

Radio Kamerorkest
Gesualdo Consort

Radio Kamerorkest Gesualdo Consort

solisten: Harry van der Kamp, bas
Paul Agnew, tenor

muzikale leiding: Frans Brüggen

Igor Stravinsky (1882-1971)
Fanfare for a new theatre (1964)

voor twee trompetten

Carlo Gesualdo (ca.1561-1613)
Tres sacrae cantiones
voltooid door **Igor Stravinsky**

voor zes- en zevenstemmig koor

Carlo Gesualdo
bew. **Igor Stravinsky**
Monumentum pro Gesualdo di
Venosa ad CD annum (1960)

drie madrigalen herschreven voor
instrumenten

I. Asciugate i begli occhi
(Madrigale XIV, Libro quinto)
II. Ma tu, cagion di quella
(Madrigale XVIII, Libro quinto)
III. Beltà poi che t'assenti
(Madrigale II, Libro sesto)

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)
Suite uit Abaris ou Les Boréades (1764)

Ouverture
Air gracieux
Entrée d'Abaris, Polimnie, les
Muses, Zéphirs, Saisons,
les Heures et les Arts
Entr'acte, les Vents
Air vif (torture d'Alphise)
Contredanse en rondeau

pauze

Igor Stravinsky
Fanfare voor drie trompetten (1953)

Heinrich Schütz (1585-1672)
Fili mi, Absalon, SWV 269 (1629)

voor bas, trombonekwartet en
continuo

Igor Stravinsky
In memoriam Dylan Thomas (1954)

voor tenor, strijkkwartet en
trombonekwartet

Igor Stravinsky
Apollon musagète (1928)
ballet en deux tableaux

Premier Tableau (prologue):
Naissance d'Apollon
Second Tableau:
Variation d'Apollon
Pas d'action
Variation de Calliope
Variation de Polymnie
Variation de Terpsichore
Variation d'Apollon
Pas de deux
Coda
Apothéose

colofon

redactie, samenstelling, tekstbijdragen
en vertaling: Elmer Schönberger

29 juni 1994, 20.15 uur
Oude Kerk, Amsterdam
einde circa 22.05 uur

coproductie Holland Festival/Radio 4

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

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**

Gesualdo Consort

Peter de Groot
David Cordier
Steve Dugardien
Harry van Berne
Paul Agnew
Jelle Drayer
Harry van der Kamp

Radio Kamerorkest

1ste viool
Maurits Bosman
Linda Ashworth
Lis Parry
Beata Warykiewicz
Tony Lakatos
Laszio Tucsni
Nico Brandon
Heather Kurzbauer
Carolien Woltjer

2de viool
Lev Friedman
Hannah Engelkes-Bon
Peter de Wit
Marjolijn Oonk
Frits Wagenvoorde
Astrid Abas
Joan Mooney

altviool
Zoltan Benyacs
Jouke van der Leest
Susan Bierre
Maurits Wijzenbeek
Judith Hasselaar
Marjolijn van de Grinten-
Da Silva Rosa

cello
Dmitri Ferschtman
Peter Doberitz
Angela Stevenson
Elfride Zeldenrust

bas
Thom de Ligt
Norma Brooks

fluit
Tom Reinders

hobo
Henk Swinnen
Henk Knöps

klarinet
Gerrit Boonstra
Esther Misbeek

fagot
Hajime Konoye
Annette Karsten

hoorn
Hans Smit
Anneke Vreugdenhil

trompet
Dick Teunissen
Hans van Loenen

trombone
Luuk Tuinstra

1ste paukenist/slagwerker
Peppie Wiersma

1ste slagwerker/paukenist
Peter Prommel



Igor Stravinsky in Londen, 1958.

Igor Stravinsky:
***Fanfare for a New Theatre* (1964)**

Met een speelduur van ongeveer dertig seconden is de *Fanfare for a New Theatre* Stravinsky's kortste compositie, althans binnen zijn officiële oeuvre. Niet alleen de eerste en laatste noot van deze dodecafonische fanfare zijn een *ais*, ook in de tussenliggende maten trekt deze noot meer aandacht dan strikt genomen is toegestaan volgens wetten der gelijkberechtiging die in de twaalftoontechniek gelden. De fanfare is opgedragen 'to Lincoln [Kirstein] and George [Balanchine]', twee van Stravinsky's beste balletvrienden, en klonk voor het eerst tijdens de opening van Lincoln Center op 19 april 1964.

Carlo Gesualdo, bew. Igor Stravinsky:
Tres sacrae cantiones/Monumentum pro Gesualdo

Het oeuvre van Stravinsky bewijst dat 'oude muziek' geen uitvinding van onze tijd is. Al heel vroeg is Stravinsky er zich van bewust dat oude muziek niet een onvolgroeide vorm van klassieke en romantische muziek is. Bach gespeeld door 'Wagneriaanse orkesten', zegt de componist in 1923, is een 'deformatie', een 'misverstand' en een 'domheid'. Op zijn laatst vanaf de jaren dertig stelde Stravinsky belang in muziek van vóór Bach. Hij verdiepte zich bij voorbeeld in de musicologische geschriften van zijn Russische vriend Jacques Handschin over Byzantijnse muziek, oude Engelse polyfonie en de scholen van Saint Martial en Notre Dame. Aan zijn werk uit die periode valt deze belangstelling overigens nog niet af te horen. Bach en de iets oudere Lully blijven in zijn compositorisch bewustzijn voorlopig de oudsten.

Pas een kwart eeuw en een emigratie naar de Verenigde Staten later is voor Stravinsky 'oude muziek' echt oud geworden. In de conversatieboeken die hij vanaf 1959 in samenwerking met Robert Craft, zijn Achates, laat verschijnen, ruimt hij behalve voor de componisten van de Tweede Weense school (Schönberg, Berg, Webern), een speciale plaats in voor componisten uit de vroege barok en de renaissance.

Vraag van Robert Craft in 1957: 'In welke muziek scheidt u op dit ogenblik het meest behagen?' Antwoord van Stravinsky: Haydn en Beethoven, maar allereerst de Engelse virginalisten, de Italiaanse madrigalisten, de vijftiende-eeuwers Josquin, Ockeghem en Obrecht, en, natuurlijk, zijn Weense generatiegenoot Webern.

De oude muziek is dan inmiddels nieuw geworden, en de *Neue Musik* is in



Stravinsky tussen W. H. Auden en Chester Kallman tijdens de opnamen van *The Rake's Progress*. Milaan, 1951.

1951 met de dood van Stravinsky's voormalige tegenvoeter Schönberg,
8 oud, althans historisch geworden.

De eerste tekenen van een zich naar een verder verleden verschuivend muziekhistorisch bewustzijn dienen zich al iets eerder, in de composities van de jaren veertig, aan: het archaïserende contrapunt van het tweede deel van de Sonate voor twee piano's (1944), het 'renaissancistische' *Orpheus* (1947), de 'middeleeuwse' *Mis* (1948). Als Stravinsky zijn *Mis* inderdaad, zoals hij beweerde, zonder voorkennis van Machauts *Messe de Notre Dame* (1364) componeerde, dan pleit dat voor de stelling dat hij de geschiedenis niet nodig had om haar uit te vinden. Maar van de auteur van *Orpheus* staat vast dat hij ten tijde van het componeren van dit ballet het werk van Monteverdi en tijdgenoten bestudeerde. Wat betreft muziekhistorische oriëntatie loopt er een rechte lijn van *Orpheus* naar, tien jaar later, *Agon*, en langs deze lijn bevinden zich onder andere, zeer zijdelings, de opera *The Rake's Progress* (1951) met zijn ouverture à la Monteverdi, de Cantate (1952), *Three Songs from William Shakespeare* (1953) met hun allusies op het elizabethaanse Engeland, en *In memoriam Dylan Thomas* (1954). Stravinsky's oriëntatie op de muziek van componisten als Willaert, Lassus en Gesualdo moet zeker ook gezien worden in samenhang met de ontwikkelingen in de Amerikaanse muziekwetenschap, gemarkeerd door het verschijnen van standaardwerken als *Music in the Middle Ages* (1940) en *Music*

in the Renaissance (1954) van Gustave Reese, en op lokaal niveau in samenhang met het veelzijdige repertoire, zowel van oude als nieuwe muziek, dat tijdens de Evenings-on-the-Roof/Monday Evening Concerts in Los Angeles klonk. Het zou Stravinsky's favoriete podium in Los Angeles worden en er zouden twaalf van zijn werken en bewerkingen in première gaan. Hij hoorde er muziek van Monteverdi, van Josquin en Couperin, ongeveer twintig Bach-cantates, werk van Gesualdo en van Schütz.

Tres sacrae cantiones

Voor deze Monday Evening Concerts formeerde Robert Craft in 1953 een vocaal kwintet om madrigalen van Gesualdo uit te voeren. Stravinsky raakte in de ban van Gesualdo. Hij woonde repetities, concerten en plaatopnamen van het kwintet bij, ging in Italië tweemaal op Gesualdo-pelgrimage, schreef een voorwoord voor het boek van Glenn Watkins over deze zestiende-eeuwse experimentele componist en zette tweemaal zijn persoonlijke stempel op diens muziek. De eerste keer deed hij dit door drie incompleet overgeleverde motetten van Gesualdo te voltooien (*Tres sacrae cantiones*), de tweede keer door drie van diens madrigalen te hercomponeeren (*Monumentum pro Gesualdo*). Over 'Illumina nos', de derde van de *Tres sacrae cantiones*, noteert Craft in het voorwoord tot de partituur:

[In 1956] ontving Stravinsky fotokopieën van de stemboeken van de zes- en zevenstemmige 'geestelijke liederen' en stelde vast dat aan het zevenstemmige stuk niet drie, zoals verwacht, maar slechts twee stemmen ontbraken. Hij stelde voor het te voltooien en het samen met *Canticum sacrum* tijdens een concert in de San Marco uit te voeren, maar Venetië wilde niets weten van een Napolitaan binnen de muren van de San Marco. Na de voltooiing van *Agon* in april 1957 zette Stravinsky zich aan het werk, transcribeerde de bestaande stemmen en componeerde de ontbrekende. (...) Wat Stravinsky in het bijzonder toegerust voor zijn taak maakte, was zijn kennis van Gesualdo's stijl. Een gewone musicoloog met dezelfde kennis zou 'Illumina nos' niet voltooid kunnen hebben. Stravinsky's durf en fantasie waren ermee gemoeid. Het probleem was, naar zijn zeggen, hier en daar 'Gesualdo's stemvoering minder arrogant te maken' en 'bepaalde malheurs te verzachten, iets waarin de bassus en de sextus een belangrijke rol vervuld moeten hebben. Het resultaat is natuurlijk Gesualdo-Stravinsky. Hoewel de toevoegingen van Stravinsky allemaal in de stijl van Gesualdo zijn, zal de echte kenner bevroeden dat het stuk niet puur Gesualdo is. Ten eerste is het waarschijnlijk gecompliceerder dan het origineel, met andere woorden: het

heeft waarschijnlijk een sneller harmonisch ritme en het bevat meer muzikale ideeën. (...) Maar het is een meesterwerk der meerstemmigheid en een uniek voorbeeld van affiniteit van de ene componist met de andere.'

Twee jaar later, in Venetië, completeerde Stravinsky nog twee andere *sacrae cantiones* waaraan de sextus en de bassus ontbraken: *Da pacem Domine* en *Assumpta est Maria*. In beide gevallen ging het om de uitwerking van een canonstem (uitzonderlijk in de muziek van Gesualdo maar in de jaren vijftig en zestig een geliefd procédé van Stravinsky) en om de toevoeging van een baslijn. Alleen een getraind oor - getraind in in zestiende-eeuwse polyfonie in het algemeen en in Gesualdo in het bijzonder - zal bij eerste kennismaking Stravinsky's stilistische vrijmoedigheden precies kunnen localiseren.

Tekst *Tres sacrae cantiones*

Da pacem, Domine, in diebus nostris;
quia no est alius qui pugnet pro nobis,
nisi tu Deus noster.

Geef vrede, o Heer, in onze dagen:
want er is niemand die voor ons strijdt
behalve Gij, onze God.

Assumpta est Maria in caelum:
gaudent Angeli,
laudantes benedicunt Dominum.

Maria is opgenomen in de hemel:
verheugd zijn de engelen,
al lovend, prijzen zij de Heer.

Illumina nos, misericors Deus,
septiformi Paracliti gratia,
ut per eam a delictorum tenebris
liberati vitae gloria perfruamur.

Verlicht ons, barmhartige God,
door middel van de zevenvoudige genade van de Parakleet,
opdat wij, bevrijd van de duisternis van onze zonden
genieten van de glorie van het leven.

Monumentum pro Gesualdo ad CD annum

In de theorie van de renaissancemuziek wordt met het begrip parodie een compositietechniek aangeduid die gebaseerd is op de gebruikmaking van bestaande muziek. Voorbeelden van zogeheten parodie-missen zijn vooral in de tweede helft van de vijftiende en de eerste helft van de zestiende te vinden, onder andere bij Josquin, Gombert, Obrecht en zelfs bij Monteverdi. 'Parafraseren of anderszins herschrijven van gevormd materiaal bereikt dikwijls het niveau van oorspronkelijk componeren', schrijft Gustave Reese in zijn *Music in the Renaissance* (1954).

Een mooi, zij het drie eeuwen verlaat voorbeeld van wat Reese bedoelt is Stravinsky's *Monumentum pro Gesualdo*. De ondertitel van deze compositie luidt: 'Three madrigals recomposed for instruments'. 'Recomposed', opnieuw gecomponeerd, en niet: *arranged*. Robert Craft tekende de volgende opmerkingen uit de mond van de componist op:

'De muziek kon natuurlijk niet eenvoudigweg worden 'uitgeschreven voor instrumenten'. Ik moest mij er een nieuwe voorstelling van vormen. De ritmische problemen waren niet minder belangrijk. De rijkdom van Gesualdo's muziek springt op het gebied van de samenklank meer in het oog dan op het gebied van het ritme. Zijn muziek is soms te dik en te gelijkmatig, althans om letterlijk overgezet te worden naar een modern instrumentaal medium. In de eerste van de drie bewerkingen heb ik in twee gevallen waar Gesualdo drie plus drie maten schrijft, de muziek gecomprimeerd tot zinnen van drie plus twee maten. Maar zelfs hier is Gesualdo's meesterschap op het gebied van muzikale zinsbouw duidelijk, zoals blijkt bij nader onderzoek van de sopraanpartij in maat 10-17 op het punt van motiefverwerking, intervalconstructie en ritmische variatie.'

In het tweede en derde madrigaal heb ik niet aan het ritme gesleuteld noch op andere wijze iets aan de muziek toegevoegd. Het tweede madrigaal heb ik reliëf gegeven door octaaftransposities en afwisseling van instrumentale combinaties. Het karakter van de muziek is in mijn versie, meen ik, veranderd door het timbre en de articulatie van het koper en de dubbelrietinstrumenten, met het gevolg dat het madrigaal een puur instrumentale canzona is geworden. In het derde madrigaal (een stuk waarin in de oren van tijdgenoten het verzadigingspunt van chromatiek bereikt moet zijn) leken mij wijzigingen in de ritmische structuur van het origi-

1. Stravinsky's bewerking van 'Asciugate i begli occhi' is ingrijpender dan uit zijn commentaar blijkt. In zijn instrumentale gedaante is het madrigaal met ongeveer een kwart van de oorspronkelijke lengte uitgebreid.

neel onmogelijk. Vandaar dat ik, ten einde meer gevoel van beweging te bewerkstelligen, het orkest heb opgedeeld in een strijkersgroep, een koperblazersgroep en een hoorngroep (hermafrodieten), en de muziek hoketus-gewijs (de hoketus is per slot een ritmisch principe) van groep naar groep laat verspringen.'

Stravinsky wilde met zijn *Monumentum pro Gesualdo* de vierhonderdste verjaardag herdenken van 'een van persoonlijkste, oorspronkelijkste' componisten. Inmiddels staat vast dat Gesualdo niet in 1560 werd geboren.

Jean-Philippe Rameau: Suite uit *Abaris ou Les Boréades*

Hoewel de loutere omvang van zijn muziekdramatische werk anders doet vermoeden, componeerde Rameau de eerste van zijn ongeveer dertig theaterwerken pas op zijn vijftigste. *Abaris ou Les Boréades*, zijn laatste tragédie-lyrique, dateert uit 1764, het jaar van zijn dood. Het werk was bestemd voor opvoering aan het hof van Lodewijk XV maar stagneerde in het stadium van de repetities.

In de suites uit zijn opera's horen we Rameau als een stoutmoedig orkestrator, een eminent danser en een meester in *special effects*. Een voorbeeld van dit laatste is de entr'acte-muziek 'Les Vents', een zogeheten *pièce d'action*, waarin het geweld wordt uitgebeeld waarmee de windgod Boreas een storm laat opsteken. Nog steeds bevat het werk van Rameau passages waarbij de twintigste-eeuwse luisteraar zich kan voorstellen dat zijn muziek ooit onderwerp van heftige controverse was en werd afgewezen als moeilijk, grotesk en - ernstigste verwijt in een tijd dat 'Natuur' het hoogste filosofische en esthetische goed was - 'onnatuurlijk'.



Rameau. Portret van Jacques Aved (1702-1766).

Igor Stravinsky: *Fanfare voor drie trompetten* (1953)

Met een speelduur van minder dan een halve minuut is de *Fanfare voor drie trompetten* Stravinsky's kortste compositie. Het werkje maakt geen deel uit van zijn officiële oeuvre, maar is het oorspronkelijke begin van Stravinsky's balletcompositie *Agon* (1957). De fanfare is gedateerd 'december 1953' en werd in 1983 gepubliceerd in *A Stravinsky Scrapbook 1940-1971*.

Heinrich Schütz: *Fili mi, Absalon* SWV 269 (uit *Symphoniae sacrae* op.6)

Fili mi, Absalon is een solomotet uit de verzameling *Symphoniae sacrae* van Heinrich Schütz, een van de belangrijkste componisten van de vroege (Duitse) barok, leerling van Gabrieli in Venetië, hoforganist te Kassel, Kapellmeister aan het hof van Dresden en auteur van madrigalen, psalmen en passies, van een kerstatorium, van de eerste Duitse opera en van *Geistliche Concerte*. De eerste reeks *Symphoniae sacrae* is de creatieve oogst van Schütz' tweede reis (1628) naar Italië, ondernomen met het doel zich van de nieuwste muzikale ontwikkelingen op de hoogte te stellen en in het bijzonder de techniek van Monteverdi te bestuderen. Opmerkelijk is de invloed van de Italiaanse *concertato*-stijl in het gebruik van solostemmen en solo-instrumenten in de *Symphoniae sacrae*.

Fili mi, Absalon wordt beschouwd als het hoogtepunt van de cyclus. Deze klacht van koning David om zijn dode zoon is geschreven voor de uitzonderlijke bezetting van bas, vier trombones en continuo. Het werk bestaat uit twee delen, die voorafgegaan worden door een uitgebreide instrumentale sinfonia en gescheiden worden door een canzona-achtig tussenspel. Het verloop van beide delen is er een van wanhoop naar wroeging.

Tekst *Fili mi, Absalon*

Fili mi Asalon! Absalon fili mi! Quia
mihi tribuat ut ergo moriar pro te,
Absalon fili mi! Fili mi absalon!

Mijn zoon Absalon! Absalon mijn zoon!
Ik wilde dat ik in jouw plaats gestorven was.
Absalon mijn zoon! Mijn zoon Absalon!

Igor Stravinsky: *In Memoriam Dylan Thomas* (1954)

In deel 3 van Stravinsky's *Selected Correspondence* staat een brief van de componist aan zijn uitgever afgedrukt (gedateerd 4.8.54) met het verzoek of deze bij een muziek-antiquariaat in München wil informeren naar de voorradigheid van catalogusnummer 77: Schütz' voor 1450 mark geprijsde *Saemtliche Werke*. Het verbaast dus niet dat op hetzelfde Venetiaanse programma waarop Stravinsky's *Canticum sacrum* (1956) en zijn bewerking van Bachs *Canonische Veränderungen* in première gingen, op verzoek van de componist behalve muziek van Monteverdi en de beide Gabrieli's ook een *Deutsches Konzert* van Heinrich Schütz stond. Een andere compositie van Schütz, *Fili mi, Absalon*, was onderdeel van het Monday Evening Concert waarop de première van Stravinsky's compositie ter nagedachtenis van de dichter Dylan Thomas was gepland. De bezetting van Schütz' motet was voor Stravinsky aanleiding om zijn inmiddels gecomponeerde *Song* voor tenor en strijkkwartet met een reeks treurcanons voor strijkkwartet en trombonekwartet te omlijsten.

Over *In Memoriam Dylan Thomas* schrijft de componist:

- 14 'Naarmate ik vertrouwer raakte met het werk van Dylan Thomas en nadat ik hem in mei 1953 ook nog persoonlijk had leren kennen, rijpte bij mij het plan om samen met Thomas als librettist een opera te schrijven. Thomas was er even enthousiast over als ik en hij maakte aanstalten om mij in Californië op te zoeken en een structuur voor de opera op te zetten. Hij was metterdaad op weg naar Hollywood toen hij na aankomst in New York vanuit Engeland plotseling overleed. Het was een verschrikkelijke slag, zowel voor mij als voor allen die zijn genie kenden. In de daaropvolgende maanden overwoog ik iets te zijner nagedachtenis te componeren. Geen tekst was voor dit doel geschikter dan het gedicht dat hij ter nagedachtenis aan zijn vader had geschreven. Ik heb deze prachtige regels - uiteraard ongewijzigd - overgenomen. Mijn muziek, geschreven voor tenor en strijkkwartet, is volledig canonisch.¹ Nadat ik de *Song* voltooid had, besloot ik om er een puur instrumentale prelude en postlude aan toe te voegen (zogeneten *Dirge canons*), die de vorm hebben van antifonale canons tussen een trombonekwartet en een strijkkwartet.

De titel van het complete werk luidt *In memoriam Dylan Thomas, Dirge Canons and Song*. Het werd voltooid in het voorjaar van 1954. De eerste

uitvoering werd gedirigeerd door Robert Craft en vond plaats op 20 september 1954 als onderdeel van een programma van de Monday Evening Concerts. Aldous Huxley herdacht de dichter in een toespraak.'

Tekst *In memoriam Dylan Thomas*

Do not go gentle into that good night

Do not go gentle into that good night,
Old age should burn and rave at close of day;
Rage, rage against the dying of the light.

Though wise men at their end know dark is right,
Because their words forked no lightning they
Do not go gentle into that good night.

Good men, the last wave by, crying how bright
Their frail deeds might have danced in a green bay,
Rage, rage against the dying of the light.

Wild men who caught and sang the sun in flight,
And learn, too late, they grieved it on its way,
Do not go gentle into that good night.

Grave men, near death, who see with blinding sight,
Blind eyes could blaze like meteors and be gay,
Rage, rage against the dying of the light.

And you, my father, there on the sad height,
Curse, bless, me now with your fierce tears, I pray.
Do not go gentle into that good night,
Rage, rage against the dying of the light.

1. De compositie is gebaseerd op een reeks van vijf tonen, die volgens de regels van de twaalftoonstechniek bewerkt worden.

Igor Stravinsky: *Apollon musagète*

Apollon was een opdracht van Elisabeth Sprague Coolidge¹ en bestemd voor een uitvoering in de Library of Congress. Of om precies te zijn, Mrs. Coolidge vroeg om een stuk van dertig minuten (een voorwaarde waaraan ik met de nauwkeurigheid van een filmcomponist heb voldaan) en een bezetting die zich voor een kleine zaal zou lenen. De keuze voor het onderwerp en de keuze voor het strijkersensemble waren van mij.

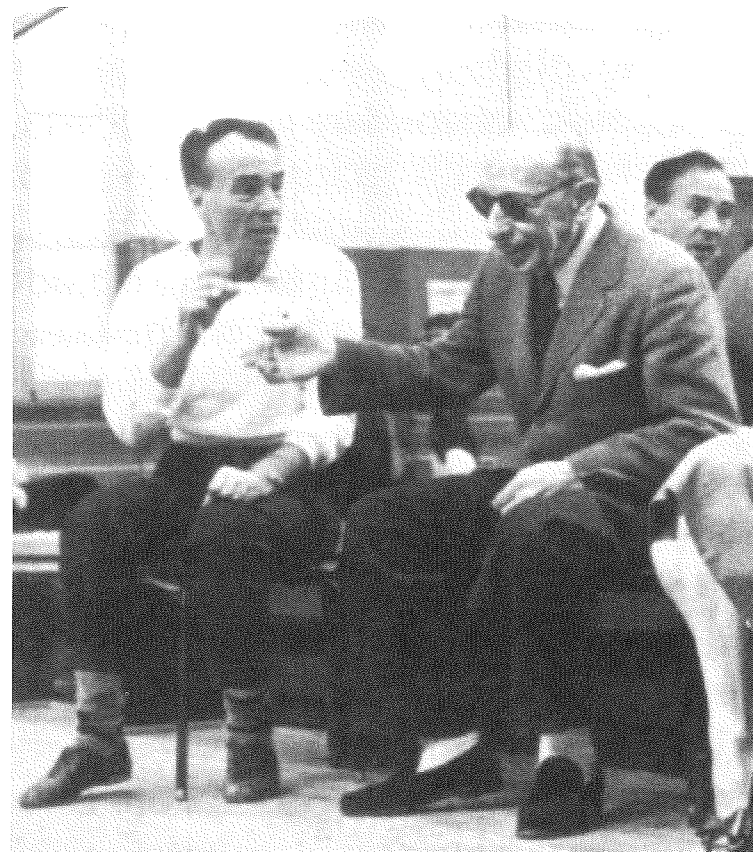
(...) In *Apollon* heb ik geprobeerd een melodische stijl te ontdekken die vrij is van invloeden uit de volksmuziek. Na *Oedipus Rex*² lag de keuze van een tweede klassiek gegeven voor de hand, hoewel Apollo en de Muzen mij niet zozeer een plot aan de hand deden als wel een signatuur, of wat ik wel eens een 'manier' heb genoemd. De Muzen onderrichten Apollo niet (als god is hij al een meester en boven onderricht verheven) maar tonen hem hun kunsten ter goedkeuring.

Het werkelijke onderwerp van *Apollon* is echter versificatie. In de ogen van de meeste mensen impliceert dit iets willekeurigs en kunstmatigs, maar voor mij is kunst nu eenmaal willekeurig en moet zij kunstmatig zijn. De ritmische basispatronen zijn jambisch en de afzonderlijke dansen kunnen beschouwd worden als variaties op het jambische idee van het omkeerbare gepuncteerde ritme. Ook de lengte van de spondeus is variabel en hetzelfde geldt voor het tempo van de versvoet. De *pas d'action* is de enige dans waarin jambische patronen niet onmiddellijk opvallen, maar de subtiliteit van dat deel, als ik dat zo mag zeggen, zit 'm in de manier waarin de jambe wordt bewaard voor een episode in een afwijkende toonsoort en, zodra de oorspronkelijke toonsoort terugkeert, verder wordt ontwikkeld, maar nu in de vergroting.³ Ik zou niet kunnen zeggen of het idee van de alexandrijnen - dat volslagen arbitraire stelsel van regels der prosodie - nu wel of niet aan het eigenlijke componeren voorafging (wie weet waar componeren begint?), maar het ritme van de cellosolo met pizzicato-begeleiding in de *Variation de Calliope* - een van mijn eerste ideeën voor het stuk - is een Russische alexandrijn die mij door een strofe van Poesjkin werd ingegeven. De rest van de Calliope-variatie is een muzikale expositie van

1. Elisabeth Sprague Coolidge (1864-1953) was een Amerikaanse mecenas, die opdracht verleende tot het schrijven van o.a. Schönbergs *Derde* en Bartóks *Vijfde* strijkkwartet.

2. *Oedipus Rex*, opera-oratorium uit 1927.

3. Vergroting of augmentatio: herhaling van een thema of ritme in 'vergroete' (bij voorbeeld verdubbelde) notenwaarden.



Balanchine en Stravinsky tijdens repetities voor *Agon*.
New York, 1957.

de tekst van Boileau die ik als motto koos.¹ Trouwens, zelfs de vioolcadens [waarmee de *Variation d'Apollon* begint, red.] houdt verband met het versificatie-idee. Ik vatte deze op als een solistisch welkomstwoord, de eerste proeve van verskunst van de god Apollo.

(...) *Apollon* werd over het algemeen afgedaan als licht en leeg. Dit misverstand - zo beschouwde ik het tenminste - kwetste mij. *Apollon* is een eerbetoon aan de Franse zeventiende eeuw. Ik had gedacht dat de Fransen deze wenk begrepen hadden, zo niet vanwege mijn muzikale alexandrij-

1. *Que toujours dans vos vers, le sens coupant les mots, Suspende l'hémistiche, en marque le repos. (L'Art poétique I, 105).* Overigens kritiseerde Poesjkin Boileaus 'pseudoclassicisme' en zei dat 'het nooit verder dan de salon ging'. (I.S.)

nen, dan toch tenminste vanwege de decors¹: de wagen, de drie paarden en de zonnescijf (de Coda) waren het zinnebeeld van de Zonnekoning. Als er ergens in mijn muziek een tragische noot klinkt, dan in *Apollon*. De geboorte van Apollo is denk ik tragisch en hetzelfde geldt voor de bestijging van de Parnassus. De *Apothéose* is beslist even tragisch als de woorden die Phèdre spreekt als zij van de liefde van Hippolyte en Aricie verneemt: '*Tous les jours se levaient clairs et sereins pour eux*', hoewel Racine en ikzelf natuurlijk allebei absoluut harteloze mensen waren. En koud, koud.

(...) Mijn *Aufführungspraxis* is voornamelijk gericht op ritmische articulatie. Als ik tijd had om een nieuwe uitgave te maken, zou ik bij elke noot aangeven of deze op of van de snaar gespeeld moet worden en ook de streken noteren. De gepunteerde achtsten-figuur in begin en slot van het eerste deel moeten als dubbelgepunteerde noten gespeeld worden en de tweeëndertigsten als vierenzestigsten. (...)

Igor Stravinsky

1. Hoewel de opdracht dit niet voorschreef, concipieerde Stravinsky *Apollon musagète* als balletmuziek. Het werk ging op 27 april 1928 in Washington D.C. in première in een choreografie van Adolph Bolm en met decors en kostuums van Nicholas Remisoff. George Balanchine choreografeerde de Europese première, die plaatsvond op 12 juni 1928 in het Théâtre Sarah-Bernhardt en gedanst werd door de Ballets russes.

Biografieën

Frans Brügger 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 Brügger 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 Brügger 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 uit negenendertig musici bestaande **Radio Kamerorkest** is een internationaal gerenommeerd ensemble, vooral op het gebied van de hedendaagse muziek. Het speelt dan ook regelmatig op de belangrijke Europese festivals op dit gebied. Het repertoire van het orkest bestaat voor bijna de helft uit muziek van de twintigste eeuw, en het geeft regelmatig premières van Nederlandse composities. Ernest Bour, van 1975-'87 chefdirigent, heeft een belangrijk stempel gedrukt op de ensemblecultuur, niet alleen op het gebied van de hedendaagse muziek, maar ook wat betreft de klassieken, in het bijzonder de symfonieën van Beethoven. Vaste gastdirigenten van naam hebben met het orkest samengewerkt, onder wie David Atherton, Ton Koopman, Hans Vonk, Lothar Zagrosek, Jean Fournet, Kent Nagano en Bernhard Klee. Tot juli van dit jaar is Frans Brügger chefdirigent. Met ingang van het seizoen 1994-'95 wordt zijn plaats ingenomen door Ton Koopman en Peter Eötvös.

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\N\ Pon's Automobielhandel 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
20 B.V. Weekbladers

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

Paul Agnew

De tenor Paul Agnew studeerde bij Janet Edmonds aan het Magdalen College in Oxford. Na een succesvol lidmaatschap van het Consort of Musick begon hij een solocarrière. Hij werkte mee aan uitvoeringen door The English Concert, in Londen en Parijs, van Purcell's *King Arthur*, en reisde in de herfst van 1993 met hetzelfde gezelschap naar Lissabon voor een geësceneerde produktie van *The fairy queen*. Tot de recente activiteiten van Paul Agnew horen Stravinsky's *Pulcinella* (met de Docklands Sinfonietta), Bachs *Matthäus Passion* in het Belgische Namur, Bach-cantates met het Orchestra of the Age of Enlightenment in Londen, Monteverdi's *Vespers*, antehms van Purcell met Collegium Vocale en de rol van Jason in Charpentier's *Médée* met Les Arts Florissants.

Harry van der Kamp

De bas Harry van der Kamp studeerde psychologie en rechten aan de Vrije Universiteit en had zangles van Max van Egmond, Alfred Deller, Herman Woltman en Pierre Bernac. Van 1980 tot 1987 was hij artistiek adviseur van het Nederlands Kamerkoor, waarvan hij nog steeds lid is. Hij richtte het Gesualdo Consort op en was vanaf het begin dirigent van de Kapel van de Lage Landen, het eerste Nederlandse ensemble dat door middel van een authentieke, louter uit mannenstemmen opgebouwde koorklank, de Nederlandse renaissance-traditie ten gehore brengt. Daarnaast gaf Harry van der Kamp concerten met ensembles als Les Arts Florissants, Hesperion XX, het Orkest van de Achttiende Eeuw, La

Petite Bande, het Huelgas Ensemble en Tragicomedia. Hij werkte met dirigenten als Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt, Frans Brüggen en John Eliot Gardiner.

Gesualdo Consort

Het Gesualdo Consort Amsterdam ontstond uit het Nederlands Kamerkoor (NKK) toen koorlid Harry van der Kamp in 1984 het verzoek kreeg van het Internationale Schütz-Fest in Bremen om een programma samen te stellen met als thema 'chromatische harmonie rond 1600'. Carlo Gesualdo da Venosa (ca. 1560-1615) kreeg in dit programma een prominente plaats. Na het succesvolle concert besloten Van der Kamp en zijn collegiazangers uit het NKK hun gelegenhedenensemble de naam Gesualdo Consort Amsterdam te geven en een reguliere concertpraktijk te beginnen. Het ensemble heeft naast muziek uit de vijftiende, zestiende en zeventiende eeuw ook hedendaagse composities op het repertoire. Het heeft concerten gegeven in tal van Europese landen en is regelmatig te gast op festivals in Bremen, Hamburg, Bamberg en Stüttgart, en op de Festwoche der alten Musik in Innsbruck.