

H O L N D

CONCERTGEBOUW 9 JUNI 1996

F S T V L

Ensemble Parade
Arditti String Quartet

Arditti String Quartet

Irvine Arditti - viool
Graeme Jennings - viool
Garth Knox - altviool
Rohan de Saram - cello

9 juni 1996

Concertgebouw, Kleine Zaal

Coproductie: Donemus, Stichting
Gaudeamus, De IJsbreker,
Het Concertgebouw NV,
NPS-Radio, Asko Ensemble,
Schönberg Ensemble, Nederlands
Blazers Ensemble, Nieuw Ensemble,
Holland Festival.

De Ensemble Parade is mede
mogelijk gemaakt door

bumastemra

The British Council

De NPS zendt dit concert uit op
Radio 4, 10 juni, 20.00 - 24.00 uur.

||| **LOOK IN HET FESTIVAL** |||||

De Ensemble Parade

Nederlands Blazers Ensemble, 10 juni
Nieuw Ensemble, 11 juni
ensemble recherche, 12 juni
Ensemble InterContemporain, 13 juni
Asko Ensemble, 14 juni
Ensemble Modern, 15 juni
Ebony Band, 15 juni
Schönberg Ensemble/
Nederlands Kamerkoor, 16 juni
Boulez-retrospectief 21 t/m/ 26 juni
Beurs van Berlage, Concertgebouw

Pierre Boulez (1925)

Livre pour quatuor (delen I-a, I-b,
III-a, III-b, III-c, V)
(1948/'49/'59/'68/'88...) *

Elliott Carter (1908)

Strijkkwartet nr.5 (1995)
(Nederlandse première)

pauze

Pierre Boulez

Anthèmes pour violon seul
(1991/'94...) *

Harrison Birtwistle (1934)

9 Movements for String Quartet
(1996)
(Nederlandse première)

* work in progress

Wat vond u ervan?

de Volkskrant

Nieuwsgierige krant voor nieuwsgierige mensen

Bel gratis 06-0561 voor een proefabonnement

Pierre Boulez



foto Co Broerse

Pierre Boulez werd op 26 maart 1925 in Montbrison (Loire) geboren. Na aanvankelijk een jaar lang wiskunde te hebben gestudeerd in Lyon, als voorbereiding op een ingenieursopleiding aan de Ecole Polytechnique in Parijs, koos hij voor de muziek.

In 1942 verhuisde Boulez naar Parijs om aan het conservatorium te gaan studeren. Ook de compositielessen die hij buiten het conservatorium volgde waren van grote betekenis voor zijn ontwikkeling. Vooral de kennismaking met het twaalftoons componeren van

Schönberg en Webern tijdens privélessen bij René Leibowitch, de lessen in contrapunt bij Andrée Vaurabourg (de vrouw van Honegger) en de analyse-sessies bij Messiaen legden de basis voor Boulez' componeren. Boulez trok de uiterste consequentie uit Weberns werkwijze en kwam tot het totaal serialisme, een hermetische techniek waarvan hij zelf al snel de beperkingen inzag. In *Le marteau sans maître* (1954) gaat hij vrijer om met de reekstechniek en is er meer ruimte voor intuïtie. Het ontstaan van dit stuk valt samen met het begin van zijn carrière als dirigent. Zonder dat deze nieuw verworven vrijheid ten koste gaat van een consequente uitwerking van zijn muzikale ideeën, zijn een open vorm en een subtiele, praktijkgerichte aandacht voor klankkleur sindsdien essentieel in Boulez' componeren. In de jaren vijftig zette Boulez in Parijs de concertserie *Domaine Musical* op, waarin onder zijn leiding belangrijk hedendaags repertoire werd uitgevoerd. Vanaf 1977 was Pierre Boulez chef-dirigent van het door hem opgerichte Ensemble InterContemporain. Een tijd lang was hij directeur van het eveneens door hem opgerichte IRCAM, een instituut waar componisten, musici en wetenschappers samenwerken en onderzoek verrichten. Aan het IRCAM werd onder meer de computer ontwikkeld die een belangrijke rol speelt in *Répons*, Boulez' chef d'oeuvre uit de jaren tachtig.

Livre pour quatuor

Eind jaren veertig begon Boulez zich voor de Franse dichter Stéphane Mallarmé te interesseren, een fascinatie die hem in de jaren vijftig volledig zou absorberen. In Mallarmé herkende Boulez een lotgenoot, een kunstenaar die er net als hijzelf op uit was de taal te hervormen en te transformeren tot een vorm van poëzie die als een evenknie van de muziek zou kunnen fungeren. Een van de centrale thema's in het leven van Mallarmé was het zogenaamde 'Livre', het Boek dat alles diende te

omvatten, een 'boek-geworden kosmos' had moeten worden, een treffende uitkristallisatie van wat men met een beetje dichterlijke vrijheid het 'Grand Oeuvre' van de alchemisten zou mogen noemen. Het 'Grote Werk' dus, dat een 'Werdegang' voorstelt van alles wat de menselijke ervaring omvat, maar dat *au fond* ook een proces is dat nooit een einde kent, aangezien elke oplossing weer nieuwe vragen oproept. Het is dit uitgangspunt waarop ook Boulez' *work in progress-idee* valt terug te voeren en dat niet alleen zijn affiniteit met Mallarmé, maar tevens die met Wagner verklaart.

Hoezeer Boulez zich tot het idee van het 'Livre' voelde aangetrokken, blijkt uit het in eerste aanzet uit de jaren veertig daterende *Livre pour quatuor* (Boek voor strijkkwartet), waaraan de componist onmiddellijk na de voltooiing van de Tweede pianosonate (1948) begon te werken. Hoewel het opus zes delen zou moeten omvatten, heeft het geheel tot op heden nooit in zijn totaal geklonken. Bovendien is deel IV nooit uitgegeven. Het Marschner Kwartet tekende op 15 oktober 1955 voor de première van de onderdelen I-a, I-b en II (Donauveschingen), het Hamann Kwartet op 9 september 1961 (Darmstadt) voor de vuurdoop van Ven het pas in 1959 geschreven deel VI. en het Quatuor Parrenin op 8 juli 1962 (Darmstadt) voor III-a, III-b en III-c.

Livre pour quatuor kan als een soort abstracte samenvatting worden gezien van de grote strijkkwartettraditie, die zich uitstrekt van Haydn, Mozart en Beethoven tot en met Bartók, Schönberg, Webern en Berg. In tegenstelling tot de traditionele kwartetliteratuur, waarin de klank vooral op de homogeniteit van de strijkinstrumenten is gericht, wordt de sonori-teit in Boulez' *Livre* juist getypeerd door een maximum aan differentiatie, een immens, soms buitengewoon fijnmazig kleurenspectrum, door het veelvuldig optreden van exquise timbres, kortom door sterk uiteenlopende benaderingen van dit zo nadrukkelijk in de traditie verankerde instrumentarium. Hiermee hangt tevens ten nauwste het dikwijls voorkomen van allerhande *col legno*- en *pizzicato*-effecten samen. De door Boulez nagestreefde zesdelige structuur verwijst naar de eveneens uit zes delen samengestelde *Lyrische Suite* van Berg, een opus dat hij in de analyseklas van Messiaen grondig had leren kennen en sedertdien vurig bewondert. De even delen van Boulez' *Livre* zijn het strengst georganiseerd. Ze stoelen op ingewikkelde reeksmatige principes, geraffineerde verwerkingstechnieken en zich allengs tot dichte structuren ontwikkelende variatietrajecten (vergelijkbaar met de 'tropen', de 'rozentuinen' in de Tweede pianosonate). De delen I-a, I-b, III-a, III-b, III-c en V, die thans ten gehore zullen worden gebracht, zijn – hoewel uiterst doorwrocht – minder

rigide van karakter dan II, IV en VI. Het is overigens deze opbouw die aan de opzet van Bergs *Lyrische Suite* doet denken, waarin immers de strenge dodecafone delen worden afgewisseld door stukken waarin deze techniek een veeleer ondergeschikte rol speelt.

Wat bij een eerste beluistering van Boulez' *Livre* zal opvallen, is de geraffineerde wijze waardoor lang en kortaangehouden tonen over het klankspectrum zijn verdeeld, dit alles uitgecomponeerd over alle vier partijen. I-a is het meest lyrische deel van het werk, terwijl I-b wordt bepaald door zowel spanningsintensiverende cesuren als zeer snel en terloops de revue passerende kleine motieven. In III-a is een lange melodie-lijn, een soort *cantus firmus* over verschillende partijen uitgecomponeerd (de 'Texte'-episode uit het deel 'Tropes' van de Derde pianosonate kent een vergelijkbare uitmontering), maar in III-b is de textuur aan verdichting onderhevig en ligt het zwaartepunt vooral op de polyfonie. III-c heeft haast iets speels, concertants en in V gaan een soepel verlopend contrapunt plus een – mede door pizzicati in het leven geroepen – enigszins scanderende ritmiek hand in hand. Het feit dat Boulez de veertiger- en vijftiger-jaren-versie van *Livre pour quatuor* als verre van definitief beschouwt, berust mede op zijn nadien gedane verkenningstocht door het domein van het geleide toeval, waarvan de Derde pianosonate de belangrijkste uitkomst is. Uit deze optiek volgt dat het in *Livre* niet zozeer om delen alswel om 'bladen' gaat, die in principe mogen worden geselecteerd en in een min of meer willekeurige volgorde gespeeld. Dit correspondeert op zijn beurt weer met de essentie van Mallarmé's 'Livre' waarvan de volgorde van de pagina's immers tevens *ad libitum* had moeten zijn.

Maarten Brandt

Elliott Carter

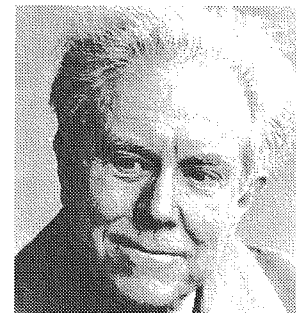


foto Nancy Crampton

Elliott Carter werd geboren in New York City op 11 december 1908. Toen hij *Le sacre du printemps* voor het eerst hoorde, besloot hij componist te worden. Een leraar op de Horace Mann School in New York bracht hem in contact met Charles Ives. Carter en Ives bezochten samen veel concerten, vaak gevolgd door sessies bij Ives thuis waar deze zijn woede spuide over de duifheid van veel zogenaamd hedendaagse muziek. De impact van Ives' muziek en ideeën was cruciaal voor Carters ontwik-

keling. Tussen 1926 en 1932 studeerde Carter aan de Harvard University, waarna hij op advies van Walter Piston naar Parijs vertrok om bij Nadia Boulanger les te nemen. In 1935 keerde Carter naar Amerika terug; hij concentreerde zich op het componeren, schreef over muziek en gaf les. Aan het eind van de jaren veertig onderging zijn stijl een radicale verandering. In de Cellosonate van 1948 past hij voor het eerst tempomodulaties toe. Zijn Eerste strijkkwartet uit 1951 is de eerste rijpe proeve van zijn nieuw verworven taal, het stuk bracht hem internationale erkenning. Momenteel wordt Carter beschouwd als de belangrijkste levende Amerikaanse componist; zijn werk wordt door de meest gerenommeerde dirigenten, solisten, ensembles en orkesten over de gehele wereld gespeeld. Op een Carter-festival in 1988 in Duitsland zei Pierre Boulez: 'De muzikale taal van Elliott Carter is zonder twijfel een van de origineelste van onze tijd en de weg die hij als componist heeft bewandeld is niet minder buitengewoon. Hij doet me denken aan de stelregel 'volg je neiging, mits deze omhoog leidt'. Carters neiging heeft voortdurend omhoog geleid en indrukwekkende hoogten bereikt.'

Strijkkwartet nr. 5

Complexiteit en speelsheid zijn niet eigenschappen die men automatisch met elkaar associeert. Binnen veel werken in het oeuvre van de Amerikaanse componist Elliott Carter gaan deze eigenschappen echter moeiteloos samen, getuige bijvoorbeeld een werk als de Partita voor orkest (1993) waarin een lenige virtueuze stijl, een immense structuurdichtheid en een haast direct aansprekend Latijns *éclat* elkaar versterken.

Ook in het Vijfde, in opdracht van de toenmalige Culturele Hoofdstad van Europa, Antwerpen, voor het Arditti Kwartet geschreven Vijfde strijkkwartet uit 1995, zijn speelsheid en complexiteit de uitersten waarbinnen het geheel zich voltrekt. Het is een eendelig, ongeveer twintig minuten durend werk dat evenwel uit een groot aantal segmenten is opgebouwd. Carter schrijft in zijn toelichting bij deze compositie dat hij van meet af aan gefascineerd is geweest door hetgeen er tijdens repetities van kamermuziekwerken gebeurt. De uitvoerenden oefenen hun partijen eerst afzonderlijk en later gezamenlijk of groepsgewijs, om nadien weer te stoppen teneinde bepaalde details met elkaar te bespreken en vervolgens opnieuw uit te proberen. Carter bespeurt in deze gang van zaken een duidelijke analogie met het componeren zelf, waarbij immers tevens sprake is van bepaalde ideeën, die soms in hun geheel maar dikwijls ook heel fragmentarisch voor ons geestesoog verschijnen, om daarna weer te verdwijnen en dan in een gewijzigde en soms ook verrijkte context terug te keren.

Totdat uit dit alles een welomschreven totaal te voorschijn komt.

Dit uitgangspunt ligt duidelijk ten grondslag aan de vorm van het Vijfde strijkkwartet, waarvan de kern wordt uitgemaakt door zes episodes van een min of meer substantieel karakter, die van elkaar zijn gescheiden door elementen die het predikaat 'fragmentarisch' verdienen. Deze elementen kunnen als een belichaming worden beschouwd van het becomingmentariëren door de musici van het materiaal van specifieke passages die in de zes episodes centraal staan, en niet alleen dat, want soms wordt er gedurende die tussenfases ook al geanticipeerd op wat er in een volgende episode aan bod komt. Anders dan men bij oppervlakkige beschouwing zou verwachten, is het uiteindelijke resultaat al het andere dan louter *Spielerei*. Naarmate het stuk vordert wordt de luisteraar via de wegen der geleidelijkheid steeds meer ondergedompeld in een rijk, gedifferentieerd en soms uiterst dicht klankbeeld, waarachter een ingenieus basisscenario schuilgaat van een voortdurende transformatie van het uitgangsmateriaal. De tot *musique pure* geworden 'discussies' tussen de musici monden niet zelden uit in buitengewoon diepzinnige filosofische betogen, waaronder een tweetal in dit opus voorkomende langzame episodes van een sobere, geladen en intens dramatische inslag, die op hun beurt contrasteren met enkele zeer vitaal klinkende *allegro*-achtige geleidingen. Dit met een wervelend *pizzicato*-gedeelte aan het slot als apotheose. Het Arditti Quartet tekende op 19 september 1995 voor de première in Antwerpen.

Maarten Brandt

Pierre Boulez: *Anthèmes pour violon seul*

Anthèmes pour violon seul werd op 18 november 1991 te Wenen door Irvine Arditti ten doop gehouden. Zulks als onderdeel van een concert om de negentigste verjaardag van de oud-directeur van Universal Edition, Alfred Schlee, mee op te luisteren. Betrof het toen een stuk van ruim drie minuten, inmiddels heeft *Anthèmes* al een speelduur van een minuut of acht, negen. Het is deze vorm waarin het werk thans zal worden gespeeld.

Men zou met zoveel woorden kunnen beweren dat Boulez in dit stuk de eerbiedwaardige traditie van het solo-repertoire voor viool uit de barok nieuw leven inblaast. Net als Bach bijvoorbeeld in zijn sonates en partita's, slaagt Boulez er op een fabuleuze wijze in te komen tot een ongekend rijke profilering, en hierin bestaat de analogie met de barok, van de enkelvoudige melodische lijn. Het materiaal van *Anthèmes* stoelt op

éen van de vioolpartijen uit *Mémoriale* (1985, ...*explosante-fixe*...originel) voor fluit en ensemble, dat op zijn beurt een voorstadium is van ...*explosante-fixe*... (1991-'93) voor solo MIDI-fluit, 2 solo-fluiten, live-elektronica en ensemble.

Is er in de sonates van Bach sprake van een meerdelige opzet, Boulez' *Anthèmes* is een eendelig geheel dat evenwel uit verschillende geledingen is opgebouwd. Naarmate het werk vordert, wordt het voor de luisteraar steeds moeilijker regelmaat in de afwisseling van de episodes te ontdekken, ook al biedt een markante en aan de nodige veranderingen blootgestelde *pizzicato*-passage enig houvast. Gewoon omdat de episodes zelf niet alleen variëren in lengte, maar ook onderling van plaats veranderen. Dit element maakt *Anthèmes*, behalve met Bach, ook verwant met Stravinsky, wiens *Symphonies d'instruments à vent* eveneens wordt gekenmerkt door een steeds 'onregelmatiger wordende regelmaat'. En natuurlijk met Boulez' eigen ...*explosante-fixe*..., waarvan de eerste geleding een soortgelijke opzet kent. Overigens zou Boulez Boulez niet zijn als hij al was 'uitgepraat' over *Anthèmes*: in 1994 is hij begonnen aan een versie voor soloviool en elektronica.

Maarten Brandt

Harrison Birtwistle



foto Co Broerse

Sir Harrison Birtwistle (1934) studeerde klarinet en compositie aan het Royal Manchester College of Music, waar hij in contact kwam met Peter Maxwell Davies, Alexander Goehr, John Ogdon en Elgar Howarth. In 1965 verkocht hij zijn klarinetten om zich geheel aan het componeren te wijden. De opera *Punch and Judy* vestigde zijn naam als leidende figuur in de Britse muziek. Zijn produktie in de periode 1973-'84 werd gedomineerd door de lyrische tragedie *The Mask of Orpheus* en een reeks memorabele ensemblewerken, waaronder *Secret Theatre* en *Silbury Air*. Hoofdwerken van het afgelopen decennium zijn

de opera's *Gawain* en *The Second Mrs Kong*, de concerten *Endless Parade* (trompet) en *Antiphonies* (piano) en het orkestwerk *Earth Dances*. Tot zijn recente composities behoren *9 Settings of Celan* voor sopraan en kamerorkest en *9 Movements for String Quartet* – twee cycli die tezamen kunnen worden uitgevoerd onder de naam *Pulse Shadows*.

9 Movements for String Quartet

FANTASIA I – FRIEZE I – FANTASIA II – FANTASIA III – FRIEZE II – FANTASIA IV – FRIEZE III – FANTASIA V – TODESFUGE – FRIEZE IV

Het begon haast bij toeval. In 1989 wachtte Harrison Birtwistle thuis in Zuidwest-Frankrijk op het libretto van zijn opera *Gawain*. Lady Birtwistle was er niet, en Sir Harry besloot de tijd te benutten om een lied te schrijven dat hij had toegezegd als bijdrage aan een groepsproject. Hij had nog nooit van Paul Celan gehoord voordat hij in een tijdschrift het gedicht *Wit en licht* las, en ondanks de geheimzinnige beelden viel daarop zijn keus, omdat het heel 'zetbaar' was (hetgeen voor Birtwistle wil zeggen dat het een 'verbale muziek' bevatte waardoor die van hemzelf zou vrijkomen). Twee jaar later keerde hij tot Celan terug en schreef nog twee liederen, *Nacht* en *Tenebrae*.

Met de kwartetten ging het net zo. In 1991 schreef Birtwistle ter gelegenheid van de negentigste verjaardag van Alfred Schlee (oud-directeur van Universal Edition) één kort *Deel voor strijkkwartet*. Weer besloot hij nog twee delen toe te voegen; weer vormden deze een bevredigende minicyclus.

De verbeelding van Birtwistle nam daarop meetkundige sprongen vooruit: als één kwartetdeel en één lied elk konden uitgroeien tot drie, dan konden drie er uiteindelijk negen worden. Op dat moment had een reeks toevallige bijkomstigheden inmiddels een innerlijke noodzaak gekregen. Die noodzaak hield ermee verband dat Birtwistle zich steeds meer verdiepte in de poëzie en het leven van Celan. De Roemeens-joodse dichter die zich in Parijs vestigde, erfde de mantel van het indringende modernisme die eerder deze eeuw was nagelaten door expressionistische dichters als Georg Trakl. In het spoor van de holocaust zag Celan zich gesteld voor de paradox dat ervaring waarmee de taal geen raad weet tegelijkertijd taal vereist als middel tot reconstructie van de werkelijkheid.

Birtwistle ziet de kwartetten en liederen als parallelle kanalen die hetzelfde geestelijke terrein delen. Eén Celan-zetting bestond al toen hij het oorspronkelijke kwartetdeel schreef. In dat jaar verschenen nog twee zettingen. Gaandeweg raakten de kwartetten evenzeer als de liederen door Celans poëzie overgoten. Zo ontstond het idee om elk genre te gebruiken als grondslag voor een langdurige overpeinzing.

In dit opzicht zijn de kwartetdelen op te vatten als 'de liederen die niet te schrijven waren', omdat Birtwistle in tal van Celans gedichten de beelden te persoonlijk vond om op muziek te zetten. Maar dat betekent

zeker niet dat de kwartetten naar aanleiding van afzonderlijke gedichten zijn geschreven, op één uitzondering na: de *Todesfuge-Frieze IV*, die is opgezet als instrumentaal commentaar op Celans beroemde gedicht *Doodsfuga*, met zijn verontrustende beeld van zwarte melk dat telkens terugkeert. Muzikaal vertegenwoordigt dit de voor Birtwistle zo kenmerkende persoonlijke herdefinitie van de vorm en inhoud van een fuga. Tijdens dit deel verschijnt er een 'spookthema' in de harmonie waardoor een angstaanjagend verband wordt gelegd tussen fugale 'abstractie' en de 'veraanschouwelijkende' werkelijkheid van een Doodsdans.

De *Todesfuge* is een van de vier 'friezen' in de cyclus. Als geheel bestaan de negen kwartetdelen uit die vier friezen en nog vijf fantasia's. Birtwistle beschouwt alle negen als afbakening van een verenigd terrein van ervaring, waartegen de friezen en fantasia's respectievelijk de houding 'streng' en 'vrij' aannemen.

Net als tal van hun geschilderde of gebeeldhouwde tegenhangers vormen deze muzikale friezen een opeenvolging van 'verstarde delen', die elk een bepaalde gedachte vertegenwoordigen. Het is een muziek van ont-hulling, niet van ontwikkeling, al is die laatste achteraf gezien gaandeweg wel te voelen als de cyclus zich ontrolt. Soms wordt een motief dat helemaal aan het slot van een bepaald deel wordt geïntroduceerd geheel en al de basis voor het volgende, waarmee de indruk wordt versterkt van een grote doorlopende fries die is 'afgesneden'.

Behalve aan vrijheid doet het woord fantasia denken aan de wereld van de vroege Engelse violamuziek. De wijze waarop elke fantasia en fries uit een andere hoek naar hetzelfde grondgebied kijken herinnert opvallend aan de 'Lachrymae'-pavanes van veel vroege Engelse componisten, en doen vermoeden dat een belangrijke voorganger van de kwartetcyclus de hele reeks pavanes is van een lievelingscomponist van Birtwistle – John Dowland met zijn *Lachrymae or seaven Teares*.

Het werk is flexibel van opzet. De kwartetdelen en liederen zijn uit te voeren als afzonderlijke cycli, geheel dan wel gedeeltelijk. De kwartetten en liederen kunnen ook – allemaal of gedeeltelijk – worden ingevoegd onder de titel *Pulse Shadows*, een samenstelling ontleend aan Celan, waarmee treffend de onverwachte verbinding wordt verwoord van zaken die een apart bestaan hebben. De aanhoudende verkenning van deze twee specifieke genres vormt voor Birtwistle een nieuw uitgangspunt. De innerlijke logica waarmee ze worden gecombineerd, is de wijze waarop ze beide de publieke uiting van persoonlijke emotie realiseren, die in die zin wordt 'afgeluisterd'.

Binnen het strijkkwartet heeft de altviool de dramatische functie van 'bemiddelaar', een rol die ze behoudt tussen het kwartet en het gemengde

ensemble als de kwartetten en liederen samen worden uitgevoerd.

In welke vorm het werk ook wordt uitgevoerd, Birtwistle heeft geen vaste volgorde van de afzonderlijke stukken voorgeschreven. Ten tijde van hun compositie hebben ten minste vier van de kwartetdelen gevoeld alsof ze het openingsdeel waren. Dat wil zeggen dat de cyclus, in de omschrijving van Glen Gould van de *Goldberg-varianten* van Bach, 'radiaal en perifeer is, niet rechtlijnig'. De mogelijkheden tot herordening zijn te bezien naar analogie van het verschuivende evenwicht van een mobile. Birtwistle zelf zou het proces wel eens kunnen verbinden met de typisch Noordengelse landbouwpraktijk van de 'droge ommuring' (zonder cement), waarin met een bepaalde steen wordt begonnen en daar vervolgens stenen aan worden toegevoegd van een grootte en vorm die 'goed voelen' en goed bij elkaar passen.

De *9 Movements for String Quartet* hebben mogelijk dus wortels in de vroege muziek, maar hun bondigheid en uitingconcentratie maken ook een sprong door de eeuwen vooruit en gaan voort op het pad van Anton Webern. Tussen die twee uitersten ligt de grote centrale traditie van het strijkkwartet. Het muzikaal discours van Birtwistle wordt duidelijk niet bezield door de aspecten van vorm en 'ontwikkeling' uit die traditie. Maar in zijn veeldelige presentatie van korte, afzonderlijke 'karakterstukken' en in de iconische toevoeging van een fuga, roept zijn cyclus althans een zweem op van de late kwartetten van Beethoven – een zijdelingse verwantschap die daardoor des te boeiender is.

Stephen Pruslin

Vertaling: Rien Verhoef

Arditti String Quartet



foto Malcolm Crowthers

Sinds de oprichting in 1974 heeft het Arditti String Quartet wereldwijde faam verworven op het gebied van de eigentijdse muziek. Op enkele uitzonderingen na heeft het kwartet met alle componisten, van wie het werken speelde, persoonlijk gewerkt. De leden van het kwartet beschouwen dit proces van samenwerken als voorwaarde om moderne muziek uit te voeren.

Componisten met wie het kwartet heeft samengewerkt, zijn onder anderen Boesmans, Bussotti,

Cage, Carter, Donatoni, Feldman, Goebaidolina, Kagel, Kurtág, Nono, Pousseur, Rihm, Scelsi, Stockhausen en Xenakis.

COLOFON

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://park.org/Netherlands/events>

Basisontwerp: Studio Anthon Beeke
Opmaak: Berendina Bakker
Eindredactie: Peter Janssen
Drukwerk: Stadsdrukkerij Amsterdam

Hoofdbegunstiger



VSF FONDS

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

Achmea
AT&T Foundation
AT&T/Unisource
Audi/Pon's Automobielhandel B.V.
Buma/Stemra
Coopers & Lybrand
Deloitte & Touche Management Consultants bv
Dommelsche Bierbrouwerij B.V.
Koninklijke Ahold nv
Mediamax Group B.V. Amsterdam
NOG Verzekeringen
Stadsdrukkerij Amsterdam
De Lotto/Stichting de Nationale Sporttotalisator
Vrij Nederland
de Volkskrant B.V.
Wereldhave n.v.

Subsidiënten

Ministerie van OCenW
Ministerie van Economische Zaken
Ministerie van Buitenlandse Zaken (afdeling Internationale Culturele Samenwerking)
Gemeente Amsterdam
NCDO Nationale Commissie voor Internationale Samenwerking en Duurzame Ontwikkeling

Fondsen

Fonds voor de Scheppende Toonkunst

Holland Festival Vriendenkring

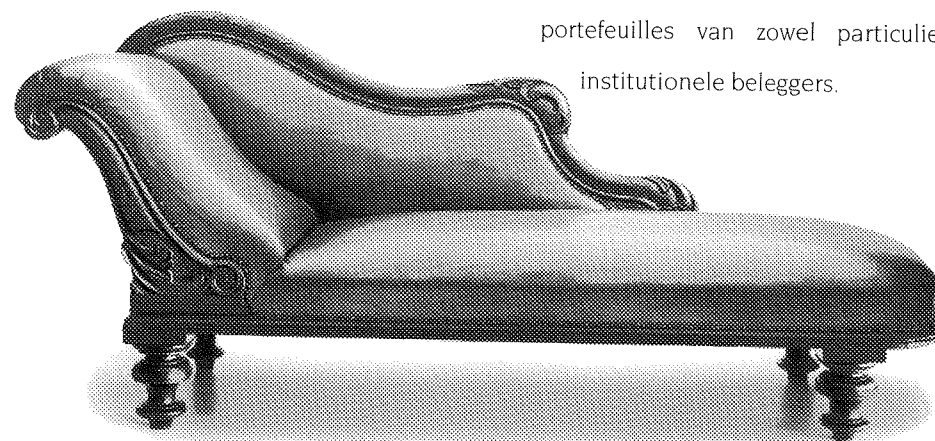
Alcatel Nederland BV.
Amsterdam RAI
Delta Lloyd Verzekeringsgroep NV
EOE-Optiebeurs
Hillen & Roosen B.V.
Kamer van Koophandel en Fabrieken voor Amsterdam-Haarlem
Koninklijke Ahold nv
Koninklijke Nederlandse Toeristenbond ANWB
Koninklijke PTT Nederland NV
De Nederlandse Bank N.V.
Nederlandse Credietverzekering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

de Volkskrant

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



Ik heb een probleem. Ik heb een miljoen.



Als u zich wel eens afvraagt in hoeverre u later nog ruim kunt leven van het miljoen reserve dat u nu hebt, is het logisch dat u daar even met een specialist over wilt praten.

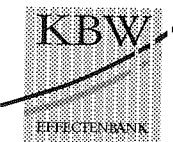
Dat u uw miljoen aan een fundamentele analyse wilt onderwerpen. Tot het geen probleem meer is, maar een zekerheid waar ook op de lange termijn prima mee te leven valt. Optimaal rendement vraagt om

intensief beheer van uw portefeuille.

Zelf beheren is echter ofwel risicovol ofwel te safe. Bovendien kost het zeer veel tijd. Terwijl een bank voor dagelijkse zaken de persoonlijke aandacht niet kan geven die u verdient.

KBW Effectenbank is specialist. En beheert als zodanig beleggingsfondsen en portefeuilles van zowel particuliere als institutionele beleggers.

Al ruim 10 jaar met succes, met hoog rendement en vooral zonder veel risico. U bent uitgenodigd voor een sessie bij ons op de Effectenbank voor een persoonlijke fundamentele analyse. Bel voor een afspraak: 020-6261811.



KBW Vermogensmaatwerk.
U de maat, wij het werk.

KBW Effectenbank N.V., De Ruyterkade 113, 1011 AB Amsterdam, tel: 020 - 6261811.

een *fortis* onderneming