

# H O L N D PARADISO 12 JUNI 1996 F S T V L

Ensemble Parade  
ensemble recherche

## ensemble recherche

Muzikale leiding

**Lothar Zagrosek**

Solist

**Omar Ebrahim** bariton

**12 juni 1996, Paradiso**

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**

De NPS zendt dit concert uit op  
Radio 4, 17 juni, 20.00-24.00 uur.

||| **OOK IN HET FESTIVAL** |||

### De Ensemble Parade

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

**Nicolaus A. Huber** (1939)

*Seifenoper O.m.U* (1989)

**Guus Janssen en Friso Haverkamp**

*Dodo, een scène uit de opera*

*Noach* (1995)

pauze

**Arnold Schönberg** (1874-1951)

*Begleitmusik zu einer Lichtspiel-*  
*szenen op. 34* (1929-'30)

instrumentatie: Joh. Schöllhorn (1993)

**Franz Schreker** (1878-1934)

*Vier kleine Stücke für großes*  
*Orchester* (1929-'30)

instrumentatie: Joh. Schöllhorn (1993)

**Alban Berg** (1885-1935)

*Ostinato aus: Lulu* (1934-'37)

bewerking: Berthold Tuercke (1994)

**Josef M. Hauer** (1883-1959)

*9 Sätze aus Musikfilm op. 51* (1927)

bewerking: Joh. Schöllhorn (1994)

**Kurt Weill** (1900-1950)

*Filmmusik aus: Royal Palace*  
(1925-'26)

instrumentatie: Friedrich Schenker  
(1994)

# Wat vond u ervan?

**de Volkskrant**

**Nieuwsgierige krant voor nieuwsgierige mensen**

Bel gratis 06-0561 voor een proefabonnement

## **Arnold Schönberg: Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene**

‘Als ik denk aan films, bedenk ik dat die in de toekomst zeker tot de kunst gaan behoren. En daarvoor zal mijn muziek geschikt zijn.’

Wat Arnold Schönberg in 1931 optimistisch in gedachten had was de ‘praktische toepassing’ van zijn *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* (1929-30). Maar ook toen was al te voorzien dat de film - hier nog aangeduid met de charmante oude term *Lichtspielszene* - zich niet ‘onafwendbaar zou ontwikkelen tot kunst’. Schönberg zelf klaagde tenslotte (in datzelfde radiogesprek) dat ‘de Amerikaanse film in twintig jaar tijd iets moois had weten te vernietigen door het eenvoudig uit te putten’. Maar laten we wel zijn. Het soort film dat Schönberg voor ogen stond, is niet bepaald praktisch. Zijn hoop op een film die bij zijn verbeelding paste, leek door dat medium amper te vertalen. Ten eerste ligt (volgens Hansjörg Pauli, 1993) het tempo van de muziek veel te hoog. Hoe kan een film ooit dat halsbrekende tempo bijhouden? Hoe kan het beeld reageren op zulke dichte muziek? Schönberg heeft zelf de ‘visualisering’ van zijn muziek haast doelbewust belemmerd door het stuk door te componeren, waarmee hij al tegen het gangbare gebruik inging. En dat terwijl de muzikale taal - in vergelijking met zijn complexe *Variationen für Orchester* op.31 tenminste - zoveel eenvoudiger is: de strenge twaalftoonsstructuur blijft weliswaar onaangetaast, maar wordt wel getemperd. Hier en daar, op de vluchtige momenten dat de film liefhebber Schönberg duidelijk werd beïnvloed door de muziek die hij zelf in de bioscoop had gehoord, doet de partituur ons aan meer gangbare filmmuziek denken. Het stuk wordt geopend en besloten met klaaglijke motieven gedragen door sterke strijkersvibrato's. De drie programmatische ondertitels van de muziek — *Dreigend gevaar, Angst, Rampspoed* — onderstrepen hoe dicht de dramatische ontwikkeling van het stuk bij de film ligt.

En daarnaast duiden ze op de invloed van expressionistische voorgangers, op werken als *Het kabinet van Dr. Caligari* van Robert Wiene of zelfs het monodrama *Erwartung* van Schönberg. De reden dat *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* te horen is in de vorm van een bewerking of arrangement - wat voor de meeste stukken in dit programma geldt - is eenvoudig: het gaat haast onveranderlijk om zelden gespeelde zo niet geheel onbekende filmmuziek. Ook onbekend omdat op één na al deze stukken zijn gecomponeerd voorafgaand aan de film, en dus kunnen worden beschouwd als een soort muzikaal ‘scenario’. De mogelijkheid om zulke verwaarloosde stukken nieuw leven in te blazen is door Schönberg en zijn

leerlingen al aangetoond met hun *Verein für musikalische Privataufführungen*, opgericht in 1918. Zij brachten partituren die een grotere bezetting vergden terug tot de bescheiden schaal van een kamerorkest, zonder iets op te offeren van de wezenlijke inhoud van het werk. Bovendien werd vertrouwd op de (mooie oude) Weense traditie van het gebruik van solohoutblazers, piano, slagwerk en strijkkwartet, waarbij aan het geheel wat smaak, wat *couleur locale* wordt toegevoegd door het harmonium. In die kleinschaliger vorm winnen de stukken aanmerkelijk aan helderheid en vertonen soms zelfs onvermoede kamermuziekklagen. Zo klinkt de 'filmmuziek' van Schönberg bijna als een kleine kamersymfonie en vindt langs die omweg zelfs haar weg weer terug naar de wereld van de film. Geen wonder dat de leden van de legendarische Weense vereniging zich evenzeer lieten leiden door het typische 'salonorkest' als door de film, die in die dagen immers nauw verwant waren.

### Franz Schreker: Vier kleine Stücke für großes Orchester

Een van de eigenaardigheden van ons muzikale tijdperk is dat de *Vier kleine Stücke für großes Orchester* van Franz Schreker in de zestig jaar sinds hun première in 1930 ongespeeld zijn gebleven, terwijl de opera's van deze componist de laatste tijd wel bijna systematisch zijn opgediept en uitgevoerd. De *Vier kleine Stücke* van Schreker dateren eveneens uit de jaren 1929-'30, op de drempel van de sprekende film, waarin de muziek gaandeweg een nieuwe rol kreeg. De stukken zijn niet gecomponeerd met een bepaalde film voor ogen. Ze moeten tot op heden nog altijd in een film worden gebruikt, ook al zijn er in dit geval aanzienlijk meer concessies aan het medium gedaan. De *Vier kleine Stücke* zijn gebaseerd op de eerdere *Vier Skizzen für den Film*. Deze schetsen waren eenvoudige pianostukken die Schreker met een aantal balken uitbreidde, harmonisch verbreedde door middel van aanvullende partijen, en instrumenteerde voor een groot orkest. Ook wijzigde Schreker de muzikale aanwijzingen, waarbij hij in de latere versie zijn oorspronkelijk Duitse aanwijzingen door Italiaanse vervanging. De improvisatorische stijl die tot uiting komt in de rustige, aarzelende motieven — vooral in de langzame delen, *Timoroso* en *Incalzando* — herinnert aan de filmpraktijk. Maar de twee snellere stukken, *Violente* (met de wisselende maten en momenten à la Zappa) en het uitheemse *Gradevole*, geven ook blijk van overhaast genoteerde ideeën. Elk element wordt aangeduid met ideeën die niet verder worden verkend of zelfs maar uitgewerkt, conform de taal van de filmmuziek.

### Josef M. Hauer: 9 Sätze aus Musikfilm

De ondertitels van de werken bevestigen dat Schreker evenals Schönberg opdrachten ontving van een van de vooraanstaande muziekuitegevers van de *Kinothek* uit die dagen. Beiden lieten zich in hun muziek leiden door de gangbare eisen van de *Kinothek* zoals die in 1919 waren opgesteld door Giuseppe Becce. *Kinotheken* waren catalogusachtige verzamelingen korte, meest vaste muziekstukken ter begeleiding van stomme films, bedoeld om tegen een stootje te kunnen en niet te lijden onder enige bewerking of 'editing': kortom, universele muziek van het eenvoudigste soort. Sterke sporen van die aanpak zijn ook te vinden in een reeks kleine karakterstukken voor piano uitgegeven door Josef Matthias Hauer in 1927 onder de veelbelovende titel *Musik-Film*. Alleen de titels ervan doen al denken aan de *Kinothek*: *Verwachting*, *Vastberaden aanval*, *Gebed*, *Verloochening*, *Tovervlucht* of *Dovende hartstocht*. En dat uit de koker van Hauer, een componist die eerder bekend stond om abstracte, 'zuivere' twaalftoonswerken, composities ver verwijderd van alledaagse, wereldse thema's. En dan kwam notabene Hauer met dat repertoire van korte werken ter verluchting van films - werken die ons eigenlijk niets zeggen over zijn muzikale voorkeuren. Ze zijn ook niet twaalftoons; integendeel, deze eenvoudige stukken doen ons ten dele denken aan bondiger werken, zoals we die bijvoorbeeld kennen van Satie. Zakelijk succes was Hauer met zijn *Musik-Film* in elk geval niet gegund; tot op heden zijn de 21 stukken zelden uitgevoerd en nog altijd niet uitgegeven. Johannes Schöllhorn heeft negen van de stukken uitgekozen en zijn vaardige orkestratie gaat aanzienlijk verder dan alleen cosmetische verfraaiing, met kleuren die de fantasie van de luisteraar vermoedelijk zullen prikkelen tot hoogten van filmische verbeelding.

### Kurt Weill: Filmmusik uit Royal Palace

Van meet af aan waren er mensen die de film, het bewegende beeld, als integraal bestanddeel wilden opnemen in een ander medium, de opera: het was de droom van elke componist.

Zelfs Schönberg speelde met het idee van de film toen hij zocht naar de optimale verwezenlijking van de 'uiterste verbeeldingskracht' van *Die glückliche Hand*, zijn opera in één bedrijf uit 1913. Kurt Weill was een van de eersten die een kort filmfragment in een opera verwerkte. Hij had al voorzien dat hij stukjes film zou gebruiken in zijn operaballet *Royal Palace* (1925), gebaseerd op een libretto van Ivan Goll. In deze film-scène belooft een bewonderaar de heldin om 'al de rijkdommen die dit

werelddeel te bieden heeft' aan haar ogen voorbij te laten trekken. Regisseur Franz Ludwig Höirth herinnert zich dat de scènes werden gefilmd op het vliegveld van Berlijn en op de Potsdamer Platz voor Hotel Palast, en werden aangevuld met zorgvuldig gemonteerde internationale stadstaferelen die als filmisch intermezzo in de opera werden verweven. Muzikaal opent de scène met het getoeter van een auto; dat brengt het gedruis van het grotestadsleven over en maakt vandaag de dag een vagelijk nostalgische indruk, zoals de dansen uit die tijd die toen voor pure jazz werden aangezien. Helaas is de partituur na de première verloren gegaan. Het enige overblijfsel is een pianopartij met een paar orkestratie-aanwijzingen. Van die lang vergeten filmscène uit *Royal palace* is daarom een geheel nieuwe versie gereconstrueerd.

## Alban Berg: Ostinato uit Lulu

Het is geen toeval dat de andere korte filmscène in dit programma ook uit een opera afkomstig is. Deze werd door Alban Berg in het middelpunt van zijn opera *Lulu* geplaatst, en fungeert daar als schakel tussen de twee toneelstukken van Frank Wedekind (*Erdgeist* en *Die Büchse der Pandora*) waaruit hij zijn eigen libretto voor *Lulu* samenstelde. In de inhoud van deze filmscène is precies datgene wat Wedekind wegliet aforistisch samengebond.

Als een klein theater in een theater wordt de scène hier omlijst door een eigen gordijn en eigen openings- en slottitels. Berg heeft de inhoud pijnlijk nauwgezet genoteerd en de episodes aangeduid door enkele korte aantekeningen: arrestatie, verhoor, proces, vonnis, een jaar gevangenis, geneeskundig onderzoek, eenzame opsluiting, vrijlating. Meer dan genoeg stof voor een korte film. Berg trekt maar vier minuten uit voor een schets van de gebeurtenissen vanaf het ogenblik van Lulu's arrestatie, gebeurtenissen die dan in vliegensvlugge fragmenten voorbij snorren, min of meer als in een videoclip. De dichte, ondoorzichtige muziek sluit daarbij aan: een *Ostinato* dat volgens Berg 'niet alleen het moeilijkste deel van de suite, maar van de hele opera als zodanig is!' En daarin heeft hij groot gelijk, want de muzikale gebeurtenissen tuimelen hier tumultueus over elkaar heen en de leidmotieven achtervolgen elkaar en krijgen elkaar soms zelfs te pakken, hoe zorgvuldig alles ook geordend is. Overeenkomstig de dramatische gedachte maakt Berg gebruik van een palindroom, waarbij het eerste deel achterstevoren en noot voor noot wordt herhaald vanaf het draaipunt, waar de muziek kortstondig tot stilstand komt.

## Hanns Eisler:

### Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben

De situatie is heel anders bij *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* van Hanns Eisler. Normaler kan haast niet, in die zin dat Eisler - in tegenstelling tot zijn minder ervaren collega's - zijn 'regenmuziek' in 1941 schreef voor een stomme film van Joris Ivens. Eisler kende deze regisseur goed, want in de jaren dertig hadden ze al van tijd tot tijd samengewerkt. Ivens had in 1929 in Amsterdam zijn filmstudie *Regen* gemaakt als een verzameling poëtische variaties op het karakter van de regen; Eisler volgde dezelfde structuur en bedacht een reeks muzikale variaties. Nog altijd wordt *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* beschouwd als een schoolvoorbeeld van progressieve filmmuziek. Het werk beweegt zich tussen de strijdige uitersten autonomie en functie, waarbij het getrouw de film weerspiegelt en er tegelijkertijd onafhankelijk van blijft. Volgens Eisler is het de ambitieuze poging om 'hoogst geavanceerd muzikaal materiaal' uit te proberen 'in combinatie met een uiterst complexe componeertechniek' en daarin allerlei muziekdramatisch spel te verwerken. Dat loopt uiteen van 'het eenvoudigste naturalisme waarbij de muziek het beeld volgt, tot het volstrekte tegendeel van muziek die niet de beelden volgt, maar erboven staat en ze weerspiegelt.' Tegelijkertijd beschouwde Eisler dit werk als zijn beste stuk kamer-muziek - een opus 70 goed genoeg om drie jaar later te worden aangeboden aan Arnold Schönberg op diens zeventigste verjaardag (in 1944). Een trots en passend geschenk, dat bovendien getuigde van de grote achting die hij zijn gewezen leermeester toedroeg. De instrumentatie is vergelijkbaar met die van *Pierrot Lunaire*, terwijl het openingsmotto de letters van Schönbergs naam (A-S-E-S-C-H) als uitgangspunt gebruikt voor de veertien variaties die volgen. Het heimelijke thema van het werk is echter de overpeinzing van de rouw. In vrijwel elke taal, zowel in de literatuur als de muziek, is de regen het symbool van mistroostigheid. Zo verwoordde Eisler het zelf eens treffend toen hij zijn regenmuziek omschreef als 'veertien manieren om gepast verdrietig te zijn'.

Harry Vogt

Vertaling: Rien Verhoef

## Biografieën

### Lothar Zagrosek (1942)

studeerde directie bij Hans Swarowsky in München en volgde lessen bij Herbert von Karajan, István Kertész en Bruno Maderna. Hij specialiseerde zich al snel in opera en hedendaagse muziek. In 1978 dirigeerde hij de eerste uitvoering van de opera *Muak* van Isang Yun en in 1986 leidde hij de première van *Dies* van Wolfgang Rihm. Van 1982 tot 1987 was Zagrosek vaste dirigent van het orkest van de Österreichische Rundfunk in Wenen. In 1986 volgde hij Alain Lombard op bij de Parijse opera. In 1987 werd hij benoemd tot eerste gastdirigent van het BBC Symphony Orchestra. Van 1990 tot 1992 was hij muzikaal directeur van de Oper zu Leipzig.

De bariton **Omar Ebrahim** is actief als concert- en operazanger. Hij is zowel betrokken bij opvoeringen van opera's uit het klassieke repertoire als bij hedendaagse-musiektheaterproducties. Bij de Glyndebourne Festival Opera zong hij in Nigel Osborne's *The Electrification of the Soviet Union*, bij de Glyndebourne Touring Opera vertolkte hij een rol in Birtwistle's *The Second Mrs Kong* en bij Covent Garden werkte hij mee aan Berio's *Un re in ascolto*. Ook nam hij deel aan een uitvoering, in Parijs, van Ligeti's *Aventures, nouvelles aventures* door het Ensemble InterContemporain onder leiding van Pierre Boulez.

Het in Freiburg gevestigde **ensemble recherche** (met als 'subgroepen' het trio recherche en het bläsertrio) bestaat sinds 1984. De groep ziet het allereerst als een 'historische verplichting' werken te spelen uit de eerste helft van deze eeuw, bijvoorbeeld van 'entartete' componisten als Arnold Schönberg, Ernst Krenek, Josef Maria Hauer en Erich Iltor Kahn. Maar er is ook aandacht voor de Berlijnse avantgarde-sfeer uit de jaren twintig (George Antheil en Franz Schreker). Verder werkt het ensemble veel samen met (jonge) levende componisten. Daarbij 'rechercheert' men bij voorkeur in de grensgebieden tussen kamermuziek, instrumentaal theater, taalexperiment, muziek en beeldende kunst.

## 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  
Drukkerij: Stadsdrukkerij Amsterdam

### Hoofdbegunstiger



VSB FONDS

Ik

pl

ee



hoeverre

het milje

logisch da

over wilt p

mentele a

geen prok

waar ook

leven valt

een **fortis** of

## ensemble recherche

12 juni, Paradiso

Muzikale leiding  
Lothar Zagrosek

Solist  
Omar Ebrahim bariton

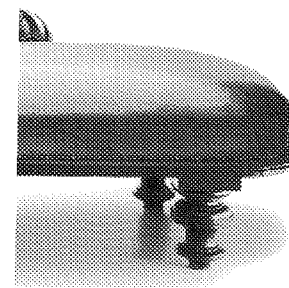
Martin Fahlenbock fluit  
Jacqueline Burk hobo  
Uwe Möckel klarinet  
Marcuss Weiss saxofoon  
Stefan Ruf trompet  
Klaus Steffes-Höllander piano,  
harmonium  
J. Marc Reichow piano  
Jürgen Ruck gitaar, banjo  
Christian Dierstein,  
Olaf Tzschoppe percussie  
Melise Mellinger,  
Jens Lohmann viool  
Barbara Maurer altviool  
Lucas Fels cello  
Sven Kestel contrabas

In het programmaboekje op pagina 7 wordt per vergissing een uitleg gegeven op het werk *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* van Hanns Eisler. Dit werk wordt echter vanavond niet uitgevoerd.

leer van uw portefeuille.

beheren is echter ofwel risicosafe. Bovendien kost het zeer ruim een bank voor dagelijkse persoonlijke aandacht niet kan verdienen.

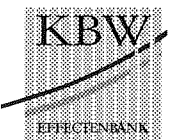
W Effectenbank is specialist. En zodanig beleggingsfondsen en van zowel particuliere als onele beleggers.



jaar met succes, met hoog en vooral zonder veel risico. enodigd voor een sessie bij ons tenbank voor een persoonlijke

ele analyse.  
een afspraak:

1.



**Vermogensmaatwerk.  
e maat, wij het werk.**

W., De Ruyterkade 113, 1011 AB Amsterdam, tel: 020 - 6261811.