

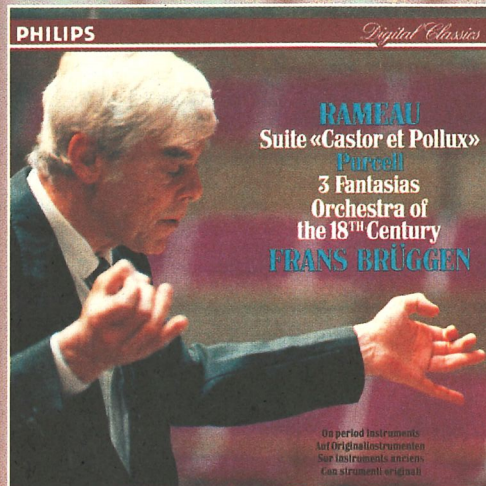
PHILIPS

Digital Classics

FRANS BRÜGGEN OP PHILIPS CLASSICS



CD 438 946-2 NIEUW



CD 426 714-2



CD 432 968-2

PolyGram
CLASSICS & JAZZ

Postbus 432 · 1200 AK Hilversum

Schönberg Ensemble
Nederlands Kamerkoor

Schönberg Ensemble Nederlands Kamerkoor

m.m.v. kinderkoor Geert Groote School
instudering: Ineke van Gelder

instudering Nederlands Kamerkoor:
Klaas Stok

muzikale leiding: Frans Brüggem

28 juni 1994, 20.15 uur
Oude Kerk, Amsterdam
einde circa 22.00 uur

coproductie Holland Festival/Radio 4

Deze produktie komt tot stand met steun
van het Stimuleringsfonds Nederlandse
Culturele Omroepproducties.

J.S. Bach (1685-1750),
bew. Igor Stravinsky (1882-1971)
*Choral-Variationen über das
Weihnachtslied 'Vom Himmel hoch da
komm' ich her'* (1956)

voor koor en orkest

Choral
Var.I (In canone all'Ottava)
Var.II (Alto modo in canone alla Quinta)
Var.III (In canone alla Settima)
Var.IV (In canone all'Ottava per
augmentationem)
Var.V (L'altra sorte del canone
al rovescio: 1. alla Sesta, 2. alla
Terza, 3. alla Seconda, 4. alla Nona)

J.S. Bach
Magnificat BWV 243 (1728/'31)

voor twee sopranen, alt, tenor, bas, koor
en orkest¹

Coro Magnificat anima mea
Aria: Alto Et exultavit
Choral Vom Himmel hoch
Aria: Soprano Quia respexit
Coro Omnes generationes
Aria: Basso Quia fecit mihi magna
Duetto: Alto, Tenore Et misericordia
Coro Fecit potentiam
Aria: Tenore Deposuit potentes
Aria: Alto Esurientes implevit
Terzetto Suscepit Israel
Coro Sicut locutus est
Coro Gloria patri

pauze

J.S. Bach,
bew. Dieter Schnebel (1930)
Bach-Contrapuncti I (1973)

voor koor

Aleksandr Knaifel (1943)
Jestsjò raz k gipoteze (1992)
(Nogmaals terug naar de hypothese)
*in dialoog met Preludium en fuga in bes
kl.t. uit Das Wohltemperierte Klavier dl.1*

voor stemmen, instrumenten en electro-
nica² gecomponeerd in opdracht van het
Schönberg Ensemble

eerste uitvoering

Colofon

samenstelling en redactie:

Elmer Schönberger

vertaling: Paul Beers (interview Knaifel) en

Elmer Schönberger

tekst: Robert Craft, Dieter Schnebel,

Elmer Schönberger, Tatjana Porwoll

¹ Soli overeenkomstig de achttiende-eeuwse
praktijk gezongen door leden van het koor
(het zogenaamde *Favorietkoor*).

² Samples geproduceerd door Andrei Siegle

VSB Fonds: het andere gezicht van de VSB Bank

De VSB Bank bestaat nog niet zo lang - althans in naam.
Want als het gaat om bancaire ervaring kan zij bogen op een ruime ervaring,
die zelfs teruggaat tot de vorige eeuw.

Vandaag de dag is de VSB Bank een moderne allround instelling,
waar zowel de particulier als het bedrijfsleven terecht kunnen.

Maar de VSB Bank is ook een bank die middenin de samenleving staat en
haar verantwoordelijkheid niet uit de weg gaat. Dat bewijst het VSB Fonds,
een van de grootste particuliere fondsen in Nederland.

Jaarlijks verleent het VSB Fonds financiële steun aan honderden initiatieven in de
Nederlandse samenleving. Cultuurbehoud is daaronder ruim vertegenwoordigd.



VSB FONDS

steunt **Holland Festival**

Nederlands Kamerkoor

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

alten
Ananda Goud
Myra Kroese
Karin van der Poel
Kathrin Pfeiffer
Nine van Strien

tenoren
Robert Coupe
Michiel ten Houte de Lange
Bruce Sellers
Henk Vels
Paul Sanders

bassen
David Barick
Jelle Draijer
Bas Ramselaar
Marc Meersman
Hans Pootjes

Schönberg Ensemble

Govert Jurriaanse, fluit
Carla Meijers, fluit
Maarten Karres, hobo, oboe d'amore
Theo Peeters, hobo, oboe d'amore
Ernest Rombout, althobo
Wilma van den Berge, fagot

Johan Steinmann, fagot
Hanneke Metselaar, contrafagot
Willem van der Vliet, trompet
Jos Verspagen, trompet
Hans van Loenen, trompet
Toon van Ulsen, trombone
Edwin Kruunenberg, trombone
Pete Saunders, trombone

Mapje Keereweer, harp
Marja Bon, piano
Peter Adriaansz, orgel/klavecimbel
Hans Wesseling, mandoline
Julia Mantz, psalter

Ger de Zeeuw, slagwerk, pauken, piano
Peppie Wiersma, pauken
Tom van der Loo, slagwerk
Emiel Matthijssse, slagwerk, piano
Fedrike de Winter, slagwerk, piano
Chris Leenders, slagwerk, celesta

Marijke van Kooten, viool/altviool
Jan Erik van Regteren Altena, viool
Linda Ashworth, viool
Josje ter Haar, viool
Wim de Jong, viool/altviool
Erik Kromhout, viool
Heleen Hulst, viool/altviool
Anna McMichael, viool
Bernadette Verhagen, altviool
Ruben Sanderse, altviool
Elisabeth Smalt, altviool
Hans Woudenberg, cello
Marjolein Meijer, cello
Peter Luit, contrabas
Pieter Smithuysen, contrabas
Harke Wiersma, contrabas

techniek:
Panis Musical Engineering



Igor Stravinsky en Robert Craft in de platenstudio van Columbia Records.
New York, 1963.

Ten geleide

Die Kunst der Fuge behoort evenals het orgelwerk *Einige canonische Veränderungen über das Weihnachtslied 'Vom Himmel hoch da komm' ich her'* tot de muziek uit Bachs laatste levensjaren, waarin hij zich in de eerste plaats tot een kleine kring van connoisseurs richtte. Met deze werken (en hetzelfde geldt voor het in 1744 voltooide *Wohltemperierte Klavier*, voor *Das musikalische Opfer* uit 1747 en deels voor de *Hohe Messe*) richtte Bach een monument op voor het contrapunt, een met de ondergang bedreigde, sterk ambachtelijke kunstvorm. De *Canonische Veränderungen* waren, evenals waarschijnlijk de onvoltooid gebleven *Kunst der Fuge*, bestemd voor de Correspondirende Societät der Musicalischen Wissenschaften, een genootschap waartoe Bach in 1747 was toegetreden. Dit genootschap, opgericht door zijn ex-leerling Mizler, stelde zich ten doel de 'majesteit van de oude muziek' te herstellen en verwachtte van haar leden een jaarlijkse bijdrage in de vorm van woorden of noten.

J.S. Bach, bew. Igor Stravinsky:

***Choral-Variationen über das Weihnachtslied
Vom Himmel hoch da komm' ich her***

'Ik werd in de verkeerde tijd geboren, in die zin dat mijn temperament en talent mij geschikter hadden gemaakt voor een leven als een kleine Bach. Ik zou een anoniem bestaan hebben geleid en in dienst van de staat en van God op gezette tijden mijn composities hebben geschreven.'

Dit is een van de 'Gedachten van een tachtiger'. Lang voordat hij tachtiger was deed Stravinsky even opmerkelijke uitspraken over Bach. Als veertiger - dezelfde tijd waarin hij in werken als het Pianoconcert aan zijn neoklassieke visie op Bach gestalte gaf - noemde hij de toen gangbare uitvoeringen van Bach door Wagneriaanse orkesten 'een deformatie' en 'een aanval op de muziek'. En als zestiger hield hij in zijn *Poétique musicale* een pleidooi voor een authentieke uitvoering van de *Mattheus Passie*. Als zeventiger noemde Stravinsky Bach een 'onvergelijkelijk instrumentator': 'Je kunt de hars ruiken in zijn vioolpartijen, de rieten proeven in de hobo's.'

Deze laatste uitspraak dateert, om precies te zijn, uit 1958, en dat is twee jaar nadat de onvergelijkelijke instrumentator Stravinsky een orgelwerk van Bach, de *Canonische Veränderungen über das Weihnachtslied 'Vom Himmel hoch da komm' ich her'*, tot een werk voor gemengd koor en een orkest van blazers (geen klarinetten en geen hoorns), harp en lage strijkers (alviolen en contrabassen) had omgesmeed. De bewerking was bestemd voor hetzelfde concert in de San Marco van Venetië waar *Canticum*

sacrum, een van Stravinsky's eerste (nog partieel-)dodecafonische composities, in première zou gaan. Stravinsky werkte aan zijn orkestratie tussen eind december 1955 en begin februari 1956, en deed zulks, aldus zijn aantekening na de slotmaat, 'Mit der Genehmigung des Meisters'. Robert Craft, aan wie de bewerking is opgedragen, noteert onder meer het volgende:

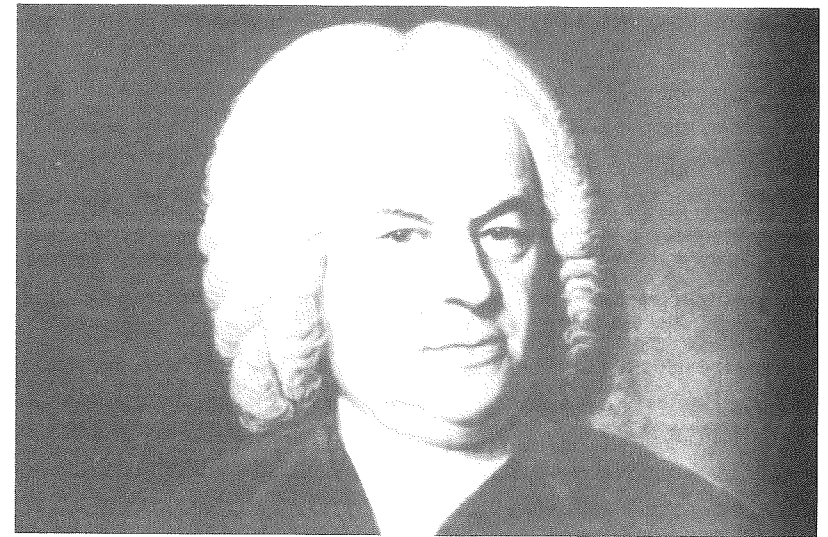
'Stravinsky's benadering van Bach in zijn bewerking van de canonische variaties op het kerstkoraal 'Vom Himmel hoch da komm' ich her, is uniek. Naar mijn weten heeft slechts één andere bewerker van vergelijkbaar formaat gepoogd in dezelfde mate een sacrosanct meesterwerk te hercomponeren¹, maar geen ander heeft zo souverain zijn stilistische afstand tot het origineel gedefinieerd. Wie tot de kern van Stravinsky's geest wil door-dringen moet oor hebben voor zijn vermogen zijn eigen stijl op te leggen - en soms het tegendeel te doen, namelijk een masker op te zetten. Het vermogen om de dingen dramatisch te zien, zou je het kunnen noemen, en dat is zowel een kritisch als een creatief vermogen.

Stravinsky 'dramatiseert' de variaties op verschillende manieren, maar vooral door het gebruik van een koor. Steeds *piano* en steeds instrumentaal verdubbeld, heeft het een achtergrondfunctie. Alleen in de laatste variatie zingt het volledige koor. Tenoren en bassen zetten de koraalmelodie in, die door de sopranen en alten, eveneens in octaven, canonisch in de omkering wordt beantwoord. Het tweestemmige contrapunt in de stemmen in deze laatste variatie vormt de enige 'harmonie' in de koorpartij. Door de koraalmelodie unisono te laten zingen en door de variaties van een tekst te voorzien is het werk een soort vocaal concert of cantate geworden in de trant van *Christ lag in Todesbanden*, waarin dezelfde koraalmelodie in verschillende verzen gevarieerd wordt. Ook de koraalzetting die Stravinsky in zijn bewerking aan het geheel laat voorafgaan, geeft het geheel een meer dramatisch en cantate-achtig karakter, temeer doordat het muzikale onderwerp van de compositie hier, anders dan in het strenge omkeerbare contrapunt van de variaties, in een cantate-achtige harmonisering geëxposeerd wordt.

Stravinsky's dramatisering van de variaties wordt ook bewerkstelligd door een schema van toonsoortenrelaties en klankcontrasten, die overigens alles met elkaar te maken hebben. In tegenstelling tot het oorspronkelijke werk dat in C staat, staan bij Stravinsky alleen begin en slot in deze toonsoort.

De variaties twee, drie en vier staan respectievelijk in G, Des en G.

De bewerking begint en eindigt (stretto van de laatste variatie) met koperblazers, en ook de meest briljante variatie, nr.4, is voor koper gezet: het werk draagt dus een kroon van trompetten en trombones. In plaats van



J.S. Bach. Schilderij (fr.) van Elias Gottlob Haussmann.

het (evidente) instrumentale verloop van het werk te beschrijven wil ik erop wijzen dat zelfs al had Stravinsky Bach niet opnieuw gecomponeerd of geen noot aan het origineel toegevoegd², hij niettemin het karakter van de variaties compleet had veranderd door zijn karakteristieke *staccato*-articulatie. *Sostenuto*-orgelmuziek is hier omgedacht in *staccato*-blazersmuziek. Zelfs de *legato*-lijnen worden doorgaans doorboord door *non legato*-verdubbelingen. Het ongewoonste specimen van instrumentale fantasie in het hele werk is wellicht de realisering van de vierde variatie als een stuk voor *leggerissimo-staccato*-spelende koperblazers.'

E.S.

1. Schönbergs hercompositie van Händels Concerto grosso op.6 nr.7. (R.C.)

2. Een voorbeeld hiervan is de Weberniaans geïnstrumenteerde, canonische stem (verdeeld over trompet en trombone) die in de derde variatie aan de koraalmelodie wordt toegevoegd en die de oorzaak van de harmonie-vreemde noot es in het slotakkoord in Des-groot is. (E.S.)

Koraaltekst:

Vom Himmel hoch da komm' ich her,
Ich bring' euch gute neue Mär.
Der guten Mär bring' ich so viel,
Davon ich sing'n und sagen will.

J.S. Bach: Magnificat BWV 243

Het Magnificat BWV 243 is een van de eerste werken van Bach die in de vroege negentiende eeuw opnieuw gepubliceerd werden. De oorspronkelijke versie van het werk dateert uit 1723, het eerste jaar van Bachs Leipziger periode, die tot zijn dood in 1750 zou duren. Het Magnificat, lofzang van Maria zoals opgetekend in Lucas 1:46-55, was oorspronkelijk een van de belangrijkste gezangen uit de rooms-katholieke Kerk maar bleef in de Lutheraanse vesper gehandhaafd, zij het doorgaans in Luthers eigen Duitse vertaling (*Meine Seele erhebet den Herrn*). De bij deze vertaling behorende melodie klinkt in Bachs compositie als instrumentaal koraal (hobo) in het twee na laatste deel, 'Suscepit Israel'. Normaal gesproken klonk in Leipzig het Magnificat als eenvoudig geharmoniseerd, Duitstalig koraal; alleen op kerkelijke hoogtijdagen werden veel weelderiger toonzettingen van de Latijnse tekst uitgevoerd.

Bachs zetting, de enige in zijn omvangrijke oeuvre, stond oorspronkelijk in Es-dur maar is vooral bekend geworden in de D-dur-versie uit 1728/31. In zijn oorspronkelijke versie was het werk bestemd voor de eerste kerstdag van 1723 en bevatte het bovendien vier extra delen, die tekstueel met de kersttijd verband houden. Het eerste daarvan is het koraal *Vom Himmel hoch da komm' ich her*, dat tussen het openingsdeel en de
10 sopraanaria 'Et exultavit' klonk. De versie van het Magnificat die vandaag op het programma staat is die in D, uitgebreid met het (getransponeerde) 'Vom Himmel hoch' uit de versie in Es.

E.S.

Tekst Magnificat BWV 243

1. CORO

Magnificat anima mea Dominum

Mijn ziel maakt groot den Here

2. ARIA (ALTO)

et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.

en mijn geest heeft zich verblijd over God, mijn Heiland.

Vom Himmel hoch da komm' ich her,
Ich bring' euch gute neue Mär.
Der guten Mär bring' ich so viel,
Davon ich sing'n und sagen will.

3. ARIA (SOPRANO)

Quia respexit humilitatem ancillae
suae:
ecce enim ex hoc beatam me dicent

Omdat hij heeft omgezien naar de
lagen staat zijner dienstmaagd.
Want zie, van nu aan zullen mij zalig
prijzen

4. CORO

omnes generationes

alle geslachten

11

5. ARIA (BASSO)

Quia fecit mihi magnam qui potens
est:
et sanctum nomen eius

omdat grote dingen aan mij gedaan
heeft de Machtige:
en heilig is zijn naam

6. DUETTO (ALTO E TENORE)

et misericordia a progenie in progenies
timentibus eum.

en zijn barmhartigheid van geslacht tot
geslacht voor wie Hem vrezen.

7. CORO

Fecit potentiam in brachio suo:

dispersit superbos mente cordis sui,

Hij heeft een krachtig werk gedaan
door zijn arm
en Hij heeft hoogmoedigen in de over-
legging huns harten verstrooid;

8. ARIA (TENORE)
deposuit potentes de sede,

et exaltavit humiles,

9. ARIA (ALTO)
esurientes implevit bonis:

et divites dimisit inanes,

10. TERZETTO
suscepit Israel puerum suum
recordatus misericordiae suae.

11. CORO
Sicut locutus est ad patres nostros,

Abraham et semini eius in saecula.

12. CORO
Gloria Patri, gloria Filio, Gloria et
Spiritui sancto!
Sicut erat in principio et nunc et semper
et in saecula saeculorum. Amen.

Hij heeft machtigen van de troon
gestort
en eenvoudigen verhoogd,

hongerigen heeft hij met goederen vervuld
en rijken heeft hij ledig weggezonden,

Hij heeft zich Israël, zijn knecht,
aangetrokken om te gedenken aan
barmhartigheid,

gelijk hij gesproken heeft tot onze
vaderen,
voor Abraham en zijn nageslacht in
eeuwigheid.

Eer aan de vader, aan de zoon en aan
de heilige geest.
Zoals het was in den beginne, is het nu
en zal het altijd zijn, tot in alle eeuwigheid,
Amen.

**J.S. Bach, bew. Dieter Schnebel:
Contrapunctus I (uit *Die Kunst der Fuge*)**

Zolang er muziek wordt geschreven, laat zich van het genoteerde aflezen waar het om gaat en wat tot op zekere hoogte onwrikbaar is vastgelegd. Tegelijkertijd kan men zien welke aspecten van de muziek zich voor een improvisatorische en conventionele vormgeving lenen. Improviseren betekent in de eerste plaats ad hoc en spontaan vorm geven aan bepaalde gegevens, zoals je uit de voorraad in de ijskast snel iets klaarmaakt, 'componert', en zo een maaltijd improviseert als zich onverwachte gasten aandienen. Zoals er ook hier conventies in het spel zijn, zo wist men in de tijd

van Bach welk tempo en welke gemiddelde luidheid men moest kiezen, hoe er gefraseerd moest worden en hoe men een melodie moest uitdossen met trillers, mordenten en dergelijke. Weliswaar werden Bachs muzikale gerechten door deze versieringen gekruid, maar als geheel werden zij er van smaak niet beter op. Bachs muziek is in hoge mate onafhankelijk van de uitvoeringstechnische conventies van zijn tijd en legt beslist niet het loodje wanneer men deze niet in acht neemt.

Intussen laten verdwenen conventies zich nog maar slecht reproduceren, simpelweg omdat zij uitsluitend in de levende praktijk kunnen bestaan. Het gevolg is dat in die aspecten van muziek die op puur conventionele wijze zijn vastgelegd, in de loop der tijd een soort vrijplaatsen ontstaan, witte plekken zogezegd, waarin - na de teloorgang van het overwoekerende struikgewas der conventies - misschien wel de diepere inhoud van het werk naar de oppervlakte komt. Deze plekken inspireren tot hedendaagse ontdekkingsreizen: ontmoeting met het verleden als terra nova, en dus als toekomst.

Bach heeft in *Die Kunst der Fuge* uitsluitend de melodische, harmonische en ritmische structuur van de muziek exact gefixeerd. Tempo, dynamiek en articulatie vloeien in aanzienlijke mate uit de constructie voort, al bestaat hier al de nodige speelruimte. Hoe de muziek te laten stromen? Hoe haar golven te laten rijzen en dalen? Hoe haar emoties vorm te geven? Hoe haar te articuleren, aan de praat krijgen, ja, als het ware het karakter van een gesprek te geven? Ongedefinieerd is de kleur van de muziek: voor instrumenten of voor stemmen? Hetzelfde geldt voor de ruimte: klein en intiem of groot en galmend? Of alleen die binnen het hoofd, waar de partituur gelezen wordt? Zo valt er in Bachs compositie nog veel tot ontplooiing te brengen en kan zich nog veel in haar nestelen.

Dieter Schnebel

Dieter Schnebel (1930) is componist en theoloog. Het experimentele karakter van zijn muziek wordt weerspiegeld door de opbouw van zijn oeuvre rond een aantal kernbegrippen, zoals *Versuche*, *Projekte* (grotendeels verbaal gedefinieerde, niet uitgecomponeerde werken), *Abfälle*, *Radiophonien*, *Produktionsprozesse* (waartoe het bekende *Maulwerke* behoort) en *Re-Visionen* (waarvan behalve de *Bach-Contrapuncti* onder andere *Beethoven-Sinfonie*, *Wagner-Idyll* en *Schubert-Phantasie* deel uitmaken).

Aleksandr Knaifel: *Jestsjò raz k gipoteze*

(Nogmaals terug naar de hypothese)

in dialoog met Preludium en fuga in bes kl.t. uit Das Wohltemperierte Klavier dl.1

Tatjana Porwoll schrijft over *Jestsjò raz k gipoteze* het volgende:

Het werk is eind 1991, begin 1992 gecomponeerd en opgedragen aan het Schönberg Ensemble. Aangezien het muzikaal gestalte geeft aan de nieuwe wereldbeschouwing van de componist vormt het een mijlpaal in zijn oeuvre. Met hoeft slechts enkele passages te lezen uit het commentaar waarmee Knaifel zich tot de uitvoerenden richt om een indruk van het bijzondere karakter van deze compositie te krijgen:

De hele fuga als een voortdurende verrassing, als een zich plotseling mededelende gelukzaligheid, als een aanhoudend moment van openbaring ('O, tijd, sta still!'). Alle maatdelen moeten metrisch ingetogen, steeds trager worden uitgevoerd zodat een speciale metriek ontstaat: niet alleen langzaam (zodanig dat het tempo uit het Preludium voortkomt) maar langzamer en nog langzamer(!).

De uitvoerenden gaan buitengewoon behoedzaam te werk, onder vermijding van alles wat doet schrikken en alles wat onvoorzichtig is, en vol overgave, 14 alsof zij niet van het werk kunnen scheiden, alsof het op elk klinkend ogenblik een belangrijke en unieke schat is (elk moment een wonder!).

Aleksandr Knaifel (1943, Tasjkent) studeerde cello bij Emanuel Fischman en bij Mstislav Rostropovich, en compositie bij Boris Arapov. Sinds het begin van de jaren zeventig componeerde Knaifel een omvangrijk oeuvre, bestaande uit muziektheaterwerken, orkestwerken, kamermuziek, vocale muziek en filmmuziek. In de voormalige Sovjetunie kwam zijn werk hoogst zelden tot klinken en een groot aantal van zijn composities bleef vele jaren lang onuitgevoerd. In 1989 werd Knaifel voor het eerst naar West-Europa uitgenodigd. In juni van dat jaar klonk tijdens het Holland Festival in aanwezigheid van de componist *Da* voor solistenensemble en de liederencyclus *Het domme paard*. Sinds 1989 is zijn werk in Londen, Parijs, Salzburg, Berlijn, Freiburg, New York en Frankfurt uitgevoerd.

Muziek als kristallisatie van eigen lot en persoonlijkheid

Tatjana Porwoll in gesprek met Aleksandr Knaifel*

U komt uit een muzikale familie waarin een uitgesproken kunstzinnig klimaat heerste dat een stempel heeft gedrukt op uw kinderjaren. Heeft dat uw wens opgeroepen om musicus te worden of heeft het artistieke klimaat in brede zin u van het begin af aan beïnvloed?

'Voor mij stond al heel vroeg vast dat ik musicus zou worden. Maar ik kan zeggen dat ik in mijn jeugd niet alleen met muzikale gedachten en indrukken heb geleefd; ik heb veel in platenboeken gekeken en droomde ervan filmregisseur te worden. En ook nu nog bestaan er voor mij geen grenzen tussen de verschillende kunsten - schilderkunst, film, muziek, dans enzovoort. Ik kan me voorstellen in elk van die richtingen actief te zijn.'

Hoe zijn uw herinneringen aan uw studietijd op het conservatorium?

'Ik heb het conservatorium gehaat; ik heb me daar altijd een buitenstaander gevoeld. Natuurlijk begreep ik dat de school er moet zijn, omdat ze een professionele opleiding garandeert. Maar het was voor mij een moeilijke en vaak ellendige tijd. Toen ik dan negentien of twintig jaar oud was, kreeg ik het idiote idee een opera te schrijven. Dat idee was idioot, omdat ik in zake opera-esthetica en operadramaturgie nog geen ervaring had. 15 Maar ik voelde me nu eenmaal onweerstaanbaar aangetrokken door Wilde's stuk *Het spook van Canterville*. Dat was in 1963.'

U voelde u een buitenstaander. Was dat gevoel typisch voor uw jeugd en uw opleidingsperiode, of voelt u zich ook nu nog een buitenstaander? In uw dagboek heb ik onder december 1980 een zin gevonden die me heel veelzeggend lijkt: 'Ik ben in deze tijd en in deze wereld een vreemde!'

'Ja - dat was een constant gevoel in mijn jeugd; en ik kan eraan toevoegen dat ik me inderdaad mijn halve leven lang een buitenstaander heb gevoeld. Nu is dat anders. Door mijn muziek heb ik geleerd wat het leven is en hoe ik leven kan. Het klinkt onwaarschijnlijk, maar voor mij is het maar al te waar: ik heb door mijn componeren en mijn muziek geleerd hoe ik leven moet. Overigens heb ik ervaren dat veel kunstenaars zich een buitenstaander voelen: toen ik muziek van Xenakis hoorde, dacht ik muziek uit een heel vreemde, heel andere wereld te horen. Toen heb ik ervaren dat hij zich een vreemde voelt. En die ervaring, dat er nog anderen zijn die zich in deze wereld net als jij voelen, maakt het leven toch lichter.'



Juni 1989, Aleksandr Knaifel in Amsterdam ter gelegenheid van het Holland Festival.
Foto: Irene de Groot

U bent voor mij als kunstenaar welhaast identiek met het fenomeen van de stad Sint Petersburg, die zich als een mirakel uit de moerassen verhief en die de wereld steeds weer kunstenaars heeft geschonken die zich niet graag bij de gebruikelijke tendensen in de kunsten wildenaanpassen. Ook de strenge schoonheid van de classicistische architectuur van Sint Petersburg vind ik terug in uw muziek - aanschouwelijk in de grafische details van uw partituren.

‘Ik ben inderdaad heel nauw met mijn stad verbonden: in Moskou zou ik nooit kunnen leven. De klassieke periode en het classicisme zijn voor mij heel actueel; even belangrijk is voor mij de architectuur - ik zie haar als wiskunde, als kunst, of anders: als kunst geworden wiskunde. In het getal schuilt een intuïtie en een geheim, dat erin bestaat dat door het getal de wereld te begrijpen lijkt, als tot een formule herleid. De gedachte die deze verbanden doordringt, heeft iets helders en zuivers.’

U organiseert uw toonmateriaal aan de hand van getallenordeningen. Is dat voor u een mogelijkheid de wereld te reproduceren en in klank uit te beelden door middel van haar eigen getallenwetten?

‘Dat is inderdaad mijn doel, dat ik lange tijd instinctief heb nagestreefd. Voor mij vallen daarin natuur en mijn eigen genetische aanleg samen. Alles wat je kan en moet begrijpen, ligt voor mij in het getal. Met behulp van het getal kan ik in elk genre, in elke stijl iets vinden waarop ik kan steunen. We kijken bijvoorbeeld naar wolken aan de hemel. Mijn metgezel zegt: “O kijk, dat is een kameel!” Ik zeg: “Het ziet eruit als een kameel. In werkelijkheid is het een vorm.”’

17

Dat betekent dat u in elke situatie een mogelijkheid vindt te verwijzen naar een getal of een getallen-ordening. En u weet dat dat geen particuliere aangelegenheid of een persoonlijke wens is.

‘Mijn wens speelt natuurlijk altijd een rol. Maar om het even welke muzikale stijl ik nastreef - jazz, romantiek, Duitse klassieken of de Russische archaïsche periode -: alles realiseer ik in het concrete geval door bepaalde getallen-ordeningen. De toehoorder staat daar natuurlijk niet bij stil, maar hij voelt dat er wetmatigheden zijn; en hij voelt dat er van een bevruchting sprake is die uit anorganisch materiaal of uit abstracte wetmatigheid een organisch, zinnelijk te ervaren leven voortbrengt.’

Dat wil zeggen, u steunt op een objectiviteit in de natuur die van begin af aan gegeven is, die principieel heerst.

‘Ik kan zonder dat idee niet werken. Mijn grote collega en vriend Valentin Silvestrow heeft eens gezegd: “Om een stuk te beginnen moet je een toon,

een noot vinden, en dan bij die toon een tweede toon.” Maar waar kun je die toon vinden. Dat probleem, namelijk waar je de tonen vandaan haalt, pijnigt me zeer; en zolang ik het sleutelgetal of een principiële getallenordening niet vind, kan ik niet beginnen met componeren.’

Zonder een getal is het voor u dus onmogelijk die vrijheid en volmaaktheid te bereiken waar de kunst toegang toe geeft. Wanneer bent u begonnen bewust en opzettelijk het getal als principe van uw muziek tot voorwaarde van uw componeren te maken?

‘Ik heb die poging in verschillende werken ondernomen. Bewust, en werkelijk in het voortdurende besef van alle consequenties, heb ik het gedaan in de passie *Jeanne* van 1970/’78. Daarom betekent dit werk zoveel voor mij; de ontwikkeling ervan ging met zeer veel pijn gepaard. Elke toon, elke klank is als het ware met mijn bloed betaald. Toen ik deze muziek schreef, had ik het gevoel dat mijn handen vol bloed zaten.’

Als men uw muziek hoort, heeft men geen idee van de constructieve en getalsmatige ordening erin. De titels van uw werken zijn duidelijk intentioneel bedoeld en daarin voor u, inclusief de ondertitels, heel belangrijk.

‘Ja, voor mij is de titel heel belangrijk. Hij is een deel van de compositie. Titel en muziek ontstaan bij mij gezamenlijk. Ik had bijvoorbeeld een
18 periode waarin al mijn werken vrouwennamen droegen, zoals *Jeanne*, *Nika*, *Vera*, *Medea*, *Ainana*. Ook de ondertitels spelen een belangrijke rol. *Nika* bijvoorbeeld eindigt met de zin van het dichtende kind Nika Turbina: “Niet ik schrijf mijn werken.” Deze zin wordt 17 maal herhaald, precies zo vaak als de voorafgaande zin van Heraclitus lettergrepen heeft: “Eeuwigheid - dat is een kind dat met dobbelstenen speelt.” Dit getal 17 is ook in het aantal lettergrepen van de ondertitel bewaard en door de formulering “... door 17 vertolkers”, niet als “voor 17 vertolkers” geaccentueerd. Of *Agnus Dei*: voor “4 instrumentalisten”, niet voor “4 vertolkers”. Of, in het geval van *Het domme paard*: “Voor een zangeres en een pianist”, waarmee nadrukkelijk op de bezetting wordt gewezen. En *Hemelvaart*, een van mijn laatste stukken, heet ook “voor strijkerskoor”. De strijkers moeten zichzelf als een koor beschouwen.’

In uw stukken spelen teksten steeds weer een belangrijke rol. Heel vaak horen we die teksten helemaal niet; ze lijken op een innerlijk zingen betrokken. Hoe bent u tot het ‘woord’, tot de rol van de taal in uw composities gekomen?

‘Dat is inderdaad een ander belangrijk element in mijn muziek, dat ik in

Nika voor het eerst heb ontdekt. Daar draagt het woord van Heraclitus een geheimzinnige betekenis in zich. Heraclitus’ teksten bevatten net als liturgische teksten niet alleen de gebruikelijke betekenissen, maar ze brengen door hun eigen karakter een extra betekenis over. Bij Heraclitus klinkt in het woord zijn wereldbeschouwing door. Na *Nika* had ik plotseling het gevoel dat het woord zich geopend had. Sindsdien voel ik me in mijn recht om met het woord te werken. De situatie is de volgende: in *Jeanne* heb ik het getal ontdekt, in *Nika* het woord. Nu verbind ik deze twee.’

Bent u een godsdienstig mens, en wat is uw godsdienst?

‘Mijn familie was nooit godsdienstig. Maar alles komt op een juiste en bepaalde tijd. Op dit moment staat de Russisch-orthodoxe godsdienst me zeer na, evenals het boeddhisme. Helaas ken ik de joodse godsdienst niet.’

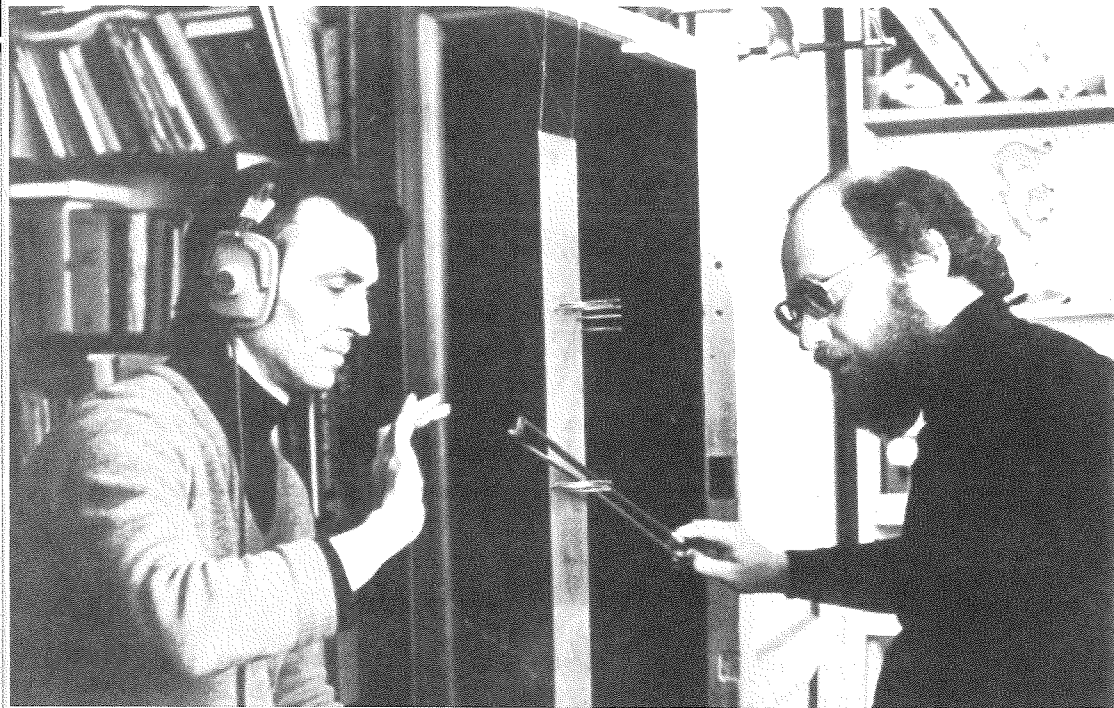
De laatste tijd grijpt u in uw werken zeer vaak naar religieuze thema’s: Hemelvaart, Jacobsladder. Helaas is dit oppakken van religieuze thema’s in Rusland een mode geworden. Zoals het vroeger gebruikelijk was Lenin te bezingen en muzikaal te verheerlijken, zo grijpt men nu naar de religie. Ik zou u in in elk geval niet graag in dat gezelschap zien. Hoe kwam het dat u zich daarmee hebt beziggehouden?

‘Voor mij was het heel belangrijk deze weg te gaan. Voor alles in het leven moet het juiste moment komen. Ik heb tevoren nooit gedacht dat ik ooit
19 geestelijke muziek zou schrijven. We kennen uit onze jeugd natuurlijk vele bijbelteksten. We kennen ze en kennen ze toch niet. De situatie moet rijp zijn, dan opeens kun je ze begrijpen; en je moet innerlijk bereid zijn, opdat het in je bloeien kan. Aan de andere kant heeft het een abstracte en anonieme waarde.’

Het lijkt me dat voor u anonimiteit niet acceptabel is. U behoort toch niet tot die categorie componisten die de wereld zonder sporen willen verlaten?

‘Voor mij is anonimiteit het ergste in de kunst. Elk stuk muziek is voor mij een zeer concrete kristallisatie van mijn lot en mijn persoonlijkheid. Veel componisten denken bijvoorbeeld dat niet elke compositie een eigen intonatie nodig heeft. Maar de categorieën langzaam, zacht, dramatisch alleen zijn niet voldoende. Het werk moet door een specifieke intonatie gestempeld zijn, waarin je jezelf als componist voor altijd hebt uitgedrukt.’

U werkt sinds lang op het gebied van de filmmuziek, en men kan zeggen dat u als filmcomponist zeer geliefd bent. Ik hoor heel vaak over Russische compo-



Aleksandr Knaifel met de onderzoeker, wetenschapper en bouwer van oude muziek-instrumenten Felix Rawdonikas. Leningrad, oktober 1981.

nisten die erg ongelukkig zijn dat ze filmmuziek moeten schrijven om geld te verdienen. Maar er zijn ook componisten die dat werk waarderen, omdat ze er een hoop van leren. Schnittke en Goebaidolina zou men hier als voorbeeld kunnen noemen.

‘Ik hou hartstochtelijk van de film, het is voor mij een serieus genre. Veel van mijn filmmuziek heet daarom ook “filmofonie”. In totaal heb ik tot nu toe zeventien filmofonies gecomponeerd. Ik heb daarbij enkele ingrijpende ervaringen opgedaan. Zo is er bijvoorbeeld de film met de titel *Confrontatie*, die zeer dramatische symfonische muziek verlangde. Ik moest in die film muziek voor een verbroederingscène schrijven. Dat werd een eigenaardig en uiterst intensief proces: ik moest eraan denken hoe miljoenen mensen de verbroedering die in die film plaatsvond zouden beleven. Vóór deze filmmuziek was *Nika* ontstaan. De ervaringen die ik toen had opgedaan kwamen me zeer ten goede, en ik wist dat ik daardoor kon voldoen aan de eis die de film met die verbroederingscène stelde. Het is als bij Nabokov - hetzelfde thema in een andere context, maar het is zo levend alsof er vers bloed was ingepompt.’

Ik geloof dat het componeren van filmmuziek u nog in een andere zin heeft verrijkt. Uw muzikale denken is principieel structuralistisch aangelegd. Tegelijk richt het zich tot een groot publiek. Dat heeft het voordeel dat u nooit in loutere utopie vervalt. En de film heeft u nog iets gegeven: de mogelijkheid elektronisch te componeren, dus iets wat anders heel moeilijk was in de Sovjet-Unie.

‘Ja, de film boeit me. Het laatste jaar heb ik zelfs in mijn dagboek geschreven: “Het contact met de film betekent voor mij altijd nieuwe injecties van levensgevoel.”’

Levensgevoel! – U leeft eigenlijk zeer teruggetrokken, bijna steeds buiten, in Repino. U gaat steeds met dezelfde vrienden om. Die vrienden zijn voor u, zoals u zegt, ‘levensnoodzakelijk’. De laatste tijd hebben vele van uw vrienden Rusland verlaten. Wat betekent dat voor u, en hoe pakt de situatie in uw land voor u uit?

‘Het is inderdaad zo dat ik momenteel een zeer kritieke periode doormaak en eigenlijk alleen fysiek leef. Ik verbrand me in mijn eigen scheppen. Al het andere wat om mij heen gebeurt neem ik waar als door een prisma. Ik zie het zo, dat ons land door een groot ongeluk geteisterd is. Maar dit ongeluk is onvermijdelijk, het moest komen. In elk geval is dit huidige ongeluk beter dan de vroegere situatie. Die kon niet erger zijn. Maar ik hou mateloos van dit land en deze stad. Dat zijn voor mij niet alleen woorden. Ik behoor tot degenen die de bijzondere bestemming en opdracht van Rusland ervaren. En hoewel ik ander bloed heb, voel ik me een echte Rus.’

vertaling Paul Beers

* Bovenstaand interview komt uit het programmaboekje bij een reeks Knaifel-concerten tijdens de Frankfurt Feste 1992.



Holland Festival 1986: Frans Brüggen in de kleine zaal van het Concertgebouw.

Biografieën

Frans Brüggen werd geboren in Amsterdam waar hij aan het Muzieklyceum blokfluit en dwarsfluit studeerde. Vervolgens studeerde hij aan de Universiteit van Amsterdam muziekwetenschap. Op eenentwintigjarige leeftijd werd hij benoemd tot leraar oude muziek aan het Koninklijk Conservatorium te Den Haag. Later doceerde hij aan de Harvard University en aan de universiteit van Californië. Frans Brüggen wordt beschouwd als één van de meest vooraanstaande experts op het gebied van de uitvoeringspraktijk van de achttiende-eeuwse en vroeg negentiende-eeuwse muziek. Hij maakte in de loop der jaren talloze plaatopnamen, hield zich uitgebreid bezig met wetenschappelijk onderzoek naar uitvoeringspraktijk en vergeten repertoire, redigeerde uitgaven van achttiende-eeuwse en twintigste-eeuwse blokfluitmuziek en inspireerde een groot aantal hedendaagse componisten tot het schrijven van muziek voor zijn instrument. Frans Brüggen is de oprichter en dirigent van het Orkest van de Achttiende Eeuw en hij dirigeerde onder andere het Chicago Symphony Orchestra, het Koninklijk Concertgebouworkest, het Rotterdams Philharmonisch Orkest, het Chamber Orchestra of Europe en het Stockholms Philharmonisch Orkest. Van 1991 tot en met dit seizoen was hij als artistiek leider verbonden aan het Radio Kamerorkest.

Het **Nederlands Kamerkoor** is een volledig professioneel vocaal ensemble met een bezetting van 24 zangers en zangeressen. Sinds de oprichting in 1937 door de inmiddels legendarische dirigent en pianist Felix de Nobel, heeft het koor zich ook internationaal een grote naam verworven. Componisten als Francis Poulenc, Alexandre Tansman, Hendrik Andriessen en Rudolf Escher droegen werken aan De Nobel of het koor op. Het Nederlands Kamerkoor legt zich in de eerste plaats toe op het repertoire voor koor a cappella of met begeleiding van enkele instrumenten, maar het werkt ook regelmatig samen met grotere ensembles en orkesten. Zijn repertoire strekt zich uit van vroege middeleeuwse tot hedendaagse muziek. Sinds maart 1988 berust de artistieke leiding bij Uwe Gronostay.

Het in 1974 opgerichte **Schönberg Ensemble** bestaat uit een kern van veertien musici: dirigent, zes blazers, vijf strijkers, pianist en harmoniumspeler. Afhankelijk van de uit te voeren composities wordt de bezetting uitgebreid tot grotere, steeds enkelvoudige bezettingen. De programmering richt zich op de kamermuziek van deze eeuw, waarbij ook verbindingen met de negentiende eeuw gelegd kunnen worden. Een bijzondere plaats in het repertoire neemt de muziek in van de belangrijkste componisten van de Tweede Weense School: Arnold Schönberg, Alban Berg en Anton Webern. Vaste dirigent van het Schönberg Ensemble is Reinbert de Leeuw.

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

Sponsors Holland Festival

Koninklijke PTT Nederland NV
(hoofdsponsor)
Audi\|Pon's Automobiellhandel B.V.
AVCB Verzekeringsgroep
Coopers & Lybrand
De Volkskrant b.v.
Dommelsche Bierbrouwerij B.V.
Drukkerijen de Bussy Ellerman Harms bv
IBM Nederland N.V.
I&O Automatisering
VIB N.V. Vastgoedbeleggingsmaatschappij
24 B.V. Weekbladpers

Subsidiënten Holland Festival

Ministerie van WVC
Ministerie van Economische Zaken
Ministerie van Buitenlandse Zaken (afdeling
Internationale Culturele Samenwerking)
Gemeente Amsterdam
Prins Bernhard Fonds

Donateurs Holland Festival

Stichting VSB Fonds / VSB Bank
Holland Festival Vriendenkring

Holland Festival Vriendenkring

ABN Amro Bank N.V.
Alcatel Nederland b.v.
Amsterdam RAI
Catchline Communications BV
Delta Lloyd Verzekeringsgroep NV
EOE-Optiebeurs
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
SENS Stichting Exploitatie Nederlandse
Staatsloterij



de Volkskrant

Vibrato



BIJ DE NIEUWE RADIOZENDER CLASSIC FM ZIEN WE KLASSIEKE MUZIEK ALS IETS
SPRINGLEVENDS. DAAROM VINDEN WIJ EEN KLASSIEKE HITLIJST OOK NIKS TE
FRIVOOL. SCHAMEN WIJ ONS NIET VOOR EEN FILEBERICHT NA EEN ARIA. DOEN WIJ
AF EN TOE GEWOON EEN SPELLETJE. EN SNAPPEN WIJ OOK DAT U EEN BEETJE JAZZ
'S AVONDS EEN WELKOME AFWISSELING VINDT.

CLASSIC *f*M. KLASSIEK OP UW GOLFLENGTE.

STEM AF OP FM IN UW REGIO: RANDSTAD 101.2 GRONINGEN 99.1 LEEUWARDEN 93.2 IJSSELMEER 102.5 MIDDELBURG 93.0 ZWOLLE 93.6