huub Kerstens is dirigent en artistiek leider van het door hem opgerichte Koor Nieuwe Muziek, het Kamerkoor Nieuwe Muziek en het Ensemble Nieuwe Muziek. Bij het Nederlands Kamerkoor en het Groot Omroepkoor is hij vaste gastdirigent in producties met nieuwe muziek en bereidt hij concerten voor die door gastdirigenten met hedendaagse muziek worden gegeven.

Het **Koninklijk Concertgebouworkest**, opgericht in 1888, groeide onder leiding van de dirigent Willem Mengelberg uit tot een wereldberoemd ensemble. Aan het begin van deze eeuw werd een band gesmeed met grote componisten als Mahler, Richard Strauss, Debussy, Ravel, Stravinsky, Schönberg en Hindemith. Toen Eduard van Beinum na de oorlog de leiding van Mengelberg overnam, bracht deze op het orkest zijn passie voor Bruckner en het Franse repertoire over. Na enige jaren de leiding van het Concertgebouworkest met Eugen Jochum te hebben gedeeld, nam Bernard Haitink in 1963 het chefschep op zich. Riccardo Chailly volgde Haitink in 1988 op.

Monique Krüs studeerde solozang aan het Utrechts Conservatorium bij Marianne Blok; daar nam ze ook deel aan de operaklas van Jos Burcksen en Henk Smit. Met een beurs van de Oostenrijkse regering bezocht zij een jaar lang de operaklas van het Mozarteum in Salzburg. Van 1988 tot 1991 was zij verbonden aan de opera van Essen. In 1992 zong zij de rol van Leila in *De parelvisser* van Bizet bij Opera Forum.

De Zweedse sopraan **Lisa Larsson** was van 1992 tot '94 lid van de internationale operastudio van Zürich,

waar zij werkte met dirigenten als Nikolaus Harnoncourt, Franz Welser-Möst en Christoph von Dohnányi. In 1995 zong zij bij de opera van Lausanne de rol van Barbarina in *Le nozze di Figaro*, en was zij betrokken bij een Scala-productie van *Die Zauberflöte* o.l.v. Riccardo Muti, terwijl zij de rol van Barbarina nogmaals vertolkte, onder Harnoncourt in Zürich. Zij werkte vorig jaar mee aan cd-opnamen van Bach-cantates o.l.v. Ton Koopman.

Het uit 39 musici bestaande **Radio Kamerorkest** vormt de basis van een ensemble dat, afhankelijk van de uit te voeren partituren, verkleind of vergroot kan worden. Deze flexibiliteit is vooral van belang voor de hedendaagse muziek, zodat componisten van nu in hun instrumentatiekeuze niet beperkt worden door de achttiende-eeuwse orkestsamenstelling. Hierdoor is het mogelijk dat het Radio Kamerorkest repertoire uitvoert dat ongeveer 300 jaar bestrijkt. Het orkest heeft twee chefschepers, Ton Koopman en Peter Eötvös.

De tenor **Valeri Serkin** werd geboren in de Oekraïne. Hij studeerde in 1991 af aan de muziekacademie in Moskou. In 1993 nam hij deel aan een masterclass van het Teatro Lirico Sperimentale in Spoleto, waarna hij door de Wiener Kammeroper werd gevraagd voor de rollen van Dorvil in Rossini's *La scala di seta* en Lenski in *Jevgeni Onegin*. In 1994 werkt hij mee aan een uitvoering van Rimski-Korsakov's *Mozart en Salieri* bij de Accademia di Santa Cecilia in Rome onder Gennady Rozhdestvensky. Tijdens het seizoen 1995-'96 maakte hij zijn Nederlandse debuut in de Matinee op de vrije zaterdag in Stravinsky's *Renard*.

COLOFON

Dit is een uitgave van
het Holland Festival
Kleine-Gartmanplantsoen 21
NL-1017 RP Amsterdam
telefoon 31 (0)20.627 65 66
telefax 31 (0)20 620 34 59
e-mail: hollfest@xs4all.nl
internet:
<http://www.xs4all.nl/~hollfest>

Opmaak: Berendina Bakker
Eindredactie: Peter Janssen
Assistentie/beeldredactie:
Cathelijne de Wilde
Coverontwerp: Studio Anthon Beeke
Drukwerk: Stadsdrukkerij Amsterdam

Hoofdbegunstiger



VSBBONDS

Stichting VSB Fonds steunt initiatieven in de Nederlandse samenleving met een sociale, culturele of educatieve strekking, evenals projecten op het gebied van natuurbehoud. Aldus geeft het Fonds opnieuw inhoud aan de oorspronkelijke maatschappelijke idealen van VSB Bank.

Sponsors

Audi/Pon's Automobielhandel B.V.
All Nippon Airways Co.
BankGiroLoterij
Buma/Stemra
Fuji Photo Film B.V.
Honda Motor Co.
Hotel Okura Amsterdam
The Japan Foundation
Japanese Chamber of Commerce
and Industry
Kikkoman Co.
Koninklijke Ahold nv
Koninklijke PTT Nederland NV
De Lotto/
Stichting de Nationale Sporttotalisator
The Nippon Foundation
Mediamax Group B.V. Amsterdam

Sponsors

Nederlandse Spoorwegen NV
NOG Verzekeringen
SAS Scandinavian Airlines
Stadsdrukkerij Amsterdam
Vrij Nederland
de Volkskrant B.V.
Yakult Europe B.V.

Fondsen

Prins Bernhard Fonds

Subsidiënten

Ministerie van OCenW
Ministerie van Economische Zaken
Ministerie van Buitenlandse Zaken
Gemeente Amsterdam

Holland Festival Vriendenkring

Alcatel Nederland BV
ABN-AMRO Bank N.V.
Amsterdam RAI
Delta Lloyd Verzekeringsgroep NV
EOE-Optiebeurs
Hillen & Roosen B.V.
Kamer van Koophandel en Fabrieken
voor Amsterdam en Haarlem
Koninklijke Ahold nv
Koninklijke Nederlandse Toeristen-
bond ANWB
Koninklijke PTT Nederland NV
De Nederlandsche Bank N.V.
NOG Verzekeringen
Rabobank
SENS Stichting Exploitatie
Nederlandse Staatsloterij
Shell Nederland B.V.
VNU B.V.
Stichting VSB Fonds

De zichtbaarheid in de stad
van het Holland Festival is
vergroot door de
Stadsdrukkerij Amsterdam

