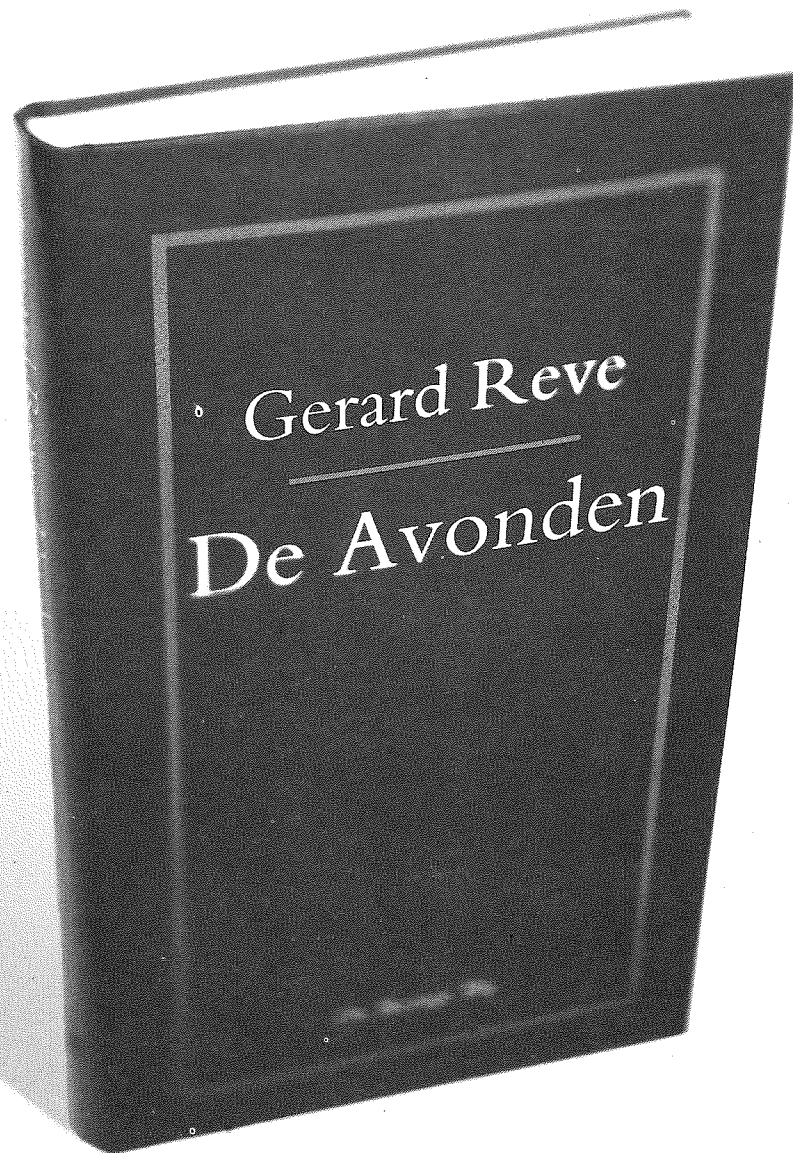


H O L N D
F S T V L

**Koninklijk
Concertgebouworkest**

17 juni 1995

**Koninklijk
Concertgebouworkest**
Concertgebouw, 17 juni 1995



de Ochtenden



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

Koninklijk Concertgebouworkest

muzikale leiding
Zoltán Peskó

viool
Jaap van Zweden

alt
Cornelia Kallisch

Gideon Klein (1919-1945)

Partita voor strijkorkest
(1944, bew. Vojtěch Saudek)
(Nederlandse première)

Wolfgang Rihm (1952)

*Gesungene Zeit. Musik für Violine und
Orchester* (1991-'92)
(Nederlandse première)

pauze

Karl Amadeus Hartmann (1905-1963)

Eerste symfonie
(*'Versuch eines Requiems'*, 1936)
voor altsolo en orkest

Koninklijk
Concertgebouworkest

**HOLND
FSTVL**

za 17 juni 1995, 20.15 uur
Concertgebouw, Grote Zaal

coproductie Koninklijk
Concertgebouworkest/Holland Festival

Gideon Klein/Vojtěch Saudek: *Partita voor strijkorkest*

Dit concert, dat conform de thematiek van dit Holland Festival grotendeels in het teken staat van aanklacht en verzet, wordt geopend met de Nederlandse première van de *Partita voor strijkorkest* van de Tsjechische componist Gideon Klein (1919-1945). Klein verbleef geruime tijd in het concentratiekamp Theresienstadt en drukte daar een belangrijk stempel op het muziekleven, dat deel uitmaakte van de 'cultuurpolitiek' van de nazi's.

Die had tot doel om de geallieerden een rad voor ogen te draaien door hen een schijnwereld voor te toveren: een vredig stadje waarin druk aan muziek en theater wordt gedaan. Zulks teneinde de buitenwereld te 'bewijzen' dat men het nog niet zo slecht voorhad met de joden en andere gevangenen. Niettemin zijn tal van mensen, onder wie vooraanstaande musici als Viktor Ullmann, Hans Krása en Pavel Haas, nadat ze hadden opgetreden, gedeporteerd naar de vernietigingskampen. Ook Klein viel dit lot ten deel. Negen dagen na de voltooiing van zijn laatste werk, het *Strijktrio* (oktober 1944), werd hij naar Auschwitz op transport gezet. Hij werd uiteindelijk, op 26-jarige leeftijd, in Furstengrube ter dood gebracht.

Vojtěch Saudek bewerkte het *Strijktrio* voor strijkorkest en dat is de vorm waarin het werk nu zal klinken. Klein, Krása, Schulhoff (in wiens muziek veel reminiscenties aan de Franse *Groupe des six* zitten verwerkt!) en anderen verzetten zich als het ware bij machte van hun muziek tegen de onderdrukkers en trachtten op die manier hun eigenwaarde te bewaren. Kleins stijl is rijkelijk doorspekt met volkslied-achtige ingrediënten, waaraan Oosteuropese invloeden niet vreemd zijn. Die hang naar het Slavische is een facet dat Klein met veel in Theresienstadt geïnterneerde componisten deelde. Verder werd hij in zijn componeren - dat behalve het genoemde *Strijktrio* onder andere een buitengewoon originele *Pianosonate* (1943) omvat, waarin twaalf toonelementen en een folkloristische stijl op een hoogst oorspronkelijke manier zijn gecombineerd - duidelijk geïnspireerd door Janaček, Hindemith, de vroege Schönberg en Bartók. Deze invloeden gaan in Kleins composities naadloos samen met een idioom dat eigen is aan de volksmuziek van Tsjecho-Slowakije, en in het bijzonder van zijn geboortestreek Moravië. De hoekdelen van de *Partita* herinneren door hun bij uitstek dansante inslag soms aan het *Divertimento* van Bartók, ofschoon de harmonisatie eerder aan Hindemith doet denken. Het langzame middendeel is het zwaartepunt en behelst een reeks variaties op een Moravisch volkslied. Klein hoorde deze melodie voor het eerst als kleuter, toen een kindermisje het hem voorneuriëde. Wie Kleins *Partita* beluistert zonder op de hoogte te zijn van de omstandigheden waarin het werk tot stand kwam, zal menen met een onbekommerd werk van doen te hebben. Met name in het slotdeel manifesteert zich een optimistisch geluid, zij het wel tegen beter weten in. Want als er al gelachen wordt, dan is het 'als een boer die kiespijn heeft'. Dat laatste getuigt op zichzelf gezien van een mentaliteit die karakteristiek is voor Mahler. Daarnaast zijn er dus de al gesignaleerde en onverhulde toespelingen op de Slavische muziek, waardoor Klein zich niet alleen op een niet mis te verstane wijze distantieert van de culturele barbarij van de machthebbers, maar tevens, zoals in het bij vlagen weemoedige tweede gedeelte, iets probeert terug te halen van de kinderlijke onschuld, die toen verder dan ooit buiten handbereik van de mensheid leek.



Gideon Klein. Tekening van Petr Kien (fragm.)

Wolfgang Rihm - *Gesungene Zeit*

De in 1952 geboren Wolfgang Rihm behoort tot de belangrijkste vertegenwoordigers van de zich in de jaren zeventig in Duitsland manifesterende componistengeneratie. Anders dan de onmiddellijk hieraan voorafgaande generatie, voor wie het materiaal 'pur sang' vaak belangrijker was dan de vorm en de expressie, valt bij deze groep componisten juist een hernieuwde belangstelling voor de negentiende-eeuwse traditie op. Een traditie die echter niet schaamteloos wordt gekopieerd en al evenmin resulteert in wat nu soms wel erg gemakkelijk 'neo-romantiek' wordt genoemd. Sommige partituren van Rihm c.s zijn nauwelijks minder complex dan die van bepaalde Darmstadt-adepten. Alleen, en hier raken we 'des Pudels Kern', de Duitse 'zeventigers' menen dat ook wat in de wandelgangen als 'hoogstaande kunstmuziek' wordt beschouwd, dient te voldoen aan het criterium van een bij een breed publiek aansprekende uitdrukingskracht. Het is dan ook niet vreemd dat we in het inmiddels reeds zeer omvangrijke oeuvre van Rihm alle bekende genres tegenkomen: symfonieën, strijkkwartetten, opera's en concerten, genres die in de klassieke en romantische tijd de 'toon' zetten. Daar staat tegenover dat deze grondhouding bij Rihm, die studeerde bij mensen als Klaus Huber en Karlheinz Stockhausen, geenszins een afwijzing van de toenmalige avant-garde impliceert, iets waarin hij duidelijk verschilt van nogal wat componisten in de jaren tachtig en negentig.

Rihms in 1992 voltooide en voor Anne-Sophie Mutter geschreven *Gesungene Zeit* is geen traditioneel vioolconcert. Er is geen moment sprake van onverschillig welke 'wedijver' tussen het solo-instrument en het ensemble. Dat laatste is vanzelfsprekend zeer eigen aan het negentiende-eeuwse virtuozenconcert. Dit wil niet zeggen dat er in *Gesungene Zeit* aan de solopartij geen hoge eisen worden gesteld, integendeel. De componist zelf schrijft in zijn toelichting dat de instrumentale virtuositeit als een uitbreiding kan worden gezien van de mogelijkheden van de menselijke stem, waarvan de viool in dit werk au fond een abstractie is. De solist(e) gelieve het klankmateriaal te articuleren als betrof het zingen, ofwel: er moet gezongen worden met het instrument, dat als tolk fungeert voor iets dat het instrument zelf in wezen te boven gaat. Misschien kan men het ook aldus formuleren: de instrumentale activiteit is in Rihms 'Musik für Violine und Orchester', zoals de maker het werk noemt, gesublimeerd tot gezang, en het instrument is daartoe slechts middel. Het orkest - dat met een maximum aan economisch raffinement wordt ingezet - is, alweer volgens Rihm, de 'dubbeltong' van de viool. Zo kunnen de strijkers als de 'extra snaren' van de solist worden beschouwd, terwijl het aandeel van harp en slagwerk als een 'uitvergroting' van *pizzicato* en *col legno*-effecten mag worden opgevat. Omgekeerd zou men kunnen beweren dat de viool, om een opmerking van Boulez over het slot van Bergs Vioolconcert in herinnering te roepen, als 'toorts' fungeert voor het orkest. Dat heeft speciaal tot doel om de in diepste wezen ononderbroken muzikale lijn - Theodor Adorno sprak over het eerste deel van Mahlers Negende symfonie als 'één enkele melodie' en dat laatste is precies wat Rihm in dit stuk realiseert! - 'in te kleuren', met als uitkomst een maximaal uitgebalanceerde *Klangfarbenmelodie*.

Ook Rihm heeft zich overigens intens met Bergs Vioolconcert beziggehouden. Niet voor niets duiken er in *Gesungene Zeit* reminiscenties op aan dit werk. Er klinken bijvoorbeeld verwijzingen naar het begin van Bergs concert, dat wordt getypeerd door kwintstapelingen. In het gedeelte na de grote climax van Rihms meesterlijk vormgegeven *unendliche Melodie* hoort de scherpe, zinnige luisteraar ongetwijfeld subtiele maar

duidelijke toespelingen op de eerste vier noten van 'Es ist Genug' uit Bachs cantate *O Ewigkeit, o Donnerwort*, het koraalthema dat Berg in zijn Vioolconcert (en ook daar tegen het eind) gebruikt. Opmerkelijk is echter dat Rihm dit citaat - voor alle duidelijkheid: deze viertoonconstellatie passeert ten opzichte van Berg in omgekeerde volgorde de revue - bij zijn eerste verschijnen van een koraalachtige ambiance voorziet, en ook dat is Bergiaans, zij het dat het koloriet toch weer wezenlijk van Berg verschilt. Een ding is zo klaar als wat, en dat is dat Rihm niets van plat citaatwerk moet hebben. Ook al zijn de ontleningen voor wie er voor open staat ondubbelzinnig, de wijze waarop zij volkomen logisch uit Rihms consequent volgehouden en ook syntactisch gezien ijzersterke betoog voortkomen, is hoogst oorspronkelijk en maakt dat men dit niet als opgelegd of als 'met de haren erbijgesleept' ervaart.

Een andere overeenkomst met Berg bestaat in Rihms gebruik van consonante intervallen in een niet-consonante 'omgeving' en dit binnen een vormopvatting, die lichtjaren verwijderd is van het klassieke erfgoed. Het gevolg is dat de werking van tertsen (vooral kleine, de soloviool zet in met de tonen fis-a), kwarten en kwinten iets volstrekt 'ongehoords' krijgt. Als Rihm al tonale akkoorden hanteert, vervreemdt hij die van elke voor de hand liggende associatie met de traditie door voor een aparte ligging te kiezen. Bij voorkeur een, die over meerdere octaven gespreid is. Aldus wordt de traditie au fond 'opnieuw uitgevonden'.

De houding die Rihm in *Gesungene Zeit* belichaamt, is verwant aan het expressionisme maar staat verder diametraal tegenover het expressionisme van Berg en (Karl Amadeus) Hartmann. Daar doet het feit dat alle hiervoor genoemde componisten eenzelfde gevoeligheid aan de dag leggen geen afbreuk aan. In Bergs muziek geeft de klank vorm aan de tragiek, in Rihms *Gesungene Zeit* wordt de tijd al zingend geabsorbeerd, of zo u wilt: verteerd. En daarmee wordt de smart gelenigd, ingelost, om plaats te maken voor het betreden van een domein dat de tragiek overstijgt. Wat men, kortom, als tragisch ervaart, is datgene wat er op het ogenblik dat men het hoort aan het verdwijnen is. Binnen deze optiek krijgt het 'Es ist genug'-citaat meer dan een illustratieve, louter naar Berg verwijzende betekenis. Wellicht wordt er de overgang mee aangeduid tussen het concrete subjectief-wereldse en het transcendent-objectieve-bovenwereldse, het snijvlak waarop *Gesungene Zeit*, een stuk waarin hoge tot extreem hoge liggingen (het is echt muziek van ver 'boven de boomgrens') bepalend zijn, zich afspeelt.



Wolfgang Rihm.

foto Charlotte Oswald

Karl Amadeus Hartmann - Eerste symfonie

De Duitse, in München geboren, Karl Amadeus Hartmann emigreerde niet toen de bruine horden de menselijke waardigheid en vrijheid met hun laarzen vertraptten, maar hij trok zich totaal terug uit het openbare leven. Gedurende deze 'innere Emigration' legde Hartmann de fundering voor zijn oeuvre - dat onder meer uit acht genummerde monumentale symfonieën bestaat - en ontwikkelde hij een klanktaal die ver afstaat van wat het nazidom voor 'gezonde' en 'volksempfindliche' muziek versleet. Hartmann was dan wel een Duitser, maar geen nationalist. Wel een 'homo universalis' met een opvallend grote belangstelling voor wijsbegeerte, cultuurgeschiedenis, literatuur en beeldende kunst. En iemand die altijd geïnformeerd wenste te blijven over de nieuwste verworvenheden en zich bij voorkeur op die plaatsen manifesteerde waar hij grensverleggende initiatieven kon ontplooien. Geen wonder dus, dat hij zich in de jaren twintig aansloot bij de zogenaamde 'Juryfreien' te München, in die tijd een van de meest vooruitstrevende kunstenaarsbewegingen van Beieren. Vanaf 1928 begon deze organisatie ook concerten te geven, waarbij Hartmann zich sterk maakte voor jonge componisten als Bartók, Stravinsky, Seiber, Milhaud, Sjostakovitsj, Poulenc, Hába en Hindemith. Van doorslaggevende betekenis was zijn vriendschap met de dirigent Hermann Scherchen, die naast Anton Webern - bij wie Hartmann enige tijd studeerde - veel heeft bijgedragen aan zijn muzikale vorming. Scherchen wist hem trouwens te bewegen tot het schrijven van een opera op een gegeven van Grimmelshausen: *Simplicius Simplicissimus*. In dit pas in 1948 ten doop gehouden en acht jaar later herziene, sociaal geëngageerde brok muziektheater wordt het barbaarendom in het algemeen en de oorlog in het bijzonder aan de kaak gesteld. De muzikaal/dramatische thematiek van deze opera duikt ook op in veel andere werken van Hartmann, zoals in de symfonie *Klagegesang* uit 1944 en de één jaar eerder voltooide *Sinfonia tragica* (onderdelen van beide symfonieën zijn later geïncorporeerd in de Derde symfonie uit 1949), maar tevens in de Eerste symfonie, die via de nodige tussenstadia gereed kwam. In eerste aanzet was het een cantate voor altsolo en orkest op teksten van de Amerikaanse dichter Walt Whitman. Vervolgens werd het stuk herzien en kreeg het de benamingen *Lamento* (niet te verwarren met de gelijknamige cantate uit 1955 op gedichten van Andreas Gryphius voor sopraan en piano) en *Symphonisches Fragment*, totdat de definitieve versie ten slotte in 1955 (22 juni te Wenen) door de Wiener Symphoniker onder Nino Sanzogno en met als soliste de alt Hilde Rössl-Majdan ten doop werd gehouden.

Opmerkelijk in Hartmanns vroege muziek is al dadelijk het expressionistische idioom en ook een vrij gebruik van de atonale chromatiek, waarin zinspelingen op de tonaliteit niet ontbreken. Tot de rigide twaalftoontechniek heeft Hartmann zich nooit aange trokken gevoeld. Wel is zijn omgang met het traditionele erfgoed opvallend, terwijl in Hartmanns naoorlogse composities vooral de vormenwereld van de barok van vitaal belang is - een trek die tevens bij Hindemith duidelijk aanwijsbaar is. Een wezenlijk verschil met Hindemith is dat deze vormen geen neoclassicistische stijl tot gevolg hebben, maar fungeren - om met de Nederlandse schrijver Simon Vestdijk te spreken - 'als ontploffingsmiddelen' voor een turbulente expressie, getuige onder meer de enerverende finales van de symfonieën zes, zeven en acht. Een minstens even belangrijk element in Hartmanns componeren is de lange adem. Net als Anton Bruckner was ook hij een meester in het schrijven van een adagiotype dat als wezenlijke kenmerken had

een ongebreidelde lyriek, een imposante grandeur en een neiging tot het extatische.

Hartmanns uit de jaren dertig en veertig stammende composities zijn stuk voor stuk aanklachten tegen onderdrukking en oorlogsgeweld, en als zodanig klinkende bewijzen van een intense betrokkenheid bij het psychische en lichamelijke leed van de onnoembaar vele enkelingen, die aan de bruinhemden ten prooi vielen. In 1935 beleefde het symfonische gedicht *Miseræ* zijn vuurdoop, onder Scherchen, tijdens het ISCM-festival te Praag. De partituur is opgedragen aan 'Meinen Freunden, die hundertfach sterben mussten, die für die Ewigkeit schlafen, wir vergessen euch nicht. Dachau 1933/34'. Max Brod vond deze primeur alleen al ruim voldoende om dit festival als een historische gebeurtenis in de annalen bij te schrijven.

Vanzelfsprekend mag het uit 1939 daterende *Concerto funèbre* voor viool en strijkorkest in dit kader niet ongenoemd blijven.

Na 1945 is Hartmann zijn onwankelbare geloof in medemenselijkheid en verzet tegen alles wat daar tegenin druist voor de volle honderd procent trouw gebleven. Hier verdient Hartmanns vriendschap met de Duitse verzetsstrijder en politicoloog Robert Havemann, aan wie de componist in '44 zijn Symfonie 'Klagegesang' opdroeg, vermelding. Havemann riep in 1938 de 'Europäische Union' in het leven en werd door de nazi's ter dood veroordeeld, een vonnis dat nooit is voltrokken. Na de oorlog doceerde Havemann geruime tijd politieke wijsbegeerte aan de Von Humboldt Universität in het voormalige Oost-Berlijn. Aanvankelijk stond hij sympathiek tegenover het socialisme volgens Russisch recept, maar allengs werd hij kritischer. En wel zodanig dat hij aan vervolging kwam bloot te staan. Havemann heeft in 1950 ook een rol gespeeld bij de voordracht van Hartmann voor het lidmaatschap van de 'Deutsche Akademie der Künste' van Oost-Berlijn. Inmiddels was Hartmann reeds met de artistieke leiding van de befaamde *Musica viva*-concerten te München belast. De ironie wil nu dat het Stalinistische klimaat in de voormalige DDR exact dezelfde componisten als 'personae non gratae' beschouwde als voorheen de machthebbers in Hitler-Duitsland: Stravinsky, Berg, Bartók, Schönberg en aanverwante figuren. Uiteraard ging Hartmann niet verder op de Berlijnse invitatie in, ook al omdat hij anders het Westen definitief de rug had moeten toekeren.

De gedichten van Whitman, die Hartmann gebruikte voor zijn Eerste symfonie en ontleende aan de bundel *Leaves of grass*, zijn qua origine poëtische reacties op de verschrikkingen van de Amerikaanse burgeroorlog. Het zijn weeklachten over de enorme offers die er zijn gebracht teneinde het democratische ideaal te verwezenlijken.

Gedichten vol rouw ook over het heengaan van zoveel onschuldige mensen.

Tegelijkertijd is de 'toon' van deze gedichten dermate tijdloos dat ze zich evengoed



Karl Amadeus Hartmann.

lenen voor het aan de kaak stellen van onverschillig welk oorlogsgeweld. Hier schuilt een duidelijke parallel met de gedichten van de in de Eerste Wereldoorlog gesneuvelde jonge Engelsman Wilfred Owen, die Benjamin Britten in zijn *War Requiem* heeft getoonzet. Opmerkelijk is, om met de Duitse musicoloog Dietmar Holland te spreken, dat de weeklachten van Whitman door Hartmanns geladen muziek veranderen in aanklachten tegen het zinloze van het oorlogsgeweld, maar ook tegen de mechanismen en de hypocrisie die daaraan ten grondslag liggen. Hartmanns op het model van de Mahleriaanse liedsymfonie stoelende eersteling is doordeesemd van een tragiek waartegen geen liturgische vertroosting is opgewassen en die kan worden beschouwd als een muzikaal manifest van de post-Auschwitziaanse God-is-dood-theologie 'avant la lettre'. In die zin dient mijns inziens de titel '*Versuch eines Requiems*' te worden opgevat, omdat een echt requiem hier de lading niet had kunnen dekken. De enige hoop die de mens rest, is zijn eigen wezen en de hem omringende natuur, waarin hij wortelt. De 'kringloop' van die natuur is in deze vijfdelige symfonie tegelijkertijd een metafoor voor de afwisseling van politieke nederlagen en overwinningen.

De zangstem is in deze partituur behandeld op een wijze die aardig in de buurt komt van het *Sprechgesang*, getuige de zinsnede die meteen volgt op de enorme tutti-uitbarsting waarmee het openingsdeel, 'Elend', begint:

"Ich sitze und schaue aus auf allen Plagen der Welt und auf alle Bedrängnis und Schmach, ich sehe die Mühsal der Schlacht, Pestilenz, Tyrannei, sehe Martyrer und Gefangene..."

Het tweede gedeelte, 'Frühling', kent een al even impulsieve opmaat als het eerste, maar mondt daarna uit in een uitgebalanceerde largo-geleding waarin de altstem zingt van de lente, die onvermijdelijkerwijs aan de dood herinnert en aan de smart die deze met zich meebrengt.

Deel drie, waarin de zangstem zwijgt, vormt de spil van de symfonie. Het wordt gevormd door een thema met vier variaties dat een staalkaart biedt van Hartmanns rijke, expressieve maar ook uiterst doorwrochte schrijfwijze. De melodie in kwestie, die door een solo-altviool wordt voorgedragen, is afkomstig uit *Simplicius Simplicissimus*. Elke volgende variatie gaat gepaard met een toename aan spanning totdat dit gedeelte wordt afgesloten met een koraal voor alleen blazers en slagwerk.

Het vierde deel, 'Tränen', het langste van de symfonie, wekt soms associaties met een treurmars. Hierin is Hartmann gekomen tot een perfecte versmelting van het lied en een volwaardig orkeststuk. In het verdere verloop van dit handenwringend dramatische stuk passeren enkele witheet aanlopende climaxen de revue, die al iets laten vermoeden van de hevige, haast seismografische episodes uit Hartmanns late symfonien. De troosteloosheid van het betoog weet in het slotdeel, een smartelijke smeekbede, nog niet van wijken. Pas na een laatste crescendo klinkt vanuit de verte een tegelijk heldere en onbestemde suggestie van E-groot, als een belofte van hoop, die vooralsnog onbereikbaar lijkt.

Een typering die voor dit werk in het algemeen opgaat, is dat de omgang met het grote orkestrale apparaat heel economisch is. Al fresco-componeren betekent in de optiek van Hartmann al het andere dan een ondoordringbare en kleurloze massaliteit. Niet zelden trekken momenten van een kamermuziek-achtige intimiteit de aandacht.

Maarten Brandt

Introduktion: Elend

Ich sitze und schaue aus auf alle Plagen
der Welt
und auf alle Bedrängnis und Schmach,
ich sehe die Mühsal der Schlacht,
Pestilenz, Tyrannei, sehe Märtyrer
und Gefangene,
ich beobachte die Geringschätzung
und Erniedrigung,
die die Armen von Hochmütigen
zu erleiden haben;
auf alle Gemeinheit und Qual ohne
Ende,
schaue ich sitzend hin, sehe und höre.

Frühling

Als jüngst der Flieder blühte vor der Tür
und der Stern am Himmel früh in
die Nacht sank,
trauerte ich, und werde trauern mit
jedem Frühling neu.
So oft du, Frühling, wiederkehrst,
Dreiheit immer wirst uns bringen:
Flieder blühend jedes Jahr, Elend ach,
gibst du uns all.
Und Gedanken an den Tod, der uns nah.

Tränen

Tränen, Tränen, Tränen!
In der Nacht der Einsamkeit,
tropfend herab auf den weissen Strand
eingesogen vom Sand
nirgends, nirgends ein Stern! Alles öde
und schwarz,
nasse Tränen aus eines verummten
Hauptes Augen;
O wer ist dieser Geist?
Diese Gestalt im Dunkeln, voll Tränen?
Was für ein formloser Klumpen gebeugt,
gekrümmt, dort auf dem Sand?
schluchzende Tränen, wilde Schreie vom
Jammer geschüttelt?
O Schatten, so ruhig und würdig bei
Tage,
mit gelassenem Angesicht und
gemessenem Schritt,
aber nun, da du hinfliehst in Nacht,
wenn keines dich sieht,
o schmelzender Ozean von Tränen,
Tränen, Tränen!

Epilog

Ich hörte die Allmutter als sie
gedankenvoll auf ihre Toten schaute,
verzweifelt, auf all die verzerrten Leiber,
all die im Elend zugrunde gegangenen
Menschen
als ihrer Erde sie zurief mit klagender
Stimme,
indes sie da hinschritt:
Ach nimm sie wohl auf, o meine Erde,
ich träge dir auf, meine Söhne, meine
Schwestern nicht zu verlieren
und ihr Ströme nehmt sie wohl auf,
nemht auf ihr teures Blut,
und ihr Stätten hier und dort
und Lüfte, die ihr droben unfühlbar
schwimmt,
und all ihr säfte von Erdreich und
Wachstum!
O meine Toten!
Hauche sie aus, ewiger süsser Tod, nach
Jahren, Jahrhunderten.

Biografieën

Jaap van Zweden, sedert 1980 eerste
concertmeester van het Concert-
gebouworkest, werd in 1960 geboren.
Hij ontving zijn opleiding bij Louise
Wijngaarden en aan het Amsterdams
Muzieklyceum bij Davina van Wely. In
1977 won hij het Oskar Back-concours
en hij rondde vervolgens zijn studie af
aan de Juilliard School of Music in New
York bij Dorothy Delay. Als solist treedt
hij regelmatig op in binnen- en buiten-
land en hij geeft talrijke recitals. Ook als
dirigent is Jaap van Zweden steeds
meer actief. Onlangs werd hij benoemd
tot vaste gastdirigent van het Orkest
van het Oosten en gaf hij een reeks
concerten met het Mozarteum-orkest uit
Salzburg.

Alvorens met zang te beginnen, stu-
deerde de alt **Cornelia Kallisch** piano
en viool. Haar zangstudie, onder meer
bij Joseph Metternich, sloot zij af bij de
Bayerische Staatsoper. Zij beheerst een
breed repertoire, van de opera's van
Monteverdi tot aan de hedendaagse
muziek. Zij werkte samen met onder
anderen Ferdinand Leitner, Wolfgang
Sawallisch, Neville Marriner, Georges
Prêtre en Peter Schreier. In het seizoen
1992-'93 debuteerde zij bij de Wiener
Philharmoniker onder Lorin Maazel en
werkte zij mee aan cd-opnamen van
Wagners *Meistersinger von Nürnberg*
onder Wolfgang Sawallisch. Met ingang
van het seizoen 1991-'92 is zij verbon-
den aan het Opernhaus Zürich. Cornelia
Kallisch is ook actief als liedzangeres. Zij
maakt haar debuut bij het Koninklijk
Concertgebouworkest.

Na zijn studie aan de Franz Liszt-acade-
mie in zijn geboortestad Boedapest ver-
liet **Zoltán Peskó** in 1964 Hongarije. Hij
studeerde 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 maak-
te hij een sensationeel debuut in de
Scala. Achtereenvolgens was hij chefdiri-
gent van het Teatro Comunale in
Bologna, het Teatro La Fenice in Venetië
en het Orkest van de Italiaanse omroep
(RAI) in Milaan. Daarnaast trad hij op als
gastdirigent bij vele orkesten in Europa,
de Verenigde Staten en de Sowjet-Unie.
Zijn repertoire reikt van de Renaissance
tot de hedendaagse muziek. Per sep-
tember 1996 is Zoltán Peskó benoemd
tot Generalmusikdirektor van de
Deutsche Oper am Rhein. Met het
Concertgebouworkest trad hij eerder op
in 1984 en in 1985.

Het **Koninklijk Concertgebouworkest**,
opgericht in 1888, groeide onder lei-
ding van de dirigent Willem
Mengelberg uit tot een wereldberoemd
ensemble. Aan het begin van deze
eeuw werd een band gesmeed met
grote componisten als Mahler, Richard
Strauss, Debussy, Ravel, Stravinsky,
Schönberg en Hindemith. Enkele van
hen dirigeerden bij het
Concertgebouworkest hun eigen wer-
ken. Toen Eduard van Beinum na de
oorlog de leiding van Mengelberg over-
nam, bracht deze op het orkest zijn pas-
sie voor Bruckner en het Franse reper-
toire over. Na enige jaren de leiding van
het Concertgebouworkest met Eugen
Jochum te hebben gedeeld, nam
Bernard Haitink in 1963 het chefdiri-
gentschap op zich. Haitink zette de
muzikale traditie voort en drukte daar
zijn persoonlijk stempel op, zoals moge
blijken uit zijn veelgeprezen uitvoerin-
gen van Mahler, Bruckner, Richard
Strauss, Debussy, Ravel en Brahms.
Onder Haitinks leiderschap nam het
aantal grammofoonopnamen en buiten-
landse reizen flink toe. Riccardo Chailly
volgde Haitink in 1988 op. Onder zijn
leiding heeft het Koninklijk Concert-
gebouworkest zijn vooraanstaande posi-
tie in de muziekwereld bevestigd en ver-
der uitgebouwd.

COLOFON

Dit is een uitgave van het
Holland Festival
Kleine-Gartmanplantsoen 21
1017 RP Amsterdam
telefoon 020 - 627 65 66
telefax 020 - 620 34 59

Opmaak: Berendina Bakker
Eindredactie: Peter Janssen
Coverontwerp: Studio Anthon Beeke
Drukwerk: drukkerij Bevrijding B.V.

Hoofdbegunstiger



VSF FONDS

Sponsors Holland Festival

Achmea
Andersen Consulting
Audi/Pon's Automobielhandel B.V.
B.V. Weekbladpers
Coopers & Lybrand
Deloitte & Touche
Dommelsche Bierbrouwerij B.V.
Flashlight Rental B.V.
IBM Nederland N.V.
Koninklijke Ahold nv
Koninklijke PTT Nederland NV
Mediamax Group B.V. Amsterdam
Nationale Postcode Loterij
NOG Verzekeringen
Strik Stoomketelverhuur bv
Stichting De Nationale
Sporttotalisator/De Lotto
Stichting Exploitatie Nederlandse
Staatsloterij
VIB N.V. Vastgoedbeleggingsmij.
de Volkskrant b.v.

de Volkskrant

Subsidiënten Holland Festival

Ministerie van OCenW
Ministerie van Economische Zaken
Ministerie van Buitenlandse Zaken
(afdeling Internationale Culturele
Samenwerking)
Gemeente Amsterdam
Canadese Ambassade

Fondsen

Anjerfonds Amsterdam
Prins Bernhard Fonds
Mondriaan Stichting
Fonds voor de Scheppende Toonkunst
Weidemafonds

*Het Weidemafonds staat pal achter
drukwerk in de schone kunsten.*

Holland Festival Vriendenkring

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

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



De publieke omroep verzorgt programma's rond het Holland Festival 1995:

**Rechtstreeks op Radio 4,
de klassieke muziekgroep
van Nederland,
op Nederland 3 bij de NPS
en wereldwijd bij
Radio Nederland Wereldomroep.**

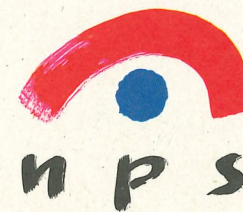
Radio

13 uitzendingen op Radio 4.

De Wereldomroep participeert op ruime schaal in de opnamen van het Holland Festival
en zorgt voor de distributie van het materiaal. Met name in Noord Amerika,
Latijns Amerika en Europa zijn de muziekproducties van de Wereldomroep veel gevraagd.

Televisie

Diverse programma's op Nederland 3.



nederlandse programma stichting