

Schönberg Ensemble

Asko Ensemble

Nederlands Blazers Ensemble

Paradiso, 11 juni

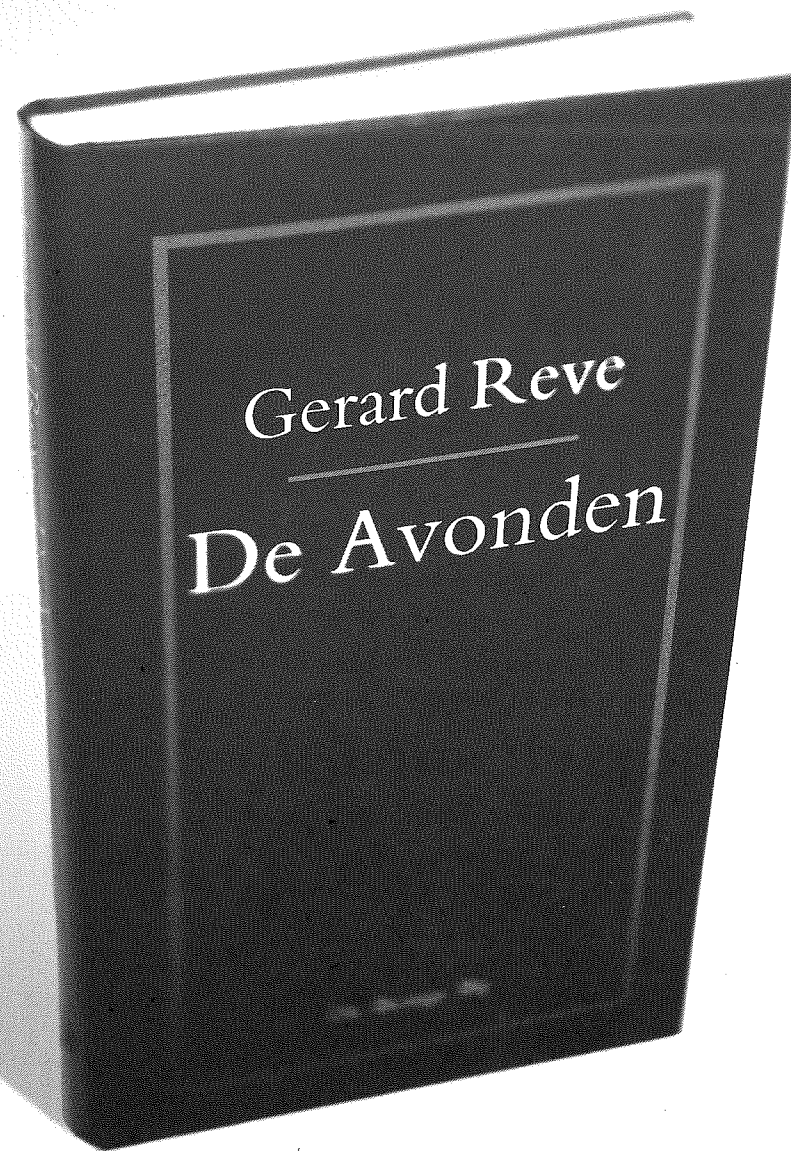
Muziek uit Duitsland

Radio Symfonie Orkest

Concertgebouw, 24 juni

Radio Kamerorkest

Beurs van Berlage, 25 juni



de Ochtenden



BEL GRATIS 06 - 099 44 40 VOOR EEN INTRODUCTIE-ABONNEMENT
OP HET MEEST INFORMATIEVE OCHTENDBLAD VAN NEDERLAND.

Inhoud

Jürg Stenzl
Bevrijde waarneming
De componist Helmut Lachenmann 5

Maarten Brandt
Bernd Alois Zimmermann: het drama van de tijd 15

Emanuel Overbeeke
Bewegen en bewogen worden
Het neo-expressionisme van Wolfgang Rihm 20

Programmagegevens, toelichtingen en biografieën:
Concert Paradiso, 11 juni 27

Concert Radio Symfonie Orkest, 24 juni 45

Concert Radio Kamerorkest, 25 juni 53



Helmut Lachenmann.

foto Betty Freeman

Bevrijde waarneming

De componist Helmut Lachenmann

Door Jürg Stenzl

'Het is nog lang niet gezegd dat iemand in de traditie wortelt, alleen omdat hij erin worstelt.' (1983)

'Ik haat - niet alleen in de kunst - de messias en de clown. De een is voor mij de karikatuur van de ander. In plaats daarvan hou ik van Don Quichotte, en ik geloof in het kleine meisje met de zwavelstokjes.' (1975)

Helmut Lachenmann

In 1972 ontving Helmut Lachenmann de Bach-prijs van de 'Freie und Hansestadt' Hamburg. Toen de componist de senator voor de opname in het gastenverblijf bedankte, antwoordde deze: 'Als ik uw muziek gekend had, had ik u een kampeerplaats buiten de stad aangeboden.' Dat is weliswaar meer dan twintig jaar geleden, maar zulke heftige reacties op Lachenmanns muziek, wanneer die in het kader van 'normale' concerten gespeeld wordt, zijn er ook nu. In de kringen van de Nieuwe Muziek, inmiddels ook buiten het Duitse taalgebied, wordt hij op z'n laatst sinds de jaren tachtig gezien als een van de belangrijkste levende componisten, maar de weg naar een dergelijke erkenning was ongewoon lang en moeizaam. Vele jaren lang gold hij in de eerste plaats als 'componist voor componisten', en compositiestudenten gebruikten zijn partituren als onuitputtelijke bron voor nieuwe en ongewone klanken. Ze werden, zoals hij zelf eenmaal opmerkte, 'toeristisch ontsloten'. Ook nu gaat hij in Londen of Parijs door voor een specifiek Duits componist - net als Karlheinz Stockhausen en Wolfgang Rihm overigens; in de Verenigde Staten daarentegen heeft dergelijke muziek geen enkele kans. Zo moet het geenszins aan het toeval worden toegeschreven dat hij pas in het zevende Wien Modern-programma aandacht kreeg. Achter een dergelijk beeld van Lachenmann staat de voorstelling van een principiële en compromisloze musicus, staat het latente onbehagen van vele muziekvrienden tegenover een componisttype dat zij als intellectueel, als analytisch, maar juist niet als 'musicus' willen zien. Kenmerkend genoeg is Lachenmann auteur van talrijke, hoogst onafhankelijke en scherpzinnige opstellen over zijn muziek en de muziek van andere componisten. Ik zou geen andere componist van onze tijd weten die over een even treffend-scherpe omgang met de taal beschikt. Ook dat is bij velen verdacht. Van beslissend belang voor het huidige beeld van Lachenmann is het klankkarakter van zijn werken sinds het midden van de jaren zestig. Voor de onvoorbereide luisteraar is deze muziek niet alleen naar de ontstaansdatum, maar in een heel fundamentele zin *Nieuwe Muziek*, een muziek die schijnbaar met alles breekt wat men gewoonlijk onder kunstmuziek, onder 'mooie muziek' verstaat. Lachenmann stond al vroeg bekend als de man in wiens werken 'geen normale toon meer voorkomt'. Daar heeft de Hamburgse senator - met een scherp gehoor - ook op gereageerd (en zich de kampeerplaats nauwelijks zonnig en droog gedacht). Helmut Lachenmanns muziek behoort tot

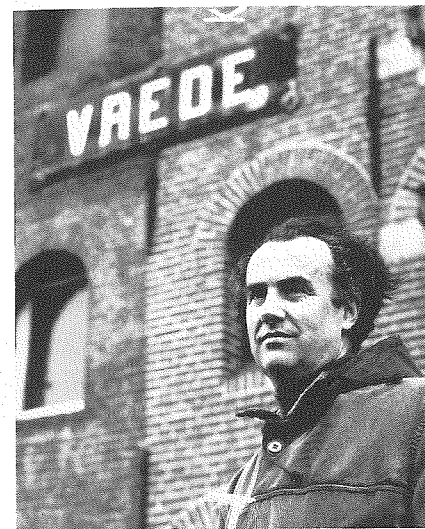
de meest uitdrukkingvolle, meest gelaagde - en daardoor rijkste - muziek die in deze eeuw gecomponeerd werd; maar wie er niet in doordringt, wie haar niet luisterend steeds weer opnieuw aftast, hem doet ze aan als pure agressie. Het fundamentele, waarvan net gesproken werd, heeft Lachenmann niet alleen vanaf het eerste begin van zichzelf geëist, zijn muziek eist het ook van de luisteraar. 'Terloops' kan men haar niet horen, en dat vergeven velen een componist niet.

In 1974 schreef hij aan het slot van een tekst bij de 50ste verjaardag van Luigi Nono, bij wie hij tussen 1958 en 1960 in Venetië had gestudeerd, zinnen die evenzeer op de leraar als de leerling slaan: 'Wil de jonge generatie een uitweg vinden uit de huidige stagnering, dan zal ze nauwelijks om een nieuwe confrontatie met het fenomeen Nono heen kunnen. Wat ze kan leren, is: dat er geen geloofwaardige weg voor de muziek kan bestaan zonder een beredeneerde compositietechniek, maar dat er tegelijk geen beredeneerd componeren kan bestaan zonder de verankering in een verantwoordelijke gezindheid die boven het loutere muziek maken uitreikt, en dat het niet kan zonder de wil en de bereidheid om voor zo'n gezindheid met heel je wezen in te staan.' Wie zulke - muzikale en ethische - eisen stelt, kan niet op snelle en gemakkelijke wegen naar de roem rekenen.

Op 27 november 1935 werd Helmut Lachenmann in een predikantengezin te Stuttgart geboren, vroeg genoeg om de eerste schooljaren bewust als jaren van oorlog en van de totale ineenstorting te ervaren. Thuis veel broers en zusjes, veel stimulansen, veel muziek, al gauw pianolessen, koorzingen en het eerste componeren. Toen hij na het eindexamen in Stuttgart zijn muziekstudie aan de Stuttgarter Musikhochschule bij Jürgen Uhde (piano) en Johann Nepomuk David (theorie en contrapunt) begon, waren de Duitsers volop in de weer met de wederopbouw en het bloeiende *Wirtschaftswunder*: voor achteruitkijken naar het jongste verleden restte nauwelijks tijd. Het is geen toeval dat Lachenmann jaren later de componist werd die het intensiefst naar heimelijk meegevoerde, slechts half bewuste en verdrongen tradities speurde. Reeds tijdens de studie, die hij in 1958 afsloot, bezocht hij (sinds 1957) de vakantiecursussen in Darmstadt, leerde hij Scherchen, Stockhausen, Pousseur, Maderna, Adorno en vooral Luigi Nono kennen.

In Stuttgart was hij bij David grondig vertrouwd geraakt met de traditionele middelen - en heeft dat nooit berouwd. Men moest inzicht krijgen in hoe componisten zich in hun tijd tegenover een gangbare stijl hadden opgesteld, hoe ze hem hadden doordacht en zichzelf vervolgens daarin geëmancipeerd en verwezenlijkt, vertelde hij in 1970 in een gesprek, en vervolgde typerend: de componist 'moest hun [d.w.z. van de oude componisten] werkwijze, vrijheid en niveau leren kennen en beoordelen, om daaruit maatstaven en verantwoordelijkheid bij zichzelf af te leiden'. In Darmstadt echter 'was ik vooral gefascineerd door de consequentie waarmee daar in kleinere kring het muzikale denken een revolutie doormaakte en nieuwe, adequate compositietechnieken uitgewerkt en bediscussieerd werden', gefascineerd door de bereidheid de zich noodzakelijkerwijs bij het publiek voordoende conflicten met vaste wil uit te vechten 'zonder de provocatie van burgerlijke taboes door welke trucs dan ook uit de weg te gaan'.

Uit de tijd van de lessen bij David stammen de eerste uitgevoerde werken, en ook een werk dat gepubliceerd werd, de verwijd tonale *Fünf Variationen über ein Thema von Franz Schubert* voor piano van 1956. Het volgende gepubliceerde (maar pas in 1979 uitgevoerde) werk, *Souvenir* voor 41 instrumenten, ontstond in 1959 tijdens de leerperiode bij Nono in Venetië en kan gezien worden als discussie met Nono's *Diario polacco* van 1958-'59. - Maar waarom koos hij uitgerekend Nono als leraar, een componist die niet alleen weinig, maar naar spoedig bleek ook hoogst onconventioneel les gaf?



Luigi Nono.

Lachenmann heeft na Nono's dood beschreven wat het voor hem betekende had 'door Nono aangeraakt' te zijn geweest. Ook hier schetst hij, zoals in de oudere verjaardagstekst, een program dat decennia lang voor hem zelf geldigheid had - en ook nu nog heeft:

'Leven en werken in de nabijheid van Nono, zo voelde ik, betekende meer dan de sprong over de heg naar nieuwe speelweiden. Het betekende zelfonderzoek en nieuwe oriëntering in zuiverder lucht. In de dialoog met Nono je weg zoeken, dat betekende in velerlei zin: blootgesteld zijn - blootgesteld in een onvertrouwde, duizelingwekkend vrije ruimte, waar alles wat als codex van traditionele deugden nog een aanknopingspunt had kunnen zijn en zo ook in de toekomst relatieve geborgenheid van het componeren en het esthetisch denken

had kunnen betekenen, ver achter de horizon verdween; blootgesteld bovendien aan de enorme leegte en tegelijk als beklemmend ervaren engte van een schijnbaar ontworpteld, in werkelijkheid op zijn diepere wortels aangewezen ik; blootgesteld tevens aan al de vragen naar de mogelijkheid en de verantwoordelijkheid van het componeren in een beschaving, voor wier verlamdende tegenspraken men het hoofd argeloos in het zand van een twijfelachtige oase, genaamd Nieuwe Muziek, kan steken, waarbij men gemakkelijk het risico van eigen onmondigheid op de koop toe neemt; maar ook blootgesteld aan en dagelijks geconfronteerd met de helderheid van een vastbesloten zijn visioenen volgende en daarvoor levende geest, zoals Nono die belichaamde. Studeren bij Nono betekende: met de blik op nieuw ontdekte werkelijkheden zich eens en voor al blootgesteld weten aan voortdurende innerlijke onzekerheid, zoals hij die zelf tot het laatste ogenblik kende, en het sloot de bereidheid in, 'zich naar zijn voorbeeld een leven lang aan conflicten en crises, uiterlijke en innerlijke, bloot te stellen'.

De componisten die Lachenmann in Darmstadt vanaf 1957 ontmoette, waren maar elf (Nono), tien (Boulez), zeven (Stockhausen) en zes (Pousseur) jaar ouder dan hij zelf. Maar de beslissende breuk met de traditie was al zes jaar eerder - vooral door Pierre Boulez - voltrokken. Nu volgde niet minder radicaal de vraag naar de consequenties van wat Boulez en zijn vrienden uit Darmstadt als *monde sériel*, als 'seriële wereld' ontworpen en gerealiseerd hadden. In 1957 lagen daar de baanbrekende werken: *Structures I* (1952) en *Le marteau sans maître* (1952-'54) van Boulez, *Kontra-Punkte* (1953), de *Klavierstücke I-VIII* (1952-'55) en *Gruppen für drei Orchester* (1955-'57) van Stockhausen, en Luigi Nono's *Il canto sospeso* (1955-'56).

Lachenmann was Nono's leerling - maar hij ging niet Nono's weg, of liever: hij stelde zich dezelfde eisen als Nono, deelde diens fundamentele doelstellingen, maar ontwikkelde al gauw oplossingen die wezenlijk van die van Nono verschilden. In de eerste plaats werd Lachenmann een instrumentale componist. *Consolation I en II* (1967 en 1968) voor solistisch koor, *temA* (1968) voor fluit, (instrumentaal behandelde) stem en cello, en '... *Zwei Gefühle...*' (1992) voor twee sprekers en ensemble zijn de enige

werken die gebruik maken van stemmen: maar in geen van deze werken gebruikt hij de stem op traditionele wijze, en ook niet op de manier van zijn leraar Nono. - In de tweede helft van de jaren zestig werd het 'eigen karakter van de klanken' voor Lachenmann net zo belangrijk als de structurering ervan in de seriële muziek. De opgave bestond erin 'het abstracte structuralisme van de jaren vijftig en het empirische klankdenken van de jaren zestig' te integreren. Met *temA* (1968), *Air* voor groot orkest met slagwerksolo (1968-'69) en *Pression* (1969) voor cello ontstond een groep werken die een onverwisselbare klank bezitten en die wegvoeren uit een situatie die Lachenmann als beklemmend heeft beschreven. Ze worden gedragen door een zelfstandige esthetische reflexie die op Nono's vragen en werken nieuwe antwoorden geeft. De seriële muziek had de tonen naar toonhoogte, duur, dynamiek, articulatie en klankkleur in reeksen gestructureerd en de muzikale schrijfwijze op deze wijze radicaal nieuw opgevat. Voor Lachenmann was pas door het Darmstadt-serialisme - en niet al door de 'vrije atonaliteit' en de twaalftoonmuziek van de Weense School - de tonaliteit overwonnen. In werken als die van Schönberg zag hij eerder een tonaal gevormd muzikaal denken aan het werk dat zich van een niet-tonaal materiaal bediende. Net zo belangrijk als de seriële structurering van de muzikale zin als atonale klankruimte werd voor hem de klank zelf, het 'onderscheid tussen klank als *toestand* enerzijds en klank als *proces* anderzijds' (zoals hij het in 1970 in zijn belangwekkende opstel 'Klangtypen der neuen Musik' voor het eerst uiteenzette). Hij onderscheidde verschillende vormen van 'cadensklank' (de 'impulsklank', en de 'Einschwing-' en 'Ausschwing'-klanken: de opgloe- en uitdoofklanken). Tegenover deze klank *processen* stelt hij het *toestand*-karakter van de 'kleurklanken'. Deze worden door innerlijke periodieke veranderingen tot 'fluctuatieklanken'. Wanneer zich nu dat als het ware innerlijke leven van de 'fluctuatieklanken' niet periodiek herhaalt, maar voortdurend verandert, ontstaat een 'textuurklank'. Men ziet uit deze beschrijving en ordening van klanktypen dat de jonge componist als het ware als klankrealist de werken van de nieuwste avant-garde onderzocht.

De beslissende stap zette hij echter met de beschrijving van de 'structuurklank': 'Ook in de "structuurklank" - zo stelde hij vast - 'ervaren we talloze verschillende details [zoals in de "textuurklank"], afzonderlijke klanken die geenszins identiek zijn met het totaal karakter van de klank, veeleer met het oog daarop samenwerken. Maar dit totaal karakter van zijn kant is nu weer niet een primitieve globale kwaliteit, maar iets in aanleg nieuws, door welks originaliteit die details zich pas als diens functies rechtvaardigen.' Zo kan men de volledige *Structure Ia* voor twee piano's van Pierre Boulez als een 'structuurklank' opvatten en horen. Later heeft Lachenmann ook Weberns orkeststuk op. 10, nr. 4 en werken van jongere en oudere componisten als 'structuurklanken' weten op te vatten.

Met het begrip 'structuurklank' beschreef Lachenmann echter niet alleen een bijzonder ontwikkeld klanktype, zoals het in werken sinds de jaren vijftig te vinden is, hij beschreef tegelijkertijd ook een voor deze muziek adequate wijze van luisteren. Hij richtte zich op het concrete luisteren op een moment dat nauwelijks iemand zich ernstig afvroeg hoe de nieuwe muziek van een Boulez, Stockhausen of Cage nu beluisterd moest worden, als traditionele wijzen van luisteren kennelijk te kort schieten. (Dat werd deze 'onmuziek' uit Darmstadt ook het heftigst verweten.) Het beluisteren van een muziek die radicaal heeft gebroken met traditionele thematische, vorm en harmonie, die elke gelijkenis met de taal vergaand had uitgewist, kon Lachenmann nu beschrijven als een zich in de tijd voltrekkend, luisterend aftasten van de 'structuurklank'. 'Uiteindelijk' - aldus Lachenmann in het genoemde opstel - 'is de "structuurklank" het



Helmut Lachenmann.

enige klanktype waarin zich waarlijk nieuwe klankvoorstellingen laten verwezenlijken; klank en vorm versmelten hier met elkaar. Vorm wordt zo ervaren als één enkele "bovendimensionale" klank, waarvan wij de totaliteit bij het luisteren van deelklank tot deelklank aftasten, om ons op deze wijze rekenschap te geven van een klankvoorstelling die boven onze louter simultane ervaring uitgaat.' De muziek, zijn muziek, wordt als 'klankvorm' en 'vormklank' bedacht en gecomponeerd.

'Waarlijk nieuwe klankvoorstellingen verwezenlijken': dat nu deed Lachenmann in zijn composities op een wijze die vele luisteraars shockeerde. Componeren betekende voor hem voortaan het ontwikkelen van nieuwe samenhangen tussen klanken en vormideeën. Dat veranderde zowel de idee van de vorm (die men daarom, neutraler, structuur noemde) als die van de klank fundamenteel. Daarbij gebruikte hij bijna uitsluitend 'ongewone' klanken, klanken met een hoog geruisgehalte, klanken die van de wijze waarop ze worden voortgebracht - het strijken of het blazen bijvoorbeeld - niet te scheiden zijn, omdat ze herkenbaar zijn als resultaat van een inspanning: *Pression* voor cello en *Dal Niente* voor klarinet, *Gran Torso* voor strijkkwartet en *Air* voor orkest verwijzen al in hun titels naar de 'klankthematiek' van de werken. Cellist Hans-Peter Jahn heeft in *Pression* niet minder dan 35 verschillende speelwijzen zowel op de snaren als op het corpus van het instrument geteld, en geconstateerd dat Lachenmann 'het instrument op zijn oorspronkelijkste, meest ongeunstelde wijze: als resonans-lichaam van zijn elementaire klankpotentieel' gebruikt. Daartoe was ook de ontwikkeling nodig van een adequate notatie, die elk detail van de precies voorgeschreven en uitgeprobeerde speelwijzen vastlegt. Een dergelijk nieuw, ongewoon en daarom onbetsmet materiaal had - zoals reeds gezegd - voor een componist die uitging van de onderlinge afhankelijkheid van klank en structuur, van de idee van de 'structuurklank', verreikende gevolgen voor de vorm.

'Wat de componist mogelijk moet maken zijn nieuwe vormen van luisteren: situaties van "bevrijde waarneming" door de nieuwe belichting en omvorming van het vertrouwde', zo omschreef hij in 1990 zijn taak. Zijn muziek sinds het eind van de jaren zestig heeft hij aangeduid met *musique concrète instrumentale*.

Musique concrète noemt men de vroege, door Pierre Schaeffer ontwikkelde vorm van Franse geluidsbandmuziek, die uitging van 'concrete' klanken en alledaagse geluiden, deze veranderde en er een collage van maakte in uiterst conventionele vormen. Lachenmann daarentegen ging uit van de concreetheid van het instrument en van het spel erop, van de 'mechanische en energetische voorwaarden bij het voortbrengen van de klank'.

Bar 156-57
Cello 1-6

At bar 89 in the cello, there is a transition from arco battuto brushing motion.

Bar 89
6 Cello

3. "Rattling effect"
Contrary to the brushing motion, the bow is now pressed against string and drawn in a sharp upward motion towards the pegbox not draw the bow horizontally!

Bar 173
Violins 5-7

Bar 175
Cello 5-6

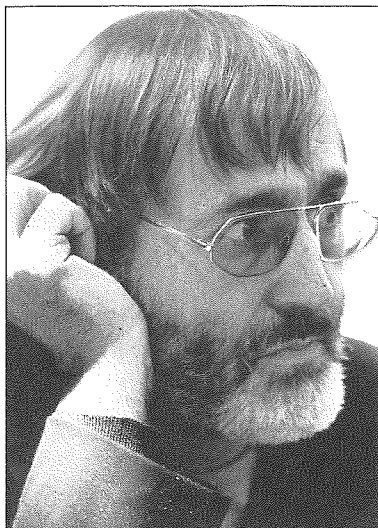
Instructies van Lachenmann voor speciale speeltechnieken.

Deze 'energetische voorwaarden', de act van het tot klinken brengen, waren voor hem deel van het materiaal zelf en geen te verbergen speltechniek. In de gebruikelijke, vertrouwde klanken, in de 'gevoelvolle, mooie toon' zag hij, in de lijn van Adorno's begrip van het 'muzikale materiaal', de invloed van een muziekopvatting en een cultuurindustrie die door reactionair en commercieel handelen bepaald zijn. De schijn van de oppervlakte cultiveren betekent ook de in de geschiedenis liggende explosieve kracht censureren, betekent in laatste instantie angst voor een expressiviteit die niet door conventie en gewoonte 'beveiligd' en daardoor onschadelijk gemaakt is. 'Schoonheid is', zo formuleerde hij in 1985, 'het afwijzen van gewoonte' - maar een louter bedenken van nieuwe en ongewone klanken en ze catalogusachtig onderbrengen in werken doet geen recht aan de met de 'structuurklank' gestelde eis naar eenheid van klank en vorm, het bevredigt alleen het plezier in het klank-anekdotische. De uitzonderlijke betekenis van Lachenmanns componeren voor het laatste derde deel van deze eeuw ligt hierin dat hij - volstrekt trouw aan het 'seriële denken' en dit voortzettend - muzikale vormen ontwikkelde die van de eigen aard van het materiaal uitgingen. Beslissend daarbij was zijn onderzoek van de klanken met het oog op hun expressiviteit. Dat hij tevens de klankmogelijkheden van bijna alle instrumenten als maar weinig andere componisten heeft verbreed, behoort tot de vooronderstellingen en niet al tot de resultaten. Resultaten zijn pas die werken waarin de componist intensief met deze nieuwe klankmogelijkheden aan de slag gaat en ze voor de 'bevrijde waarneming' van de luisteraar toegankelijk maakt. Het beluisteren van dergelijke werken definieerde hij als 'concentratie van de geest, ervaring van het binnendringen in de wereld, die tegelijk zelf-ervaring is'. Tegenover een muziekpraktijk waarin de werken zelf steeds meer verdrongen worden door elkaar beconcurrerende vertolkingen op geluidsdragers, stelt Lachenmann

niet aflatend de eis van het luisteren, van het ontdekkende luisteren voorop. Maar dan - aldus Hans-Peter Jahn over het eerste strijkkwartet *Gran Torso* - concentreert 'de georganiseerde veelheid van klankgebeurtenissen de aandacht op de momenten van stilte en stilstand, zodanig alsof zich daarin nogmaals de complexiteit van wat tot klinken komt verheft'. Dat geldt ook voor zijn andere werken, en iedere luisteraar die zich in Lachenmanns meest zeer zachte muziek heeft verdiept, constateert: niet alleen het luisterperspectief op een bepaald werk verandert bij het luisteren - en pas goed bij het meermaals luisteren - het luisteren zelf ontwikkelt en ontvouwt zich; de luisteraar krijgt een zintuig voor het op elkaar inwerken van klank en tijd, en daarmee voor de klankvorm, waardoor ook het beluisteren van andere - zowel oudere als nieuwere muziek - verandert. Een dergelijke luisterervaring maakt waar wat Lachenmann in een gesprek eens de zin van kunst heeft genoemd, namelijk 'de mens aan zichzelf te herinneren, aan krachten in hem die onbenut zijn', of (in de vorm van een creatief bedoelde provocatie): kunst dient een 'geestelijke weerstand te mobiliseren daar waar wij in het genot van culturele diensten onze echte en onechte verlangens provisorisch bevredigen, d.w.z. bedriegen'. Lachenmanns redding van het luisteren is een redding van het geestelijke in de kunst: 'Eisen stellen aan je waarnemingsvermogen, eisen die bevrijdend werken in de mate waarin ze verontrusten, en omgekeerd.'

De geslotenheid van Lachenmanns oeuvre liet aanvankelijk de vraag naar ontwikkelingen en veranderingen binnen dit scheppen in het verloop van een kwart eeuw nauwelijks opkomen. In de als *musique concrète* instrumentale geconcipeerde werken waren elementen van traditionele muziek uitgesloten; Lachenmanns werken leken eerder hun plaats te hebben in de door deze muziek als het ware leeg gelaten ruimten, en uitsluitend daar. Hoe uitdagend anders deze werken, die al het vertrouwde zo consequent uitsloten, ook mochten lijken, Lachenmanns klankwereld was in zichzelf - bij alle nieuwe expressiviteit van de niet eerder gebruikte klanken - homogeen, eigen. In zoverre leken de werken van eind jaren zestig en begin jaren zeventig, waarmee Lachenmann opzien baarde en langzaam doorbrak, in wezen op de *musique pure* van Pierre Boulez, zelfs al gebruikten ze een fundamenteel andersoortig klankmateriaal. (Boulez vermijdt tot de dag van vandaag de zogenaamd 'gedenatureerde' klanken.) Net als diens *musique pure* waren ze ook dan door en door instrumentale muziek als ze - we zagen hoe zelden - een zangstem (en daarmee tekst) gebruikten. - Van de Franse *musique concrète*, waarop Lachenmanns veelgeciteerde uitdrukking *musique concrète instrumentale* een toespeling was, verschilde zijn muziek, nog afgezien van de klankvorm, radicaal door het vermijden van alle verwijzingen naar buiten- (preciezer: boven-)muzikale zaken. Daarin verschilde Lachenmann ook fundamenteel van Luigi Nono: Nono stond in een specifiek Italiaanse traditie van een naoorlogse avant-garde (*neorealismo*), waarbinnen kunstwerken zich doelbewust op het heden (en de onmiddellijk eraan voorafgaande geschiedenis) richtten - het precieze tegendeel van een *musique pure*.

Maar met het op Mozart betrokken klarinetconcert *Accanto* (1975-'76), met de *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (1979-'80), het *Kinderspiel* (1980) voor piano en in zijn 'successtuk' *Mouvement (vor der Erstarrung)* (1982-'84) dook verrassenderwijs een soort *musique concrète* in zijn muziek op: toespelingen bijvoorbeeld, zelfs citaten van 'oude muziek' - openlijk of, vaker, verborgen. Hiermee correspondeerde daarna in de werken sinds het pianoconcert *Ausklang* (1984) ook een ander, maar volstrekt vergelijkbaar doorbreken van 'aanrakingsangsten': in *Allegro Sostenuto* (1986-'88) bijvoorbeeld, het tweede 'successtuk' na *Mouvement*, staat zelfs een A-groot-akkoord, benevens



Helmut Lachenmann.

foto CSF

'normale klanken', in het pianoconcert zelfs 'speelfiguren', ja cadensen, en in beide een soort steels-ondeugende vrolijkheid (die dan in het tweede strijkkwartet '*Reigen seliger Geisten*' van 1989 weer volledig lijkt te ontbreken). Het 'muzikale erfgoed', van de Gregoriaanse muziek tot Webern, is in onze door cassette en plaat gedomineerde muziekcultuur alomtegenwoordig. 'Oude muziek' mag niet meer, zoals nog tot de tijd van de Weense klassieken, sterven om als muziekgeschiedenis opgeborgen te worden en zo doorlopend voor het hedendaagse plaats te maken. Integendeel: om velerlei redenen wordt steeds meer ouds uit de archieven gehaald en - ongeacht zijn esthetische waarde of zijn (misschien ook maar vermeende) actualiteit - aan de distributiekkanalen van het 'esthetisch apparaat'

toegeleverd. Hieraan kan een componist (of een muziekhistoricus!), die het om de essentie van oudere muziek gaat, niet eenvoudig ontsnappen. Het indrukwekkendste voorbeeld van een creatieve reactie op deze vorm van muziek-'cultuur' is Lachenmanns klarinetconcert *Accanto*. De klarinettist Eduard Brunner stimuleerde Lachenmann tot een klarinetconcert. Klarinet-concert betekent meteen KV 622 (oktober 1791, 184 jaar voor *Accanto*), Weber of Spohr. 'Summum van schoonheid, humaniteit, zuiverheid,' aldus de componist, 'en tegelijk voorbeeld van een maatschappelijke fetisj in onze dagen, object van gemeenschappelijke verrukking, een kunst die schijnbaar "met de mensheid je en jou is" (Thomas Mann), maar in werkelijkheid tot artikel is geworden voor een samenleving die "oh en ah" tegen haar zegt. (...) Mijn stuk is "accanto": daarnaast.' (1976, in het programmaboekje bij de eerste uitvoering van *Accanto*.) Maar hoe kun je 'accanto' van KV 622 zijn? In *Gran Torso* werd de grote traditie van het strijkkwartet (van Haydn tot Bartók, Schönberg en Webern) als het ware van achteren bekeken, werden de lege plekken van de traditie tot het centrum van een 'strijkkwartet nu' gemaakt. Bij het klarinetconcert pakte de componist de 'mooie, humane, zuivere' stier bij de horens, KV 622 werd het 'concrete, quasi voorbeeldige' uitgangspunt: 'Tegelijk met het stuk loopt "heimelijk" een band af met Mozarts klarinetconcert; (...) het wordt van geval tot geval in bepaalde ritmes ingevoegd. Daarbij is duidelijk dat juist daar waar mijn muziek in de samenhang van haar eigen structurele verloop deze andere klankwereld [van Mozart] "aftapt", zij zich pas echt van de esthetische categorieën van de aldus in herinnering gebrachte taal verwijdert.' Lachenmann sprak ten aanzien van dit op een model betrokken componeren van een 'ondermijnende omgang met wat je liefhebt, om de waarheid ervan te bewaren'. Maar niet het geliefde, niet Mozarts concert werd hier ondermijnd, niet eens aangetast, maar de taboe verklaarde conventie, het huidige consumentenartikel KV 622 tot in zijn essentie doorzien. Op die manier werd *Accanto* geen klarinetconcert tegen Mozart, maar een nadrukkelijk pleidooi voor die - weliswaar verre - 'schoonheid, humaniteit en zuiverheid' van een voorbijge tijd.

Een vergelijkbare omgang met het verre vinden we in de *Tanzsuite mit Deutschlandlied*. Allereerst provoceert de titel: kan voor de politiek zo scherp horende Lachenmann het 'Deutschland, Deutschland über alles' ooit iets anders betekenen dan al dat duister 'National(sozial)istische' dat zo velen verdringen? Typerend genoeg vormen in dit werk twee andere vertrouwde liedjes een veelbetekenend contrapunt: het - ook uit Schönbergs Tweede strijkkwartet (als signaal van de catastrofe) bekende - 'O, du lieber Augustin, alles ist hin' en, helemaal aan het slot, op de achtergrond tegen het 'Deutschlandlied' gezet, 'Schlaf, Kindlein, schlaf...'. Een dergelijk kritisch doorlichten van de uitgekozen objecten en het tot stand brengen van semantische verbanden ertussen vormt echter slechts één aspect van een meer omvattend principe: 'Of het nu "Du lieber Augustin" is of de "Marseillaise", of het ritmische patronen zijn [zoals de wals, mars, siciliano, polka e.a. in de *Tanzsuite*] of het bewegingsgebaar als zodanig, dus of het muzikanteske nu als driftmatig of als artistiek mechanistisch verschijnt: in al deze vormen wordt indirect muziek als beweging geciteerd.' De componist schiep in deze latere werken nieuwe betrekkingen en samenhangen tussen klaarliggende en door hem bedachte elementen, waarbinnen 'ook het vreemd gemaakte een volkomen andere uitstraling heeft niet alleen voor het oor, maar ook voor het bewustzijn. Het toetst zich, preciseert zich, scherpt zich op enigerlei wijze ook hieraan dat het tegelijk de herinnering aan de oude, ter zijde gelegde aspecten bevat'.

Muziek vandaag is de walkman, waarmee je hoort en tegelijk je oren dichthoudt, meende Helmut Lachenmann in zijn voordracht. 'Horen is weerloos - zonder luisteren.' Daartegenin stelde hij zijn eis dat 'het onderwerp van muziek het luisteren is', 'de zichzelf waarnemende waarneming'. In de praktijk echter betekent zulk luisteren 'concentratie van de geest, dus arbeid, maar arbeid als ervaring van het binnendringen in de wereld'; als voortschrijdende zelf-ervaring is zo'n ervaring een gelukservaring, het geluk van een zichzelf als vrij ervarend, zich verbredend luisteren.

Hoe hij zijn eigen muziek ziet, met welke hoop zij bedacht en tot klinken gebracht wordt, heeft Helmut Lachenmann - ook hier met de hem eigen helderheid - uitgesproken:

'Muziek dus die het avontuur aangaat het begrip schoonheid onder veranderde, van taal beroofde voorwaarden nogmaals te vatten, in de vanouds bekende hoop dat wat uit het hart komt, ondanks alle ontbreken van taal ook weer naar het hart teruggaat.' Daaraan is niets toe te voegen.

Jürg Stenzl
vertaling Paul Beers



Bernd Alois Zimmermann.

foto Hannes Kilian

Bernd Alois Zimmermann: het drama van de tijd

Door Maarten Brandt

Wie de essentie van de *Werdegang* van de Duitse componist Bernd Alois Zimmermann - om met een van zijn geliefde auteurs, James Joyce, te spreken - 'in a nutshell' wil samenvatten, kan volstaan met het begrip tijd, en in het verlengde daarvan, het overwinnen van de tijd. Ironisch genoeg was het juist de tijd die Zimmermann tegen had. Nu was hij een notoire eenling. Iemand ook die zichzelf als de 'oudste' onder de jonge componisten beschouwde. Toch gaat het beslist te ver Zimmermann als een kluizenaar te bestempelen. Hij was niet alleen uitstekend op de hoogte van de nieuwe verworvenheden van het na-oorlogse componeren, maar was zich bovendien niet minder bewust van de betekenis van de technische media voor de eigentijdse muziek dan Herbert Eimert en Karlheinz Stockhausen, in welk verband het feit vermelding verdient dat Zimmermann geruime tijd met de leiding van de hoorspelafdeling van de muziekhogeschool in Köln belast is geweest. Een belangrijk verschil met de al genoemde componistengeneratie, waarvan behalve Stockhausen ook Pierre Boulez schutspatroon was, schuilt hierin dat Zimmermann bij alle vernieuwing ook een wezenlijke plaats reserveerde voor de traditie, en dit in de ruimste zin van dat begrip. Al wil dit geenszins zeggen dat Zimmermann het verleden slaafs kopieerde, integendeel. Van restauratie en laat staan regressieve neigingen valt in zijn werk niets te bespeuren. Sterker nog: Zimmermanns omgang met het traditionele erfgoed kent geen enkel precedent, getuige bijvoorbeeld het muziekdrama *Die Soldaten* (1965). Daarin zijn - conform Zimmermanns filosofische gedachtegoed over de tijd - heden, verleden en toekomst in- en uitwisselbaar geworden. Zozeer zelfs dat op een cruciaal moment de lijn die van het verleden naar de toekomst loopt wordt omgekeerd, waaruit weer volgt dat de traditie in een totaal ander en ongekend daglicht komt te staan. Dit bewust hanteren van de traditie stond haaks op wat er in de voorste gelederen van het muziekleven in de jaren vijftig en zestig gangbaar was en dat kan worden getypeerd als juist een verwerpen van alles wat ook maar bij benadering in de richting van het verleden zweemde. Het tragische is dan ook dat Zimmermann door de toenmalige avant-garde voor 'ouderwets' werd versleten, terwijl wij nu anno 1995, in een tijd dus waarin het postmodernisme volop ter discussie staat, eerder zijn geneigd hem op één lijn te stellen met non-conformistische avant-gardisten als Charles Ives, Edgard Varèse en Matthijs Vermeulen. Zoveel is duidelijk, de enorme veelzijdigheid en eruditie van Zimmermann brachten veel van zijn tijdgenoten nogal in verlegenheid. De dirigent Michael Gielen echter, die in Keulen de vuurdoop van *Die Soldaten* dirigeerde, zag dit allerminst negatief en noemde deze componist dan ook niet voor niets 'een van de laatsten die nog alles konden'. Daarmee doelde Gielen zonder twijfel op Zimmermanns grote beheersing van het métier in al zijn facetten, zijn doorkneed-zijn in het traditionele ambacht - om het even of het daarbij nu ging om Renaissance-contrapunt, het gregoriaanse melos, de vormenwereld van de barok of de verbluffendste hoogstandjes van de Schönbergiaanse reeksenteknik (die Zimmermann in het middendeel van zijn in 1950 geschreven Vioolconcert overigens op een bij uitstek melodische wijze gebruikt) en de daaruit tenslotte resulterende serialiteit à la Boulez en Stockhausen. Daarnaast was Zimmermann uitstekend ingevoerd in literatuur, filosofie en theologie.

Wars van systeemdwang

In een uit 1955 daterend opstel, dus geschreven in een periode waarin de rigide kant van de serialiteit al volop aan de dag was getreden, met de titel *Mozart und das Alibi* valt het nodige terug te vinden van Zimmermanns muzikale denken. Wat de componist in Mozart vooral hogelijk bewondert is een 'muziek [die] geheel voor zichzelf spreekt en tegelijkertijd een volledige uitdrukking van zichzelf' is. En dat laatste miste Zimmermann node in veel van de in die fase gecomponeerde seriële muziek. Als hij ergens niets van moest hebben, was het wel systeemdwang. Toch wees Zimmermann de serialiteit als zodanig niet af, integendeel. Zo worden in de *Perspektiven* voor twee piano's (1955-'56) reeds elementen als toonhoogte, dynamiek, dichtheid en ritmiek buitengewoon streng gehanteerd. Daar staat tegenover dat het expressieve het primaat heeft: de toehoorder mag van de formele kanten van het compositieproces 'geen last' hebben. Net zo min als de luisteraar door de omstandigheid hoeft te worden gehinderd dat Alban Berg in zijn opera *Wozzeck* kwistig gebruik maakt van barokke en klassieke vormen. Ook hier bestaat vanzelfsprekend een duidelijke 'link' met Zimmermann. In diens werk gaat immers evenzeer het hanteren van nieuwe systemen en technieken hand in hand met een dankbaar benutten van de mogelijkheden van het traditionele erfgoed. Het langzame deel van het reeds gesignaleerde *Violoconcert* is wat dat aangaat al meteen karakteristiek: behalve dat het materiaal stoelt op een twaalf-toonreeks, wordt er in dit gedeelte meer dan eens gezinspeeld op de aloude Dies Iraemelodie, die later nog zal opduiken in het instrumentale intermezzo van het tweede bedrijf uit *Die Soldaten* en het 'ballet noire' *Musique pour les soupers du Roi Ubu* (1966). Een ander voorbeeld is Zimmermanns opvallende belangstelling voor de melodie van de pinksterhymne *Veni Creator Spiritus* die hij in maar liefst vier composities aan de orde laat komen, te weten in de bijbels georiënteerde cantate *Omnia tempus habent* voor sopraan en kamerensemble (1957), de *Dialoge* voor twee piano's en groot orkest (1960, waarvan Zimmermann in 1964 een versie voor twee piano's maakte met de titel *Monologe*), het muziekdrama *Die Soldaten* en het apocalyptisch/eschatologische orkestwerk *Photopsis* (1968). Opvallend in *Omnia tempus habent* is de perfect geslaagde synthese van elementen die uit het gregoriaans afkomstig zijn (de sopraan bedient zich soms van een soort *Sprechgesang* dat door karakteristieke toonherhalingen en accenten herinnert aan de reciteertoon - 'tonus rectus' - waarmee de voorzanger in de katholieke liturgie opereert) met een barok-stijlkenmerk (de uiterst expressieve coloraturen) en het gebruik van een twaalftoonreeks, die grotendeels uit secundes bestaat, waarvan de intervallen veelal in none- en septiemligging aan de orde komen - op een wijze dus die op zichzelf in hoge mate kenmerkend is voor veel seriële muziek uit die jaren. Maar ook hier geldt weer dat alles in dienst staat van de expressie. Eigenlijk treedt Zimmermann zodoende in de voetsporen van het muzikale denken van de barok. Ook in die periode immers had de rationele organisatie allereerst tot doel de expressieve boodschap aan de toehoorder over te brengen. Men zou bij Zimmermann dan ook haast over een *serialiteit van gevoelswaarden* ('Affekte') spreken. Wanneer we vervolgens het begrip 'barok' niet uitsluitend als stilistisch criterium gebruiken, is het niet al te ver gezocht om Zimmermann als een moderne 'barokcomponist' te typeren. Immers, bij uitstek barokke fenomenen als ornamentiek, monumentaliteit, grilligheid, grandeur en virtuositeit zijn buitengewoon kenmerkend voor Zimmermanns suggestieve klanktaal.

Omnia tempus habent vormt van dit alles een indrukwekkend voorbeeld. De subtiële manier waarop Zimmermann in dit opus stilistisch citeert, treedt trouwens nog sterker op de voorgrond in *Die Soldaten*, waaraan Zimmermann niet lang na de voltooiing van deze cantate zou beginnen.

Het overwinnen van tijd (en techniek)

Zoals in de aanhef van dit artikel is gesteld: het draait in Zimmermanns oeuvre nadrukkelijk om het fenomeen tijd. En dit in al haar aspecten. Het gaat dan niet uitsluitend om de fysieke of meetbare tijd, maar vooral ook om de transformatie daarvan in de mythische of niet meetbare belevingstijd. Deze tijd maakt deel uit van een ervaringsgebied dat nog niet het bewustzijn kent van heden, verleden en toekomst als aparte categorieën, een gebied dat als zodanig een sprekende analogie vertoont met de wereld van het onderbewustzijn, de droom. Het is een dimensie waarin niet alleen alle 'deeltijden' samenvallen, maar waarin diezelfde 'deeltijden' ook in- en uitwisselbaar zijn.

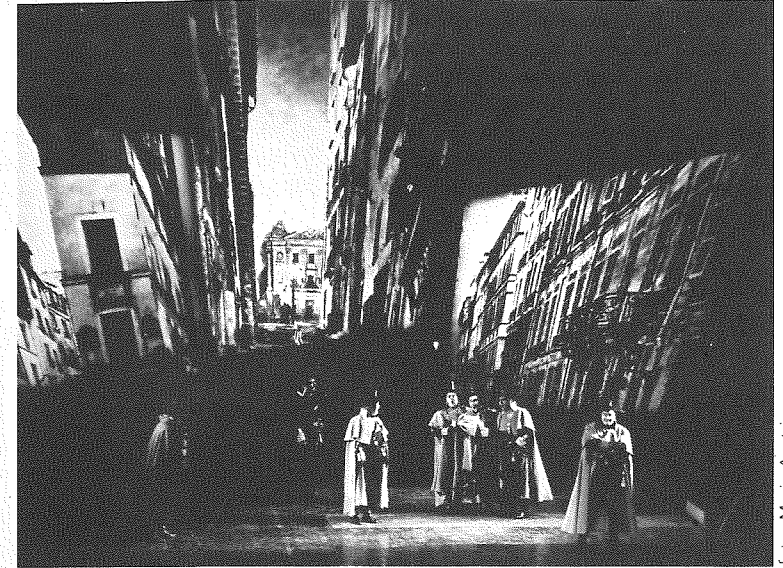


foto Maria Austria

Die Soldaten door de Deutsche Oper am Rhein. Holland Festival 1971.

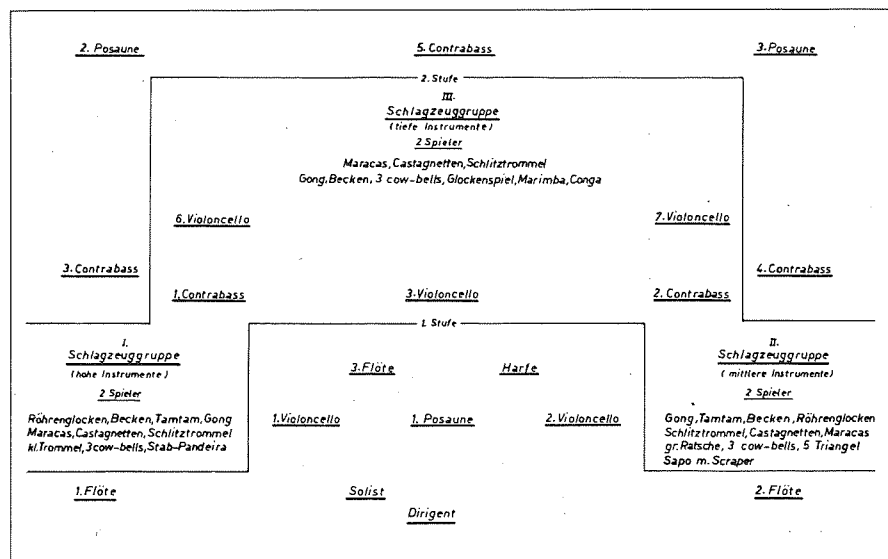
Het streven naar een samenvatting van dat alles in één ondeelbaar punt is bijvoorbeeld belichaamd in het werk van James Joyce, onder meer getuige diens roman *Ulysses* waarin een heel mensenleven is teruggebracht tot de 'maat' van een etmaal. Ook dat laatste is overigens eigen aan een droom.

Tegelijkertijd bevindt Zimmermann zich met zijn tijd-opvatting in het kielzog van de kerkvader Augustinus, die in zijn befaamde *Confessiones* bovengenoemde drie deeltijden onder één noemer brengt:

'Er zijn drie tijden, de tegenwoordigheid van het verleden, de tegenwoordigheid van het heden en de tegenwoordigheid van het toekomstige. Deze drie liggen verankerd in de ziel. Ergens anders zie ik ze niet. De tegenwoordigheid van het verleden is herinnering, de tegenwoordigheid van het heden is het beschouwen (waarnemen) en de tegenwoordigheid van de toekomst is de verwachting.'

In Zimmermanns imponerende oeuvre voltrekt zich als het ware de overwinning op de fysieke tijdsdimensie. Het probleem waarmee de componist zichzelf evenwel geconfronteerd zag is dat de mens in een stoffelijke en dus aan de tand des tijds onderhevige wereld is geplaatst. Hieruit volgt automatisch dat alles wat een kunstenaar tot uitdrukking wil brengen louter kan worden gerealiseerd met behulp van de in diezelfde stoffelijke wereld voorhanden zijnde mogelijkheden. Hiermee stuiten we op de intrigerende paradox die

Zimmermanns componeren schraagt. De door hem bekritiseerde serialiteit - met als belangrijkste kenmerken het ordenen van fysieke tijdslelementen en doorstructureren van die elementen op alle denkbare niveaus - wordt op een hoger plan tot een instrument om de tijd te overwinnen, of om het in de woorden van wijlen de Duitse musicoloog Carl Dahlhaus te formuleren: 'Muziek wordt in wezen bepaald door de structuur van het tijdverloop waarin zij optreedt en waarin zij geplaatst is. Daarin schuilt tegelijkertijd de grootste tegenstrijdigheid, want door middel van de hoogste organisatie van tijd wordt deze zelf overwonnen en in een ordening gebracht die een tijdloze indruk wekt.' De tijd wordt - en hier kunnen we denken aan de woorden van Gurnemanz in het eerste bedrijf van Wagners *Parsifal*: 'Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit' - in Zimmermanns werk al overwinnende geabsorbeerd en omgezet in ruimte, zij het dat deze veelal imaginair is. De 'ruimte' in Zimmermanns werk is het resultaat van een uit tal van bouwstenen opgebouwd universum. Bouwstenen waarvan niet de afzonderlijke tijdsduur bij de luisteraar zal beklijven, maar die door hun onderlinge relatie de impressie van tijdloosheid oproepen. *Photopsis* is daarvan een indrukwekkend voorbeeld, met dien verstande dat de overall impressie van de al genoemde tijdloosheid extra wordt geprofileerd door citaten uit de muziekgeschiedenis.



Antiphonen: de door Zimmermann voorgeschreven ensemble-opstelling.

Een ander treffend voorbeeld van deze denkwijze is een van Zimmermanns meest gecompliceerde partituren (naast *Die Soldaten*): de *Antiphonen* voor altviol en 25 instrumentalisten uit 1962. Hoezeer men Zimmermann toen ook als een *Einzelgänger* beschouwd mag hebben, uiterekend dit werk brengt hem dicht bij de buurt van Boulez dan menige andere compositie uit die periode. Om te beginnen krijgt de titel van dit werk concreet gestalte in de vorm van 'gesprekken' tussen de solist en de afzonderlijke instrumenten van het ensemble, iets wat mutatis mutandis later zou opgaan voor Boulez *Répons* uit de jaren tachtig. Belangrijker dan dat is de constatering dat er in *Antiphonen* sprake is van een alternatieve opstelling van het instrumentarium. De musici zijn namelijk symmetrisch over de ruimte verdeeld, zodat de klank als het

ware kan migreren door het ensemble. Zo bevinden de blazers zich rechts en links op het podium en vooraan in de zaal. Op een vergelijkbare, zij het zeker niet identieke, wijze doorbrak Boulez in diezelfde jaren de hiërarchische opbouw van het traditionele symfonie-orkest in zijn in 1957 als *Doubles* geconcipeerde en nadien tot *Figures-Doubles-Prismes* uitgebreide compositie voor groot orkest. Kortom, hoezeer Zimmermann ook als een eenling kan worden geboekstaafd, hij was wel degelijk gevoelig voor de toenmalige *Zeitgeist*.

Mahler en Zimmermann

Het overwinnen van de tijd met in het verlengde daarvan het scheppen van een al dan niet 'imaginaire' ruimte, om niet te zeggen een 'abstracte' vorm van theater is niet geheel nieuw. De naam van Wagner werd terloops reeds genoemd. In zekere zin is Zimmermann, wat dat laatste betreft, tevens verwant te noemen met Gustav Mahler, van wie de volgende uitspraak stamt: 'Aber Sinfonie heisst mir eben mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen.' Vervang 'Sinfonie' door 'muziek' en de afstand naar Zimmermanns credo is nog maar heel klein. Ook hij bouwde zijn 'wereld' op met alle destijds 'beschikbare middelen' en creëerde daarmee een universum waarin, net als in dat van Mahler, andere wetten gelden dan die in het hier en nu, de wereld van de causale verschijnselen. Mahler en Zimmermann hebben voorts met elkaar gemeen dat het muzikale tonéel wordt 'bevolkt' door elementen die daar oppervlakkig gezien mee in tegenspraak lijken te zijn, maar die au fond juist verwijzen naar de diepere betekenislagen van hun muziek. Om dat te kunnen verwezenlijken, zijn die technische middelen nodig, om te komen tot de transmissie van iets dat de techniek zelf ontstijgt, overwint. Wat in Mahlers symfonische oeuvre - in het diepste wezen een abstract dramatisch *Gesamtkunstwerk* - al impliciet aanwezig is, wordt in Zimmermanns werk expliciet: een voortdurende confrontatie van lijnen, vlakken en gebeurtenissen die in klank conceptueel handen en voeten krijgt door de toepassing van verschillende muzikale vormen, genres en bezettingen die elkaar overeenkomstig de structuur van de 'boodschap' dan wel de teksten en de periodisering van de tijdslagen overlappen. Daarbinnen is sprake van het veelvuldig optreden van zowel letterlijke ontleningen als stijlцитaten. Het oogmerk van de componist is echter alles behalve het geven van een 'overzichtstentoonstelling' door een willekeurig aantal citaten collagegevijs de revue te laten passeren, laat staan dat hij wil komen tot een allegaartje van uiteenlopende stijlgebieden. Zimmermanns doel daarentegen is het in het leven roepen van een geheel waarbinnen de onderlinge elementen zodanig op elkaar zijn gemontereerd, dat het eindresultaat een perfect sluitende architectuur oplevert, een coherente vorm waarin alles zijn onvervreembare plaats heeft. De hieruit voortkomende 'meerwaarde' sluit uit dat het ene stijl-deelaspect het andere domineert. Of, om het nog eens anders te verwoorden, de oorspronkelijke historische, lees: tijdgebonden inhoud van die (stijl-)citaten wordt getransformeerd tot een mythische. Zij voegen zich volledig naar de door Zimmermann geïnaugureerde wetten van een 'grammaticale' ordening - bewerkstelligd door de 'regelkamer' van wat men het beste de 'totale serialiteit' (zie hiervoor) zou kunnen noemen - die op haar beurt dermate typerend is voor de ontwerper van dit 'drama van de tijd', dat men die aan elke noot en door alles heen blijft herkennen.

Maarten Brandt

Bewegen en bewogen worden

Het neo-expressionisme van Wolfgang Rihm

Door Emanuel Overbeeke

De componist Wolfgang Rihm heeft een opmerkelijke reputatie. Zijn grote debuut als componist in het internationale muziekleven - de uitvoering van zijn orkestwerk *Morphonie-Sektor IV* op het festival van Donaueschingen in 1974 - was een provocatie. In het Mekka van de muzikale avant-garde presenteerde hij een compositie die een duidelijke knipoog maakt naar de traditie. In een tijd waarin de ongeschreven regel gold dat men voor alles modern moest zijn, wendde Rihm de toenmalige nieuwlichters nadrukkelijk de rug toe.

Hoewel het omzien sindsdien eerder regel dan uitzondering is geworden, is de controverse rond Rihm bepaald niet verstomd. Aanvankelijk kwam dat doordat Rihm werd gerekend tot de 'Neue Einfachkeit' (onder anderen door Konrad Boehmer), later omdat Rihms muziek doorging voor nogal 'Duits', in de zin van 'zwaar geladen met heftige expressie' - expressie die de componist zou presenteren met veel filosofische gewichtigdoenerij en onverhulde pathetiek. En permanent aanwezig bleef Rihms band met de traditie, die in sommige kringen nog steeds verdacht is.

Rihm heeft nooit een geheim gemaakt van zijn affiniteit met de Duitse romantiek en het Duitse expressionisme, die hij beschouwt als 'zijn' traditie. Dit Duitse element verklaart wellicht waarom zijn muziek binnen Duitsland veel vaker is uitgevoerd en geanalyseerd dan daarbuiten, al is Rihm ook buiten Duitsland zeker geen onbekende. Rihm gelooft niet in 'de' traditie. Hij denkt veeleer dat elke componist zijn eigen traditie creëert. Het erfgoed van het verleden is voor Rihm iets vanzelfsprekends; wellicht omdat hij geen modernistische achtergrond heeft. Hij groeide op met de klassieken en de romantici en maakte pas op latere leeftijd kennis met de modernen. De combinatie traditie-vernieuwing heeft hij nooit ervaren als een tegenstelling. Hij schrijft dan ook veel voor traditionele bezettingen als piano, strijkkwartet, orkest en stem met piano, maar doet dat veelal in een modern idioom. 'Met een conventioneel groot orkest kan ik onconventioneel schrijven.' Illustratief voor zijn omgang met de traditie is ook dat hij eerder put uit abstracte uitgangspunten dan uit concrete citaten. Deze laatste gebruikt hij slechts zelden, zoals bijvoorbeeld enkele verkapte Schubert-aanhalingen in zijn orkestwerk *Erscheinung* (1978) waarvan de ondertitel luidt 'Skizze über Schubert für neun Streicher'. De *Wölfl-Lieder* (1981-'82) klinken als een parodie op Schubert, niet door de citaten maar door de globale middelen.

Romantiek, expressionisme en traditiebewustzijn komen samen in een andere term die regelmatig valt in verband met Rihms muziek: het neo-expressionisme. Bij het expressionisme in de muziek denkt men voornamelijk aan de drie componisten van de Tweede Weense School en hun werken uit de jaren kort voor de Eerste Wereldoorlog. De meeste affiniteit zegt Rihm te hebben met de muziek van Webern, iets minder met die van Berg en Schönberg; van de laatste twee roemt hij respectievelijk het derde van de *Drei Orchesterstücke* en *Erwartung* en *Die glückliche Hand*. Echter, hoe meer Rihm zich laat inspireren door deze drie componisten, hoe meer hij zich, paradoxaal genoeg, van hen verwijdt en hoe meer hij tot een eigen stijl komt. Wat hij van hen overneemt is de gestiek, of, zoals Kundera schreef over het Duitse expressionisme: 'Een voorliefde voor excessieve gemoedstoestanden, het delirium, de waanzin.'



Wolfgang Rihm.

foto Charlotte Oswald

Veelzeggend is in dit verband Rihms fascinatie voor krankzinnig geworden schrijvers als Nietzsche, Hölderlin, Wölflin en Artaud, die in staat waren hun ziekte creatief uit te buiten.

Is deze gestiek ook Rihms doel, zijn middelen zijn anders. Kan men bij Webern en nog veel meer bij Berg en Schönberg spreken van een Brahms-achtige frasering met een opbouw, een climax en een afbouw, bij Rihm zijn de bouwstenen niet eens motieven of uit twee of drie noten bestaande akkoorden die soms vele seconden kunnen duren - het zijn eerder explosies, erupties van hooguit enkele noten. Zeer sterke voorbeelden hiervan zijn de composities *Sine Nomine* (1985) voor koperkwintet, zijn *Klavierstück VII* (1980) en zijn negen strijkkwartetten (geschreven tussen 1970 en 1993). In de loop der jaren kwam hier een sterk gevoel voor de spanning tussen muziek en stilte bij (mede onder invloed van zijn contact met Luigi Nono). Ter nagedachtenis van zijn overleden vriend schreef hij 'vijf pogingen' hem te gedenken, onder andere *La lugubre gondola/Das Eismeer* uit 1990-'92 voor orkest. In dit werk combineert Rihm zijn voorliefde voor grote contrasten (bij hem waren dat tot dan toe vaak enorme abrupte dynamische wendingen) met de afwisseling van zachte muziek en stilte die kenmerkend is voor late Nono-composities als *Prometeo* en *Fragmente - Stille, an Diotima* (welk laatste werk gebaseerd is op Hölderlin).

Wat in het klein geldt voor de bouwstenen, geldt in het groot voor de samenhang. Rihm negeert de uit de traditie overgeleverde modellen als symfonie of sonate en komt intuïtief tot een opeenstapeling van bouwstenen die de luisteraar als samenhangend ervaart zonder dat deze bouwsteen-opeenvolging appelleert aan bekende vormen. Intuïtie komt voor techniek. Ernst Vermeulen verklaart zelfs: Intuïtie wordt techniek. Met dit vormgevoel is Rihms traditie bepaald niet die van de Tweede Weense School (de uitzonderingen zijn de composities die hij met name noemt), eerder die van Mahler en Stravinsky. Bij Mahler hebben de zeer expressieve details de neiging om uit de voegen van de klassieke vorm te barsten - dit verklaart voor een groot deel de fascinatie die Mahler uitoefent op de hedendaagse componisten. Bij Stravinsky is structureel bezien in wezen hetzelfde aan de hand, al is daar de toon volstrekt anders: niet zwaar op de hand als bij Rihm en Mahler, eerder laconiek en ironisch. Wat bij Stravinsky collagetechniek wordt genoemd, is in wezen hetzelfde als Rihms intuïtietechniek: uit heterogene ingrediënten een samenhang creëren die niet verwijst naar gecodificeerde genres. (Deze overeenkomst relateert aanzienlijk de veelgemaakte tegenstelling tussen de 'toon' van beide componisten.) Rihm spreekt niet van intuïtie, maar van 'zelfvoortbrenging'. Zijn muziek is even fragmentarisch als monumentaal, dit verbindt Rihm met Varèse en verklaart waarom zijn muziek in Nederland het meest is gespeeld door het Asko Ensemble.

Met deze formele bril bekijkt Rihm ook de muziek van collega's uit vorige eeuwen. Mozart is volgens hem in de vorige eeuw 'gladgestreken' terwijl hij eigenlijk een 'sinistere expressionist' is, die volksverachtelijke muziek heeft gecomponeerd (...). Zijn "doorwerkingen" tellen soms slechts vier maten en dan komt hij plotseling met volledig nieuw thematisch materiaal aandraven. Voor mij is Mozart de gekste van allemaal. Rihms wijze van structureren heeft onder andere tot gevolg dat hij tijdens het componeren vaak niet weet hoe een stuk zal eindigen, of hoe hij een stuk uitgevoerd wil hebben. Rihm maakt echter weinig schetsen. Hij werkt snel (en staande!) en begint liever aan een nieuw werk dan dat hij een oud stuk herzielt. Zijn werkenlijst (meer dan 100 stukken) is voor een hedendaags componist zeer lang. (Wat betreft zijn werkwijze is Rihm het volstrekte tegendeel van componisten als Mozart en Rachmaninov. Mozart schreef, terwijl hij aan zijn opera *Idomeneo* werkte, aan zijn vader op 30 december 1780:

'Komponiert ist schon alles - aber geschrieben noch nicht.' Rachmaninov greep pas naar het papier nadat hij in zijn hoofd de muziek tot in de kleinste details had vastgelegd; vanaf dat moment was het voor hem uitsluitend nog een kwestie van opschrijven.) In zijn toelichting bij de partituur van zijn *La lugubre gondola/Das Eismeer* voor twee ensembles schrijft Rihm dat de musici mogen experimenteren met de opstelling van de ensembles. Rihm wist bij voltooiing nog niet of het publiek op het podium wel of niet mag zitten tussen de twee groepen musici. In Hölderlin-achtige taal vermeldt de partituur: 'Sollte einmal ausprobiert werden. Heute bin ich noch nicht sicher, ob...' De grote rol die de intuïtie speelt bij Rihm verklaart ook de soms ongebruikelijke vorm van zijn stukken. Het Vierde strijkkwartet (1979-'81) heeft drie delen: eerst twee snelle, dan een langzame. Ook in geschriften verbergt hij zijn onzekerheid niet, nog sterker: Hij weet er zelfs literatuur van te maken. Zijn teksten zijn prachtig om te lezen (sommige van zijn programmatoelichtingen heeft hij gesteld in de vorm van een gedicht!), maar inhoudelijk laat hij de lezer soms volstrekt in het ongewisse. Zijn toelichting bij *Verzeichnung-Studie* uit 1986 voor strijktrio is een poging om zo lang mogelijk zo min mogelijk te zeggen. Zijn orkestwerk *Bildlos/Weglos* (1990-'91) droeg hij op aan 'den ortlosen Wanderern Luigi Nono und Andrej Tarkowsky'. Een andere uiting van deze werkwijze is het concipiëren van reeksen van composities. Een compositie heeft bij deze werkwijze in zekere zin een open einde dat vraagt om een vervolg, dat ook weer een open einde kent dat weer vraagt om een vervolg, enzovoort. Dit leidde tot een reeks van drie composities voor pianotrio onder de titel *Fremde Szenen I-II-III* uit 1982-'83 (die Rihm beschouwt als een 'Erste Folge') en tot een cyclus van acht werken onder de titel *Cziffren* (1982-'88). Naar aanleiding van zijn orkestwerk *Ins Offene...* (1990) schreef hij dat hij Hölderlin bewondert om zijn structuren met een open einde.

Een ander facet van Rihms structuurzin is zijn tekstbehandeling. Hij versnipperd de teksten dermate dat hij in de structuur van de muziek de samenhang van de tekst volledig aan zijn laars lapt. Voor zijn werk *Frau/Stimme für Sopran und Orchester mit Sopran* uit 1989 (de eerste sopraan is soliste, de tweede fungeert als 'Klangkörper' binnen het orkest) gebruikt hij een beschouwend intermezzo uit het toneelstuk *Der Auftrag* van Heiner Müller. (Müllers toneelstuk *Die Hamletmaschine* inspireerde Rihm tot zijn gelijknamige opera, waarvoor hij in 1986 de Liebermann-prijs ontving.) Uit deze passage koos hij slechts enkele woorden en zinsdelen om ze in zijn compositie met grote tussenpozen te presenteren, waardoor de tekst van een samenhangend betoog verandert in een reeks zeer disparate uitroepen; alleen aan het slot is er sprake van een meer coherente en traditionele voordracht.



Wolfgang Rihm. foto Charlotte Oswald

Van Hölderlin zette hij enkele gedichtflarden tot 'Hölderlin-fragmente' waarbij Rihms momentane contrastrijke structuur een perfect muzikaal equivalent is van Hölderlins grammaticaloze gedichten. Als Rihm kiest voor een meer romantische frasering (bij voorbeeld als die van de door hem zeer bewonderde Schumann), dan is het altijd met zoveel dubbele bodems dat men eerder kan spreken van een perfecte moord dan van een hommage, bij voorbeeld in zijn *Wölfl-Lieder*. In mindere mate geldt dit voor zijn liederencyclus *Umsungen* (1984) die op het repertoire werd genomen door niemand minder dan Dietrich Fischer-Dieskau - het heeft Rihm nooit ontbroken aan pleitbezorgers van naam.

Hoezeer Rihms muziek ook mag verschillen van die van Schönberg, Berg en Webern, er zijn ook duidelijke overeenkomsten. Ten eerste delen zij een grote vaardigheid in het donker instrumenteren. Rihms *Schwarzer und Roter Tanz* voor orkest uit 1982-'83 lijkt op Schönbergs *Erwartung*, niet alleen door de voorliefde voor een donkere instrumentatie, maar ook door het vermogen zelfs in het zwartste fortissimo enorm te nuanceren. Deze kwaliteit is ook aanwezig in zijn kamermuziek, bij voorbeeld in zijn strijkkwartetten en in *Verzeichnung-Studie* voor strijktrio, bestaande uit altviool, cello en contrabas (over donkere kleuren gesproken!).

Ten tweede is Rihm evenals de 'tweede Weners' een geboren dramaticus. Zijn instrumentale composities bezitten een dramatiek die men eerder verwacht bij opera's en liederen dan bij strijkkwartetten en pianomuziek. Geheel in lijn hiermee omschreef hij Beethovens strijkkwartetten en Schumanns vroege pianomuziek als 'theater zonder gezang'. Over Weberns vroege werken verklaarde hij dat diens muzikale figuren voortkomen uit de 'poëtische idee'. Volgens Rihm-kenner Dieter Rexroth gelooft Rihm in de romantische en modernistische notie van de autonomie van de muziek. Daar staat tegenover dat Rihm muziek componeert die de luisteraar meteen wil 'pakken'. Muziek is voor Rihm allesbehalve een vrijblijvend tijdsverdrijf. Zijn beroemdste uitspraak luidt: 'Ich will bewegen und bewegt sein. Alles an Musik ist pathetisch.' Niet voor niets heeft men het bij Rihm niet over 'muziek', maar over 'Ausdrucksmusik' - wil men daarmee wellicht suggereren dat sommige 'muziek' geen uitdrukking is? Rihm schuwt bepaald niet de min of meer programmatische of verhalende titels bij zijn composities. Veelzeggend zijn de tweede titels van zijn strijkkwartetten. Het derde (1976) heet *Im Innersten*, het zesde (1984) *Blaubuch*, het zevende (1985)

Veränderungen en het vijfde (1981-'83), zeer opmerkelijk, *Ohne Titel*. Drie orkestwerken heten *Unbenannt* (1986, 1987 en 1989-'90). 'Benannte' titels zijn bij Rihm ver in de meerderheid, bij voorbeeld het celloconcert *Monodram* (1982-'83). Tot zijn werkenlijst behoren 'slechts' drie symfonieën (1969, 1975 en 1976-'77).

Rihm deelt een voorliefde voor vocale muziek (met name in het begin van zijn carrière componeerde hij veel vocale werken) met Berg en Mahler, wier instrumentale stukken overigens ook een sterk vocaal karakter hebben. Denkt men bij het laatste van Mahlers *Rückertlieder* de menselijke stem weg, dan heeft men bijna het *Adagietto* uit zijn *Vijfde symfonie*. Berg schreef, voordat hij bij Schönberg studeerde, vrijwel uitsluitend liederen. Nadat Schönberg hem had geleerd instrumentaal te denken, componeerde Berg instrumentale stukken met de dramatiek van vocale muziek. Zijn *Drei Orchesterstücke* en zijn *Kammerkonzert* zijn in zekere zin vooruitwijzingen naar respectievelijk naderkingen van *Wozzeck*. Bergs Vioolconcert is hoorbaar gecomponeerd ten tijde van *Lulu*. Dat ook Rihm in zijn instrumentale muziek vocaal denkt, blijkt uit zijn Altvioolconcert uit 1983 en nog sterker uit zijn Vioolconcert uit 1991-'92 dat niet toevallig *Gesungene Zeit* heet. Naar aanleiding van dit werk schreef Rihm:

'Instrumentale Virtuosität ist mir eine gesteigerte Qualität gesanglicher Fähigkeiten.'

Het Vioolconcert is 'immer Gesang, auch dort wo Schlag und Puls den Aten kurz fassen'. Anne-Sophie Mutter, aan wie het concert is opgedragen, combineerde het op cd volkomen terecht met het Vioolconcert van Berg.

Van dit dramatisch temperament is het een kleine stap naar Rihms fascinatie voor de opera. Tot zijn meer dan honderd werken behoren zeven 'Bühnenwerke'. Twee ervan zijn tekstloos: *Seraphim* uit 1994 is 'Musiktheater ohne Text' maar met 8 vocale solisten; *Tutuguri* (1980-'82) is een 'Poème dansé, Ballett nach Antonin Artaud' waarvan *Schwarzer und roter Tanz* een orkestraal fragment is. Voor *Die Eroberung von Mexiko* (1987-'91) schreef hij zelf het libretto. In *Die Hamletmaschine* (1983-'86) wilde hij elke muzikale causaliteit tussen de fragmenten zoveel mogelijk vermijden. *Jakob Lenz* (1977-'81) is gebaseerd op het leven van de gelijknamige achttiende-eeuwse toneelschrijver die de toneelregels van die tijd aan zijn laars lapte en geleidelijk aan krankzinnig werd.

Ondanks zijn veelvormig oeuvre is Rihm altijd een neo-expressionist gebleven. Zo extreem als zijn expressiviteit is, zo extreem zijn de reacties op zijn muziek: of men hoort zoveel afwisseling dat men krampachtig zoekt naar constanten, of men wordt elke keer getroffen door zijn schaamteloze behoefte tot 'Ausdruck'. Hoe dan ook, de heftigheid waarmee zowel bewonderaars als sceptici op zijn werk reageren, zegt alles over de onontkoombare kracht van zijn muziek.

Emanuel Overbeke

Asko Ensemble
Schönberg Ensemble
Nederlands Blazers Ensemble

dirigenten
Reinbert de Leeuw
Michael Zilm
Zoltán Peskó

coproductie NPS-radio/Holland Festival

zondag 11 juni 1994 Paradiso

deel I: 14.00 uur
deel II: 20.30 uur

randprogramma: Componistendebat,
19.15 uur.

deel I (toelichtingen vanaf pagina 30)

Wolfgang Rihm (1952)
Sine Nomine (1985 *)
*Erscheinung - Skizze über Schubert für
 neun Streicher* (1978)

Helmut Lachenmann (1935)
'...Zwei Gefühle...' Musik mit Leonardo
für zwei Sprecher und
Instrumentalensemble (1991-'92)

pauze

Helmut Lachenmann (1935)
Allegro Sostenuto. Musik für
Alt Klarinette/Baß Klarinette, Violoncello
und Klavier (1991)

pauze

Bernd Alois Zimmermann (1918-1970)
*Omnia tempus habent. Kantate für
 Sopransolo und 17 Instrumente auf
 Texte der Vulgata (1957-'58)*

Mauricio Kagel (1931)
Norden - für Salonorchester (1993-'94) *

solisten:
altklarinet/basklarinet
Harry Sparnaay

cello
Taco Kooistra

piano
Yoko Abe
Siegfried Mauser

sprekstem
David Barick
Charles van Tassel

sopraan
Julie Moffat

Marja Molewijk (productie)

deel II (toelichtingen vanaf pagina 37)

Heiner Goebbels (1952)
Herakles 2 (1991)

Wolfgang Rihm
*Sphere. Kontrafraktur mit Klavier-
 Gegenkörper für Klavier, Bläser und
 Schlagzeug (1992-'94) **

pauze

Bernd Alois Zimmermann
Rheinische Kirmestänze für 13 Bläser
 (1950-'62)

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Zevende symfonie
(bew. voor 11 instrumenten)

pauze

Max Brand (1896-1980)
Eine Nachtmusik, in drei Sätzen
(1922) *

Richard Wagner (1813-1883)
Siegfried-Idyll (1870)

Handwritten musical score for "Walden" (Op. 146) by Franz Schubert. The score is for a full orchestra and includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, and Tuba. The score is written in 4/8 time and consists of 14 measures. The tempo is marked "Allegretto" and the mood is "Walden". The score is handwritten and includes many performance markings such as dynamics (p, f, mf, sf, pp, pp-p), articulation (acc, stacc, marc), and phrasing (legno, arco, p. b.). The score is titled "Walden" and "Op. 146".

Uit de partituur van Lachenmanns *Tanzsuite mit Deutschlandlied*.

Schönberg Ensemble

fluit	Govert Jurriaanse Eleonore Pameijer
hobo	Marieke Schut
klarinet	Pierre Woudenberg Liesbeth de Jong
fagot	Wilma van den Berge
hoorn	Hans Dullaert Wim Timmermans
trompet	Willem van der Vliet
piano/celesta	Marja Bon
clavecimbel/ harmonium	Gerrit Hommerson
harp	Ernestine Stoop
slagwerk	Ger de Zeeuw Wim Vos
viol	Marijke van Kooten Wim de Jong Heleen Hulst Brigitte Kraamwinkel Tinta von Altenstadt Suzanne Huynen Lydia Forbes Ilona de Groot Monica Germino Nelleke Scholten
altviol	Susanne van Els Bernadette Verhagen Jan Schoonenberg Liesbeth Steffens
cello	Hans Woudenberg Monique Bartels Marjolein Meijer Eduard van Regteren Altena
contrabas	Peter Luit Pieter Smithuysen

Asko Ensemble

fluit	Eleonore Pameijer, Govert Jurriaanse
hobo	Marieke Schut
basklarinet	Erik van Deuren
contrabasklarinet	Harry Sparnaay
contrafagot	Hanneke Metselaar
hoorn	Wim Timmermans
trompet	Hendrik Jan Lindhout, Ad Welleman
trombone	Toon van Ulsen
contrabastrombone/tuba	Joop van Dijk,
tuba	Anne Jelle Visser
harp	Ernestine Stoop
gitaar	Helenus de Rijke
piano	Niek de Vente
slagwerk	Herman Halewijn Murk Jiskoot
viol	Jan Erik van Regteren Altena Erik Kromhout
altviol	Liesbeth Steffens Bernadette Verhagen
cello	Taco Kooistra Eduard van Regteren Altena
contrabas	Pieter Smitshuysen

Nederlands Blazers Ensemble

fluit	Marieke Schneemann Desiree Woudenberg Wim Steinmann Suzanne Edikshoven
hobo	Bart Schneemann Justine Gerretsen Bram Kreeftmeijer Ron Tijhuis
klarinet	Harmen de Boer Els Vreugdenhil Hanna Bijlsma Jan Jansen
basklarinet	Romke Jan Wymenga Harry Sparnaay
fagot	Ronald Karten Marieke Stordiau
contrafagot	Hans Wisse onleesbare naam
hoorn	Paul van Zelm Dick Verhoef Harry Vorselle Rebecca Grannetia
trompet	Andre Heuvelman Ad Welleman Jos Verspagen Simon Wierenga Hans Altink Jacq Sanders
trombone	Art Moore Ben van Dijk
tuba	Hendrik Jan Renes Arjan Stroop
slagwerk	Peter Prommel Richard Jansen Rene Oussoren Henk de Vlieger
contrabas	Peter Jansen

Toelichtingen bij deel I

Wolfgang Rihm

Wolfgang Rihm werd in 1952 in Karlsruhe geboren. Hij studeerde bij Karlheinz Stockhausen, Klaus Huber, Wolfgang Fortner en Humphrey Searle (compositie) en H.H. Eggebrecht (muziekwetenschap). Rihm is een van de productiefste componisten van de naoorlogse generatie. Zijn oeuvre, dat inmiddels meer dan 150 werken telt, bestrijkt vrijwel alle muzikale genres: hij schreef opera's, symfonieën, solo- en kamer-muziekwerken en concerten. Sinds 1978 is hij docent bij de Darmstädter Ferienkurse, en sinds 1985 professor aan de Musikhochschule in Karlsruhe. Zie het artikel *Bewegen en bewogen worden* op pagina 20 van dit boekje.

Sine nomine

Wolfgang Rihm schreef zijn blaaskwintet *Sine nomine* (voor hoorn, trompet, cornet, tenor- en bastrombone) in 1985 voor het Gabrieli Quintet. Het werk beleefde zijn première tijdens een festival in Karlsruhe dat gewijd was aan het 'herstel van de tonaliteit'. Het was een bevestiging van de positie die de componist begin jaren tachtig in had genomen met betrekking tot de tonaliteitskwestie. In die periode distantieerde hij zich meer en meer van de neo-tonale richting waartoe zijn werken uit de jaren zeventig worden gerekend. In een polemische vergelijking tussen muziek en de culinaire wereld stelde hij neo-tonale composities gelijk met wijn die is aangelengd met etheenglycol. Rihms blaaskwintet, waarvan de schrijfwijze doet denken aan Varèse, neemt dan ook krachtig afstand van de nostalgische 'glorie van de welluidendheid'; het is muziek van een compromisloze, hardvochtige expressiviteit, die geen associaties wil oproepen bij de luisteraar.

Erscheinung

In het in 1978 geschreven *Erscheinung - Skizze über Schubert* voor negen strijkers (en piano ad libitum) neemt Rihms 'dispuut' met de muzikale traditie een zelfs in zijn oeuvre nauwelijks overtroffen kwellend-obsessieve vorm aan. Met haar manische onbeweeglijkheid en herhalingsdwang hoort deze partituur tot de meest 'kapotte' en dwangmatige uitingen van Rihm. Het stuk lijkt een artistieke poging om een gevaarlijke situatie meester te worden - wat niet autobiografisch maar veeleer als esthetische objectivering opgevat moet worden.

Het begin van *Erscheinung* is direct al doortrokken van een gekwelde expressie, als unisono-figures van de strijkers nauwelijks van hun plaats komen. Steeds opnieuw duiken in de klankstroom fragmenten op die Schuberts muziek oproepen. Alles draait rond in een cirkel - de 'vluchtpoging' uit deze duistere omgeving leidt direct al schipbreuk. Iets dergelijks zal iemand doormaken die er tijdens een nachtmerrie niet in slaagt zich te bevrijden van een kwellend beeld.

Net als het eveneens voor strijkers gecomponeerde *Nature morte - still alive* (1979-'80) kan *Erscheinung* worden opgevat als een muzikale formulering van de vraag of de door de dood bedreigde natuur (om precies te zijn ons leefmilieu) nog levend is en hoe men zich, in het leven maar ook in de muziek, kan verzetten tegen het gevaar van de verstarring.

(Uit het festivalboek van Wien Modern 1988)

Helmut Lachenmann

Lachenmann werd in 1935 in Stuttgart geboren. Hij studeerde onder anderen bij Jürgen Uhde (piano) en Luigi Nono (compositie). In 1962 trad hij voor het eerst als componist naar buiten tijdens de Biennale van Venetië en de Internationale Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt. Tien jaar later werd hij coördinator van de compositiestudio van dezelfde Ferienkurse. Lachenmann verdeelt zijn tijd tussen componeren en lesgeven. Hij doceert niet alleen aan de Musikhochschule van Stuttgart, maar verzorgt ook cursussen in tal van landen. Lachenmann, die er zowel maatschappelijk als compositorisch een compromisloze houding op nahoudt, geldt op basis van composities als *temA*, *Gran Torso*, *Accanto*, *Movement (-vor der Erstarrung)* en *Staub* als een van de toonaangevende Duitse componisten van dit moment.

Zie het artikel *Bevrijde waarneming. De componist Helmut Lachenmann* op pagina 5 van dit boekje.

'...Zwei Gefühle...'

Een groot deel van het werk werd in het leegstaande huis van Luigi Nono op Sardinië geschreven. Het spreekt vanzelf dat de herinnering aan hem mijn ideeën toen mede bepaald heeft.

Mijn werken aan dit stuk ging uit van de ervaring dat juist het 'structureel' gerichte luisteren, d.w.z. het bewuste waarnemen van wat tot klinken komt en van de daarin werkzame samenhangen, verbonden is met innerlijke beelden en gevoelens die van dat waarnemingsproces geenszins afleiden, maar er onlosmakelijk mee verbonden blijven en het zelfs een bijzondere, karakteristieke intensiteit verlenen.

Het is de eigenaardige situatie, waarin bij het ontcijferen van een tot ons gericht bericht de directe waarnemingsarbeid: het - misschien wel moeizame - herkennen en groeperen van de tekens enerzijds én de kracht van de zich aftekenende boodschap anderzijds in feite nauw bijeenhoren, elkaar zelfs conditioneren en een gesloten belevingscomplex vormen.

De beide sprekers van de Leonardo-tekst in '...Zwei Gefühle...' zijn als het ware elkaar aanvullende bewustzijnshelften van een denkbeeldige wandelaar en stomverbaasde lezer. Zij zelf fungeren bijna onbewust als de in elkaar grijpende handen van een visueel gehandicapte die die tekst als een kostbare inscriptie aftast, terwijl hij de taalelementen ervan stuk voor stuk bevoelt en zo goed en zo kwaad als hij kan in zijn geheugen samenvoegt: nuchter en geconcentreerd, 'verzonken', maar tegelijk 'getroffen' in de dubbele zin van het woord; want wat zich semantisch ontsluit, roept precies die situatie van onrustig zoeken 'in het gevoel van onwetendheid' op, waarin de blind tastende zich herkent.

Wat tot klinken komt, is beide tegelijk: veelvoudig uit het fonetische afgeleid en getransformeerd materiaal, en brokstukken van de overgeleverde voorraad affecten, nieuw gepoold als klinkende samenhang van innerlijk verschillend gearticuleerde akoestische velden, als het ware verhitte resp. afgekoelde vulkanen. Mediterraan klanklandschap op onherbergzame hoogte; een 'pastorale', geschreven met de gedachte aan wat me met de componist van Hay que caminar verbond.

Verlangen nach Erkenntnis

So donnernd brüllt nicht das stürmische Meer, wenn der scharfe Nordwind es mit seinen brausenden Wogen zwischen Scylla und Charybdis hin und her wirft, noch der Stromboli oder Aetna, wenn die Schwefelfeuer im gewaltsamen Durchbruch den

großen Berg öffnen, um Steine und Erde samt den austretenden und herausgespieen- en Flammen durch die Luft zu schleudern, noch auch die glühende Höhlen von Mongibello, wenn sie beim Herausstoßen des schlecht verwahrten Elements rasend jedes Hindernis verjagen, das sich ihrem ungestümen Wüten entgegenstellt (...) Doch ich irre umher, getrieben von meiner brennenden Begierde, das große Durcheinander der verschiedenen und seltsamen Formen wahrzunehmen, die die sin- nreiche Natur hervorgebracht hat. Ich wand mich eine Welle zwischen den schattigen Klippen hindurch, bis ich zum Eingang einer großen Höhle gelangte, vor der ich betroffen im Gefühl der Unwissenheit eine Zeit lang verweilte. Ich hockte mit gekrüm- mten Rücken. Die müde Hand aufs Knie gestützt beschattete ich mit der Rechten die gesenkten und geschlossenen Wimpern. Und nun, da ich mich oftmals hin und her beugte, um in die Höhle hineinzublicken und dort etwas zu unterscheiden, verbot mir das die große Dunkelheit, die darin herrschte. Als ich aber geraume Zeit verharret hatte, erwachten plötzlich in mir zwei Gefühle: Furcht und Verlangen. Furcht vor der drohen- den Dunkelheit der Höhle, Verlangen aber mit eigenen Augen zu sehen, was darin an Wunderbarem sein möchte.

Helmut Lachenmann

Allegro Sostenuto

Het werk werd in 1987-'88 geschreven in opdracht van de klarinettist Eduard Brunner, die het samen met cellist Walter Grimmer en pianist Gerhard Oppitz in 1989 in Keulen in première bracht. In 1991 schreef Lachenmann, op verzoek van basklarinettist Harry Sparnaay een versie voor altklarinet/basklarinet. Hieronder een toelichting van de com- ponist.

Net zoals in *Ausklang*, een werk voor piano en orkest dat vroeger werd geschreven, vormt ook hier het muziekmateriaal een schakel tussen de ervaring van 'resonantie' enerzijds (tenuto-variaties tussen secco-toon en natuurlijk of kunstmatig 'laisser-vibrer') en van 'beweging' anderzijds. Deze beide klankaspecten ontmoeten elkaar in de uit- voering in de vorm van een vaak tegenstrijdig *arpeggio*, dat wil zeggen als geleidelijk waargenomen proces van opwaartse, neerwaartse en ombouwende elementen. Dit proces kan zowel in een zeer korte periode als figuratieve expressie, maar ook over lan- gere periodes heen als projectie tot uiting komen. Vorm en expressie vloeien voort uit een samenloop van zes geleidelijk na elkaar geordende zones. Een weidse openings- sequens (1), die breedvoerig door de klankruimte loopt, een legato-cantilene opge- bouwd uit eenvoudige natuurlijke en kunstige, directe en indirecte, vrijwel 'valse' uitge- trokken klanken of resonantievelen, eindigend met een cadens die tot stilstand wordt uitgewerkt ('stilstand' is een typisch begrip, waarin weerklank en beweging elkaar in hun uitersten raken); een spel onderverdeeld (2) in trapsgewijze uitdovingen tussen gedempte, harde klanken en klanken die bij ingetrapt pedaal onbelemmerd kunnen uit- blinken; het eigenlijk *allegro* (3), waarin de klank als onderdeel van volle snelheid - als het ware omgekeerd - vloeiend overkomt, en vervolgens onderbroken en omgedraaid door een soort 'holle hymne' (4), een recitatief van kreten in verschillend resonerende, daaronder ook 'geluidsdode' ruimten, waarna de beweging heropleeft (5), op escale- rende wijze, waardoor ze vastloopt in grensdelen van de gewelddadig geperforeerde instrumentale klank, om daarna als het ware verend opgevangen te worden door een slotcadens (6) van mengelingen waarin gevoelsleven, klank en beweging hernieuwd in mekaar opgaan.

Helmut Lachenmann (vertaling Paul Beers)

Bernd Alois Zimmermann

De in 1918 geboren Zimmermann moest tijdens de Tweede Wereldoorlog zijn muziekstudie in Köln diverse malen onderbreken. Meteen aan het begin van de oor- log werd hij opgeroepen voor de dienstplicht; in 1942 werd hij vanwege een ernstige huidaandoening uit het leger ontslagen en kon hij zijn studie in Köln hervatten, tot de universiteiten van het Duitse Rijk in de herfst van 1943 hun onderwijs staakten. Zimmermann kon pas twee jaar later zijn studie afmaken. Tussen 1948 en 1950 nam hij deel aan de Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik. In 1958 volgde hij Frank Martin op als docent compositie aan het conservatorium in Köln. In 1970 maakte hij een einde aan zijn leven. Veel geciteerd zijn de woorden waarmee hij zichzelf ooit typeerde: 'Vermoedelijk ben ik een zeer Rijnse mengeling van monnik en Dionysus.' In het werk van Zimmermann is deze tegenstelling duidelijk terug te vinden. Christof Bitter schrijft in zijn voorwoord bij Zimmermanns bundel geschriften *Intervall und Zeit*: 'Het oeuvre van Zimmermann is één consequente poging deze dichotomie te overwinnen.'

Omnia tempus habent

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

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

Het vormprobleem en de oplossing ervan vloeien voor een groot deel voort uit Zimmermanns bezigheden als hoorspel-componist. Ook hierin stond de componist voor de opgave in muzikale miniaturen op de inhoud van de onmiddellijk voorafgaande

of erop volgende scène aan te sluiten. Zijn meest geslaagde hoorspelmuziek, bijvoorbeeld die bij Günther Eichs hoorspel *Festianus Märtyrer* (1958) bedient zich van een idioom dat sterke overeenkomsten vertoont met dat van *Omnia tempus habent*. Misschien dateert deze hoorspelmuziek zelfs uit dezelfde tijd als de cantate. Het is heel wel mogelijk dat de hoorspelcomposities als proeftuin gediend hebben, een terrein waarop de componist zich meer vrijheden kon veroorloven en de taal van de 'seriële' muziek kon uitwerken.

Klaus Ebbeke

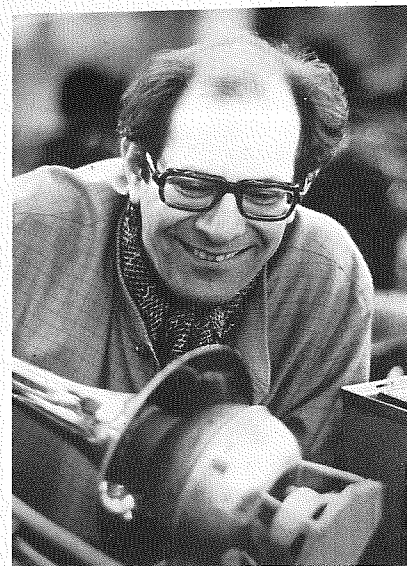
Omnia tempus habent

Liber ecclesiastes Salomonis (cap. III)

- 1 Omnia tempus habent et suis spatiis transeunt universa sub caelo
- 2 tempus nascendi et tempus moriendi tempus plantandi et tempus evellendi quod plantatum est
- 3 tempus occidendi et tempus sanandi tempus destruendi et tempus aedificandi
- 4 tempus flendi et tempus ridendi tempus plangendi et tempus saltandi
- 5 tempus spargendi lapides et tempus colligendi tempus amplexandi et tempus longe fieri a complexibus
- 6 tempus acquirendi et tempus perdendi tempus custodiendi et tempus abiciendi
- 7 tempus scindendi et tempus consuendi tempus tacendi et tempus loquendi
- 8 tempus dilectionis et tempus odii tempus belli et tempus pacis
- 9 quid habet amplius homo de labore suo
- 10 vidi afflictionem quam dedit Deus filiis hominum ut distendantur in ea
- 11 cuncta fecit bona in tempore suo et mundum tradidit disputatione eorum ut non inveniat homo opus quod operatus est Deus ab initio usque ad finem

Prediker 3:1-11

- 1 Alles heeft zijn uur en ieder ding onder de hemel zijn tijd;
- 2 er is een tijd om te baren en een tijd om te sterven, een tijd om te planten en een tijd om het geplante uit te rukken,
- 3 een tijd om te doden en een tijd om te helen, een tijd om af te breken en een tijd om op te bouwen,
- 4 een tijd om te wenen en een tijd om te lachen, een tijd om te rouwklagen en een tijd om te dansen,
- 5 een tijd om stenen weg te werpen en een tijd om stenen bijeen te verzamelen, een tijd om te omhelzen en een tijd om zich van omhelzen te onthouden,
- 6 een tijd om te zoeken en een tijd om te laten verloren gaan, een tijd om te bewaren en een tijd om weg te werpen,
- 7 een tijd om te scheuren en een tijd om dicht te naaien, een tijd om te zwijgen en een tijd om te spreken,
- 8 een tijd om te beminnen en een tijd om te haten, een tijd van oorlog en een tijd van vrede.
- 9 Welk voordeel heeft de werker van datgene waarvoor hij zich aftobt?
- 10 Ik heb in d'genschouw genomen de bezigheid, die God aan de mensenkinderen gegeven heeft om zich daarmee te kwellen.
- 11 Alles heeft Hij voortreffelijk gemaakt op zijn tijd; ook heeft Hij de eeuw in hun hart gelegd, zonder dat de mens van het werk dat God doet, van het begin tot het einde, iets kan ontdekken.



Mauricio Kagel.

Mauricio Kagel

Kagel (Buenos Aires, 1931) studeerde piano, cello, orgel, zang, directie en muziektheorie, maar als componist is hij in essentie autodidact. Hij was enige tijd werkzaam als repetitor en dirigent bij het Teatro Colón en vertrok in 1957 naar Europa waar hij tijdelijk verbonden was aan de studio voor elektronische muziek van de WDR in Köln. Van 1960 tot 1966 was hij gastdocent bij de Darmstädter Ferienkurse, en tussen 1969 en 1975 was hij (als opvolger van Stockhausen) leider van de Kölner Kurse für Neue Musik. Sinds 1974 is hij Professor für neues Musiktheater aan de Musikhochschule in Köln.

Norden

Het is geen toeval dat de Stücke der Windrose met deze compositie worden afgesloten. Ook al had ik voor de uitvoering van de acht cyclusnummers geen bepaalde volgorde op het oog, bij het schrijven was voor mij de opeenvolging van de hemelrichtingen wel degelijk van belang. Soms ontvlamde de muzikale fantasie spontaan en leken de gedachten elkaar te verdringen. Enkele regionen van deze muziek-geografische kringloop waren voor mij een welkome aanleiding om de klaarblijkelijke en toch raadselachtige overeenkomsten te onderzoeken die culturen en continenten akoestisch verbinden.

Maar bij het noordelijkste Noorden - en evenzo bij het zuidelijkste Zuiden - zijn vergelijkingen meestal onzeker en leiden tot problematische tekens. Hier, waar in elk opzicht het naakte rien-ne-va-plus heerst, is het niet de muziek die zich als eerste aan je opdringt, maar witte oneindigheid, niet aflatende wind en het bijna totale ontbreken van menselijk leven.

Aangezien ik de kou van een milde winter al slecht verdraag, leek het idee een tocht langs de poolcirkel te ondernemen me een aardige uitdaging. Beginnend in het Mongoolse Siberië zou ik aan het eind van mijn winterse reis bij de Inuit-eskimo's in de Canadese Hudson-baai een rituele ceremonie bijwonen. Alleen: telkens als ik in Canada het vaste plan had naar de noordelijkste landingsplaats te vliegen, dwongen onvoorziene repetities en afspraken of beroerd reisweer tot hernieuwd uitstel van het plan.

Maar de ware reden om dat plan te verwezenlijken was een andere. Als deelnemer van een godsdiensthistorisch seminarium las ik meer dan veertig jaar geleden een verhandeling over Siberische mythen en de oorsprong der sjamanen, de symboliek van hun kledij en de transcendente rol van de alomtegenwoordige tovertrommel. Vooral de functie van de muziek bij de magische genezingen is me altijd bijgebleven. Helaas vergat ik na zo lange tijd zowel de naam van de schrijver als de titel van het geschrift.

Nu besloot ik in een heel andere richting te gaan, en wel een tocht naar binnen te ondernemen. In plaats van een concrete toenadering tot het thema besloot ik mijn toenmalige indrukken bij de lectuur van de tekst muzikaal om te zetten, om de klanken en ritmen te reconstrueren die ik, ook zonder een toon van de originele muziek te kennen, me op dat tijdstip had voorgesteld. Zo ontstond Norden, alsof je de akoestische recensie schreef van een sinds lang verdwenen boek, waarbij alleen flarden van de herinnering als arbeidsmateriaal waren overgebleven.

Deze muziek staat niet in relatie tot een ook fysiek beleefde toestand of tot muziek-ethnologische opnamen, ze maakt daarom geen aanspraak op enigerlei vorm van authenticiteit. En niettemin: bij het slagwerk bijvoorbeeld kan de toevoerder instrumenten en requisieten herkennen die op die breedtegraden elementair zijn.

Dierehuiden, stenen, wind, vuur, water, het knerpen van sneeuw, het breken van ijs komen in deze muziek uitdrukkelijk voor of worden - zoals het in de taal van de geluidseffecten heet - realistischer dan in de werkelijkheid nagebootst.

Ik liet me bij het schrijven niet zozeer door de specifieke kennis van de stof leiden, maar liet veeleer mijn geheugen ensceneren. Een dramaturgisch effect is het resultaat en een trance-toestand ligt eigenlijk aan het werk ten grondslag.

Toen de compositie bijna klaar was, las ik in een boekhandel de titel van een werk dat naast vele andere op een tafel lag. Het kwam me bekend voor, en zie daar, ik had de bron van mijn verbeelding teruggevonden.¹ Daar ik aan de toevalligheid van het toeval nauwelijks geloof, begroette ik het boek als vriendelijk gebaar van een behulpzame geest wiens opstanding enigszins verlaat kwam.

Norden, een opdracht van het Ensemble InterContemporain, is opgedragen aan Karl Rarichs. De eerste uitvoering vond plaats in de Cité de la musique te Parijs op 23 april 1995.

Mauricio Kagel
vertaling Paul Beers

¹ Mircea Eliade: 'Schamanismus und archaische Ekstasetechnik', Zürich 1957, Frankfurt 1991.
Titel van de originele uitgave: 'Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase', Paris 1951.

Toelichtingen bij deel II

Heiner Goebbels

Heiner Goebbels werd op 17 augustus 1952 geboren in Neustadt Weinstrasse. Sinds 1972 woont hij in Frankfurt. Hij studeerde sociologie en volgde verschillende muziekstudies. Talloze concerten en plaatopnamen verzorgde Goebbels met groepen als het Sogenannten Linksradikalen Blasorchester, het Goebbels/Hart-Duo en het Art-Rock-Trio Cassiber. Halverwege de tachtiger jaren componeerde en ensceeneerde hij zijn werken veelal op teksten van de Duitse theatermaker Heiner Müller. Daarvoor ontving hij de Hörspielpreis der Kriegsblinden en bij herhaling de Prix Italia en de Prix Karl Sczuka. Sinds 1988 schreef Goebbels verschillende stukken voor Ensemble Modern en Ensemble InterContemporain. In 1993 ontving hij de Hessische Kulturpreis. Festivals, tournees met zijn ensembles, theaterproducties en concerten met zijn muziek voerden hem in de afgelopen vijftien jaar door meer dan dertig landen. Zijn discografie telt nu reeds twaalf cd's. De première van zijn meest recente muziektheaterproductie *Ou bien le débarquement désastreux* vond in 1993 plaats in Parijs. Reprises ervan zijn sindsdien gespeeld in Frankfurt, Berlijn, München en Brussel. Heiner Goebbels is lid van de Akademie der darstellenden Künste in Frankfurt en van de Akademie der Künste in Berlijn.

Herakles 2

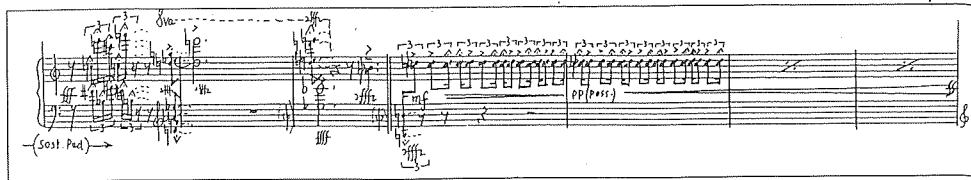
De titel van dit werk is ontleend aan een tekst uit het stuk Zement van Heiner Müller. Daarin wordt de tweede opdracht beschreven die de Griekse heros Herakles vervult. Als hij moet vechten met de zevenkoppige waterslang Hydra neemt Herakles geleidelijk de gedaante aan van zijn tegenstander.

'(...) Lange tijd bleef hij geloven dat hij nog steeds door de bossen liep, in de bedwelmende hete winden die uit alle richtingen leken te waaien en de bomen deden kronkelen als slangen in de onveranderlijke schemering, een nauwelijks zichtbaar bloedspoor volgend over de gestaag schuivende bodem, alleen in zijn strijd met het beest (...).'

Ik heb de laatste jaren vrijwel uitsluitend gewerkt met teksten van Heiner Müller. Ik heb uiteraard grote belangstelling voor de inhoud van Müllers teksten. Bepalend voor mijn werk is echter de manier waarop de structurele kracht, de syntaxis en het timbre van zijn teksten altijd open blijven voor interpretatie en vormen bevatten die door de muziek kunnen worden aangenomen. In Herakles 2 wordt geen woord gesproken - de structuur van de muziek is geïnspireerd door de architectuur van de tekst.

De compositie werd geschreven in opdracht van het Ensemble InterContemporain in Parijs en beleefde in januari 1992 zijn première in het Musée d'Art Moderne.

Heiner Goebbels



Wolfgang Rihm - Sphere

Over dit eendelige werk uit de jaren 1992-'94 schreef Claus Spahn in de *Süddeutsche Zeitung*: *Sphere* is absolute muziek, hoewel de schaduwen die als het ware door de klanken worden geworpen zo plastisch zijn, dat je het niet helpen kunt er toch associaties bij te krijgen. Gebeeldhouwde, percussieve staccato-akkoorden van de piano en hun, door middel van gedempte blazerstonen (waaronder, tegen het einde van de compositie, ook trompetten) gecreëerde echo's, vormen zoiets als het thematische hart van het stuk. In *Sphere* ziet Rihm, in tegenstelling tot zijn vioolconcerten, volledig af van melodische expressie. Hij concentreert zich daarentegen op de verticale profilering, waarbij de expressie evenzeer op klankbewegingen is gebaseerd als op de stille momenten tussen die bewegingen. De compositie, die in tegenstelling tot wat de titel suggereert nauwelijks sfeervol te noemen is, wordt gekenmerkt door een sterke innerlijke spanning. De weerlicht-achtige geluidsexplosies die veel van Rihms vroegere werk kenmerken, treden hier slechts sporadisch op.

Zie voor de biografie van Wolfgang Rihm pagina 20.

Bernd Alois Zimmermann - Rheinische Kirmestänze

Kort nadat in de serie 'Musik der Zeit' van de Westdeutsche Rundfunk de grootse vocale symfonie (nog niet de opera) *Die Soldaten* voor het eerst had geklonken, gaf de Volksmusikvereinigung van diezelfde WDR de eerste uitvoering van een wel heel anders geaard werkje: de *Rheinische Kirmestänze*. In hun oorspronkelijke vorm ontstonden deze vijf dansen in 1950, hetzelfde jaar waarin Zimmermann zijn eerste twaalftooncompositie schreef: de Vioolsonate, later bewerkt tot Vioolconcert. Van twaalftoontechniek noch Darmstädter Ferienkurse (die de 32-jarige Zimmermann in 1950 voor de derde keer bezocht) valt in de *Rheinische Kirmestänze* echter ook maar iets te bespeuren. Het amper zes minuten durende werkje, dat toont hoezeer de *Rheinländer* Zimmermann vertrouwd was met de gebruiken van zijn streek en de volksmuziek die op dorpsfeesten werd gespeeld, volgt traditionele vormschema's die echter op ironische wijze worden gehanteerd. Als bijvoorbeeld in het tweede deel de contrabastuba het banale thema oppakt, werkt dat op de lachspieren omdat de houtblazers er brutaal tegenin gaan. Stijlbreuken ontstaan ook als eenvoudige melodieën contrapuntisch worden verwerkt of als, zoals in het derde deel, verrassende maatwisselingen (3/8 tegen 2/4 of 3/4) een stereotiep maatschema als het ware uit zijn hengsels lichten. Het stuk toont Zimmermann's gevoel voor humor maar is tegelijkertijd doordrongen van een merkwaardige, niet te negeren droefenis en melancholie. Achter vreugde loert ellende, achter het masker gloort het naakte aangezicht, achter jolijt *tristesse*.

Zie voor de biografie van Bernd Alois Zimmermann pagina 15.

Ludwig van Beethoven - Zevende symfonie

poco sostenuto-vivace • allegretto • presto-assai meno presto • allegro con brio

Bij de eerste uitgave van de partijen van Beethovens Zevende symfonie in 1816 verschenen liefst zes arrangementen, waaronder één voor blaasoktet met contrabas.¹ De uitgever S.A. Steiner beweerde dat Beethoven zelf de supervisie had, maar of Beethoven zich werkelijk bemoeid heeft met dit soort routinewerk valt te betwijfelen. Meer nog dan het aantal gedocumenteerde uitvoeringen van een werk vormt het bestaan van dergelijke arrangementen een graadmeter voor de populariteit ervan. De 'Zevende' van Beethoven ging in première tijdens een veelbesproken benefietconcert dat de hofmechanicus Mälzel, uitvinder van de metronoom, in 1813 organiseerde voor de oorlogsinvaliden uit de slag bij Hanau. Het lijkt waarschijnlijk dat het voor Beethoven doorslaggevende succes van dit evenement vooral te danken is geweest aan het vuurwerk in de - tijdens hetzelfde concert uitgevoerde - gelegenheidscompositie *Die Schlacht bei Vittoria*, waarbij hofkapelmeester Salieri hoogstpersoonlijk het afvuren van de kanonnen leidde.

De Zevende symfonie werd in ieder geval een veelbesproken en omstreden compositie. Friedrich Wieck, de vader van Clara Schumann, die bij de eerste repetitie aanwezig was, verwoorde het onbegrip van veel tijdgenoten: hij noemde de symfonie het werk van een dronkeman. Na de eerste uitvoering in Parijs in 1829 werd de symfonie door de criticus Fétis volledig gekraakt.

De Zevende symfonie is een revolutionair werk en de aanleiding tot het onbegrip werd gevormd door het feit dat Beethoven nooit eerder zo ver ging in het toepassen van een heel nieuw soort thematisch materiaal. De thema's zijn niet langer afgeronde melodieën, maar uitgangspunten voor een organisch muzikaal geheel; zowel in melodisch als in harmonisch en ritmisch opzicht.

Wat iedereen heeft geconstateerd is dat in deze symfonie het motorisch-ritmische het bepalende element is geworden ten koste van het melodische. Het gebruikelijke langzame deel, meestal een andante of adagio als tweede deel, ontbreekt. Daarvoor in de plaats stelt Beethoven een meeslepend allegretto op basis van een thema dat hij al noteerde in de tijd dat hij aan de Razumovsky-kwartetten werkte. Dit thema laat hij volgen door een aantal in stemming wisselende melodische gegevens.

De symfonie ontlokte aan Wagner een inmiddels beroemd geworden commentaar: 'Deze symfonie is de apotheose van de dans zelf: het hoogste wezen van de dans, de meest gezegende uiting in tonen van ideaal-belichaamde lijfelijke beweging.'

Mark van Dongen

¹ Het Nederlands Blazers Ensemble voert de bewerking voor octet met contrabas uit (auteur onbekend) met 11 musici: een derde fagot en pauken zijn ter versterking toegevoegd.

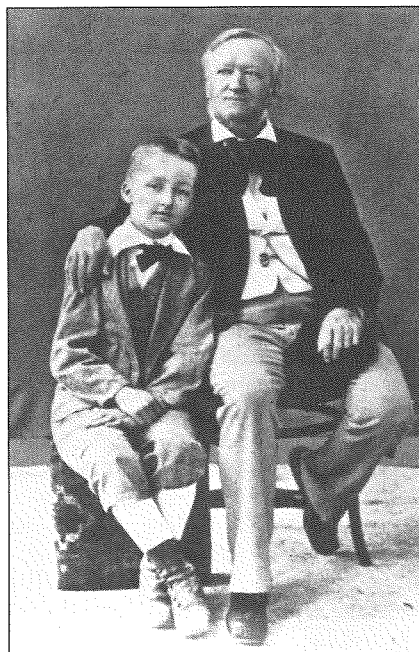
Max Brand

Max Brand werd in 1896 in Lwow in de Oekraïne geboren en kreeg zijn muzikale opleiding in Wenen. In 1920 volgde hij, samen met Ernst Krenek, zijn leermeester Franz Schreker naar Berlijn. Negen jaar later verwierf hij grote bekendheid door de opvoering in Duisburg van zijn theaterwerk *Maschinist Hopkins*. Het succes was zo groot dat deze opera in de jaren die volgden door maar liefst zevenendertig operahuizen op het

programma werd genomen. Daarna volgde de verdrijving. De tweede opera, *Requiem*, reeds ingestudeerd voor de première in Berlijn, kwam met de machtsovername door de nationaal-socialisten te vervallen. Brand ging naar Wenen, en van daaruit via Praag, Zwitserland en Rio de Janeiro naar de Verenigde Staten waar hij vanaf 1940 vijfendertig jaren woonde. In de jaren vijftig nam hij contact op met Herbert Eimert in Köln inzake elektronische muziek, een techniek die hem tot aan het eind van zijn leven niet meer los zou laten. In 1974 keerde hij terug naar Oostenrijk, waar hij in 1980 stierf.

Eine Nachtmusik

Deze *Nachtmusik* is het vroegste werk van Brand dat bewaard is gebleven. Het werd in 1922 geschreven. Zoals de naam al aangeeft heeft deze muziek een droomachtig, visionair karakter met een ondertoon van melancholie. Het stuk bestaat uit drie delen: Langsam (andante); Andantino (gemächlich, eher schleppend) - vivace; Adagio. Over het Andantino - vivace heeft Brand geschreven: 'Het eerste gedeelte van dit deel, tot aan het vivace, moet geheel en al *pp* worden gespeeld en de indruk wekken van een in de verte voorbijrijdende trein, die eerst nadert, zich dan verwijdt om tenslotte weg te sterven.'



Wagner met zijn zoon Siegfried in 1880.

intieme en serene sfeer en door het ontbreken van heftige contrasten, ook al zijn de polyfone uitwerking en de instrumentatie zeker niet eenvoudig te noemen. De *Siegfried-Idyll* is gezet voor klein orkest (fluit, hobo, 2 klarinetten, fagot, 2 hoorns, trompet en strijkers).

Richard Wagner - Siegfried-Idyll

In tegenstelling tot wat de titel suggereert, is dit werk geen onderdeel van de *Ring des Nibelungen*. Wagner schreef het ter gelegenheid van de geboorte van zijn zoon Siegfried in 1869. Hij droeg de partituur op aan zijn vrouw Cosima en verraste haar met een in het geheim georganiseerde uitvoering op Kerstochtend 1870 in Wagners landgoed Triebchen bij Luzern. Het thematische materiaal is voor het grootste deel afkomstig uit *Siegfried*, het derde deel van de tetralogie waaraan Wagner op dat moment juist werkte. Zo treft de luisteraar de bekende melodieën aan uit de eerste en tweede akte: de jonge Siegfried onder de bomen van het Duitse woud. In het midden van het stuk duikt een in die tijd populair Duits slaapliedje op.

Het karakter van deze *Idyll* wijkt af van dat van de operamuziek, door zijn meer

Biografieën

Harry Sparnaay

De Nederlandse klarinettist Harry Sparnaay studeerde bij Ru Otto aan het conservatorium in Amsterdam. Sinds 1970 treedt Sparnaay vooral op als bas-klarinettist en kan gezien worden als een van de meest vooraanstaande bespelers van de basklarinet. In 1972 won hij de eerste prijs op het Gaudeamusconcours. Hij speelde in orkesten, zoals onder andere het Concertgebouworkest, het Berlijns Radio Symfonie Orkest, het Ensemble InterContemporain en het BBC Symphony Orchestra. Als solist speelde Sparnaay op grote internationale festivals voor eigentijdse muziek en speelde de wereldpremière van *In Freundschaft* van Karlheinz Stockhausen. Componisten als Berio, Xenakis, Feldman en Yun droegen werken aan hem op. Sparnaay doceert aan het Sweelinck Conservatorium in Amsterdam en het conservatorium van Utrecht.

Taco Kooistra

Taco Kooistra maakte op 12-jarige leeftijd zijn debuut. Sindsdien speelt hij regelmatig in binnen- en buitenland. Jean Decroos was zijn leraar op het Sweelinck Conservatorium. De Deense overheid stelde hem in de gelegenheid twee jaar deel uit te maken van de solistenklas van E.B. Bengtsson. Hij specialiseerde zich in de barokmuziek bij Wieland Kuyken en in de moderne muziek bij Siegfried Palm. Het ministerie van WVC verleende hem een studiebeurs om zich verder te ontwikkelen onder leiding van Yo Yo Ma en Ralph Kirshbaum. Taco Kooistra maakt deel uit van verschillende ensembles: Asko Ensemble, Nieuw Ensemble, Dufy Strijkkwartet. Talloze componisten hebben stukken aan hem opgedragen, die hij vervolgens in première bracht. In 1992 verscheen zijn eerste solo CD, met werken uit de tweede helft van deze eeuw.



V.l.n.r. Taco Kooistra, Harry Sparnaay, Helmut Lachenmann en Yoko Abe. Gaudeamus Muziekweek 1990.

foto Co Broerse

Yoko Abe is geboren in Japan en studeerde piano aan de Tokyo University of Arts. Zij vervolgde haar studie aan de Staatliche Hochschule für Musik in München bij Erik Then-Bergh, waar zij met lof haar solistendiploma haalde. In Nederland nam zij lessen bij Theo Bruins aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag, met wie zij zich in moderne muziek specialiseerde. Sindsdien heeft Yoko Abe niet alleen in Europa maar ook in Japan en de Verenigde Staten veelvuldig opgetreden. Op het Bernd Alois Zimmermann Festival in Tokyo gaf ze recitals met de Duitse cellist Michael Bach en in Lincoln Center te New York verleende zij haar medewerking aan een uitvoering van *Le Sacre du Printemps* van Igor Stravinsky in de bewerking voor vier piano's. Op de tachtigste verjaardag van Olivier Messiaen werkte zij mee aan een uitvoering van *Couleurs de la cité céleste* in het Concertgebouw.

David Barick

De bariton David Barick werd geboren in Detroit, Michigan. Hij ontving zijn muzikale opleiding aan de Universiteit van Michigan, Ann Arbor, waar hij diploma's in zang, muziekgeschiedenis en musicologie behaalde, en aan het Sweelinck Conservatorium te Amsterdam. Zijn voornaamste zangpedagogen waren Elizabeth Humes, Max van Egmond en Charles van Tassel. Hij trad op als solist in Nederland met onder meer het Residentie Orkest, het Nederlands Kamerorkest, het Radio Kamerorkest, het Asko Ensemble en het Schönberg Ensemble. Buitenlandse uitnodigingen hebben hem naar België, Frankrijk, Portugal en Canada gebracht. David Barick heeft bekendheid verworven als vertolker van hedendaagse muziek, maar zijn repertoire omvat zowel opera-rollen als oratorium- en cantate-partijen uit alle stijlperiodes. Verder maakt hij deel uit van het Nederlands Kamerkoor.

Charles van Tassel

Charles van Tassel werd in New York geboren, waar hij ook zijn muzikale studie begon. Hij studeerde zang met Blake Stern, later in Rome met Luigi Ricci en in Duitsland met Theodor Schlott en Jan Tamaru. Na zijn debuut in Chicago met de Contemporary Chamber Players onder leiding van Ralph Shapey, kreeg hij verschillende engagementen in Duitse theaters en zong daar een tachtigtal bariton-rollen in opera's, operettes en musicals. In Nederland, waar hij sinds 1975 woont, heeft Charles van Tassel gezongen met vele grote orkesten waaronder het Koninklijk Concertgebouworkest, en in produkties van De Nederlandse Opera. In 1994 zong hij de rol van Modest in de wereldpremière van Peter Schat's *Symposion* bij De Nederlandse Opera. In het seizoen 1994-'95 was hij onder meer te zien in *Rixt* van Henk Alkema en *Persians* van Boudewijn Tarenskeen.

Julie Moffat werd in Leicester geboren in 1966. Zij ontving een studiebeurs voor de Royal College of Music, waar zij studeerde bij Marion Studholme. Zij vervolgde haar studie bij Pamela Cook. Julie Moffat maakte haar debuut in 1987 met een uitvoering van Elliott Carter's *A Mirror on Which to Dwell*. Later werkte zij mee aan de première van Jonathan Harvey's *From Silence*. Zij werkte mee aan vele radio- en plaatopnamen met onder meer het Ensemble InterContemporain, het Ensemble Modern en Klangforum Wien. Zij treedt regelmatig op met de BBC Singers.

Reinbert de Leeuw werd geboren in Amsterdam en studeerde piano en muziektheorie aan het Amsterdamse Conservatorium, gevolgd door zijn compositiestudie bij Kees van Baaren aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag. Zijn compositie-onderricht mond-

de uit in werken voor kamermuziekensembles en orkesten en co-auteurschapen van de opera's *Reconstructie* en *Axel*. Reinbert de Leeuw schreef een boek over Charles Ives en een bundel essays met de titel *Muzikale Anarchie*. In 1972 heeft hij aan de wieg gestaan van de *Rondom Serie*, die niet alleen in Amsterdam, maar ook in alle belangrijke muziekcentra in Nederland een heel nieuw publiek heeft weten te interesseren. Sinds de oprichting in 1974 is Reinbert de Leeuw vaste dirigent van het Schönberg Ensemble. In 1992 was Reinbert de Leeuw gast-artistiek directeur van het Aldeburgh Festival in Engeland en sinds 1994 is hij, als opvolger van Oliver Knussen, artistiek directeur van het Tanglewood Festival voor hedendaagse muziek in de Verenigde Staten.

Michael Zilm begon zijn muzikale loopbaan met het hoofdvak viool aan de Musikhochschule Stuttgart. Na twee jaar ruilde hij de viool in voor de altviool, waarna hij directie studeerde bij Thomas Unger. Hij volgde na zijn studie cursussen aan de Sommerakademie Mozarteum in Salzburg bij Milan Horvat en aan de Accademia Musicale Chigiana in Siena bij Franco Ferrara, Bruno Bartoletti en Carlo Maria Guilini. Herbert von Karajan raadde Zilm aan verder te gaan met dirigeren. Zilm was Karajans assistent bij diverse operaproducties tijdens de Salzburger Oster-Sommerfestspiele. Michael Zilm houdt zich voornamelijk bezig met muziek uit de twintigste eeuw. Hij leidt in Stuttgart het Ensemble Neue Musik. Als gastdirigent werkt Zilm met vele grote orkesten uit Europa, waarbij hij zich inzet voor werken van Mahler en de Tweede Weense School. Sinds de herfst van 1991 is Zilm artistiek leider van het Volkstheater Rostock en chef-dirigent van de Norddeutsche Philharmonie Rostock.

Na zijn studie aan de Franz Liszt-academie in zijn geboortestad Boedapest, verliet **Zoltán Peskó** in 1964 Hongarije. Hij studeerde vervolgens compositie bij Goffredo Petrassi en directie bij Franco Ferrara en Pierre Boulez. Van 1966 tot 1973 was hij assistent van Lorin Maazel bij de Deutsche Oper Berlin en in 1970 maakte hij een sensationeel debuut in de Scala. Achtereenvolgens was hij chef-dirigent van het Teatro Comunale in Bologna, het Teatro La Fenice in Venetië en het RAI-orkest in Milaan. Daarnaast trad hij als gastdirigent op bij vele orkesten in Europa, de Verenigde Staten en de Sowjet-Unie. Zijn repertoire reikt van Renaissance- tot hedendaagse muziek. Per september 1996 is Zoltán Peskó benoemd tot Generalmusik-director van de Deutsche Oper am Rhein.

Het **Asko Ensemble** is een groep musici die zich richt op de uitvoering van muziek uit de twintigste eeuw. Het Amsterdams Studenten Kamer Orkest werd in 1966 opgericht als een studenten orkest en ontwikkelde zich in de loop van dertig jaar tot een vooraanstaand Nederlands ensemble. De vaste kern bestaat uit zo'n twintig musici, maar de grootte van de groep kan aan het te spelen repertoire worden aangepast. Het ensemble heeft geen vaste dirigent en werkte samen met (onder anderen) Riccardo Chailly, Peter Eötvös, Oliver Knussen, Reinbert de Leeuw en Hans Zender. Het Asko Ensemble geeft per jaar zo'n veertig concerten in binnen- en buitenland. Met grote regelmaat worden premières van Nederlandse en buitenlandse composities gespeeld. Het ensemble verleende zijn medewerking aan diverse opera-voorstellingen en aan vele radio-, televisie- en cd-produkties. In samenwerking met het Schönberg Ensemble kwam een aantal bijzondere produkties tot stand.

Een recent voorbeeld hiervan is de opera *Rosa* van Louis Andriessen en Peter Greenaway, uitgebracht door De Nederlandse Opera in november 1994.

Het in 1974 opgerichte **Schönberg Ensemble** bestaat uit een kern van 16 musici (acht blazers, vijf strijkers, slagwerk, pianist en harmoniumspeler), waarvan Reinbert de Leeuw sinds de oprichting vaste dirigent is. Afhankelijk van de uit te voeren composities wordt de kern uitgebreid tot grotere steeds enkelvoudige bezettingen.

De programmering richt zich op de kamermuziek van de twintigste eeuw, waarbij ook verbanden met de negentiende eeuw gelegd kunnen worden.

De basis van het repertoire van het Schönberg Ensemble wordt gevormd door de complete kamermuziek van de drie belangrijkste componisten van de Tweede Weense School: Arnold Schönberg, Alban Berg en Anton Webern.

Opgericht in 1959, wordt het **Nederlands Blazers Ensemble** van de jaren negentig gevormd door jonge soloblazers uit het Rotterdams Philharmonisch Orkest, het Koninklijk Concertgebouworkest, het Radio Filharmonisch Orkest, het Radio Symfonie Orkest, het Residentie Orkest en het Noordhollands Philharmonisch Orkest. Zij vormen de nieuwe generatie van de internationaal befaamde Nederlandse blazersschool die steeds de basis was van het Nederlands Blazers Ensemble. In de jaren zestig en zeventig verwierf het ensemble grote populariteit, onder andere door een revolutionaire benadering van de concertpraktijk. Ook nu vormt de onconventionele en levendige programmering, waarin oude en nieuwe muziek op verrassende wijze gecombineerd wordt, een belangrijk element van de

eigen kamermuziekserie in het Amsterdamse Concertgebouw en de serie bijzondere projecten in Paradiso. Wat het klassieke repertoire betreft werkt het Nederlands Blazers Ensemble veelvuldig samen met Frans Brüggen. Het meer eigentijdse repertoire is het domein van dirigenten als Richard Dufallo, Ivan Fischer, Thierry Fischer, Reinbert de Leeuw en David Porcelijn.

Radio Symfonie Orkest

m.m.v. Nederlands Kamerkoor
en Arditti String Quartet

muzikale leiding
Hans Zender

za 24 juni, 20.15 uur
Concertgebouw

coproductie NPS-radio/Holland Festival

Programma

Helmut Lachenmann (1935)
Tableau für Orchester (1989) *

Franz Schubert (1797-1828)
Chöre voor koor en orkest
(bew. Hans Zender) (1986)

pauze

Franz Schubert
Ouverture im Italiänischen Stil D 590
(1817)

Helmut Lachenmann
Tanzsuite mit Deutschlandlied. Musik für Orchester mit Streichquartett
(1979-'80) *

* Nederlandse première

Radio Symfonie Orkest

chef-dirigent

Kees Bakels

1e viool

Stanislaw Lukowski
Valentin Zhuk
Diane Morris
Alexander Baev
Roswitha Devrient
Franklin Feldman
Siamak Keibani
Alla Kim
Theo Ploeger
Lev Rechter
Zbigniew Slabicki
Ruud Wagemakers

2e viool

Wouter Groesz
Gerrie Rodenhuis
Eveline Trap
Els van Daalen
Susanne Harmes-Nielsen
Mariëtte Henny-Vogel
Robbert Honorits
Renée van der Klaauw
Eveline v.d. Stelt
Jan Veenboer
Frans Vermeulen
Floortje Wolken
Jerzy Wozniak

altviool

Igor Bobylev
Janis Stratakis
Marie-Luise Leinhos
Zbigniew Fedorus
Jiri Fiedler
Ben Joles
Erik Kroenbrink
Pedro Libert
Robbert Meulendijk
Francis Saunders
Ewa Wagner

cello

Arturo Muruzabal
Jaap Blok
Naftali Gurevich
Georgy Bally
Gé Bartman
Nellie Cornelisse
Sebastiaan van Eck
Lutty Parkányi-Thienpont
Wim Sijpkens
Arjen Uittenbogaard
contrabas
Boris Kozlov
Thomas Wagner
Jan van den Boomen
Luuk van den Bosch
Ruud Cornelissen
Rob Goubitz
Sjeng Schupp

fluit

Jeanette Landré
Martiene van de Loo
Thies Roorda
Ellen Alberts

piccolo

Maartje Marsman

hobo

Justine Gerretsen
Ingrid Nissen
Victor Swillens
Caroline Tempelaar

althobo

Thijs Krelage

klarinet

Harmen de Boer
Anneke Mulder
Harry Bijlholt
Peter Valbracht

basklarinet

Johan Moonen

fagot

Louis van Nunen
Steffan Dasel
Hidehiko Miki

contrafagot

Ingrid Dieterman

hoorn

René Pagen
Harry Vorselen
Jeroen Weierink
Joop Oudhof
Ellen de Moel

trompet

Albert Belgers
Cyrille van Poucke
Jan Willem Marinus

trombone

Harry Dieterman
Peter Poel
Pierre Konings

bastrombone

Herman Bekkers

tuba

Rijk v.d. Berg

Pauken

Hans Keijzer
Maarten Smit

slagwerk

Ruud Stotijn
Mark Haeldermans
Michel Stevens
Evert van Luit

harp

Nine Kwint

piano

Gerrit Hommerson

Nederlands Kamerkoor

sopranen

Erica Grefe
Lenie van den Heuvel
Caroline de Jongh
Manon Heyne
Adinda de Nijs
Tannie Willemstijn
Helena Wiklund

alten

Ananda Goud
Clara Mesdag
Karin van der Poel
Kathrin Pfeiffer
Nine van Strien

tenoren

Robert Coupe
Michiel ten Houte de Lange
Bruce Sellers
Henk Vels
Paul Sanders
Harry van Berne

bassen

David Barick
Hans Pootjes
Peter Dijkstra
Johan Feyen
Kees-Jan de Koning
Mitchell Sandler

Helmut Lachenmann - *Tableau für Orchester*

De titel *Tableau* heeft betrekking op Michel Foucaults boek *Les mots et les choses*. Daar wordt een *tableau* geschilderd van de orde in het menselijk waarnemen, daar vinden categorisering plaats. En categorisering, aan de compositie voorafgaande bepalingen, liggen aan Helmut Lachenmanns *Tableau* ten grondslag. Het zijn bepaalde klanktypes, die Lachenmann vooraf, bijna als manualen van zijn persoonlijk instrument, gedefinieerd heeft: geconcentreerde unisonoklanken, gedragen koraalachtige lijnen, bepaalde opgloe- en uitdoofprocessen van klanken. Maar de titel *Tableau* reikt nog verder. Hij verwijst naar het statische, het beeldvlak-karakter van de compositie, naar het grote aantal figuren die het ensemble bevolken, zonder tot een eendimensionale massascène geordend te worden. Kijkt men naar de details, zoekt men het paneel met de loep af, dan vindt men tussen deze figuren oude vertrouwden, of in Lachenmanns terminologie, archetypen van het 'esthetisch apparaat': chromatische en diatonische toonladders, ladders met hele tonen, drieklanken in majeur en mineur, overmatige en septiem-akkoorden. Dat is misschien verrassend voor diegene die Lachenmann identificeert met zijn composities uit de jaren zeventig, waarin alledaagse muzikale verschijnselen taboe waren en waarin slechts aan gene zijde van de klank, daar waar klank nog geen klank is of niet meer, gecomponeerd werd. Maar Lachenmann wil niet steeds opnieuw akoestische zijwegen inslaan die, zoals hij zelf weet, intussen door zijn epigonen 'toeristisch ontsloten' zijn. Hij wil dat het nieuwe luisteren zich ook in de niet-vervreemde klank bewijst, opdat het, aldus Lachenmann, tot de 'ervaring van het onbekend geworden bekende' komt. Bekends is er, zoals gezegd, in *Tableau* meer dan genoeg; toch verlaat Lachenmann zich geenszins op de geprogrammeerde effecten van de oude middelen. De tonale akkoorden worden doelloos heen en weer geschoven; de bekende klanken worden door het orkest opgeroepen alsof men de registers van een reusachtig orgel opentrekt, maar ze klinken niet in de vertrouwde reeksen. 'De oude betovering', aldus Lachenmann, 'is richtingloos geworden.' En zo richt het luisteren zich nu minder op de klanken en de logica van hun intervallen dan op wat er tussen deze gebeurt - en dat blijkt ongelooflijk rijk en gedifferentieerd; het inzetten en wegsterven zijn van een uiterste verfijning; de klanken werpen als het ware schaduwen vooruit en laten littekens na in het akoestisch weefsel. In deze subtiele articulaties ligt een wezenlijke kwaliteit van het stuk, dat daarmee direct aanknoopt bij de klankuitdrukkingen van Lachenmanns pianoconcert *Ausklang*, waarmee het ook de voorliefde voor lang aangehouden, wisselend gekleurde unisoni en tweeklanken deelt. De sporen van Lachenmanns vroegere componeren, zijn instrumentale 'musique concrète', zijn daarbij geenszins uitgewist: zowel de mooie klank als de handelingsvolgeruis die hem pas mogelijk maken, zijn nu op elkaar betrokken en dienen zich aan als twee aspecten van een en dezelfde zaak. Zeker: de oude klanken, al is het maar een unisono of een gewone terts, hebben hun eigen emotionele dynamiek, die in *Tableau* weliswaar gebroken, maar niet stuk gebroken wordt. En deze vertroebelde, maar daarom niet minder indringende nadrukkelijkheid geeft Lachenmanns *Tableau* een eigenaardig, irriterend patina. De partituur draagt de aantekening 'voorlopig afgesloten', en het is niet ondenkbaar dat Lachenmann tussen de momenten van het nu precies elf minuten durende *Tableau* andere zal voegen, ja, dat *Tableau* slechts enkele fundamentele figuren laat zien van wat ooit een groot concertstuk zou kunnen worden voor orkest en de acht hoorns die nu al het klankbeeld bepalen.

Peter Niklas Wilson (vertaling Paul Beers)

Zie voor de biografie van Helmut Lachenmann pagina 5.

Hans Zender - *Schubert-Chöre*

Hans Zender wilde met *Schubert-Chöre* niets meer en niets minder dan Schuberts pianobegeleiding vervangen door een orkestpartij. Deze 'verkleiding' mocht geen historische maskerade worden, maar moest werkelijk iets nieuws opleveren. Het werken aan de instrumentatie werd, zo merkte Zender, dan ook al snel een soort tweede compositie-proces, zeker wanneer men zich, zoals hij, verplicht voelt tot trouw aan de transcriptie-opvattingen van Schönberg en Webern, of - om een recentere naam te noemen - de Wagner- en Schubert-adaptaties van Dieter Schnebel bewondert. De ontdekking dat oudere muziek, zoals die van Franz Schubert, zich leent voor nieuwe muzikale vormgeving werd al een tijd geleden gemaakt; de steeds weer opnieuw frapperende bevestiging van deze ontdekking komt niet uit musicologische essays, maar alleen uit de tot klinken komende partituur.

De vier koorwerken, door de componist overigens niet bedoeld als eenheid, zijn ontstaan in de jaren 1820-'25. Ze worden, net als alle composities van Schubert uit die periode, gekenmerkt door grote stilistische verschillen. *Coronach* ademt de sfeer van de romans van Walter Scott, die op hun beurt weer teerden op het succes van de Ossian-ballades. Heel anders is de behoedzame vroomheid van de *23ste Psalm*, in de vertaling van de Verlichtingsfilosoof Moses Mendelssohn. *Der Gondelfahrer*, een vandoors beproefde barcarolle, weergalmt van de Venetiaanse couleur locale, terwijl *Nachthelle* (tekst van Johann Gabriel Seidl) het nachtelijke, romantische *Ständchen* oproept.

Zenders transcripties laten de typisch Schubertiaanse *Chorsatz* evenzeer onberoerd als de tenor-solo in het vierde lied. Ze betrekken de grondstof van de orkestbegeleiding grotendeels van het origineel, waarbij deze grondstof (bijvoorbeeld de ritmiek) gehandhaafd werd in de zin van de reekstechniek. Even betekenisvol is het nieuwe koloriet waarmee Zender zijn liefdesverklaring aan Schubert wil onderstrepen.

I *Coronach* 'Er ist uns geschieden' D 836

Eerste sopranen:

Er ist uns geschieden vom Berg und vom Walde wie versieget die Quelle als Noth uns bedrängte. Die Quelle wird fliessen genährt von dem Regen, uns scheint nie mehr Freude, dem Duncan kein Morgen.

Tweede sopranen:

Die Hand des Schnitters nimmt reife Ähren, unser Trauergesang klagt blühende Jugend. Der Herbstwind treibt Blätter die gelben, die welken, es blüht unsre Blume als Mehltau sie welkte.

Alten:

Iht flüchtigen Füsse, du Rath in Bedrängnis du Arm in Streite, wie tief ist dein Schlummer. Wie Thau auf den Bergen, wie Schaum auf dem Bache, wie Blas' auf der Welle bist ewig geschieden.

II *23ste Psalm* 'Gott ist mein Hirt'

Eerste en tweede sopranen:

Gott ist mein Hirt, mir wird nichts mangeln. Gott ist mein Hirt, mir wird nichts mangeln.

Er lagert mich auf grüne Weide, er leitet mich an stillen Bächen. Er labt mein schmachtendes Gemüth, er führt mich auf gerechtem Steige zu seines Namens Ruhm. Und wall'ich auch im Todesschattenthale, so wall'ich ohne Furcht, denn du beschuttest mich. Dein Stab und deine Stütze sind mir immerdar mein Trost. Du richtest mir ein Freudenmahl im Angesicht der Feinde zu, du salbst mein Haupt mit Oele und schenkt mir volle Becher ein, mir folgen Heil und Seligkeit in diesem Leben nach, einst ruh'ich ewige Zeit dort in des Ew'gen Haus.

III Der Gondelfahrer 'Es tanzen Mond und Sterne'

Mannenkoor:

Es tanzen Mond und Sterne den flücht'gen Geisterreih'n, wer wird von Erdensorgen befangen immer sein. Du kannst in Mondesstrahlen nun meine Barke Wallen, und aller Schranken los, wiegt dich des Meeres Schoos. Vom Markusturme tönte der Spruch der Mitternacht, sie schlummern friedlich alle, und nur der Schiffer wacht.

IV Nachthelle 'Die Nacht ist heiter'

Solo-tenor en mannenkoor:

Die Nacht ist heiter und ist rein, im allerhellsten Glanz, die Häuser schau'n verwundert drein, stehn übersilbert ganz. In mir ist's hell so wunderbar, so voll und übervoll, und walt drinnen frei und klar, ganz ohne Leid und Groll. Ich fass in meinem Herzenshaus nicht all das reiche Licht, es will hinaus, es muß hinaus, die letzte Schranke bricht. Die Nacht ist heiter und ist rein, im allerhellsten Glanz, die Häuser schau'n verwundert drein, stehn übersilbert ganz. Die Nacht ist heiter und ist rein, im allerhellsten Glanz, die Häuser schau'n verwundert drein, stehn übersilbert ganz. Die Nacht ist heiter und ist rein, im allerhellsten Glanz.

Franz Schubert - Ouverture im Italienischen Stil D 590

In het jaar 1817 schreef Franz Schubert drie ouvertures. De eerste, D 556, componeerde hij in Duitse stijl, de twee volgende, D 590 (in D) en D 591 (in C) in het Italiaans (al heeft de componist die benaming zelf alleen voor de tweede gebruikt). Begin vorige eeuw klonk in de Duitstalige muziekwereld de aanduiding 'in Italiaanse stijl' voor velen als een synoniem voor creatieve gemakzucht, oppervlakkigheid en vervoe-rende maar grossolane sensualiteit. Schubert voelde zich aangetrokken tot deze stijl, maar hij accepteerde deze neiging alleen maar omdat hij zich in een volstrekt onafhankelijke positie wist en zich slechts om artistieke problemen hoefde te bekommeren zonder rekening te hoeven houden met hun morele en nazionalistische implicaties. 'Italiaans' betekende voor hem overigens niet de stijl waarin Salieri hem had opgeleid, maar die van Gioacchino Rossini.

De eerste Italiaanse ouverture begint met het beroemde adagio dat Schubert ook gebruikte voor de ouverture van *Rosamunde*. Hier is alles Italiaans: het begin van het thema in h, de modulatie naar D, en vooral de modulatie naar F die Spohr zeker zou hebben bekritiseerd omdat zij te 'bloemrijk' zou zijn.

Minder karakteristiek is het allegro giusto dat volgt; het heeft een militaristisch tintje en is alleen maar Italiaans vanwege zijn volstrekt absoluut moderne constructie. In de centrale sectie ervan, in f, verschijnt, noot voor noot, de beroemdste melodie uit Rossini's *Tancredi* ('Di tanti palpiti'); vervolgens treedt een *stretta* op in een afwijkend tempo, gevolgd door een slotpassage vol crescendi en fortissimi.

Helmut Lachenmann - Tanzsuite mit Deutschlandlied

Meer dan mijn vroegere werken is dit stuk doorgelicht door metrisch gebonden ritmes en muzikanteske figuren die elkaar voortdurend omspelen en vertrouwde situaties opzoeken of zich er juist van verwijderen.

Vertrouwd: dat zijn dansante figuren en musiceerformules, maar ook liederen en in twee gevallen brokstukken van Bachs muziek: speels bij elkaar gebrachte herinneringen aan indrukken waarin zich voor mij - bewust en onbewust - de collectieve geborgenheid belichaamt onder wier bescherming burgerlijk denken en voelen, magisch behoed, zich ontwikkelen en uit elkaar voortkomen.

Dat een dergelijke geborgenheid vanaf de kinderjaren tot in de volwassenheid haar fetisjen heeft, is bekend: 'Heimat', religieuze binding, feestdagen, traditie, verlangen naar de kindertijd - ook al heeft de oppervlakkigheid weinig vermoeden van de diepte die daaronder gaapt. Ook staat het vast dat wij door zulk een geborgenheid zelfs dan nog gestempeld zijn als de tegenspraken en de vervreemding van het bestaan ons dwingen uit haar bescherming naar buiten te treden, kennend en handelend de confrontatie met de werkelijkheid aan te gaan en ons daarbij tegen de macht van die innerlijke bindingen te verzetten; namelijk wanneer hun oorspronkelijke waarheid tot de noodlottige onwaarheid van comfortabele illusie, hardnekkig en angstig bezworen idylle en reactionaire bekrompenheid is geworden.

Mijn muziek voedt zich met vormen waarin zulke herinneringen zijn ingekapseld. Ze gaat daar niet veel anders mee om dan ze in andere stukken doet met de elementen van de traditionele muzikale materiaalopvatting, die ze al van begin af aan als maatschappelijk produkt en aprioristische bepaaldheid van de muzikale uitdrukking compositorisch heeft gereflecteerd, dat wil zeggen in structureel verbrede samenhang geplaatst en van daaruit expressief opnieuw bepaald.

De omgang met deze vormen heeft tot doel het overwinnen van onvrijheid: grijpen als deel van het be-grijpen, dus geen filosofische reflexie, maar eerder artistiek reagerende reflex door in te grijpen in de lichamelijke directheid van zulke voorgevormde elementen. Deze doordringen en infecteren het structurele proces en hebben daarbij een muzikanteske uitwerking waar je niet van op aan kunt; de muziek gebruikt ritmes als rijdende voertuigen en laat zich erdoor dragen tot ze vervormd worden of uit elkaar vallen. Zo ontstaat een verloop van ritmisch gevormde situaties: opeenvolging en vervlechting van dansen en structuren.

De rol van het solo-strikkwartet is veelvuldig: afwisselend obligaat en concertant, leidend en begeleidend. Als element van kamermusiek in een orkestlandschap dringt het aan het orkest steeds weer de eigen klankdimensies op, moet zich daarbij van tijd tot tijd laten overspelen, nestelt zich in de gaten die de tutti laten vallen, werkt als luis in de pels en dwingt tot scherp luisteren.

De *Tanzsuite mit Deutschlandlied* is als volgt opgebouwd:

- deel I: 1 Inleiding - 2 Wals - 3 Mars - 4 Overgang
 - deel II: 5 Siciliano - 6 Capriccio - 7 Valse lente
 - deel III: 8 Overgang - 9 Gigue - 10 Tarantella - 11 Overgang
 - deel IV: 12 Aria I - 13 Polka - 14 Aria II
 - deel V: 15 Inleiding - 16 Galop - 17 Coda (Aria III)
- Alle 17 delen gaan in elkaar over.

Helmut Lachenmann
vertaling Paul Beers

Biografieën

Het **Nederlands Kamerkoor** richt zich op de eerste plaats op het a cappella repertoire, van de vroege middeleeuwen tot aan de huidige dag; het werkt in de vertolking ervan samen met dirigenten van naam, zoals bijvoorbeeld Reinbert de Leeuw, Eric Ericson, Huub Kerstens, René Jacobs, John Alldis en Paul van Nevel. Het Nederlands Kamerkoor werkt daarnaast ook regelmatig samen met diverse ensembles, zoals het Koninklijk Concertgebouworkest, het Schönberg Ensemble en het Orkest van de Achttiende Eeuw. Uwe Gronostay (afkomstig uit Berlijn) is de artistiek leider/chefdirigent van het Nederlands Kamerkoor. Zijn doel is om een standaardrepertoire met werken uit de negentiende en twintigste eeuw op te bouwen en de continuïteit van deze koortraditie te waarborgen door het geven van compositie-opdrachten. Ieder seizoen heeft het Nederlands Kamerkoor eigen concertseries in diverse Nederlandse steden en werkt het mee aan de grote festivals in binnen- en buitenland. De lijst met recente uitgaven van cd's is inmiddels uitgegroeid tot meer dan dertig titels.

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 persoonlijk gewerkt, van wie composities werden uitgevoerd. De leden van het kwartet beschouwen dit proces van samenwerken als voorwaarde om moderne muziek uit te voeren. Componisten met wie in het verleden is samengewerkt, zijn onder andere Boesmans, Bussotti, Cage, Carter, Donatoni, Feldman, Goebaidolina, Kagel, Kurtág, Nono, Pousseur, Rihm, Scelsi en Xenakis. Tijdens het Holland Festival 1995 voert het kwartet

Stockhausens *Helikopter-Streichquartett* uit. Voor de komende tijd staan projecten met Birtwistle, Carter, Ligeti en Takemitsu op het programma. Naast het geven van concerten, maakt het Arditti String Quartet veel cd-opnames en geeft masterclasses aan musici en componisten, onder andere tijdens de Ferienkurse in Darmstadt.

De dirigent/componist **Hans Zender** werd in 1936 geboren in Wiesbaden. Hij was chefdirigent in Bonn, Kiel, bij de Saarländische Rundfunk en in Nederland bij het Radio Kamerorkest. Voorts was hij werkzaam als Generalmusikdirektor bij de opera van Hamburg en als eerste gastdirigent bij de Muntscouwburg in Brussel. Hij doceert aan de Musikhochschule in Frankfurt. Als componist komt Hans Zender voort uit de school van Wolfgang Fortner, bij wie hij studeerde aan het conservatorium van Freiburg. Hij studeerde later ook nog bij Bernd Alois Zimmermann in de Villa Massimo in Rome. Hans Zender componeerde, naast kamer- en orkestmuziek, vele werken waarin de taal een bijzondere rol speelt. Recente composities van zijn hand zijn de opera *Don Quijote de la Mancha*, die in 1993 in Stuttgart in première ging, en *Schuberts Winterreise*.

Het **Radio Symfonie Orkest** maakt deel uit van het Muziekcentrum van de Omroep en staat geheel ten dienste van de Nederlandse zendgemachtigden. In samenspraak met de omroepen kan het Radio Symfonie Orkest zijn artistiek beleid en speelcultuur een eigen inhoud geven. Het orkest heeft een reputatie opgebouwd op het gebied van concertante opera-uitvoeringen en oratoria. Dit brengt met zich mee dat het orkest veelvuldig samenwerkt met het Groot Omroepkoor. Naast chef-dirigent Kees Bakels werkt het orkest veelvuldig onder leiding van Reinbert de Leeuw, Stanislaw Skrowaczewski en Kenneth Montgomery.

Radio Kamerorkest

muzikale leiding
Peter Eötvös

zo 25 juni, 20.15 uur Beurs van Berlage,
Yakult Zaal

coproductie NPS-radio/Holland Festival

solisten:

piano
Gerard Bouwhuis
Yukiko Sugawara

klarinet
Eduard Brunner

programma

Wolfgang Rihm (1952)
*La lugubre gondola/Das Eismeer. Musik in Memoriam Luigi Nono (5. Versuch). Version 2: für zwei Orchestergruppen, Klavier und anderes Klavier ** (1990-'94)

Bernd Alois Zimmermann (1918-1970)
Antiphonen für Viola und 25 Instrumentalisten (1962)

pauze

Helmut Lachenmann (1935)
*Accanto. Musik für einen Klarinettenisten mit Orchester ** (1975-'76)

* Nederlandse première

Wolfgang Rihm is erin geslaagd zeer nuchtere treurmuziek te schrijven, zonder op traditie stoelend pathos maar met harde hoeken en randen en tegelijkertijd met een zacht "espressivo" dat in geen enkele verbale taal uitgedrukt kan worden.'

¹ De andere vier (alle geschreven in 1990) zijn de ensemble-composities *Cantus firmus*, *Ricercare* en *Abgewandt 2*, en het orkestwerk *Umfassung*.

² In zijn latere composities werkte Luigi Nono vaak met meerdere, verspreid opgestelde orkestgroepen. In *La lugubre gondola* verdeelt Rihm de 36 instrumentalisten en twee pianosolisten over twee van dergelijke groepen. Zie de schets op pagina 55.

Zie voor de biografie van Wolfgang Rihm pagina 20.

Bernd Alois Zimmermann - Antiphonen

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

vouwt, hebben zeer verschillende filosofische achtergronden. Hij combineert het onderscheid dat Henri Bergson maakte tussen innerlijke, 'psychische' tijd en fysieke tijd (waarvan Zimmermann door lezing Stravinsky's 'Poétique musicale' kennis had genomen) met de opvatting van Husserl, die tijd beschouwde als een produkt van het bewustzijn en bijgevolg als een subjectief gegeven. Door middel van een strenge muzikale constructie is het volgens Zimmermann mogelijk compositorisch in de fysieke tijd in te grijpen. De synthese van de twee tijdsbegrippen vormt de kern van wat Zimmermann, naast zuiver technische aspecten van het componeren, in het begrip 'pluralisme' probeert te vangen. Duidelijk is echter dat de seriële bouwprincipes de kern blijven vormen. Het citaat is in wezen geen onderdeel van de innerlijke structuur en heeft slechts een verwijzende functie. Zo staan de citaten

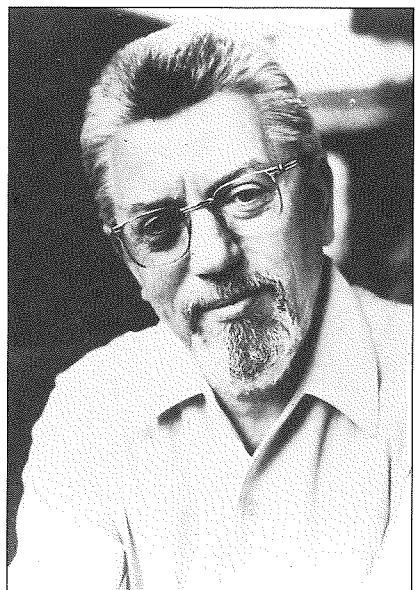


foto Hannes Kilian

Bernd Alois Zimmermann

in de *Dialoge* voor de door Zimmermann als 'niet-reduceerbaar' beschouwde momenten van de muziekgeschiedenis: gregoriaans, Mozart, Debussy, jazz. In *Présence* hebben de citaten aanvankelijk een puur ironisch karakter en krijgen pas in een latere fase een dubbelzinnige betekenis. In *Antiphonen* gaat Zimmermann een stap verder: in het vierde deel, dat aanvankelijk de finale was, beginnen de instrumenten zelf te 'spreken' en realiseren zo (voor de eerste maal) het door Zimmermann al sinds de oratoriumplannen uit de jaren vijftig gekoesterde voornemen teksten met elkaar 'in gesprek te laten treden' (slot van *Ulysses* van James Joyce; Prediker IV:1; 'De Openbaring van Johannes' I:9, V:1; de 'Divina Commedia' van Dante, Paradiso, XXXIII, 82-87; Het boek Job IX, 25; 'De gebroeders Karamazov' van Dostojevski; 'Caligula' van Albert Camus; 'Hymnen an die Nacht' van Novalis).

In een aanwijzing in de partituur wordt de wijze van voordracht nauwkeurig aangegeven: 'het spreektempo dient zodanig te zijn dat de 'spreektijd' niet overschreden wordt en de respectieve woorden op de in de partituur aangegeven plaats komen. De verstaanbaarheid is van groot belang, maar de spreker dient zich te allen tijde te richten naar de dynamiek van de altviolist, die zich tot op zekere hoogte in 'dialoog' met de dan sprekende musici bevindt. Uit dit citaat blijkt dat Zimmermann, die, zoals Michael Gielen ooit zei, op muzikaal gebied 'alles kon', steeds meer aan de zeggingskracht van de 'zuivere' muziek begon te twifelen. Hij had zich als componist van gebruiksmuziek bekwaamd in alle mogelijke idiomaten en genres, en hoewel hij vanuit zuiver ambachtelijk standpunt trots was op zijn kunnen, zal er anderzijds toch ook twijfel bij hem gerezen zijn aan de mogelijkheid met louter muzikale middelen te zeggen wat hij als componist te zeggen had.

Klaus Ebbeke

Zie voor de biografie van Bernd Alois Zimmermann pagina 15.

Helmut Lachenmann - Accanto

Tegelijk met het stuk loopt 'heimelijk' een band af met Mozarts klarinetconcert, het wordt van geval tot geval in bepaalde ritmes ingevoegd. Daarbij is duidelijk dat juist daar waar mijn muziek in de samenhang van haar eigen structurele verloop deze andere klankwereld 'aftapt', zij zich pas echt van die vertrouwde taal verwijdt. Intussen is dit louter één speelwijze onder andere. De dialectiek van schoonheid als afgewezen gewenning is in mijn muziek niet nieuw. Nieuw is de concrete, haast paradigmatische betrekking op één bepaald werk resp. op een bepaald genre. Ondermijnend omgaan met waar je van houdt, om de waarheid ervan te behoeden: deze paradox kun je alleen recht doen als je er de maatschappelijke situatie in betreft waarin de taboes op steeds gecompliceerdere wijze wortel hebben geschoten, waarbij men zich op dezelfde historische kunstwerken beroept als wijzelf. Mozarts klarinetconcert is voor mij het summum van schoonheid, humaniteit en zuiverheid, maar ook - en tegelijk - toonbeeld van een tot fetisj geworden middel om te vluchten voor zichzelf; een kunst die schijnbaar 'met de mensheid je en jou is', maar in werkelijkheid tot artikel is geworden voor een samenleving die 'oh en ah' tegen haar zegt. Met alle erop georiënteerde compositie-technische reflexies en materiaal-afleidingen werd het zo tot het verborgen referentiepunt waaromheen mijn muziek de paranoïde boog van bewondering en angstige liefde spant. Mijn stuk is *accanto*: ernaast.

Helmut Lachenmann (vertaling Paul Beers)

Zie voor de biografie van Helmut Lachenmann pagina 5.

Biografieën

Gerard Bouwhuis studeerde piano bij Geoffrey Madge aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag en behaalde daar zijn diploma solospel. Hij wijdt zich voornamelijk aan muziek uit de twintigste eeuw en is een veelgevraagd gast bij bijna alle gerenommeerde orkesten en ensembles in Nederland. Hij was als solist betrokken bij uitvoeringen met onder meer het Asko Ensemble, het Nederlands Blazers Ensemble, het Residentie Orkest, het Schönberg ensemble, de Ebony Band en het Xenakis Ensemble. Diverse Nederlandse componisten, onder wie Louis Andriessen, Huib Emmer, Diderik Wagenaar, Peter Jan Wagemans en Cornelis de Bondt, hebben werk aan hem opgedragen. Bouwhuis is lid van de groep LOOS en samen met Cees van Zeeland vormt hij het Pianoduo waarmee hij tournees maakte door Europa, de Verenigde Staten, Canada en Japan.

Yukiko Sugawara werd geboren in Sapporo en kreeg pianolessen bij Michiko Endo. Zij studeerde piano aan het Toho-conservatorium bij Aiko Iguchi. Daarna vervolgde zij haar studie in Berlijn bij Hans-Erich Riebensaum en in Keulen bij Aloys Kontarsky. Yukiko Sugawara gaf uitvoeringen op grote Europese festivals en werkte samen met onder andere Pierre Boulez, Peter Eötvös en Hans Zender. Yukiko Sugawara houdt zich naast haar concertpraktijk ook bezig met het geven van pianolessen.

De klarinettist **Eduard Brunner** begon zijn muzikale opleiding in zijn geboortestad Basel, waarna hij zijn studie vervolgde in Parijs aan het conservatorium. Na zijn afstuderen, werd hij eerste klarinettist in het radio-orkest van München onder leiding van Rafael Kubelik - een plek die hij twintig jaar zou houden. Uitnodigingen om concerten te geven

brachten Brunner in plaatsen over de hele wereld, onder andere samen met Gidon Kremer en Alfred Brendel. Daarnaast geeft Brunner elk jaar een aantal masterclasses. Brunner heeft inmiddels ruim 180 werken voor klarinet opgenomen, waaronder een recent verschenen cd-serie met de tien klarinetconcerten van Carl Stamitz.

De Amerikaanse dirigent **Peter Eötvös** studeerde piano, viool, slagwerk en fluit. Op zijn veertiende jaar werd hij toegelaten door Kodály op de Muziekacademie in Budapest, waar hij compositie studeerde. Zijn muzikale ontwikkeling is onder andere beïnvloed door Pál Kados, Albert Simon, György Kurtág, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen en Miles Davis. Hij kreeg een studiebeurs om in Keulen directie te studeren. Tussen 1968 en 1976 maakte hij als pianist en slagwerker deel uit van het Stockhausen-ensemble en werkte hij in de elektronische-muziekstudio van de WDR in Köln. In 1978 dirigeerde hij op verzoek van Boulez een concert van het IRCAM en daarna ook het Ensemble InterContemporain. Na zijn debuut bij de Proms in Londen, werd hij vaste gastdirigent van het BBC Symphony Orchestra. In 1991 begon hij een instituut voor jonge dirigenten, dat naar hem genoemd is. Eötvös is als docent verbonden aan de Hochschule für Musik in Karlsruhe. Sinds september is hij, samen met Ton Koopman, chefdirigent van het Radio Kamerorkest.

Het **Radio Kamerorkest** is een klassiek samengesteld orkest, bestaande uit 39 musici. Het heeft een flexibele bezetting, waardoor het mogelijk is dat het orkest repertoire uitvoert dat ongeveer 300 jaar bestrijkt. Het Radio Kamerorkest heeft twee chefdirigenten, Ton Koopman en Peter Eötvös. Met het aantrekken van deze twee specialisten wil het orkest de grenzen van het klassieke repertoire verkennen. Door twee

dirigenten elk met een eigen muzikale achtergrond te verbinden aan het Radio Kamerorkest denkt het een bijdrage te leveren aan het verkleinen van de kloof tussen de klassieke en hedendaagse muziek.

Het Radio Kamerorkest geniet internationale bekendheid met vertolkingen van hedendaagse muziek. Veel werken beleefden dankzij zijn inzet een Nederlandse of wereldpremière. Dankzij zijn uitstekende reputatie op dit gebied speelt het orkest regelmatig op Europese festivals voor hedendaagse muziek. Daarnaast houdt het orkest zich intensief bezig met uitvoeringen van het klassieke repertoire op het hoogste niveau. Het Radio Kamerorkest is een onderdeel van de Stichting Muziekcentrum van de Omroep, dat geheel ten dienste staat van de Nederlandse omroepverenigingen.