

H O L N D
F S T V L

**Koninklijk
Concertgebouworkest**
29 juni 1995

**Koninklijk
Concertgebouworkest**
29 juni 1995

Gerard Reve
De Avonden

de Ochtenden



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

**Koninklijk
Concertgebouworkest**

muzikale leiding
Edo de Waart

trompet
Peter Masseurs

Franz Schreker
(1878-1934)

Vorspiel zu einem Drama (1914)

Bernd Alois Zimmermann
(1918-1970)

Konzert 'Nobody knows de trouble I
see' für Trompete in C und Orchester
(1954)
(Nederlandse première)

pauze

Bernd Alois Zimmermann

*Phoptosis. Prélude für großes
Orchester* (1968)

Arnold Schönberg
(1874-1951)

Verklärte Nacht (1899)

Koninklijk
Concertgebouworkest

**HOLND
FSTVL**

do 29 juni 1995, 20.15 uur
Concertgebouw, Grote Zaal

coproductie Koninklijk
Concertgebouworkest/Holland Festival

Franz Schreker: Vorspiel zu einem Drama

Franz Schreker was een van de eerste belangrijke musici die in nazi-Duitsland het onderspit delfde. Tot op dat moment verliep zijn carrière voorspoedig. Zo was hij de oprichter en de dirigent van het koor van de Wiener Philharmoniker en was hij tussen 1920 en 1932 directeur van de Berlijnse Musikhochschule. In laatstgenoemd jaar werd hij bovendien tot leider benoemd van de compositieafdeling van de Preußische Akademie der Künste. Tot Schrekers belangrijkste leerlingen uit die jaren behoorden niet alleen componisten als Ernst Krenek, Alois Hába en Berthold Goldschmidt, maar ook dirigenten als Jascha Horenstein, Hans Schmidt-Isserstedt en Arthur Rodzinski. Dat had Schreker te danken aan zijn faam als componist van opera's als *Der ferne Klang* (1912), *Die Gezeichneten* (1918), *Der Schatzgräber* (1920) en *Irrelohe* (1924). Een aantal musici en critici, onder wie de bekende auteur Paul Bekker, zag in Schreker dan ook dé belofte voor de toekomst van het muziekdrama.

Toen Hitler en zijn trawanten naar de macht grepen, kwam ook Schreker al snel in moeilijkheden. De nazi's begonnen niet alleen opera-opvoeringen te verstoren, maar stelden ook alles in het werk om Schreker uit het openbare muziekleven te verwijderen. Ten eerste werd hij gedwongen om het directeurschap van de Hochschule neer te leggen en voorts werd hij door de autoriteiten 'beurlaubt', lees: ontslagen bij de Akademie. Schreker schreef weliswaar op aanraden van Alma Mahler nog een brief aan de 'Präsident', Max von Schillings, maar die liet hem als een baksteen vallen. Niet lang daarna kreeg Schreker een zware hartaanval, waarvan hij niet meer herstelde: twee dagen vóór zijn 56ste verjaardag blies hij zijn laatste adem uit.

Schrekers veelkleurige stijl kan als een buitengewoon originele synthese worden beschouwd van de Richard Strauss van *Salome*, de vroege Schönberg, het Wagneriaanse melos en de kaleidoscopische, impressionistische klankwereld van Debussy. Niet voor niets stond Schrekers werk bij componisten als Berg, Schönberg en Zemlinsky - aan wie Schrekers stijl soms tevens herinnert - hoog in aanzien. Wolfgang Schreiber heeft het verschil tussen Schönberg en Schreker eens als volgt geprobeerd te verwoorden: Bij de eerste staat de gedachte centraal, waaraan alles ondergeschikt is gemaakt, terwijl bij Schreker zonder meer de klank het primaat heeft. Wie tegen de buitenkant van Schrekers composities aankijkt, zal daar niet meteen een breuk met de traditie in zien, getuige bijvoorbeeld het *Vorspiel zu einem Drama* - dat als een belangrijk uitgebreidere versie van de ouverture tot de opera *Die Gezeichneten* kan worden beschouwd - waaraan een drieledige hoofdvorm ten grondslag ligt. Zulks compleet met drie thema's die op hun beurt corresponderen met de drie hoofdpersonages van het oorspronkelijke muziekdrama (dat teruggaat op een gegeven van Oscar Wilde). Het belangrijkste personage is de kreupele en lelijke edelman Alviano Salvago, die zich vanwege zijn onverdraaglijke verlangen naar schoonheid een soort aardse paradijs heeft geschapen. Hieruit blijkt al voldoende wat het leidmotief van Schrekers muziek in het algemeen en van *Die Gezeichneten* in het bijzonder is: de weerbarstige relatie tussen schoonheid en de teloorgang daarvan, én het conflict tussen eros en liefde. Niet voor niets speelt het drama zich in het renaissance-italië af, teneinde het spanningsveld tussen het strenge schoonheidsideaal en het decadentisme, dat uiteindelijk tot het verdwijnen van dat ideaal leidt, te benadrukken.

Het valt ons, nu wij enige historische distantie bezitten, niet al te moeilijk om Schrekers *Gezeichneten* als een werk te zien dat bij uitstek de 'Zeitgeist' van de periode tussen de beide wereldoorlogen belichaamt en waarin inderdaad die hang naar de niet meer bereikbare schoonheid in het licht van de ontlustering die haar schaduwen vooruit-

werpt, wordt vertolkt. Nog wezenlijker is dat nu pas blijkt hoe revolutionair Schrekers klanktaal bij velen is, zoals het begin van het *Vorspiel* bewijst. Daar hoort men niets meer of minder dan een hoogst curieus 'klankweefsel', dat qua raffinement - waarin het aandeel van piano, harp, celesta en klokkenspel voor een ongekend sensueel coloriet zorgt - al vooruitloopt op de aanhef van Zimmermanns orkestwerk *Photopsis*.

Bernd Alois Zimmermann: Nobody knows de trouble I see

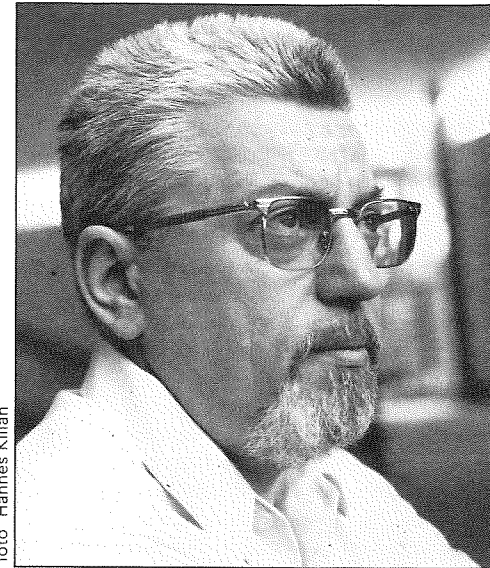


foto Hannes Kilian

Bernd Alois Zimmermann.

Voor de 'hardliners' van de Darmstadt-school lag de zaak in wezen uiterst simpel: ofwel men was voor de vooruitgang, dus het vernieuwen van de taal volgens de wetten van de serialiteit, dan wel men was daartegen en telde dus niet mee. Dat er ook nog zoiets als een 'derde weg' bestond met als voornaamste kenmerk een fusie tussen traditionele en vernieuwende elementen, drong in de jaren vijftig en zestig nauwelijks door tot het bastion van Darmstadt. Belangrijke vertegenwoordigers van deze richting waren Rolf Liebermann (wiens *Konzert für Jazzband und Sinfonieorchester* toen school maakte) in Duitsland en Gunther Schuller in Amerika.

Dit verklaart afdoende de unieke positie waarin Bernd Alois Zimmermann verkeerde. Hij was de muziek van

Schönberg en zijn navolgers weliswaar ten zeerste toegeedaan, toonde zich tegelijkertijd echter even gevoelig voor het traditionele erfgoed en gebieden die buiten het domein vielen van wat toen in de wandelgangen 'kunstmuziek' heette. Zimmermann is er als weinig anderen in Duitsland in geslaagd om uit al deze verworvenheden een stijl te destilleren die volkomen eigen is en waaraan men meteen de maker herkent. Hoezeer hij ook doorkneed was in alle technische 'keukengeheimen', deze leidden in zijn muziek, waarin de expressie het primaat heeft, een volkomen ondergeschikt bestaan.

Het in 1954 voltooide en in opdracht van de Norddeutsche Rundfunk geschreven trompetconcert *Nobody knows de trouble I see* is in menig opzicht karakteristiek voor Zimmermanns houding. Zoals de titel van dit werk - dat op 10 oktober 1955 door Alfred Scherbaum en het Symfonieorkest van de NDR onder Ernest Bour ten doop werd gehouden - al aangeeft, stoelt deze partituur mede op de beroemde gelijknamige negro-spiritual (met het lidwoord 'de' in plaats van 'the'). Oorspronkelijk had Zimmermann een andere naam voor het stuk in petto: *Darkeys Darkness*, maar toen iemand hem er op wees dat met het woord 'Darkey' ook 'neger' of 'zwarte' wordt bedoeld en dit bovendien in een minder gunstige betekenis, besloot hij hiervan af te zien.

Zimmermann brengt in dit buitengewoon suggestieve eendelige brok muziek facetten samen die tot op dat ogenblik een volkomen afgezonderd bestaan leidden: twaalf-toonmuziek, jazz en het al genoemde genre van de negro-spiritual, die op hun beurt worden geschraagd door variatie-technieken die zowel eigen zijn aan de barok, de schrijfwijze van de vertegenwoordigers van de Tweede Weense School als aan de jazz. Het geniale is dat deze ingrediënten, in plaats van in een stilistische breuk te resulteren, elkaar zodanig versterken dat een verbluffende eenheid er het gevolg van is.

Of om Zimmermann zelf te citeren:

'Das verbindende Moment (...) liegt nach meinem Dafürhalten in der gemeinsamen Würzel eines Ausdruckbemühens, welches in seelische Tiefenschichten hinabreicht, wie sie in dem Negro-spiritual jenseits allen 'Kommerzial-Jazz' berührt werden: Angst und Hoffnung, Trauer und Freude eines menschlichen Herzens, welches sich aus dem ausweglosen Rätsel des menschlichen Daseins voll kindlichen Vertrauens in die geöffneten Arme des göttlichen Erlösers wirft.'

Het zal dan ook niemand verbazen dat de negro-spiritual binnen het concept van het geheel de functie van een soort koraalthema heeft, dat op gezette tijden letterlijk klinkt, zoals ongeveer drie minuten na het begin in de altsaxofoon en na het hoogtepunt van het werk in de solotrompet, maar tevens als 'matrix' fungeert waarbinnen de vrijmaking van het melodische materiaal zijn beslag vindt. De vraag doet zich hier voor of er geen conflict bestaat tussen de twaalftoonreeks en het gebruik van melodien - zoals ook die van de spiritual - die sterk tonaal georiënteerd zijn. Het feit wil echter dat de reeks in kwestie zowel uit dissonerende intervallen is samengesteld die zich prima lenen voor een aan de jazz inherente 'vrije dissonanten-behandeling', als uit constellaties die het hanteren van tonale zwaartepunten mogelijk maakt. Een voorbeeld: de zevende tot en met negende toon van de reeks leveren de bestanddelen van c-klein op: g-es-c. Een dergelijke ambivalente opzet van een reeks is op zichzelf niet nieuw, waarbij zij herinnerd aan het *Violconcert* van Alban Berg, een componist met wie Zimmermann niet alleen veel affiniteit had, maar in wiens werk men eveneens een versmelting van diverse en sterk uiteenlopende muzieksoorten tegenkomt, die variëren van Bach (violconcerten) tot en met walsen en tango's (*Wozzeck*, *Der Wein*, *Lulu*).

Ten slotte mag een woord over de aparte bezetting van *Nobody knows de trouble I* see hier niet ontbreken. De samenstelling van het instrumentarium kan worden gezien als een uitbreiding van een symfonieorkest met een jazzband. Zo treft men op het podium behalve het strijkorkest en de vier traditionele houtblazers ook een saxofoon-groep aan, omvat de kopergroep naast een hoorn en een bastuba een drietal onversneden jazztrompetten plus een jazztrombone. Bijzonder typerend voor de toenmalige bands was de klank van het hammondorgel en ook dit instrument komt in dit opus voor. Verder schrijft de partituur piano, harp en een slagwerkgroep voor, die vaak als een heus jazzcombo opereert. Duidelijk is dat Zimmermann bij het schrijven van dit originele trompetconcert aan de grote big bands uit de jaren vijftig heeft gedacht, met het befaamde orkest van Kurt Edelhagen - die toen in Keulen bij de Westdeutsche Rundfunk zeer actief was - voorop. Ook de retoriek waarmee de musici hun rollen in dit stuk verbeelden, is veel aan de jazz verplicht, zelfs wanneer zij noten spelen die in engere zin niet op stijlcitaten uit de jazz betrekking hebben. In hoge mate typerend voor de jazzpraktijk van big bands is het voorkomen van de zogenaamde riff. Dat is een vitaal en *ostinato*-achtig motief van twee tot vier maten dat in de traditionele jazz als spil van een improvisatie-geleding werkt. In Zimmermanns concert kan het 'traject' dat tot de grote climax leidt in het centrum van het stuk als zo'n episode worden beschouwd die, mede dankzij de daaropvolgende *walking base*-sectie, met

terugwerkende kracht aan extra allure wint. Zimmermann was zich overigens terdege bewust van de verschillen in achtergrond van musici uit de klassieke en de jazz-praktijk. Daarom zijn in de partijen van de niet in laatstgenoemde discipline opgevoede instrumentalist (met name de strikers dus) de specifieke jazzsyncopen tot op de vierkante millimeter genoteerd, terwijl die in bij voorbeeld de partijen van de saxofoons, en de jazztrompetten ontbreken.

Bernd Alois Zimmermann: *Photoptosis*

Zimmermann componeerde zijn magistrale orkeststuk *Photoptosis* ter gelegenheid van het 100-jarig bestaan van de Stadt-Sparkasse te Gelsenkirchen. Het stedelijk orkest van deze stad tekende op 14 februari 1969 onder supervisie van Ljubomir Romansky voor de première.

Het werk vereist een omvangrijke bezetting: 4 fluiten (2de en 3de fluit afwisselend piccolo), 3 hobo's (1ste en 2de hobo afwisselend oboe d'amore, 3de hobo idem Engelse hoorn), 4 klarinetten in Bes (2de en 3de klarinet afwisselend basset-hoorn, 4de klarinet idem basklarinet), 3 fagotten (3de fagot afwisselend contrafagot), 5 hoorns (5de hoorn afwisselend tuba in Bes), 4 trompetten (2de trompet afwisselend bastrompet in D) 4 trombones (4de trombone afwisselend contra-bastrombone), bastuba, orgel, harp, piano (afwisselend celesta), pauken, slagwerk en groot strijkorkest.

De titel van dit in 1968 gereedgekomen opus is samengesteld uit twee Griekse woorden: 'photo' dat licht betekent en 'ptosis' dat kan worden vertaald met 'de val' of 'het vallen'. Aldus verkrijgt men 'Photoptosis' dat dus kan worden geduid als 'de val van het licht', in onderhavig verband als de 'val van het licht in de (klank) materie'. De Duitse vertaling van 'Photoptosis' luidt 'Lichteinfall' dat in het Nederlands kan worden omgezet door zowel het 'invallen' als het 'instorten van het licht'.

Zimmermann liet zich tot deze compositie inspireren door de imposante monochrome wandtableaus van de kunstschilder Yves Klein, die hij in het Musiktheater in Revier van Gelsenkirchen had gezien. Deze muurschilderingen zijn samengesteld uit reliëfs van paddestoelen, die op hun beurt voorzien zijn van een diepblauwe 'korst', met als gevolg die quasi-monochromie (éénkleurigheid). Door het licht dat er via de tegenoverliggende vensters opvalt, verkrijgen deze schilderijen als het ware een magisch-vibrerende uitstraling.

Dit beeld dient in *Photoptosis* als een klinkende metafoor, getuige al meteen de aanhef van het werk waarin een dicht (mede door microtoon-afstanden bepaald) klankveld van strijkers - dat wellicht de naam van Ligeti in gedachten brengt - als een soort sonore wandschildering of 'zee' fungeert, die tegelijkertijd dienst doet als een 'spiegel' voor reflecties van andere instrumenten en instrumentengroepen. Dientengevolge ontstaat er een prisma-achtige werking, omdat het op zichzelf beschouwd monochrome klankveld van de strijkers als het ware 'gebroken' wordt door de 'lichtelementen' van de overige instrumenten, die 'erop vallen'. De 'zee' in kwestie is een in wezen tijdloos continuüm, een universum waarin allerhande klankvlakken op elkaar volgen dan wel elkaar overlappen. Dit principe van het monteren op elkaar van qua tijdsstructuur uiteenlopende elementen staat in het hele werk centraal, maar is in de eerste en drievoudige geleiding (A1-A3) van *Photoptosis* heel makkelijk te volgen. Zo gaan de inzetten van de kleursegmenten in A1 bijvoorbeeld gepaard met zachte gong- en tamtamslagen, die de aanzet vormen voor uitwaaiende figuren. In A2 hebben de segmenten veeleer een harmonisch karakter en wordt hun afwisseling geaccentueerd door het toe- en afnemende geluid van de maracas en kleine trom. A3 kent een aanzienlijk geladenere opzet dan 1 en 2 en culmineert in een immens hoogtepunt.



Bernd Alois Zimmermann.

foto Hannes Kilian

Deze climax, waarmee de eerste hoofdgeleding wordt afgesloten, is tevens de opmaat tot het zogenaamde collagedeel (B), de tweede en centrale hoofdgeleding van *Photoptosis*. Het is te herkennen aan een letterlijk citaat van de beginmaten uit de finale van Beethovens Negende symfonie (tutti). De andere in de B-geleding voorkomende citaten zijn uit Skrjabin's *Poème de l'extase* (hobo, fluit, trompet, harp en solo-viool), het voorspel tot Wagners *Parsifal* (tutti-strijkers, trompet), de *Dans van de suikerfee* uit Tsjajkovski's ballet *De Notenkraker* (celesta) en Bachs *Brandenburgse concert nr.1* (houtblazers, lage strijkers). Daarnaast komen regelmatig ontleeningen uit Zimmermanns eigen, één jaar eerder voltooid *Intercomunicação* voor cello en piano voor, een compositie waarin op een vergelijkbare - zij het minder complexe - wijze als in *Photoptosis* wordt geëxperimenteerd met het combineren van zich onafhankelijk ten opzichte van elkaar manifesterende tijdlagen. Verder speelt hier een citaat uit de bekende Pinksterhymne 'Veni Creator Spiritus'* een intrigerende rol, een rol die overigens in de derde en afsluitende geleiding niet is uitgespeeld. Niet alleen passeert de melodie in de hoge houtblazers en de trombones de revue. Zij ligt ook als een bindend structurelement (vooral optredend in het orgel) aan het totale collage-gedeelte ten grondslag. Met andere woorden, het werkt duidelijk als een *cantus firmus*. Dit bevordert een situatie waarin de toehoorder meent tal van aanzetten tot het Veni Creator-gegeven te horen, zònder dat hij daar precies de hand op kan leggen. Het resultaat is een curieus 'vlechtwerk van citaten' dat zijn oorzaak vindt in een door de 'korst' van de al genoemde 'zee' van het 'eeuwige nu' heenbrekend aantal 'eilanden'. De manier waarop die citaten aan de dag treden, is heel vervreemdend en bijna bizar. Zij vertoont bovendien een sprekende analogie met de wijze waarop uiteenlopende bewustzijnsinhouden in een droom met elkaar worden vermengd.

De laatste hoofdgeleding (C) bestaat uit twee fasen, die twee etappes voorstellen van structurele verdichting. Het is goed op deze plaats te herinneren aan Yves Kleins credo van de 'Entmaterialisierung der Kunst'. Dat is namelijk precies wat er in het slotgedeelte van Zimmermanns *Photoptosis* wordt verbeeld: de omzetting van muzikale bouwstenen, dus klankmaterie, in energie en in het verlengde daarvan het opheffen van de tijd - althans in de ervaring van de luisteraar - door een dermate complexe interactie tussen de onderlinge tijdselementen, dat deze laatste niet meer kunnen worden waargenomen. Wat echter tot uitdrukking wordt gebracht is een oogverblindende schittering, een verzengende kracht, in het leven geroepen door een virtuositeit (orgelpartij, koperblazers, pauken) die niet als zodanig overkomt, omdat ook dat aspect wordt geabsorbeerd door de maalstroom van energieën, waarvan de - bijna letterlijk - overdonderende uitwerking niemand zal ontgaan. Zoals de eerste pagina's van *Photoptosis* tot de meest exquisite behoren uit de tweede helft van de twintigste-eeuwse orkestliteratuur, moet het slot van deze visionaire partituur tot de meest energerende uit diezelfde periode worden gerekend. Het is muziek van een zowel apocalyptische als eschatologische intensiteit, van een angstaanjagende schoonheid die, mede dankzij de compromisloze houding die ze belichaamt, ook anno 1995 bijna zonder precedent is.

* Zimmermann gebruikt hier niet de versie uit het 'Graduale Romanum', maar de als 'geistliches Lied' toen in Duitsland wijd en zijd bekende versie uit de gezangenbundel *Gotteslob*.

Arnold Schönberg: *Verklärte Nacht*

Samen met het *Vioolconcert* van Alban Berg behoort het in 1899 voltooid strijksextet *Verklärte Nacht* tot de meest gespeelde composities van de zogenaamde Tweede of Nieuwe Weense School. De aanleiding voor het ontstaan van dit werk was buitenmuzikaal van aard, iets wat Schönberg op zichzelf gezien niet alleen gemeen heeft met Berg maar tevens met zijn grote idool Gustav Mahler. In onderhavig geval betreft het een gedicht van Richard Dehmel over een vrouw die een kind draagt van iemand anders dan degene aan wie zij nu haar hart heeft verpand: 'Ich trag ein Kind, und nicht von Dir, ich geh' in Sünde neben dir.' De vorm van *Verklärte Nacht* correspondeert in hoge mate met die van Dehmels ontroerende brok poëzie, met dien verstande, dat Schönbergs klinkende betoog niet kan worden opgevat als een letterlijke 'illustratie' van de tekst. Met andere woorden, er is hier geen sprake van programma-muziek. Die veronderstelt immers een uitbeelding in epische zin, van een verhaal kortom, dat van punt A naar punt B loopt, terwijl het muzikale verloop in *Verklärte Nacht* juist wordt getypeerd door het feit dat het materiaal van de aanhef tegen het slot niet terugkeert. Wel is, en dat is duidelijk iets anders, de sfeer van Dehmels versregels op een indrukwekkende manier in klinkende munt omgesmeed, waarbij er op zij gewezen dat die sfeer het gevolg is van de indruk die het gedicht op de componist maakte, een indruk die wezenlijk kan afwijken van de impressie welke datzelfde gedicht bij ons achterlaat. Het - overwegend tonale - idioom van *Verklärte Nacht* herinnert behalve aan Wagner ook aan Brahms. En dat brengt het intrigerende dualisme aan het licht, waar het in diepste wezen in Schönbergs totale oeuvre om draait: het spanningsveld tussen de expressie, de emotie, het temperament enerzijds, en de duidelijke intentie tot het realiseren van een onwrikbare greep op de vorm en de structurele kant anderzijds. Vooral dat laatste verklaart afdoende Schönbergs grenzeloze bewondering voor Brahms, over wie hij in de Verenigde Staten - naar welk werelddeel Schönberg vanwege het oprukkende nationaal-socialisme was uitgeweken - het imposante essay 'Brahms the progressive' schreef. Bovendien vervaardigde Schönberg een alom bekend geworden bewerking voor groot orkest van Brahms' Pianokwartet in g, opus 25, die gekscherend wel de 'Vijfde symfonie van Brahms' is genoemd. Van *Verklärte Nacht* maakte Schönberg in 1917 de hedenavond te spelen versie voor strijkorkest.

Maarten Brandt

Biografieën

Peter Masseurs is sinds 1982 solotrompettist van het Concertgebouworkest en hoofdvakleraar trompet aan het Sweelinck Conservatorium te Amsterdam. Hij werd geboren in 1944 in Halsteren en studeerde in Antwerpen, waar hij de Prix d'excellence behaalde. Na zijn studie kwam hij bij de

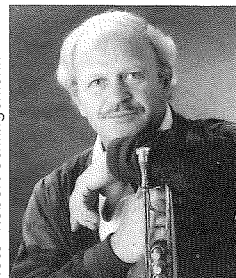


foto Robert Schlingemann

Koninklijke Marinierskapel en in 1970 werd hij eerste trompettist bij het Rotterdams Philharmonisch Orkest. Hij is een veel gevraagd solist bij de orkesten in Nederland en maakt deel uit van diverse kamermuziekensembles. Met het KCO trad hij eerder solistisch op in het Concert voor piano, trompet en strijkers van Sjostakowitsj, met Ronald Brautigam en Riccardo Chailly, waarvan ook een cd is verschenen, en in mei 1994 in het Trompetconcert van Tomasi.

Edo de Waart, artistiek directeur van het Muziekcentrum van de Omroep en chefdirigent van het Radio Filharmonisch Orkest, is sinds januari 1993 tevens chefdirigent en artistiek directeur van het Sydney Symphony Orchestra. Begonnen als hoboïst bij het Concertgebouworkest, won hij in 1964 het Dmitri Mitropolous Concours voor jonge dirigenten in New York. Vervolgens was hij vaste dirigent van het Rotterdams Philharmonisch Orkest (1973-'79), de San Francisco Symphony (1975-'83) en het Minneapolis Symphony Orchestra (1986-'94). Als gast-dirigent leidde hij de belangrijkste Duitse, Engelse en Amerikaanse orkesten en dirigeerde hij vele opera's, onder meer in Bayreuth en Covent Garden. Sinds 1991 is hij vaste gastdirigent bij de Santa Fe Opera. Met het Concertgebouworkest trad hij talloze malen op.

Het Koninklijk Concertgebouworkest, opgericht in 1888, groeide onder leiding van de dirigent Willem Mengelberg uit tot een wereldberoemd ensemble. Aan het begin van deze eeuw werd een band gesmeed met grote componisten als Mahler, Richard Strauss, Debussy, Ravel, Stravinsky, Schönberg en Hindemith. Enkele van hen dirigeerden bij het Concertgebouworkest hun eigen werken. Toen Eduard van Beinum na de oorlog de leiding van Mengelberg overnam, bracht deze op het orkest zijn passie voor Bruckner en het Franse repertoire over. Na enige jaren de leiding van het Concertgebouworkest met Eugen Jochum te hebben gedeeld, nam Bernard Haitink in 1963 het chefdirigentschap op zich. Haitink zette de muzikale traditie voort en drukte daar zijn persoonlijk stempel op, zoals moge blijken uit zijn veelgeprezen uitvoeringen van Mahler, Bruckner, Richard Strauss, Debussy, Ravel en Brahms. Onder Haitinks leiderschap nam het aantal grammofoonopnamen en buitenlandse reizen flink toe. Riccardo Chailly volgde Haitink in 1988 op. Onder zijn leiding heeft het Koninklijk Concertgebouworkest zijn vooraanstaande positie in de muziekwereld bevestigd en verder uitgebouwd. Het predikaat Koninklijk werd door Koningin Beatrix aan het Concertgebouworkest verleend ter gelegenheid van zijn honderdjarig bestaan op 3 november 1988.

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



VSB 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
Weidema fondsen

*Het Weidema fonds 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 muziekzender 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