

Muziek uit Spanje

Maurice Ohana

Luis de Pablo

Een dubbelportret

met medewerking van o.a. Irvine Arditti,
Jean-Pierre Drouet, Wim Hoogewerf,
Ivo Janssen

Maurice Ohana

*Neumes, Si le jour paraît...,
Sacral d'IIX, Sibylle*

Luis de Pablo

Il violino spagnolo, Compostela

8 juni, 21.00 uur
De IJsbreker

Arditti String Quartet

Luis de Pablo *Strijktrio*

Roberto Gerhard

Tweede Strijkkwartet

Francisco Guerrero

Trio: Zayin I, Zayin II

Julio Estrada *Ishini'ioni*

9 juni, 20.15 uur
Concertgebouw, Kleine Zaal

Radio Symfonie Orkest,

Groot Omroepkoor

muzikale leiding Antonio de Almeida

solisten Ana Maria Gonzalez,
Daniel Galvez Vallego, Enrique Vaquerizo,
Mabel Perelstein

Isaac Albéniz *Iberia*

(*orkestversie*, bewerking Enrique Arbós)

Enrique Granados *Goyescas*
(*operaversie*)

13 juni, 20.15 uur
Concertgebouw, Grote Zaal

Joaquín Achúcarro piano

Enrique Granados *Goyescas*
(*pianoversie*)

Isaac Albéniz *Iberia*
(*pianoversie*)

18 juni, 20.15 uur
Concertgebouw, Kleine Zaal

Nieuw Ensemble

muzikale leiding Ed Spanjaard

Roberto Gerhard *Libra*

Francisco Guerrero *Delta Cephei*

José Evangelista *Clos de vie*

Luis de Pablo *Libro de imágenes*

Roberto Gerhard *Concert for Eight*

14 juni, 20.15 uur
Concertgebouw, Kleine Zaal

Radio Kamerorkest

muzikale leiding Cristóbal Halffter

met medewerking van

Elisabeth Chojnacka, Ans van Dam,
Monica Peters, Yukiko Sugawara

Francisco Guerrero *Ariadne*

Cristóbal Halffter

Tiempo para espacios

Manuel de Falla *Klavecimbelconcert*

Manuel Hidalgo *Alegrías*

15 juni, 20.15 uur
Beurs van Berlage, Wang Zaal

Amsterdams Blazers

Collectief

muzikale leiding Jean Gruter

Amando Blanquer

Concierto para banda

Enrique Raxach *Preparatori*

Roberto Gerhard *2 Sardanas*

Karel Mengelberg
Catalunya renaixent

16 juni, 14.15 uur
Concertgebouw, Grote Zaal

Barcelona 216

muzikale leiding Ernest Martínez Izquierdo

Jep Nuix *Fax*

Luis de Pablo *Dibujos*

David del Puerto *En la luz*

Francisco Luque *Quinteto*

Benet Casablanca *Epigramas*

Albert Llanas

*Concierto para flauto y
conjunto instrumental*

22 juni, 21.00 uur
De IJsbreker

Ebony Band

muzikale leiding Werner Herbers

met medewerking van

Marjanne Kweksilber en Juan Carlos Tajés

Silvestre Revueltas

Frente a frente II, Homenaje a

Federico García Lorca

Hanns Eisler *Cantate opus 64 en 65*

Frederico García Lorca

Canciones populares españolas

Rodolfo Halffter

Divertimento opus 7a

Silvestre Revueltas *Hora de junio*

Revueltas, Eisler, Halffter

Liederen uit de Spaanse Burgeroorlog

23 juni, 20.15 uur

Concertgebouw, Kleine Zaal

Schönberg Ensemble

muzikale leiding Oliver Knussen

met medewerking van Graciela Araya

Roberto Gerhard *Nonet, 7 Haiku, Leo*

Manuel de Falla *El amor brujo*

26 juni, 20.15 uur

Beurs van Berlage, Wang Zaal

Grupo Koan

muzikale leiding José Ramón Encinar

José Manuel López *Chakra*

Luis de Pablo *Tornasol*

Félix Ibarondo *Aigari*

José Ramón Encinar *Opus veintidós*

Mauricio Sotelo

Quando il cielo si oscura

Francisco Guerrero *Acte préalable*

29 juni, 21.00 uur

De IJsbreker

Inhoud

<i>Programmaoverzicht</i>	4
<i>Inleiding</i>	8
<i>Een dubbelportret</i>	
<i>Maurice Ohana/Luis de Pablo</i>	11
<i>Arditti String Quartet</i>	17
<i>Radio Symfonie Orkest</i>	21
<i>Joaquín Achúcarro</i>	25
<i>Nieuw Ensemble</i>	29
<i>Radio Kamerorkest</i>	35
<i>Amsterdams Blazers Collectief</i>	41
<i>Barcelona 216</i>	55
<i>Ebony Band</i>	59
<i>Schönberg Ensemble</i>	63
<i>Grupo Koan</i>	69
<i>Biografieën componisten</i>	73

Met dank aan J.E. Boeles en E. Escribano-van
Hoolwerff, Nederlandse ambassade te Madrid

Inleiding

Michiel Cley

De stelling dat de Spaanse muziekgeschiedenis twee belangrijke bloeiperiodes heeft gekend, kan misverstanden oproepen. Ze impliceert dat de cultuur in de tussenliggende periode in een impasse verkeerde, die maar moeizaam – drie eeuwen scheiden de twee hoogtepunten – overwonnen kon worden. Dit is waar en niet waar – in die volgorde.

Tussen 1550 en 1650 stond de gecultiveerde (in het bijzonder de religieuze) muziek op een hoog peil, in nationaal en internationaal opzicht. Nadat de herovering van Spanje op de Moren in 1492 een feit geworden was, floreerde de christelijke cultuur in (onder meer) het werk van Antonio de Cabezón en Tomás Luís de Victoria. De tweede bloeiperiode die de historie vermeldt, kwam rond 1900 op gang en vormde in zekere zin een inhaalmanoeuvre: de theoreticus en componist Felipe Pedrell (1841-1922) ontketende een muzikaal nationalisme, als reactie op de leidende rol van Frankrijk en Duitsland in het Europese muziekleven en, vooral, de dominantie van Italië in de Spaanse muziekcultuur. Wat zich in de tussenliggende eeuwen van verval wél ontwikkelde, was de Spaanse volksmuziek, met haar Europese, Aziatische en Arabische invloeden – en wel tot een voor Europa ongekende rijkdom. Het was deze folkloristische erfenis die in de ‘Spaanse renaissance’ aan het begin van deze eeuw een sleutelrol speelde (al had de Spaanse kunstmuziek ook in de eeuwen daarvóór al uit de volksmuziek geput). Opmerkelijk genoeg was op het moment dat de authentieke flamenco begon te lijden onder commercie en stijlvervaging, de kunstmuziek door Albéniz, Granados, Falla en anderen volkomen gerehabiliteerd. De in reisgidsen zo favoriete typering dat ‘muziek de Spanjaarden in het bloed zit’ wordt in elk geval gerechtvaardigd door een zekere continuïteit in de ontwikkeling van de Spaanse muziek, waarbij – juist in dat land – het onderscheid tussen kunst- en volksmuziek vaak lastig en arbitrair is.

Pedrells streven naar muzikale emancipatie werd vooral ingegeven door de koekoeksei-achtige aanwezigheid van Italiaanse invloeden in de Spaanse muziekpraktijk. Scarlatti was één van de Italiaanse componisten die in de achttiende eeuw voor langere of kortere tijd in Spanje werkzaam waren en hun stempel op de nationale cultuur drukten. In een later stadium werd de

zarzuela, het traditionele Spaanse muziektheater, vrijwel geheel verdrongen door de Italiaanse opera. Bovendien namen andere landen de muzikale verbeelding van wat men Spaans vond in toenemende mate over: vooral in Rusland en Frankrijk werden muziekstukken gecomponeerd die als ansichtkaarten het meest opvallende, en daarmee vaak het minst essentiële, van het land representerden. Het verdrukte of vergeten cultuurgoed werd door Pedrell gecategoriseerd. Zijn manifest *Por nuestra música* (1891) verwoordde een cultuurtheorie die een hele generatie musici inspireerde.

Isaac Albéniz sublimeerde de Andalusische volksmuziek; Enrique Granados was, als romanticus, een eenzame vertegenwoordiger van een traditie die in Spanje een relatief kleine rol had gespeeld; en Manuel de Falla oriënteerde zich op het totaal aan historische tradities, zonder zich tot (bijvoorbeeld) folklore te beperken.

Voor de frustratie die de nationalistische stroming deed ontkiemen, en voor de in kwantitatieve zin beperkte muzikale produktie van Spanje in het algemeen, zijn diverse oorzaken naar voren gebracht. De Inquisitie (die onder andere namen tot in de negentiende eeuw bleef voortbestaan) zou een stremmende werking op een spontane ontwikkeling van het cultuurgoed hebben gehad. Bovendien bleef het culturele isolement van Spanje, vergeleken bij de rest van Europa, lang gehandhaafd. De auteur James Michener, die een breed opgezet boek over de hedendaagse Spaanse cultuur schreef, vroeg een Barcelonees musicus eens waarom Spanje, ondanks Pedrell, geen componisten met de status van Brahms kende en kreeg ten antwoord dat zo’n vraag een totaal onbegrip van de Spaanse cultuur verried: het muzikale apparaat waarvoor andere Europese componisten schreven – de veelheid van kamerensembles en symfonieorkesten – bestond in Spanje eenvoudig niet. Dientengevolge was het publiek lange tijd uitsluitend gesteld op korte, compacte werken in een herkenbaar idioom.

De diepgang van Falla’s nationalisme kreeg geen noemenswaardige navolging; het leek of Falla zelf de mogelijkheden van Pedrells ideaal reeds volledig had uitgeput en anderen niet over genoeg kennis en talent beschikten om vernieuwingen door te voeren. Bovendien werd alles wat tot in de jaren dertig was opgebouwd getroffen door de Burgeroorlog, met desastreuze gevolgen. Onder de 150.000 Spanjaarden die emigreerden, bevond zich het vrijwel totale potentieel aan kunstenaars en intellectuelen. Falla week uit naar Argentinië, Rodolfo Halffter naar Mexico, Roberto Gerhard naar Engeland; anderen werden om

politieke redenen verbannen of, zoals Federico García Lorca, vermoord. Ook in de naoorlogse periode werd de ontwikkeling van de jongere generatie componisten, waartoe Cristóbal Halffter en Luis de Pablo behoren, in niet geringe mate belemmerd. De moderne stijl van Falla vormde de uiterste grens van de ideologische gedoogzone, de groei van de muzikale cultuur stagneerde. Pas aan het eind van de jaren vijftig kwam er een voorzichtig herstel op gang, zij het onder een dubbelzinnig soort tolerantie van de staat. Stockhausen bezocht Spanje, men nam kennis van de muziek van Ligeti, Earle Brown, Penderecki en anderen. Ensembles konden worden opgericht, een enkel tijdschrift werd verspreid, er kwamen kleine muzikale laboratoria en studio's. Van een stevig verankerd optimisme kon vooralsnog geen sprake zijn: elk veroverde bolwerk herinnerde de artistieke voorhoede aan de enorme achterstand die het land had opgelopen. Deze ironische situatie nam groteske vormen aan toen in 1975 de democratie hersteld werd: de nieuwe politieke leiders wilden ook een gereviseerd kunstbestel en nieuwe kunstenaars. De naoorlogse generatie wierp, welbeschouwd, nog maar net rijpe vruchten af of hun restauratiewerk werd, zoals Cristóbal Halffter het uitdrukte, gebagatelliseerd onder het motto: zij zijn er al, nu moeten er anderen komen.

En die komen er, of zijn er al. De huidige muzikale produktie van Spanje is niet meer uitsluitend op het land zelf gericht. Het is opvallend hoe rigoreus het nationalistische ideaal van Pedrell, onder invloed van Burgeroorlog en culturele repressie, werd vervangen door een ander streven: het streven naar een solide plaats in de internationale (Europese) muziekcultuur. De vraag of Spanje daarbij een 'eigen muzikaal gezicht' kan of moet behouden lijkt, gezien de enorme rijkdom aan tradities in dat land, retorisch. De catastrofe van 1936-1939 heeft tot een identiteitsverlies geleid dat door verschillende componisten en musici op verschillende wijzen hersteld moet worden. In de laatste jaren wordt niet alleen uitsluitend uit algemeen Europese, maar ook weer uit specifiek Spaanse bronnen geput. Tomás Marco, als organisator en componist een van de leidende figuren in het huidige Madrileense muzikleven, heeft opgemerkt dat de expressieve Spaanse aard zich altijd wel verraadt op een moeilijk definieerbare, maar onmiskenbare wijze. Als dat inderdaad het geval is, lijkt (na alle turbulentie) het credo van Isaac Albéniz nog steeds een discussie waard te zijn: 'Het gaat om Spaanse muziek met een universeel Europees accent.'

Maurice Ohana - Luis de Pablo

Een dubbelportret

Yumi Nara sopraan

Wim Hoogewerf gitaar

Han de Vries hobo

Ivo Janssen piano en klavecimbel

Jacob Slagter hoorn

Jean-Pierre Drouet slagwerk

Irvine Arditti viool

Rohan de Saram cello

Maurice Ohana (1914)

Si le jour paraît... (1964) voor gitaar

Neumes (1965) voor hobo en piano

Sacral d'Ilx (1975) voor piano/klavecimbel, hobo en hoorn

Sibylle (1968) voor sopraan en slagwerk

Luis de Pablo (1930)

Il violino spagnolo (1989) voor viool

Compostela (1989) voor viool en cello

8 juni 1991, aanvang 21.00 uur

De IJsbreker Amsterdam

Er is een pauze na Sibylle.

Het concert is om ca. 22.35 uur afgelopen en wordt rechtstreeks uitgezonden op Radio 4.

Coproductie Holland Festival/De IJsbreker/NOS-Radio.

Het is verboden tijdens het concert te fotograferen.

Een dubbelportret: Maurice Ohana en Luis de Pablo

Maurice Ohana

Si le jour paraît... (1964)

Neumes (1965)

Sacral d'Ilx (1975)

Sibylle (1968)

Hoe een nationalistische stroming in de kunst ontstaat, is een vraag die zich vrij nauwkeurig laat beantwoorden. Veel Europese landen richtten aan het eind van de vorige eeuw hun aandacht op het eigen cultuurgoed, in het algemeen met het doel iets te creëren dat er niet, of in onvoldoende mate, was. Spanje is een speciaal geval: daar leefde de herinnering aan grote Renaissance-kunstenaars die op eigen terrein door buitenlandse culturen waren verslagen. Met die episode in het nationaal geheugen opgeslagen, verplaatste de blik zich naar wat zich buiten de concertzaal, op straat afspeelde – om te komen tot een herwaardering van de volksmuziek.

De voor de hand liggende vraag hoe zo'n stroming eindigt, is problematischer. De oorspronkelijke uitgangspunten worden bijgesteld, accenten worden verlegd, de idealen veranderen van gedaante tot ze niet meer herkenbaar zijn. Falla markeerde niet zozeer een abrupt einde van de nationalistische muziek, als wel het einde van de groei. Nog tijdens zijn leven bevroren de muzikale ontwikkelingen, en de cultuurpolitiek van Franco liet geen experimenten toe.

Het werk van Maurice Ohana toont hoe de Spaanse muziek zich vanaf dat moment verder had kunnen ontwikkelen – en het illustreert de tragiek van de Spaanse cultuur in deze eeuw dat die ontwikkeling niet door een Spanjaard werd aangegeven. Ohana, van Brits-Andalusische afkomst en geboren in Casablanca, vestigde zich in 1933 in Parijs en is een Frans componist. Niettemin heeft hij zich altijd nauw verbonden gevoeld met de Andalusische muziek en de muziek van de Berbers in Noord-Afrika. In tegen-

stelling tot een componist als Debussy (die, evenals Falla, invloed op Ohana's stijl uitoefende) is Ohana van jongs af aan met 'andere' muziektradities vertrouwd geweest. Het exotische in zijn composities is een direct gevolg van zijn herkomst.

Ohana's belang als componist begon zich af te tekenen rond 1950, in een periode waarin jonge Spaanse componisten zich van het (inmiddels politiek beladen) nationalisme afwendden. Uit de muzikale wortels die hun geen voeding meer boden, groeiden Ohana's *Cantígas* en *Tiento* – werken waarin het Spanje van Falla nog vaag herkenbaar is. Betrekkelijk snel ontwikkelde Ohana een idioom dat persoonlijk en, vooral, onmiskenbaar nieuw was. Falla was formeel geen vernieuwer; hij bracht een originele synthese van verschillende tradities tot stand. Ohana deed (en doet) dit eveneens, maar beperkt zich niet tot klassieke vormen. De essentie van zijn werken wordt niet gevormd door een toonladder of een toonreeks, maar door de toon zelf; niet door een systeem, maar door het wezen van de klank. De microtonale wendingen van de oude Andalusische *cante hondo* ('diep gezang'), het timbre van de gitaar, de sonore ritmiek van Afrikaanse slagwerkmuziek – ze spelen geen bijrollen, maar vormen het onderwerp. In plaats van uit te gaan van een diatonisch of serieel toonsysteem zoekt Ohana een natuurlijke verwantschap tussen klanken en timbres. Hij oriënteert zich hierbij vaak op de meest elementaire en primitieve expressiemogelijkheden.

Michiel Cley

Neumes (voor hobo en piano) refereert aan het primitieve notenschrift van de Gregoriaanse zang; grillige tekens (neumen) boven de noten bepaalden hierin het melodische verloop. *Sacral d'Ilx* (voor klavecimbel, hobo en hoorn) voert nog verder terug. In dit werk herleeft de oude Almeriaanse cultuur, waarvan resten gevonden werden rond de Spaanse stad Elche (vroeger Ilx genaamd): onontcijferde schrifttekens en fabeldieren uit steen, brons en goud verwijzen, in Ohana's woorden, naar 'een wereld van zonnerituelen, oorlogen, dood en wederopstanding'. *Sibylle* (voor sopraan en slagwerk) heeft eveneens mythische connotaties en illustreert de betekenis die Ohana aan afzonderlijke klanken toekent.

De Sibyllen uit de Griekse oudheid (vrouwelijke orakels) deden, in extatische toestand verkerend, profetische uitspraken die door uitleggers werden verklaard. Geen kant-en-klare tekst, maar woordloze zinnen, schreeuwen en stiltes dragen hier de boodschap.

Het meest representatief voor Ohana's verwerking van Spaanse invloeden is *Si le jour paraît...* (voor gitaar). Evenals Granados liet Ohana zich door de schilder Goya inspireren, zij het dat we ditmaal niet de briljante, kleurrijke en aristocratische Goya aantreffen. 'Als de dag aanbreekt, verdwijnen we', is het motto van een gravure waarop grillige creaturen zich verzamelen onder de nachthemel. Een dergelijke thematiek doet herinneren aan Ravels *Gaspard de la nuit*. Het nachtelijke gespuis in *Si le jour paraît...* wordt echter niet op spectaculaire wijze gesublimeerd. De zeven korte delen zijn introspectief. Ravels exaltatie heeft plaats gemaakt voor een desolate sfeer van angst en vervreemding. De instrumentkeuze weerspiegelt deze vervreemding: Ohana ontwikkelde (in samenwerking met de Madrileense bouwer Ramirez en de gitarist Narciso Yepes) een tiensnarige gitaar met onconventionele expressiemogelijkheden.

Michiel Cley

Luis de Pablo

Il violino spagnolo (1989)

Compostela (1989)

Luis de Pablo is een van de grondleggers van de naoorlogse muziek in Spanje en auteur van een omvangrijk en veelzijdig oeuvre. De twee werken die vanavond bij wijze van introductie op het programma staan, vormen slecht een facet van een portret dat later in het festival door het Arditti String Quartet (9 juni), het Nieuw Ensemble (14 juni), Barcelona 216 (22 juni) en Grupo Koan (29 juni) zal worden aangevuld. Over deze twee werken schrijft de componist: Ik heb *Il violino spagnolo* in 1988/1989 gecomponeerd. Het stuk bestaat uit drie delen: 'Improvisazione', 'Pensieroso' en 'Scherzo'. Dit laatste deel werd het eerst geschreven, als hommage aan Elliott Carter ter gelegenheid van zijn tachtigste verjaardag. Omdat ik

niet graag korte stukken componeer, besloot ik het uit te breiden. Toen Irvine Arditti me vertelde dat hij van plan was het 'Scherzo' te spelen, vroeg ik hem dus nog een beetje geduld te oefenen. Zo ontstond *Il violino spagnolo*, een stuk dat is opgedragen aan Irvine Arditti, die het in Brussel in première bracht en het ook op cd opnam. Het stuk maakt deel uit van een reeks werken voor strijkers, met of zonder piano, waarin ik allerlei instrumentale combinaties wil maken. De titel verwijst naar de zo kortstondige Spaanse viool-school die zich in de vorige eeuw in Parijs ontwikkelde en een mengeling was van Franse, Italiaanse en Belgische scholen. Een Spaanse viool dus, die Italiaans spreekt?...

Compostela, voor viool en cello (1989), behoort tot dezelfde groep van werken. Het werd geschreven in opdracht van de zomercursus Música en Compostela (vandaar de titel), waar het ook zijn première beleefde. Het slot van het stuk bevat een hommage (in de vorm van een paar verre flarden van zijn *Cants màgics*) aan een illustre en door mij zeer bewonderd componist, Federico Mompou. De opdracht voor slechts twee instrumenten te schrijven, beide van dezelfde familie, was bepalend voor de vorm. Zo heb ik om strikt akoestische redenen gebruik gemaakt van octaven op een manier die nergens anders in mijn werk is aan te treffen. Hetzelfde kan worden gezegd van bepaalde metrische kenmerken, die voortvloeien uit overwegingen betreffende timbre en de manier waarop de registers van de beide instrumenten elkaar aanvullen.

Luis de Pablo

Arditti String Quartet

Irvine Arditti viool
David Alberman viool
Garth Knox viool
Rohan de Saram cello

Luis de Pablo (1930)
Strijktrio (1978)

Roberto Gerhard (1896-1970)
Tweede Strijkkwartet (1961)

Francisco Guerrero (1951)
Trio: Zayin I (1983) *Zayin II* (1989)

Julio Estrada (1943)
Ishini'ioni (1990, première)

9 juni 1991, aanvang 20.15 uur
Concertgebouw Amsterdam
Kleine Zaal

Er is een pauze na Zayin II.
Het concert is om ca. 21.30 uur afgelopen en wordt rechtstreeks uitgezonden op Radio 4.
Coproductie Holland Festival/NOS-Radio.
Het is verboden tijdens het concert te fotograferen.

Luis de Pablo *Strijktrio*

Ik componeerde mijn Strijktrio tussen 1977 en 1978 in opdracht van de European Broadcasting Union. Het werd voor het eerst uitgevoerd in Madrid in 1978 en uitgezonden door alle Europese leden van de EBU. De compositie is eendelig, maar bestaat uit duidelijk onderscheiden secties, die ook periodiek terugkeren door contrasterende formele patronen heen. Zoals wel vaker in mijn muziek zijn deze contrasten zeer belangrijk voor het begrip van de vorm (bijvoorbeeld regelmatige puls versus onregelmatige puls, 'lichte' versus 'zware' noten, enz.). Het werk introduceert ook een nogal merkwaardige (het woord 'nieuw' durf ik niet te gebruiken) manier van schrijven voor strijkers. Toen ik ermee bezig was, wist ik nog niet dat dit Strijktrio het eerste zou worden van een lange, en nog niet voltooide, reeks van composities voor strijkers, met en zonder piano, die tot mijn meest geliefde werken behoren.

Luis de Pablo

Roberto Gerhard *Tweede Strijkkwartet*

Roberto Gerhard componeerde zijn tweede en laatste strijkkwartet in opdracht van de University of Michigan in de jaren 1960 en 1961. Het Stanley Kwartet bracht het in 1962 in Ann Arbor in première. Deze originele en fantasierijke compositie bestaat net als de Derde Symfonie uit één deel met zeven secties. In het Kwartet komen de tegenstellingen echter niet voort uit verschillende impulsen van buitenaf, maar juist uit structurele verschillen, die tot drie soorten klank-continuïteit behoren. In de eerste speelt als het ware de *toon* solo. In de tweede gaat het om *tijd*; de toon blijft statisch en wordt iets onbestemder als gevolg van onorthodoxe speelmannieren. In het derde type continuïteit gebeurt weinig; als er al iets gebeurt, dan wordt dit direct omgeven door begeleidende figuren, die de magische betekenis van het ontbreken van gebeurtenissen bezweren. Een karakteristiek van dit type continuïteit is de spanning tussen metrum en vrijheid van tempo die eigen is aan de klassieke cadens. De coloristische effecten van het Tweede Strijkkwartet zouden later terugkeren in het werk van bepaalde Poolse componisten.

De vitaliteit, de ongebreidelde verbeeldingskracht en de virtuoze ritmiek: het is Gerhard ten voeten uit.

Joaquín Homs

Francisco Guerrero

Trio: Zayin I, Zayin II

Zayin I en *Zayin II* zijn de eerste twee trio's uit een serie die er uiteindelijk zeven zal tellen (*zayin* is Hebreeuws voor het getal zeven). De structurerende elementen in *Zayin I* zijn nauw op elkaar betrokken, zowel instrumentaal als wat betreft textuur. De première hiervan werd gegeven in Parijs door leden van het Ensemble InterContemporain. De structuur van *Zayin II* wordt bepaald door symmetrische en gelijkvormige constructies. Het is een moeilijk uitvoerbaar stuk.

Francisco Guerrero

Julio Estrada *Ishini'ioni*

Ishini'ioni (1984-1990) is een continuüm waarin ritme en klank opgevat worden als één en dezelfde fysische materie, resp. onhoorbaar en hoorbaar. Beide elementen worden behandeld volgens een methodiek waarmee de snelheid van iedere akoestische verandering direct geregistreerd kan worden. Zo kunnen individualiteit en kracht van beide componenten beter tot hun recht komen. Compositorisch betekent 'continuüm' een meer akoestische dan muzikaal-systematische manier van schrijven. Continuüm is equivalent aan een overkoepelende laag, die past bij de ruwe en subtiele beschrijvingen van de verschillende wendingen die het hoorbare aanneemt. Vanuit dit perspectief plaatst *Ishini'ioni* geen grens tussen het imaginaire en het reëel aanwezige, het abstracte en het figuratieve. Componeren vanuit dit continuüm betekent een oriëntatie op de tijd, binnen processen die niets te maken hebben met de herinnering; de muzikale schepping wordt beleefd in het voortgaan van de tijd: een imitatie van het innerlijk gehoor, een nauwkeurige beschrijving van het verloop van de gedachte compositie.

Julio Estrada

Radio Symfonie Orkest, Groot Omroepkoor

instudering koor Robert Gritton

Ana Maria Gonzalez sopraan

Daniel Galvez Vallego tenor

Enrique Vaquerizo bariton

Mabel Perelstein mezzosopraan

muzikale leiding Antonio de Almeida

Isaac Albéniz (1860-1909)

Iberia (1905/1909) orkestversie (1927) bewerking Enrique Arbós

– *Evocación*

– *El Corpus en Sevilla*

– *Triana*

– *El puerto*

– *El Albaicín*

Enrique Granados (1867-1916)

Goyescas (1916)

een opera in drie delen (concertant)

13 juni 1991, aanvang 20.15 uur

Concertgebouw Amsterdam

Grote Zaal

Er is een pauze na *Iberia*.

Het concert is om ca. 22.05 uur afgelopen.

Isaac Albéniz *Iberia* (orkestversie)

De Franse en Spaanse premières van de pianosuite *Iberia* waren grote successen. Toch bleef het werk na Albéniz' dood geruime tijd onbekend. Dit kwam zeker niet in de laatste plaats door de moeilijkheidsgraad van het werk. Albéniz heeft dit nog tijdens zijn leven voorzien; hij zelf was de eerste die een – overigens mislukte – poging deed enkele delen te orkestreren om het werk een bredere bekendheid te geven. De violist/dirigent Enrique Arbós, die goed met de componist bevriend was, slaagde daar wel in. Zijn briljante orkestraties kunnen echter niet verhelen dat de essentie van het werk enigszins is aangetast: Albéniz' vernieuwende benadering van de pianoklank is als het ware terugvertaald naar een domein waarin klankkleur en akoestische dieptewerking reeds een fundamentele rol speelden. Wel tonen de orkestraties – niet minder dan de piano-versie – het rapsodische karakter van *Iberia*. Het werk maakte op Manuel de Falla zo'n oprechte indruk dat deze het omschreef als 'een waar historisch document'.

Michiel Cley

Enrique Granados *Goyescas* (operaversie)

Op 4 april 1914 gaf Granados in de Parijse Salle Pleyel een concert van eigen werken dat vèrstrekkende gevolgen zou hebben. Het enthousiasme over zijn interpretatie van de pianosuite *Goyescas* was zo groot dat hij werd aangemoedigd een opera naar dit piano-werk te componeren. Granados liet zich overtuigen en de Parijse Opéra verklaarde zich in principe bereid een dergelijke opera op het repertoire te nemen. Het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog verhinderde echter uitvoering van dit plan, en het werk werd overgenomen door de Metropolitan Opera in New-York.

In december 1915 arriveerden de componist, zijn vrouw en de librettist Fernando Periquet in New-York. Granados woonde de repetities bij en zag zich genooddaakt nog een Intermezzo voor orkest te componeren om de tijd die nodig was voor changements te overbruggen. Hij schreef het in één nacht. Het zou als separate compositie beroemd worden en later in talrijke bewerkingen klinken. Op 28 januari 1916 vond de première van de opera *Goyescas* plaats.

Het was de eerste keer dat er een Spaanse opera in de 'Met' werd opgevoerd.

Natalia Granados de Carreras, de dochter van de componist, schreef ter gelegenheid van een Granados-expositie in 1982 in Boston:

'Het is niet mijn bedoeling hier een kritische analyse te geven van de opera *Goyescas*, maar veeleer een persoonlijk commentaar. Ik geloof dat dit werk dezelfde frisheid, hetzelfde romantische aroma heeft dat zo karakteristiek is voor alle muziek van mijn vader, en in het bijzonder voor de *Goyescas* voor piano. In de opera is Granados nog steeds in de ban van Goya's schilderijen. In het eerste bedrijf klinken de hartstocht en de liefde van "Los requiebros" en "El coloquio en la reja"; in de "Fandango" en "El pelele" schildert hij een volkse sfeer van vrolijkheid en optimisme. Het "Intermezzo" voert ons naar het raffinement van "La maja y el ruiseñor", dat in sterk contrast staat met de tragiek van "El Amor y la Muerte" en "La serenata del espectro". Misschien dat het gevoelsdrama, waarop het publiek zo gebrand is, niet voldoende wordt volgehouden, maar Granados bereikt desondanks zijn doel: met noten en met muziek mee te delen wat Goya ons met zijn palet en zijn kleuren vertelde. Het is treurig dat dit werk, dat hem de grootste roem heeft gebracht, tegelijkertijd ook zijn graf moest worden.'

Het verzoek van president Wilson aan Granados een recital te geven op het Witte Huis had annulering van de al besproken terugreis naar Europa tot gevolg. De *Sussex*, het schip dat hem uiteindelijk naar Engeland had zullen brengen, werd onderweg door de Duitsers getorpedeerd, waarbij Granados en zijn vrouw verdronken.

Hans Triebels

Joaquín Achúcarro piano

Enrique Granados (1867-1916)

Goyescas (1911) pianoversie

– *Los requiebros*

– *Quejas o La maja y el ruiseñor*

– *El Amor y la Muerte: Balada*

– *Epílogo: Serenata del espectro*

– *El pelele*

Isaac Albéniz (1860-1909)

Iberia (1905/1909) pianoversie

– *Azulejos* (voltooid door

Enrique Granados, 1911)

– *El puerto*

– *Evocación*

– *El Corpus en Sevilla*

– *Navarra* (voltooid door

Déodat de Séverac, 1912)

18 juni 1991, aanvang 20.15 uur

Concertgebouw Amsterdam

Kleine Zaal

Er is een pauze na *Goyescas*.

Het recital is om ca. 22.05 uur afgelopen.

Beide concerten worden rechtstreeks uitgezonden op Radio 4 en zijn
coproducties Holland Festival/NOS-Radio.

Het is verboden tijdens de concerten te fotograferen.

Enrique Granados *Goyescas* (pianoversie)

Enrique Granados (1867-1916) componeerde zijn belangrijkste werken voor het instrument dat hij zo virtuoos bespeelde: de piano.* Zijn muziek belichaamt het ideaal van zijn compositieleraar Felipe Pedrell, die er in zijn invloedrijke manifest *Por nuestra música* voor gepleit had dat componisten zouden 'terugkeren naar het eigene, het oude, het nationale, de volksmuziek'. Waar Albéniz en Falla, die twee andere grote leerlingen van Pedrell, zich compositorisch vooral op de (volks)muziek van Andalusië hebben georiënteerd, voelde Granados zich in het bijzonder aangetrokken tot het Spanje zoals zich dat aan het eind van de achttiende en in het begin van de negentiende eeuw in Madrid manifesteerde. En wel heel speciaal tot het Spanje zoals dat gestalte had gekregen in het werk van de schilder Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828). Aan dat Madrid wijdde Granados zijn belangrijkste pianowerk, *Goyescas*, dat, mede doordat het later ook nog tot een opera werd omgewerkt, in feite zijn hoofdwerk is geworden.

Eén thema loopt als een rode draad door de hele *Goyescas*: het is een *tonadilla* van Blas de Laserna, een beroemde *tonadillero* uit de tijd van Goya, die *Tirana del Tripili* schreef, een lied waarvan de tekst variabel was en naar aanleiding van actuele (politieke) gebeurtenissen gewijzigd kon worden. Om de band met het historische Spanje te benadrukken gebruikte Granados nog een tweede thema, dat is ontleend aan een volksliedje en dat als leidmotief fungeert in 'Quejas o La maja y el ruiseñor', het meest bekende van de zes *Goyescas*-delen. In de pianosuite vormt het op dit thema geënte deel de afsluiting van het eerste boek; in de operaversie treedt het op aan het begin van het laatste bedrijf, waarin we de nachtegaal horen zingen vlak voor de tragische sterfscène.

De zes *Goyescas* werden later aangevuld met een los deel, 'El pelele' ('De stropop'). Dit is het laatste deel van de pianoversie, maar de openingsmuziek van de opera.

Hans Triebels

* Wij kunnen, gelukkig, een indruk van Granados' spel krijgen doordat hij een aantal van zijn pianowerken langs mechanische

weg heeft vastgelegd. Deze opnamen zijn later, met moderne technieken, zodanig bijgewerkt dat ze nog alleszins aanvaardbaar en genietbaar zijn. Een verzameling hiervan draagt de titel *Enrique Granados plays Granados* (Everest Records, Archive of Piano Music X-909) en bevat o.a. Granados' vertolking van een aantal van zijn *Spaanse Dansen*, twee prachtige improvisaties en twee *Goyescas* ('El pelele' en 'Quejas o La maja y el ruiseñor').

Isaac Albéniz *Iberia* (pianoversie)

Voor muziekhistorici is het heel overzichtelijk als het artistieke hoogtepunt van een componist door slechts één werk wordt gevormd. Monomane liefhebbers van zo'n componist zijn hier doorgaans minder gelukkig mee en voelen zich opgezaagd met een onbevredigd verlangen naar meer. Isaac Albéniz is zo'n componist. In de laatste jaren van zijn leven maakte zijn componeerstijl met de *Iberia*-suite zo'n spectaculaire ontwikkeling door dat de stukken die het licht niet meer zagen een verleidelijk onderwerp voor speculaties vormen.

Tot zijn veertigste was Albéniz het prototype van de bohémien: zijn carrière als pianovirtuoos begon reeds op zeer jonge leeftijd, op zijn twaalfde had hij een – deels als verstekeling ondernomen – tournee door Zuid-Amerika en de VS achter de rug en nadien leidde hij een weinig honkvast bestaan in Europa. Zijn uitgebreide concertpraktijk bestond niet in de laatste plaats bij de gratie van de pianowerken die hij zelf componeerde. Van deze (veelal salon-achtige) sfeerstukken met een Spaans coloriet zijn zo'n tweehonderd opusnummers bekend. Door dit dynamische leven bleef theoretisch muzikaal onderricht Albéniz lange tijd vreemd. Felipe Pedrell, de inspirator van de nationalistische stroming in de Spaanse muziek, was een van de weinigen die Albéniz met recht tot zijn leerlingen konden rekenen, hoewel het effect van diens lessen meer van ideologische dan van technische aard was.

Het was Albéniz zelf die, eenmaal in contact gekomen met toonaangevende Parijse componisten, zijn compositorische vruchten tot niet-substantieel verklaarde. Een aantal opera's vormde een eerste aanzet tot een ambitieuzere koers. Deze pogingen in een totaal

ander genre waren, artistiek gezien, onfortuinlijk en deden de componist later uitroepen dat hij 'zijn beste jaren verspild' had. De revanche volgde in 1905: in dat jaar componeerde hij de eerste delen van *Iberia*, een werk dat tot een twaalfdelige suite zou uitgroeien en als het belangrijkste Spaanse pianowerk de geschiedenis in zou gaan. Deze buitengewoon briljante compositie ontstond in Parijs, waar Albéniz in de laatste jaren van zijn leven – min of meer als vrijwillig balling – verbleef. Het verschil met zijn vroegere composities is verbazingwekkend groot en slechts begrijpelijk wanneer men alle stadia van Albéniz' grillige leven onder ogen ziet. Maar de aanwezigheid van folkloristische elementen, de zeer eigenaardige en virtuoze pianistiek en het dramatische karakter zijn van een zodanige intensiteit dat het resultaat hier ontegenzeggelijk groter is dan de som der delen.

Azulejos en *Navarra* vormen appendices bij *Iberia*: het zijn twee werken die in dezelfde periode gecomponeerd werden, maar onvoltooid achterbleven. Enrique Granados resp. Déodat de Séverac voltooiden deze werken – zo niet op 'Albénizianse' wijze dan toch op hun eigen manier.

Michiel Cley

Nieuw Ensemble

muzikale leiding Ed Spanjaard

Roberto Gerhard (1896-1970)

Libra (1968)

Francisco Guerrero (1951)

Delta Cephei (première, opdracht Holland Festival)

José Evangelista (1943)

Clos de vie (1983)

Luis de Pablo (1930)

Libro de imágenes (première, opdracht Holland Festival)

Roberto Gerhard (1896-1970)

Concert for Eight (1962)

14 juni 1991, aanvang 20.15 uur

Concertgebouw Amsterdam

Kleine Zaal

Er is een pauze na *Clos de vie*.

Het concert is om ca. 22.00 uur afgelopen en wordt rechtstreeks uitgezonden op Radio 4.

Coproductie Holland Festival/NOS-Radio.

Het is verboden tijdens het concert te fotograferen.

Roberto Gerhard *Libra*

Libra vormt samen met *Gemini* en *Leo* de reeks sterrenbeeld-composities die het kamer- en ensemblemuziek-oeuvre van de Spaanse Engelsman Roberto Gerhard afsluit. *Libra*, Gerhards voorlaatste voltooide werk, werd in 1968 in Cambridge in première gebracht. De componist deed aan zijn partituur de volgende inleiding voorafgaan:

'De weegschaal is mijn sterrenbeeld. Ik heb een zeker zwak voor de astrologie in het algemeen en voor horoscopen in het bijzonder. Ik geloof dat mensen die onder hetzelfde gesternte geboren zijn, bepaalde karaktertrekken gemeen hebben. Ik weet niet of die van mij in *Libra* naar voren komen. Als dat zo is, dan komt het – net als met het handschrift – voort uit het diepe onderbewustzijn waarmee je ook "schrijft". Wat een reden te meer is om vol te houden, zoals ik doe, dat men absoluut niets over muziek kan zeggen wat de kern van de zaak raakt. Integendeel. Je kunt wel veel zeggen over de techniek van een componist, maar ook dat is nogal overbodig. De geïnformeerde partituurlezer komt er grotendeels zelf wel achter. Ik denk dat het aardiger is om zelf uit te vinden hoe de muziek in elkaar steekt dan dat iemand anders je dat vertelt. De muzikliefhebber kan dit volgens mij het best allemaal maar naast zich neer leggen en de klanken compromisloos over zich heen laten komen: ik ben ervan overtuigd dat de betekenis van muziek in de klank zelf zit.'

De partituur, die een specifieke, ruimtelijke opstelling voorschrijft, is geschreven voor fluit (piccolo), klarinet, viool, gitaar, slagwerk en piano. Het stuk, dat uit één deel bestaat, is, zoals veel van Gerhards werk, onderverdeeld in een aantal secties: [Lento] – [Moderato] – Stringente – Calmo – Deciso, con moto – [Moderato] – Calmo – [Rapido] – [Lento].

Francisco Guerrero *Delta Cephei*

Delta Cephei is geschreven voor vijf instrumenten. De titel verwijst naar de Cepheïden, een type veranderlijke sterren. In het stuk wordt er bestendigheid mee bedoeld (de ster is altijd dezelfde) en verandering: de draaiende beweging van de elementen, de

verschillende posities ten opzichte van elkaar, de lichtstraling die steeds anders lijkt. Al die eigenschappen zijn wezenskenmerken enerzijds en bewerkstelligen verandering anderzijds.

Francisco Guerrero

José Evangelista *Clos de vie*

Begin maart 1983 werd Claude Vivier, een van de meest getalenteerde jonge Canadese componisten, op 34-jarige leeftijd vermoord. Terwijl ik bezig was met dit werk, dacht ik regelmatig aan hem en zijn tragisch lot. Misschien weerspiegelt de muziek op de een of andere manier een nostalgisch gevoel over hem. *Clos de vie* heeft een monodische (eenstemmige) textuur en is gebaseerd op een cyclische melodie: de vier delen zijn elk een andere realisatie van het 'orkestrale' unisono. Er zijn dus geen akkoorden en er is geen echt contrapunt. De instrumenten worden zodanig behandeld dat er dubbelzinnigheden ontstaan wat betreft hun timbre. Het werk wordt besloten met een citaat uit *Lonely Child* van Claude Vivier. De titel is zowel een parafrase op het woord 'vivier' (broedplaats) en 'clos de vie' (omsluiting van het leven) als een woordspeling: 'clos de vie' klinkt als 'Claude vit' (Claude leeft).

José Evangelista

Luis de Pablo *Libro de imágenes*

Libro de imágenes is gecomponeerd tussen 1990 en 1991 in opdracht van het Holland Festival voor het Nieuw Ensemble. Aanvankelijk wilde ik het stuk *Música dramática* noemen, maar van dat idee heb ik afgezien omdat het predikaat 'dramática' verwarring zou kunnen veroorzaken. Toch bleef ik bij het uitgangspunt: een serie van vijf stukken geïnspireerd op het klassieke Spaanse theater. Deze vijf stukken verwijzen naar even zoveel toneelstukken: 'Jardín de Melibea' naar *La Celestina* van Fernando de Rojas, 'Peripécia de Don Gil' naar *Don Gil de las calzas verdes* van Tirso de Molina, 'El caballero y la muerte' naar *El caballero de olmedo* van Lope de Vega, 'Escóndite' naar *La dama duende* van Calderón en 'Monólogo del soñador' naar *La vida es sueño*, eveneens van

Calderón. Het gaat dus niet om theatermuziek, maar om vijf stukken met hun eigen muzikale logica, waarbij de geciteerde toneelstukken hebben gediend als prikkel voor de verbeelding. Deze affiniteit heeft duidelijk te maken met de opera's die ik heb geschreven. Het is geen geheim dat muziek ook 'gemoedsgesteldheden' teweegbrengt: dit *Libro de imágenes* biedt ons er vijf aan: van de lyrisch-amoureuze extase enerzijds, via het spel en de eenzaamheid, naar het verraad en de dood anderzijds. Ik ben me ervan bewust dat het voor een analyticus zeer ongebruikelijk is om zo over muziek te praten (ik heb meer dan tien jaar analyselessen gegeven). Deze toelichting heeft dan ook niet de pretentie een analyse te zijn, maar is bedoeld om het luisteren enigszins richting te geven.

Luis de Pablo

Roberto Gerhard *Concert for Eight*

Veel van de ideeën van Gerhards Tweede Strijkkwartet (zie p. 18) komen in nog radicalere vorm voor in *Concert for Eight*, dat op 17 mei 1962 in de Thursday Evening Concerts van de BBC in première ging. De bezetting van het stuk (fluit, klarinet, accordeon, mandoline, gitaar, slagwerk, piano en contrabas) is niet alleen interessant vanwege de accordeon die erin voorkomt (ook in Nonet is dat het geval), maar ook vanwege de mandoline en de gitaar, die, samen met het specifieke karakter van de compositie, aan Schönbergs Serenade op. 24 doen denken. De gitaar kan uiteraard ook beschouwd worden als exponent van het 'typisch Spaanse' van de componist; sommige 'flamenco'-effecten (inclusief het handgeklap) in de zevende sectie benadrukken dit. Tot dan toe had Gerhard de gitaar uitsluitend gebruikt in uitgesproken Spaanse stukken. Iets dergelijks geldt ook voor *Libra*.

In een toelichting op de partituur schreef Gerhard: '*Concert for Eight* is opgedragen aan mijn vrienden in Barcelona, señor en señora Gomis en hun zes kinderen. Mijn bedoeling was een stuk kamermuziek te schrijven met het karakter van een divertimento, bijna in de geest van de commedia dell'arte. De acht instrumenten staan in zekere zin voor de *dramatis personae*, maar het theater bestaat slechts uit muzikale gebeurtenissen die niet in staat zijn wat

voor buitenmuzikale parallellen dan ook op te roepen of uit te beelden. Ik heb twee conventies van de commedia dell'arte toegepast: improvisatie en, soms, een vermomming of masker, waarmee ik ongebruikelijke instrumentale speelmannieren bedoel. Het stuk bestaat uit acht secties, die zonder onderbreking in elkaar overgaan.'

De muzikale taal is zeer vrij en gaat voornamelijk over ritme en kleur. Toch is er een reeks te ontdekken in de eerste achttien maten (Gerhard geeft, zoals wel vaker, de reeks stukje bij beetje prijs). De reeks in al zijn verschillende gedaanten, zoals bekend uit de twaalftoon-techniek, garandeert continuïteit tussen en binnen de acht secties. De acht secties zijn: lento – poco più mosso – lo stesso tempo – rapido – lento – tempo moderato – rapido – lo stesso tempo.

Ates Orga

Radio Kamerorkest

dirigent Cristóbal Halffter

met medewerking van
Elisabeth Chojnacka klavecimbel
Ans van Dam alt
Monica Peters alt
Yukiko Sugawara piano

Francisco Guerrero (1951)

Ariadne (1984)

Cristóbal Halffter (1930)

Tiempo para espacios (1975)

– *Volúmenes*

– *Líneas*

– *Formas*

– *Espejos*

Manuel de Falla (1876-1946)

Klavecimbelconcert (1926)

– *Allegro*

– *Lento*

– *Vivace*

Manuel Hidalgo (1956)

Alegrías (1987)

15 juni 1991, aanvang 20.15 uur

Beurs van Berlage Amsterdam

Wang Zaal

Er is een pauze na *Tiempo para espacios*.

Het concert is om ca. 21.35 uur afgelopen en wordt rechtstreeks uitgezonden op Radio 4.

Coproductie Holland Festival/NOS-Radio.

Het is verboden tijdens het concert te fotograferen.

Francisco Guerrero *Ariadne*

Naar aanleiding van de première van *Ariadne*, op 3 oktober 1984 in Madrid met het Gulbenkian Orkest onder leiding van Luca Pfaff, schreef Luis de Pablo:

‘Bij het bestuderen van de partituur kreeg ik niet alleen de indruk dat het een “echt Guerrero-stuk” was, maar ook dat het een van de meest interessante stukken was die hij de laatste tijd schreef. De manier waarop hij de strijkers gebruikt, geeft heel duidelijk aan dat de componist een onverminderde aandacht heeft voor de verscheidenheid van de stemmen en dat het hem er desondanks niet om gaat een reeks van onafhankelijke lijnen in één geheel samen te brengen. Hij wil juist een totaalcompositie maken, waarin alle elementen stuk voor stuk geanalyseerd zijn.

Guerrero heeft voor verschillende werken een computer gebruikt, en ik denk dat hij dat bij het componeren van *Ariadne* ook heeft gedaan. Voor de luisteraar is dit echter niet zo belangrijk, omdat het meer om een werkhypothese gaat dan om iets anders. Het idee dat aan een compositie ten grondslag ligt, heeft het talent van de componist nodig, net zoals daarna de verwezenlijking van dat idee. De tussenliggende fase is slechts een manier om berekeningen uit te sparen die Guerrero vroeger handmatig uitvoerde. Het compositie-talent is de leidraad van deze *Ariadne*, die weliswaar labyrintisch is, maar dat labyrint is dan wel zeer knap gebouwd en buitengewoon doorzichtig.

Daarbij wil ik dan nog onderstrepen dat, afgezien van al die formele en mathematische alchemie die Guerrero mag bezitten, zijn temperament in wezen heel romantisch is en als zodanig prometheïsch.’

Cristóbal Halffter *Tiempo para espacios*

‘In de Franco-tijd ontbrak het kunstenaars aan vrijheid. Maar we profiteerden van een typisch Spaans trekje: onze muziek werd oninteressant, onbelangrijk gevonden omdat er geen mededeling in besloten lag. Dat gold ook voor de abstracte kunst. Een schilderij met alleen een rode streep – dat betekende niks. En een muziekstuk met één, zo wild mogelijk akkoord – dat betekende ook niks.

Dat kon geen agitatie tegen Franco zijn. En dus zei men: “U bent toch onbelangrijk, doet u maar wat u wilt.” Cristóbal Halffter

De generatie van Cristóbal Halffter beseftte dat aan de meest elementaire middelen – klank, ruimte, tijd, een toon – een agitatorische waarde toegekend kon en moest worden. De zelfstandige klank was voor Halffter overigens van meet af aan een sleutelbegrip. Als kind uitte hij zijn prille compositorische ambities door ‘klanken’ op te schrijven; altijd een klank, nooit een melodie.

De titel van *Variaciones sobre la resonancia de un grito* (‘Variaties over de resonantie van een schreeuw’) vat, hoewel het stuk na de dood van Franco werd geschreven, de essentie van Halffters werkwijze samen. Onderzoek naar het wezen van de akoestiek legt veelal de basis voor zijn materiaalkeuze. Hieraan is een grote aandacht voor de ‘humanitaire’ waarden van muziek gekoppeld. Uit de dramatiek van zijn composities, vaak een rechtstreeks gevolg van politieke trauma’s en sociaal engagement, blijkt dat het bij Halffter nooit om ‘technutenmuziek’ gaat.

In tegenstelling tot een componist als Boulez, die een radicale breuk met muzikale tradities voorstond, wordt de traditie door Halffter gekoesterd, ondanks een compositie-technische voorkeur voor het serialisme. Traditie werd door hem onlangs vergeleken met het podium van een dirigent: iets waar men niet onder gebukt zou moeten gaan, iets dat als fundament dient. Zeker in het turbulente Spanje waarin Halffter werkzaam was en is, moet men constateren dat hedendaagse kunstenaars voor de traditie van later verantwoordelijk zijn.

Tiempo para espacios (voor twaalf strijkers en klavecimbel) legt een dergelijk verband tussen verschillende tijdperken. De klavecimbel, door Falla in ere hersteld, speelt een concertante rol in dit werk. De vier afzonderlijke delen zijn opgedragen aan Spaanse schilders en beeldhouwers van Halffters generatie, respectievelijk Eduardo Chillida, Eusebio Sempere, Lucio Muñoz en Manuel Rivera.

Michiel Cley

Manuel de Falla *Klavecimbelconcert*

Van het driemanschap dat aan het begin van deze eeuw de 'renaissance' van de Spaanse muziek bewerkstelligde, was Falla de jongste en degene die het nationalistische componeren tot de uiterste consequenties doorvoerde. Zijn oeuvre is relatief klein en omvat zo'n twintig werken, maar het bleek genoeg om aan het verloop van de Spaanse muziekgeschiedenis een ingrijpende wending te geven. De compositorische ontwikkeling van zowel Albéniz als Granados volgde rechtstreeks uit hun pianistenloopbaan. Hun beider oriëntatie op het pianogenre culmineerde in twee meesterwerken (resp. *Iberia* en *Goyescas*), waarvan de monumentale proporties geen precedent hadden en die in één klap afrekenden met een zeker artistiek minderwaardigheidsgevoel. Wat zij echter bereikten met (alleszins gerechtvaardigd) 'spierballenvertoon', bereikte Falla langs een geheel andere weg. Tussen zijn eerste grote werk (het lyrisch drama *La vida breve*) en het Klavecimbelconcert ligt een proces van artistieke rijping, gekenmerkt door reductie, beperking en economie. Vooral de latere werken representeren het ascetische dat de diep-religieuze persoon Falla typeerde. Theorie en systeem verkoos hij boven de impulsiviteit, de grote gebaren en het exotische van de romantische traditie, waarmee zijn oudere collega's nog nauw verbonden waren.

Het Klavecimbelconcert heeft een bijzondere en ook wat eenzame status. Het is het werk waarin de idealen van Pedrell het meest uitgekristalliseerd zijn. Pedrell bepleitte een sanering van de Spaanse muziekcultuur, waarbij de eigen historie en traditie de invloed van buitenlandse scholen dienden te vervangen. Zeker in dat opzicht is het Klavecimbelconcert exemplarisch, maar tevens is het Falla's laatste compositie met die kwaliteit. Hoewel hij na de voltooiing ervan nog twintig jaar leefde, slaagde hij er niet meer in een werk te voltooiën dat stilistisch zo universeel Spaans is. Het universele in Falla's muziek is het resultaat van thematische inventiviteit – uiteraard – maar zeker ook van een kritische beperking tot het strikt noodzakelijke. De 'chopineske' romantiek van

zijn eerste pianowerken, de Italiaanse lyriek in *La vida breve*, en de onmiskenbare Franse invloeden in zijn 'impressionistische' werken (zoals *Noches en los jardines de España*) verdwenen of werden tot een Spaans idioom getransformeerd, waardoor ze niet meer de indruk van *Fremdkörper* wekken. Maar ook de toepassing van de Spaanse volksmuziek, door vele van Falla's wegbereiders (Albéniz uitgezonderd) vooral als natuurlijke kleur- en smaakstof gebruikt, werd beperkt. Falla's vroegere werken danken hun populariteit aan de herkenbaarheid van de Spaanse folklore. De flamenco-zang, het castagnettengeklepper en de tokkelgeluiden zijn in het Klavecimbelconcert niet langer manifest. Andere aspecten van de muzikale traditie komen uit de schaduw van de Andalusische zon te voorschijn: de meer intellectuele Castiliaanse cultuur, de religieuze mystiek van Tomás Luís de Victoria, de Madrileense klavierschool waarvoor Scarlatti de basis legde. Falla is door deze oriëntatie op het verleden vaak als 'neoclassicist' aangemerkt; maar de klassieke elementen leiden nergens tot muziek-in-de-stijl-van. Het Klavecimbelconcert is dan ook zonder meer eigentijds.

Een duurzaam gevolg van Falla's herwaardering van het verleden is de rehabilitatie van de klavecimbel in de twintigste eeuw. De Poolse klavecijnist Wanda Landowska, aan wie het Klavecimbelconcert is opgedragen, schreef hierover:

'In 1922 bracht ik enkele dagen door in Granada bij mijn vriend Manuel de Falla. Hij werkte toen aan *El retablo de Maese Pedro*. Ik was op tournee, had mijn klavecimbel bij me en was in staat voor hem te spelen en hem uitleg te geven over de verschillende mogelijkheden van het instrument. Hij raakte steeds meer geïnteresseerd. Op 26 november schreef hij mij: "Sinds ons gesprek en al je waardevolle aanwijzingen over het gebruik van de klavecimbel zit ik vol plannen voor toekomstige projecten." Hij was zo enthousiast dat hij niet alleen een klavecimbelpartij in *El retablo* opnam, maar mij een concert beloofde. Hij heeft er drie jaar over gedaan; en wanneer men met het stuk vertrouwd raakt, begrijpt men dat zo'n diepgaand werk niet in minder tijd gecomponeerd had kunnen worden.'

Het Klavecimbelconcert, door Ravel 'het meesterwerk van de moderne kamermuziek' genoemd, dankt zijn moderniteit niet alleen aan

de bijzondere instrumentatie en de opvallende, asymmetrische ritmiek, maar vooral ook aan de merkwaardige tonaliteit. Falla hanteerde een toonsysteem waarin aan de boventonen van een gespeelde grondtoon een structurele functie wordt gegeven: een boventoon kan tot nieuwe grondtoon worden, waardoor weer nieuwe boventonen worden gegenereerd, enzovoort. Om dit systematische netwerk van sonoriteit optimaal te realiseren mogen de instrumenten van het ensemble, zoals uitdrukkelijk in de partituur vermeld staat, in geen geval verdubbeld worden en is de opstelling van de musici nauwkeurig bepaald. Zelfs werd, speciaal voor de eerste uitvoeringen, door de firma Pleyel een extra zwaar type instrument gebouwd.

In dit meer geavanceerde kader zijn de traditioneel Spaanse elementen opgenomen: flarden van het oude madrigaal *De los álamos vengo*, *Madre* in het eerste deel, mystieke extase in het centrale deel (door Falla gedateerd 'Anno Domini MCMXXVI, in Festo Corporis Cristi') en dansritmen in het slotdeel.

Michiel Cley

Manuel Hidalgo *Alegrías*

In het tijdperk waarin de techniek van het mengen van orkestrale kleuren nog niets aan virtuositeit heeft ingeboet, is er een vorm van vooruitgang denkbaar waarin de muziek zo niet tot de geïsoleerde klank dan toch tot de complexiteit ervan wordt teruggebracht. Hiermee wordt niet bedoeld op een 'nieuwe eenvoud'; de kritiek op de schijn van orkestrale complexiteit moet beginnen bij de muzikale bouwstenen. Dit geeft de muziek van Manuel Hidalgo, hoe paradoxaal het ook moge klinken, een zekere eenvoud, die ook tot uitdrukking komt in het veelvuldig optreden van eenvoudige intervallen als octaven en kwinten. Maar, evenals in Beethovens Diabelli-varianties simpel materiaal steeds nieuwe configuraties genereert, zo laat Hidalgo horen welke mogelijkheden tot klankontwikkeling in eenvoudige intervallen schuilgaan. Eenvoud lijkt bij hem via complexiteit tot stand te zijn gekomen.

Clytus Gottwald

Amsterdams Blazers Collectief

dirigent Jean Gruter

Amando Blanquer (1935)

Concierto para banda (1971)

– *Allegro*

– *Adagio*

– *Andante*

– *Adagio*

– *Tempo di Marcia*

Enrique Raxach (1932)

Preparatori (1988)

– *Ixent*

– *Trànsit*

Roberto Gerhard (1896-1970)

2 sardanas (1928, Nederlandse première)

Karel Mengelberg (1902-1984)

Catalunya renaixent (1934, Nederlandse première)

16 juni 1991, aanvang 14.15 uur

Concertgebouw Amsterdam

Grote Zaal

Er is een pauze na *Preparatori*.

Het concert is om ca. 15.55 uur afgelopen en wordt rechtstreeks uitgezonden op Radio 4.

Coproduktie Holland Festival/NOS-Radio.

Het is verboden tijdens de uitvoering te fotograferen.

Amando Blanquer *Concierto para banda*

Spanje is een land met een grote culturele rijkdom. Evenals literatuur en schilderkunst heeft de muziek er vele verschijningsvormen. Sinds de dertiende-eeuwse *Cantigas* van Alfonso el Sabio heeft de Spaanse muziek zich in de meest uiteenlopende richtingen ontwikkeld. De *bandas* (blaasorkesten) spelen hierbij van oudsher een belangrijke rol, niet in de laatste plaats in de volkscultuur: ze interpreteren en populariseren werken van componisten die anders op veel plaatsen onbekend gebleven zouden zijn.

De *bandas* beschikken over weinig authentiek repertoire. Dit werd duidelijk geïllustreerd door een grote prijsvraag, georganiseerd in Valencia (een provincie met een belangrijke *banda*-traditie), waar veel corpsen zich met een enorm fanatisme op stortten. Een belangrijke plaats op het programma werd ingenomen door bewerkingen van een zelfgekozen stuk, variërend van *Toccata en Fuga in d* van Bach tot Moesorgski's *Een nacht op de kale berg* en werken van Wagner, Liszt, Ravel, Stravinsky en Prokovjev. De bewerkingen waren echter niet altijd van de kwaliteit waarop men gehoopt had. Het prestigieuze van de prijsvraag paste niet bij het karakter van de *bandas*. Het evenwicht was zoek, een gevolg van de ontwikkelingen sinds het einde van de Burgeroorlog. Het avontuur werd geschuwd, men speelde op zeker en de transcripties werden belangrijker dan originele werken.

In de jaren zeventig werden de eerste aanzetten tot een eigen repertoire gegeven, die geleidelijk aan steeds meer navolging kregen. Een van de eerste Valenciaanse werken die ontstonden, is mijn *Concierto para banda*. Mijn belangrijkste doel was het veranderen van het imago: de *banda* moest niet langer het kleine broertje van het symfonieorkest zijn, maar over een volwassen persoonlijkheid beschikken. Het resultaat is een zeer virtuoos werk met een klassieke opbouw (snel – langzaam – snel), maar met een vrijmoedige muzikale taal.

Amando Blanquer

Enrique Raxach *Preparatori*

Dit werk, voor groot blaasorkest, bestaat uit twee delen: *Ixent* en *Trànsit*. De componist zelf schreef hierover:

'Zeer bepalend voor de opbouw van *Preparatori* is een jeugdherinnering die bij het kijken naar een tv-programma over Barcelona bij mij opkwam. Het ging om een kort bezoek van een staatshoofd aan Barcelona; mijn legerafdeling had destijds de taak hem en zijn gevolg te begeleiden, de wapengroet te brengen, een parade te houden, enzovoort. Deze al lang vergeten ervaring kwam mij plotseling weer voor de geest, maar dan vermengd met andere herinneringen aan mensen, indrukken en gebeurtenissen. Uit deze wanorde is in grote lijnen het idee ontstaan voor een werk dat gekenmerkt wordt door een beweging van eb en vloed, complexiteit en ontspanning en de overgang daartussen. Langzamerhand echter wijzigde het plan zich van een als geheel gedacht werk in dat van een soort tweeluik.

Trànsit berust op de spanning en de wisselwerking tussen een afwachtend grondbeginsel en een steeds opdringeriger wordend, beweeglijk oppervlak. Dit gaat samen met een confrontatie van atonale en modale effecten. Bovendien zijn er allerlei muzikale elementen in verwerkt: vage reminiscenties aan droombeelden, middeleeuwse processiezang uit Santiago, jazzflarden, maar zo dat er een organische samenhang blijft bestaan.

Preparatori in zijn totaliteit is op een beperkt aantal hoofdgegevens gebouwd, maar met veel kleine details. Het geheel is geconcentreerd in contemplatieve en actieve velden en wordt ontwikkeld en afgewisseld volgens een raster van tijd- en spanningsbogen. Ook van belang is de stuwende kracht die wordt veroorzaakt door ritmische spanningen, die bovendien alle verschillen in elkaar laten overvloeien. Het werk heeft als uitgangspunt voor de regeling van de toonhoogten twee overmatige drieklanken (soms met toegevoegde reine kwart): Bes-D-Fis en E-Gis-C.'

Enrique Raxach

Roberto Gerhard *Twee sardanas*

In 1929 werd Roberto Gerhard, de eerste Spaanse leerling van Arnold Schönberg, door de Kamermuziekvereniging van Barcelona

uitgenodigd een concert voor zijn rekening te nemen. Het programma, dat Gerhard niet alleen samenstelde maar ook dirigeerde, vermeldde o.a. zijn 7 *Haiku* (1922), de *Six cançons populars Catalanes* (1928), het in vrije twaalftoontechniek geschreven Blaaskwintet (1928) en Twee sardanas.

Het werd een memorabel concert op 22 december in het Palau de la Música Catalana; het publiek stak zijn verontwaardiging over de moderne versie van de *sardana* niet onder stoelen of banken en de persreacties waren gemengd. Men verweet Gerhard het wezen van de *sardana* te hebben aangetast.

Enrich Morera, een van de minder bekende Spaanse componisten, zegt over de *sardana* (of *cerdana*), die al eeuwen wordt beschouwd als de nationale dans van Catalonië: 'De *sardana* is een dans en een volkslied tegelijkertijd. De *sardana* is Catalonië.' Hoewel deze rijdans al in de oudheid werd gedanst, is de huidige vorm van betrekkelijk recente datum. De moderne *sardana* heeft zijn muzikale populariteit te danken aan Josep Ventura (1817-1875).

Tijdens zijn tochten door Catalonië verzamelde hij in toen nog vaak zeer moeilijk bereikbare dorpjes een groot aantal traditionele melodieën, die hij later uitschreef en ordende. De danser Miquel Pardas (1818-1872) legde in zijn in 1850 verschenen boek *Método per aprendre a ballar sardanas llargas* de grondslag voor de karakteristieke choreografie van de dans (een grondpatroon van twee stappen naar rechts gevolgd door twee stappen naar links). Sinds de opleving van het Catalaans nationalisme is de *sardana* als groepsdans met begeleiding van een, door één en dezelfde persoon bespeelde *fluiol* (kleine fluit) en *tambori* (kleine trom) weer zeer populair geworden.

Karel Mengelberg *Catalunya renaixent*

Uit het hierbij (zie p. 48v) afgedrukte artikel uit 1934 valt goed af te lezen hoe enthousiast Karel Mengelberg was over de Banda Municipal de Barcelona. Dezelfde geestdrift straalt je tegemoet uit de noten van *Catalunya renaixent*, het werk dat hij eerder dat jaar voor de Banda gecomponeerd had.

Het was niet meer dan een samenloop van omstandigheden die Mengelberg, destijds 31 jaar oud, naar Spanje had gebracht. Vanaf 1930 had hij in Berlijn gewerkt als muzikaal adviseur van de Reichs Rundfunk-Gesellschaft en chef-toonmeester van de Deutschland-sender. Zijn echtgenote, de harpiste Rahel Draber, was half joods. Meer was er niet nodig om in het Duitsland van 1933 je baan kwijt te raken.

In die benarde situatie was het aanbod van zijn zuster Leen en haar man Lou Lichtveld (beter bekend als de schrijver Albert Helman) om bij hen in te trekken meer dan welkom. De Lichtvelds woonden met hun drie kinderen in San Cugat del Vallès, een dorpje in de omgeving van Barcelona. Het leven was er goedkoop. Mengelberg en zijn vrouw konden het er, dankzij een klein spaarpotje, geruime tijd uithouden. Want professioneel gesproken had Barcelona hun weinig te bieden.

De kennismaking met de toen wereldberoemde Banda Municipal bracht Mengelberg op de gedachte een stuk voor dit blaasorkest van tachtig musici te componeren. Dat werd *Catalunya renaixent* ('Catalonië herboren'): een duidelijke fingerwijzing naar het Catalaanse nationalisme, dat zich al sedert het midden van de negentiende eeuw roerde en dat zich kort tevoren, in 1931, het jaar dat in Spanje de Tweede Republiek werd ingesteld, zelfs een bescheiden mate van autonomie bevochten had.

Het was (afgezien van de *Tagore*-liederen voor sopraan en orkest uit 1925) Mengelbergs eerste compositie voor grote bezetting. Niettemin was hij bepaald geen beginneling meer. Hij was als componist geschoold door Willem Pijper, wiens invloed overigens, getuige Mengelbergs tamelijk romantisch geörienteerde schrijfwijze, beperkt gebleven is. Tijdens zijn studie aan de Hochschule für Musik in Berlijn had hij bovendien in zijn onderhoud voorzien met leerzame arbeid: het vervaardigen van talloze instrumentaties en piano-uittreksels.

Catalunya renaixent heeft oorspronkelijk als ondertitel: *Esbos simfonic per a orquesta de vent* ('Symfonische schets voor blaasorkest'). Het woord *esbos* is later vervangen door *evocacio* ('evocatie'). Schets of evocatie, dat is om het even. Belangrijker is het

symfonische aspect. De Banda was, met zijn luxueuze bezetting, een waardig tegenhanger van het traditionele symfonie-orkest. Het omvangrijke klarinettenensemble had om en nabij de dragende functie van de strijkers overgenomen.

Mengelberg heeft zich ingespannen om alle kleuren en instrumenten van het ensemble, zowel in combinatie als afzonderlijk, te laten schitteren. Tegenover Spaanse couleur locale, met gulle hand aangebracht rondom een *sardana* de authentieke Catalaanse volksdans, heeft hij echter een Noordeuropees – zo men wil typisch Nederlands – element gezet: een koraalmelodie.

Het werk opent met de koraalmelodie, doorsneden met flarden Spaanse muziek in de exotische 7/8-ste maatsoort. De verschijning van het sardana-thema, eerst in de klarinetten en later, na een door drie ximiries (Catalaanse volksinstrumenten met hobo-achtige klankkleur) gedomineerd intermezzo, in de saxofoons, leidt tot een climax, waarin een contrasterend klopmotief verschijnt.

Dit alles wordt in gecondenseerde, gevarieerde vorm herhaald. Een lange cadens, waarin de verschillende secties van het orkest zich afzonderlijk presenteren, leidt naar een grandioze, door het orgel ondersteunde, slotpassage, waarin het koraal, het klopmotief en de sardana optreden.

Mengelberg zelf leidde de eerste uitvoering van zijn compositie, die de Banda – onder zijn vaste chef Joan Lamote de Grignon – daarna vermoedelijk nog verscheidene malen heeft uitgevoerd. De toehoorders zullen er veel in hebben herkend, maar waarschijnlijk niet de koraalmelodie. Het is die van Psalm 72:

‘Geef, Heer, de koning Uwe rechten en Uw gerechtigheid
aan ’s konings zoon, om Uwe knechten te richten met beleid.
Dan ruist op alle bergen vrede, heil op der heuveln top.
Hij zal geweldenaars vertreden, maar armen richt Hij op.’

Er zijn vele andere berijmingen van deze melodie. Het staat niet vast of Mengelberg deze of enige tekst bij het componeren in gedachten had. Hoe dan ook, de bede om vrede was aan dovemansoren gericht. Twee jaar later, in 1936, brak de Burgeroorlog uit. Die maakte,

samen met het daaropvolgende Franco-regime, niet alleen een einde aan een half miljoen mensenlevens, maar ook aan het Catalaanse nationalisme, en – in één moeite door – aan het bestaan van de Banda Municipal de Barcelona. Maar dirigent Lamote wist het orkestmateriaal in veiligheid te brengen, en zo komt het dat het Amsterdams Blazers Collectief *Catalunya renaixent* speelt uit de door Mengelberg zelf uitgeschreven partijen.

Frits van der Waa

(met dank aan mevrouw R. Mengelberg-Draber)

Een orkest zonder malaise!

De "Banda Municipal de Barcelona", een der vooraanstaande blazersensembles van Europa

Karel Mengelberg

Een Zondagmorgen elf uur – de groote zaal van het Paleis der Schoone Kunsten te Barcelona – aandachtig luisteren van 6000 zittende toehoorders en van honderden zich om het podium verdringende liefhebbers welke het programma "staande aanhooren". Uit alle klassen der bevolking zijn zij afkomstig, ouden, jongen, kinderen en zelfs zuigelingen, die hier in Spanje trouwens bij geen enkele vertooning ontbreken.

Het groote blaasorkest der stad Barcelona, de "Banda Municipal de Barcelona" musiceert!

Het begrip "blaasorkest" roept bij ons de verschillendste voorstellingen op: De vroolijke muziek voor den troep, starre vierkwarts-maat, laatste melodische muziek vóór het zeer onmelodische donderen van granaten en het schreeuwen der gewonde soldaten.... Het spelen van een blaasorkest in het "muziek-paviljoen" van een donker park op een zomeravond, aanleiding om "nog een luchtje te gaan scheppen" en een flirtpartijtje op te zetten.... De redelijke moeite die zich de amateur-corpsen geven om met verdienstelijk en luid spel aan de muzikale behoeften van allerlei vereenigingen te voldoen.... Onze collega's straatmuzikanten, die, zonder kennis van harmonieeler of contrapunt, toch – soms op ontroerende wijze zelfs – met trompet, vleugelhoorn en tuba de treurmarsch van Chopin ten gehoor brengen. Geen van deze voorstellingen is echter bijster geschikt om ons een hoogen dunk van de beteekenis der blaasensembles voor de muziekcultuur te geven; in ieder geval leggen wij bij het aanhooren van blaasmuziek nooit dien serieuzen maatstaf aan, dien wij gewend zijn bij prestaties van onze symphonie-orkesten te doen gelden. Deze laatste immers bestaan zoowel uit blazers als uit strijkers, waarbij de strijkersgroep als de belangrijkste wordt beschouwd. Dit is verklaarbaar, gezien onze orkestprogramma's, die voor het overgrootste deel werken van klassieke

en romantische meesters en slechts weinige werken van tijdgenooten brengen. In de partituren der klassieke en romantische meesters is aan de strijkers de belangrijkste rol in het muzikaal gebeuren toevertrouwd – vandaar onze uitdrukking "zij speelt de eerste viool, thuis". Doch in Debussy's partituren is dit al niet meer het geval, veel minder nog in de werken van jongeren, waarin strijkers en blazers gelijkwaardig behandeld worden, de blazers zelfs niet zelden een overwicht hebben.

De componisten gingen in de blaasinstrumenten meer belang stellen, naarmate de techniek van deze verbeterd werd en daarmee hun uitdrukkingmogelijkheden groeiden. Bovendien werkte nog iets anders mee om de miskende groep te rehabiliteeren: de jazz-orkesten. Dat een blaasensemble een autonome kunstdrager zijn kan, konden wij allen hooren bij het bezoek van eenige Amerikaansche en Engelsche blaasorkesten aan ons land; bij de concerten die de Parijsche Garde Républicaine hier gaf. En het wordt nog bijna dagelijks aan onze radio-luisteraars bewezen door het blaasorkest van de British Broadcasting Company en vooral door de Banda Municipal de Barcelona, wier concerten ook worden uitgezonden. Deze ensembles voldoen aan alle eischen, die men redelijkerwijs kan stellen. Namelijk, dat een eersterangs-blaasorkest moet kunnen beschikken over een voldoende aantal instrumenten van uiteenlopend klank-karakter, door eerste-klas beroepsmusici bespeeld; over een eminent leider en over een repertoire, dat een groot aantal werken omvat, zoowel meesterlijke arrangementen voor blazers alsook orgineeel composities voor blaasorkest. Bovendien is er onder de huidige omstandigheden geen betere vorm van musiceren denkbaar, om breedere massa's wederom te interesseeren voor een muziekcultuur, welke impopulair dreigt te worden. Blazersmuziek heeft immers nog steeds een magische aantrekkelijkheid voor de pretentiellooze luisteraar, terwijl zij zich ook veel beter leent voor massa-uitvoeringen en profiteert van de belangstelling die het nieuwe steeds wekt.

Dergelijke muziekuitsvoeringen helpen dan ook door hun onbestrijdbaar succes bij het groote publiek het fundament, waarop het gebouw onzer muziekcultuur rust, versterken en verbreeden. Ze hebben

nog het bizondere voordeel, den minder gecultiveerde muziek-liefhebber te scholen voor verfijnder, meer aan symphonie-orkest gebonden muziekgenot. Einde der vorige eeuw reeds schreef Gabriel Parès, toenmaals chef de musique van de Garde Républicaine, in de inleiding tot zijn klassieke instructie-boek voor componisten die voor blaasensemble schrijven: "het harmonie-orkest kan en moet de klassieke en moderne orkestwerken populariseeren en toegankelijk maken voor het groote publiek en aldus dienstbaar zijn aan de groote taak der kunst, die slechts één vorm heeft: de schoone". De Banda Municipal de Barcelona, die ongetwijfeld tot de belangrijkste van dergelijke orkesten behoort, neemt onder de Barceloneesche ensembles (het orkest van het stedelijk opera-theater, het Orquesta Sinfónica de Barcelona en het Orquesta Sinfónica Pablo Casals) krachtens de manifeste voorkeur welke de breede massa haar toont, een eervolle plaats in. Deze voorkeur bereikte zij ondanks en tevens tengevolge van de consequente planmatigheid en de opvoedende waarde van haar programma's; het onverbidde-lijk daaruit weren van "intermezzos" en "karakter-stukken", of hoe deze stupide muziek-producten verder ook mogen heeten; en bovenal door haar serieus en levendig musicceeren. Het musicceeren van de Banda kan beschouwd worden als de voortzetting van een eeuwenlange locale beoefening der blaasmuziek, welke, gelijk de Catalaansche musicoloog Dr. Francesco Baldelló in zijn werk "La Musique de l'Ancien Conseil Barcelonais" ons aantoont, zonder onderbreking tot in de 14de eeuw vervolgd kan worden. Het jaar 1880 bracht, met de benoeming van de componist Sampere tot dirigent, voor de Banda nieuwe, eigentijdsche activiteit; er werd begonnen met het ten gehore brengen van uitsluitend-serieuze programma's, de familie der saxophoons werd in het orkest opgenomen, er werd meer aandacht aan de arrangementen gewijd. Toen in 1915 de tegenwoordige dirigent, Juan Lamote de Grignón, de leiding kreeg, was er wel reeds veel vruchtbaar werk door zijn voorgangers Sampere, Rodoreda, Nicolau en Sadurni verricht; haar tegenwoordige standing en wereldreputatie verkreeg de Banda echter eerst in den loop der laatste twintig jaar. Joan Lamote de Grignón is een zestigjarige componist van buiten-

gewone gaven, auteur van talrijke orkest- en kamermuziekwerken, oratorios en liederen; hij is een virtuoos pianist en uitstekend paedagoog, die gedurende meer dan tien jaar directeur van het Conservatorio Barcolonés de Música geweest is. Zijn groote reputatie dankt hij echter aan het feit dat hij bovenal een uitnemend dirigent is. Behalve de Banda dirigeert hij ook het Orquesta Sinfónica de Barcelona en eveneens gedurende ieder seizoen eenige werken aan het stedelijk opera-theater. Voorts beschikt hij over sterke organisatorische talenten. Hij is degene die de Banda heeft gemaakt tot het geperfectioneerde ensemble, dat het thans is, en het gouvernement dat hem tot directeur koos, gaf hem de zeer ver-gaande bevoegdheden daartoe.

Lamote voerde het aantal musici op tot 91. Deze kregen een vaste aanstelling bij de gemeente, die zonder uitzondering alle uitgaven van de Banda bekostigt. Voor musici moet het interessant zijn te vernemen dat de tegenwoordige samenstelling van het ensemble is: 6 fluiten (tevens piccolo's), 3 hobo's (tevens Engelsche hoorns), 3 "xirimies" (Catalaansche volksinstrumenten met hobo-achtige klankkleur), 2 fagotten, 1 contrabas-sarrusophoon; 26 clarinetten (1 kleine in As, 3 kleine in Es, 18 gewone in Bes, 2 alt in F, 2 bas in Bes); 12 saxophoons (2 sopraan, 4 alt, 3 tenor, 2 bariton, 1 bas); 4 hoorns in F, 6 trompetten (3 in C, 3 in F), 4 bazuinen; 15 sax-hoorns (1 sopraan, 2 alt, 2 tenor, 2 bariton, 4 bas, 2 contrabas in Es, 2 contrabas in Bes); 4 contrabassen (de eenige strijkinstrumenten van het ensemble) en 5 lessenaars slagwerk.

Het aantal concerten en repetities bedraagt per jaar niet minder dan 250. De belangrijkste uitvoeringen zijn die, welke gedurende het seizoen (October tot en met Juli) éénmaal per week in de groote zaal van het Paleis der Schoone Kunsten gegeven worden op voor ons zeer ongewone tijdstippen; in het warme jaargetijde: Donderdags-avonds om tien, in het koelere: Zondags-morgens om elf uur. Daarbij komen dan nog de schoolconcerten en de concerten op openbare pleinen, vooral ook die in de proletariëerswijken. *Alle concerten zijn zonder uitzondering voor iedereen gratis* toegankelijk, en alle zijn *steeds tot op de laatste plaats* met aandachtig luisterenden bezet. Deze aandacht – hoe moeilijk valt den

levendigen Spanjaarden het elders stilzitten en zwijgen – is het beste bewijs voor het aanzien en het vertrouwen dat de Banda geniet, en waarin haar dirigent ten volle deelt.

Er worden voor een prijs gelijkstaande met 3 Hollandsche centen geïllustreerde, zorgvuldig geredigeerde programma's uitgegeven, die – behalve de informaties over de te spelen werken en hun auteurs – ook zuiver muziektheoretische beschouwingen bevatten, welke door hun eenvoudige stijl en klare bewoordingen uitmunten. Bizar was het voor Lamote, het repertoire-probleem op te lossen. Weinig werken toch zijn oorspronkelijk voor blaasorkest geschreven en de bestaande arrangementen van symphonische muziek – die in hun opzet zoowel voor een uitvoering met 15 als een met 100 instrumentalisten geschikt pretendeeren te zijn – bleken een serieuze “artistieke” toets niet te kunnen doorstaan.

Lamote begon van meet af aan met den opbouw van een speciaal repertoire, waarvan de bewerkingen voor het grootste gedeelte van zijn hand afkomstig zijn. Ook hierin bleek hij een ongeëvenaard meester. Zijn bewerkingen – die hij niet meer, zooals het voordien gebruikelijk was, “arrangementen” of “transcripties” noemde, maar waaraan hij, in het bewustzijn van de waarde dezer herscheppingen, de naam van “traducties” gaf – zijn meesterlijk voor het apparaat geschreven, en ieder der 91 musici is voor het realiseeren daarvan onontbeerlijk. Iedere stem in zijn partituren is obligaat.

Als “traducteurs” staan hem nog eenige jongere musici terzijde. Eenige bewerkingen werden door Lamote overgenomen van Parès, den vroegere, en van Dupont, den tegenwoordigen leider van de Garde Républicaine te Parijs. Het repertoire der Banda omvat thans in de eerste plaats werken van klassieke en moderne Spanjaarden; vele Catalaansche volksdansen, Sardana's genaamd; daarnaast alle gangbare, door de symphonieconcerten bekend-gemaakte symphonieën, ouvertures en concerten in “traducties” voor blaasorkest. Ook voor moderneren als Debussy, Ravel, Richard Strauss en Respighi wordt de aandacht gevraagd en in 't bijzonder natuurlijk voor de werken welke direct voor blaasorkesten geschreven werden door Mozart, Berlioz, Florent Schmitt, Stravinski, Hindemith en anderen.

Barcelona – onder de grootere steden van ons werelddeel een der vooruitstrevendste, interessantste en prachtigste – mag trotsch op haar Banda zijn. Dit orkest heeft in de loop van de jaren onder jong en oud een groote schare van trouwe aanhangers verworven; het steunt derhalve op een breede moreele, – en daardoor indirect natuurlijk ook weer financieele – basis van echte vrienden en muzikliefhebbers. De Banda en haar eminente leider verwierven ook op talrijke concertreizen in het binnen- en buitenland allerwege bewondering en enthousiasme. Enorm was het succes van haar tournee naar Frankfurt (Internationale Muziek-Tentoonstelling), Genève en Lyon in 1927, waardoor de wereldvermaardheid der Banda tot een voldongen feit gemaakt werd. Iederen dag werkt Lamote aan de perfectioneering van het orkest, aan de verfijning van het repertoire en hij entameert met nadruk het scheppen van direct voor zijn apparaat geconcipeerde werken. Het stadsbestuur brengt, trots moeilijke tijdsomstandigheden, de voor instandhouding en uitbreiding van het ensemble benoodigde groote financieele offers gaarne, in het bewustzijn dat de Banda voor de muziekcultuur van Barcelona, ja, voor die van geheel Catalonië onmisbaar geworden is; en ook, omdat het beseft, in de Banda een ensemble van internationaal prestige te bezitten.

De Groene Amsterdammer, 21 juli 1934

Barcelona 216

dirigent Ernest Martínez Izquierdo

Jep Nuix (1955)

Fax (1990)

Luis de Pablo (1930)

Dibujos (1979)

David del Puerto (1964)

En la luz (1986)

Francisco Luque (1954)

Quinteto (1989)

Benet Casablanca (1956)

Epigramas (1990)

Albert Llanas (1957)

Concierto para flauto y conjunto instrumental (1987)

22 juni 1991, aanvang 21.00 uur

De IJsbreker Amsterdam

Er is een pauze na *En la luz*.

Het concert is om ca. 22.20 uur afgelopen en wordt rechtstreeks uitgezonden op Radio 4.

Coproduktie Holland Festival/NOS-Radio.

Het is verboden tijdens het concert te fotograferen.

Jep Nuix *Fax*

Fax is opgedragen aan Barcelona 216. Als we het getal 216 omkeren (612) en elk cijfer vervolgens vervangen door een letter, waarbij we voor 1 een *a* substitueren, voor 2 een *b*, enzovoort, dan levert dat het woord 'Fab' op. Hieruit blijkt dat, ook al scheelt het maar één letter, de titel niet volgens dit procédé tot stand kan zijn gekomen. Een andere mogelijkheid is dat de titel verwijst naar de initialen van de heer Francesco Argelada Xancó. Persoonlijk ken ik echter niemand met die naam, dus ook deze hypothese moet verworpen worden.

Jep Nuix

Luis de Pablo *Dibujos*

Dibujos (1979) is een bewerking voor fluit, klarinet, viool en cello van het muzikale materiaal van Pablo's pianocompositie *Affettuoso*. Hoewel het materiaal van beide composities sterk overeenkomt, is het klankkarakter van dit nieuwe werk door de andere bezetting vanzelfsprekend zeer verschillend. Het voornaamste kenmerk van *Dibujos* is misschien wel zijn spontaneïteit, de lichtheid van zijn lijnen, want het hele stuk verloopt vrijwel zonder onderbreking. De componist zelf heeft *Dibujos* omschreven als 'een werk zonder enige tragiek of "hogere bedoeling", maar toch ook niet frivol'. Bovendien dient te worden gezegd dat het hier gaat om een waar mozaïek, waarin elk detail met de grootste zorg behandeld is. *Dibujos* werd geschreven als 'een cadeau van de componist aan zichzelf voor zijn vijftigste verjaardag' en is opgedragen aan Jean-Louis Petit, onder wiens leiding dit stuk op 4 februari 1980 zijn première beleefde.

David del Puerto *En la luz*

Het sextet (fluit, basklarinet, viool, altviool, piano en slagwerk) *En la luz* werd in 1986 gecomponeerd in opdracht van de Círculo de Bellas Artes in Madrid ten behoeve van het slotconcert van de Talleres de Artes Plásticas (Beeldende Kunst Ateliers), een jaarlijks terugkerend evenement. Het werk is opgedragen aan de schilder

Julio Le Parc, die aan een van deze ateliers als docent verbonden is. In dit vroege werk, inmiddels vijf jaar oud, wilde ik, vanwege zowel het specifieke karakter van de opdracht als mijn persoonlijke smaak, spelen met de mogelijke relatie tussen een picturale en een muzikale compositie, uiteraard met behoud van de autonomie van beide domeinen, die weliswaar veel parallellen vertonen, maar toch ieder een geheel eigen taal hebben.

David del Puerto

Francisco Luque *Quinteto*

Francisco Luque schreef *Quinteto* in opdracht van Barcelona 216 en voltooide het werk in maart 1989. De muziek beweegt zich vooral in het midden- en hoge register. Het slagwerk heeft in deze compositie een belangrijke, leidende partij. De bezetting is: fluit, klarinet, slagwerk, viool en altviool.

Benet Casablancas *Epigramas*

Benet Casablancas componeerde *Epigramas* (voor fluit, klarinet, viool, cello, piano en slagwerk) in 1990, tijdens een onderbreking van het werk aan *Postludio*, een compositie voor symfonieorkest. Het stuk betekent een terugkeer naar het componeren voor kleine bezetting, zoals in *Tres piezas para grupo instrumental*, *Cinco interludios para cuarteto de cuerda – quasi variazioni* en, op het gebied van theater, *Siete escenas de Hamlet* voor spreekstem en kamerorkest. Deze korte stukken, die vanwege hun intieme karakter aforistisch zijn en tegelijkertijd een enorme dramatische expressie hebben, voeren als het ware met grote onstuimigheid een instrumentale discussie met sterk tegengestelde standpunten. *Epigramas* is geschreven in opdracht van Barcelona 216 en werd door dit ensemble in première gebracht op 2 december 1990 in Palermo onder leiding van Ernest Martínez Izquierdo.

Albert Llanas

Concierto para flauta i conjunto instrumental

In het werk van Albert Llanas nemen concerten een speciale plaats in, zoals zijn Concert voor gitaar en strijkinstrumenten, Concert

voor klarinet en orkest en Concert voor fluit en instrumentaal ensemble. Met dit laatste werk, dat hij in de zomer van 1987 componeerde, wilde Llanas met behulp van een eigentijdse muzikale taal onderzoeken wat de interactie tussen solist en 'ripieno', karakteristiek voor de achttiende-eeuwse kamermuziek, aan uitdrukkingmogelijkheden te bieden heeft. In zekere zin is het stuk daarmee een persoonlijke hommage aan het oeuvre van Vivaldi, hoewel Llanas daaraan op geen enkele manier refereert en er ook geen citaten in zijn compositie doorklinken. Het stuk bestaat uit vier delen, die zonder onderbreking in elkaar overgaan en vraagt van de solist een enorme virtuositeit. De fluitpartij in het elektronische gedeelte is een in de studio bewerkte bandopname. *Concierto para flauta i conjunto instrumental*, dat is opgedragen aan Salvador Espasa, werd tegelijkertijd in Barcelona door Barcelona 216 met als solist David Albet en in Madrid door Grupo Círculo in première gebracht.

Ebony Band

dirigent Werner Herbers

Marjanne Kweksilber sopraan
Juan Carlos Tajés vocalist

Silvestre Revueltas (1899-1940)

Frente a frente II

Homenaje a Federico García Lorca (1935)

Hanns Eisler (1898-1962)

Kammerkantate no. 8, op. 64 (1937)

'Kantate auf den Tod eines Genossen'

Kammerkantate no. 5, op. 65 (1937)

'Kriegskantate'

Federico García Lorca (1898-1936)

Canciones populares españolas

Conlon Nancarrow (1912)

Study No. 12

Rodolfo Halffter (1900-1987)

Divertimento op. 7a (1935)

Silvestre Revueltas (1899-1940)

Hora de Junio (1938)

Revueltas, Eisler, Halffter

Liederen uit de Spaanse Burgeroorlog

23 juni 1991, aanvang 20.15 uur

Concertgebouw Amsterdam

Kleine Zaal

Er is een pauze na Study No. 12

Het concert is om ca. 22.00 uur afgelopen en wordt rechtstreeks uitgezonden op Radio 4.

Coproduktie Holland Festival/NOS-Radio.

Het is verboden tijdens het concert te fotograferen.

Rondom de Spaanse Burgeroorlog: Silvestre Revueltas

Dat de cultuur van een land in korte tijd volkomen ontwricht kan raken, duidt op het bestaan van enorme destructieve krachten – en inderdaad was in Spanje de klap groot en vreselijk, want het land verloor het eigen kader van kunstenaars, schrijvers, musici en intellectuelen. Doordat er een periode van hevige agitatie aan was voorafgegaan, was de stilte na de Burgeroorlog des te pijnlijker; tot de val van Barcelona in 1939 had men zich georganiseerd en verzet. De pogingen om de Spaanse cultuur te handhaven moesten echter in toenemende mate ondernomen worden vanuit Frankrijk en andere landen waar het intellectuele en artistieke potentieel zich vestigde. Zo opereerde de Junta de Cultura Española, vertegenwoordigd door o.a. Pablo Picasso en Rodolfo Halffter, vanuit Parijs, met het doel de belangen van Spaanse kunstenaars (zowel binnen als buiten Spanje wonend) te verdedigen. Bovendien hoorden dergelijke organisaties het buitenland op deze wijze op de Spaanse crisis te attenderen. Terwijl Europa gepreoccupeerd was door de dreiging van een wereldoorlog, was het vooral Mexico dat zich betrokken en gastvrij opstelde. Mexico, zelf in een fase van wederopbouw na dictatuur en revolutie, ontfermde zich over de Junta de Cultura Española en veel van de daaraan verbonden kunstenaars. Hetzelfde land bood na de Burgeroorlog asiel aan de Amerikaanse componist Conlon Nancarrow, die in 1937 in Spanje aan de strijd had deelgenomen en sindsdien in de VS als persona non grata geregistreerd stond.

Silvestre Revueltas is de volmaakte belichaming van deze Mexicaanse cultuurpolitiek ten opzichte van Spanje. Hij had al een belangrijke rol gespeeld in de ontwikkeling van de Mexicaanse muziek, aanvankelijk als violist en dirigent en later, in de jaren dertig, als componist. Wars als hij was van elk academisme, voelde hij zich het meest aangetrokken tot 'de muziek van de ranchos en de dorpen' van zijn land. Evenzo distantieerde hij zich niet van het lot van het Spaanse volk: hij betuigde zijn adhesie niet alleen door het schrijven van een hommage aan Federico García Lorca, maar ook door daadwerkelijk naar Spanje te reizen en, op het

hoogtepunt van de Burgeroorlog, deel te nemen aan manifestaties in Valencia en Barcelona.

Revueltas' betrokkenheid bij slachtoffers van welk soort onderdrukking dan ook vormt in zekere zin een constante factor in zijn werk; zijn eerste grote orkestwerk (*Cuauhnáhuac*, 1930) had hij omschreven als 'puur anti-kapitalistische agitatie'. De werken die hij in Spanje uitvoerde – eigen composities en arrangementen van Spaanse protestliederen – zijn door hun titels resp. teksten explicieter. Terwijl Revueltas als mens zijn stellingname voor het communisme in groeiende mate liet blijken, duidt de stilistische ontwikkeling van zijn composities niet op blind optimisme: de humor en de soms naïeve speelsheid van de vroege werken raken steeds meer overschaduwde door sarcasme. De dierbare folklore wordt geportretteerd als slachtoffer van een onzichtbare dreiging, de ritmen worden frenetischer, de harmonieën schrijnender. Wat evenwel altijd bleef (tot hij in 1940 van uitputting stierf) was de enorme energie die zijn denkbeelden en zijn composities kenmerkt:

'Was ik nou maar eens verlost van alle stront en lawaai. Ja, er is stront in alles wat ons verplicht het spel van de bureaucratie mee te spelen en te vragen om werk. Armoede, honger lijden, geen geld hebben voor medicijnen als je zoon ziek is – dat is mooi in poëzie. Dat is de vuile "stimulans" die de bureaucratie heeft bedacht voor "kunstenaars". Dat is de tragedie van de Mexicaanse cultuur. De muzikant wordt vernederd, de schilder, de schrijver – men ziet hen als de hofnarren van de bureaucraten, maar men realiseert zich niet dat het de honger is die hen tot narren maakt...'

Michiel Cley

Schönberg Ensemble

muzikale leiding Oliver Knussen

Graciela Araya mezzosopraan

Roberto Gerhard (1896-1970)

Nonet (1957)

7 Haiku (1922)

Leo (1969)

Manuel de Falla (1876-1946)

El amor brujo (1915)

in de oorspronkelijke versie voor zangstem en ensemble

26 juni 1991, aanvang 20.15 uur

Beurs van Berlage Amsterdam

Wang Zaal

Er is een pauze na 7 Haiku.

Het concert is om ca. 22.25 uur afgelopen en wordt 28 juni uitgezonden op Radio 4.

Coproductie Holland Festival/NOS-Radio.

Het is verboden tijdens de uitvoering te fotograferen.

Roberto Gerhard *Nonet*

Roberto Gerhard, leerling van de Spaanse nationalisten Granados en Pedrell, maar ook de eerste Spaanse leerling van Schönberg, wordt in Spanje primair als een genaturaliseerde Brit van Frans-Zwitserse origine beschouwd. In Engeland, waar hij zich na de nederlaag van de Republikeinen in de Spaanse Burgeroorlog vestigde, werd hij jarenlang als componist geïgnoreerd. Tot in de late jaren vijftig was het grootste deel van zijn werk onuitgegeven en onuitgevoerd. Gerhards muziek was, zoals David Drew heeft opgemerkt, even weinig Engels als die van de geëmigreerde Schönberg Amerikaans. Men zou hieraan kunnen toevoegen dat zij even weinig Midden Europees was als die van Schönberg Spaans. 'Louter op grond van zijn muziek zou het moment van zijn aankomst in dit land (Engeland) ook bij benadering moeilijk te raden zijn. Je zou zelfs kunnen concluderen,' aldus Drew, 'dat hij na een periode van rondreizen in de jaren dertig de daaropvolgende tien, vijftien jaar in een onbewaakt hoekje van zijn geboorteland Spanje had doorgebracht, om zich vervolgens rustig terug te trekken in bijvoorbeeld het Zwitserse Tessin, in de buurt van Hermann Scherchen en diens studio in Gravesano, niet ver van Hans Rosbaud aan de ene en Darmstadt aan de andere kant.'

Gerhard schreef zijn belangrijkste werken voor het merendeel in zijn Engelse jaren. Het Spaanse element werd steeds meer gesublimeerd, de discipline van Schönberg op steeds persoonlijker wijze toegepast. Hoewel het *Nonet* uit 1957 nog wel rudimenten van klassieke vormen bevat, is het werk toch vooral een opmaat tot de zogenaamde athematische composities van de 'late' Gerhard. Het *Nonet* is geschreven voor een bezetting van vier houtblazers, vier koperblazers en accordeon, een instrument dat voordien nog maar zelden in 'ernstige' muziek was gebruikt en daarna nog vaker in zijn composities zou terugkeren.

Wat betreft de toepassing van seriële principes, vat het *Nonet* de draad op van het twee jaar eerder voltooide Eerste Strijkkwartet. Toch is het *Nonet*, ondanks de verwantschap met dit kwartet een, ook in het gebruik van de seriële techniek, veel lichtvoetiger stuk. Zoals wel vaker laat Gerhard in de finale Spanje doorschemeren,

terwijl hij in het koraalachtige van het derde deel iets aanduidt van dingen die komen gaan, onder meer in de Derde en Vierde Symfonie en Leo. De stijl van het werk vertoont pre-klassieke trekken: de Franse ouverture-stijl van het begin, het gigue-karakter van de finale en het contrapuntische aria-karakter van het langzame deel.

Roberto Gerhard *7 Haiku*

Siete Haiku (1922) van de toen zesentwintigjarige Roberto Gerhard is een compositie voor stem en instrumentaal ensemble (fluit, hobo, klarinet, fagot en piano) op gedichten die geïnspireerd zijn op Japanse lyriek en door de Catalaanse dichter Josep M. Junoy in het Frans zijn geschreven. Gerhard werkte hierin vroegere tekstexperimenten uit en paste deze met grote expressiviteit toe. Hij slaagde erin een atmosfeer op te roepen waarin de betekenis van deze gedichten in de kern wordt geraakt. Een aantal liederen bestaat uit vijf secties: instrumentaal voorspel – eerste vocale intermezzo – tussenspel – tweede vocale intermezzo – slot.

De instrumentale secties compenseren de extreem korte duur van de vocale gedeelten. De stembehandeling toont meer affiniteit met de Drie liederen op Japanse gedichten van Stravinsky (1913) dan met de liederen van Schönberg en Webern. Grote intervalsprongen, zoals in de muziek van de Weners, komen bij Gerhard niet veel voor. In tegenstelling tot de bescheiden fluctuaties van de stem is het instrumentale bereik juist heel breed.

De liedjes uit de cyclus zijn stuk voor stuk prachtig, maar als ik het meest ontroerende zou moeten kiezen, dan toch het laatste, dat in de vorm van een populair melodietje een diepgaande, tegelijkertijd bittere en tedere wereld oproept, een gevoel van ballingschap, dat Gerhard meer dan eens ervaren moet hebben gedurende de dertig jaar dat hij ver van zijn geboorteland leefde. De tekst van het liedje luidt: 'Maar in ballingschap – waartoe dient deze bloem, dit insect, deze wolk?'

Joaquín Homs

Roberto Gerhardt *Leo*

Leo vormt met *Gemini* en *Libra* de reeks sterrenbeeld-composities die het kamer- en ensemblemuziek-oeuvre van Roberto Gerhard afsluiten. Het werk ging op 23 augustus 1969, enkele maanden voor de dood van de componist, in Engeland in première.

Leo is Gerhards zwanezang. Of *Libra* en *Leo* – de sterrenbeelden van respectievelijk Gerhard en zijn echtgenote – een biografische, buitenmuzikale aanleiding hebben, is nogal twijfelachtig. Toch bestaat de indruk dat, in tegenstelling tot *Gemini*, waarvan de titel nog toevalliger is, deze stukken verwijzen naar een onduidelijke geschiedenis van persoonlijke emoties en gedachten, die verteld wordt door middel van clair-obscurbeelden, beschroomde nuances en vage vertelsystemen die sterk leunen op bepaalde karakteristieke technieken van illustratieve muziek, waarin wordt gepoogd, uitsluitend door middel van klanken, een noodzakelijk evenwicht te vinden tussen realisme en de geloofwaardigheid van de klinkende verbeelding van een niet-muzikaal gegeven.

Welke de achtergrond van *Leo* ook moge zijn, het stuk is een fraai uitgevoerd testament, een partituur boordevol vrijheden en enthousiasme voor het ongebruikelijke, zo typerend voor deze componist. De ritmen zijn briljant en krachtig, de instrumentale kleuren onberispelijk uitgebalanceerd en haarscherp, soms sensueel, soms brutaal.

Het stuk is geschreven voor fluit (piccolo), klarinet, trompet, trombone, viool, cello, piano (celesta) en twee slagwerkers. Het eendelige werk bestaat uit de volgende secties: [Andante] – [Vivace] – [Con vivacità] – [Andantino] – [Moderato].

Van het volksmuziekachtige thema in de laatste sectie (dat ook in het slot van *Libra* optreedt) wordt beweerd dat het van Zuid-amerikaanse, wellicht Venezolaanse oorsprong is. Gerhard moet een groot kenner zijn geweest van de muziek voor fluit en trompet, gemaakt van de boomschors uit het gebied van de Orinoco.

Manuel de Falla *El amor brujo*

Zoals tijdens een stieregevecht de helft van de arena in fel zonlicht (*sol*) baadt en de andere helft in schaduw (*sombra*) is gehuld, zo

kent ook de Spaanse volksaard een lichtzijde en een nachtzijde. De lichtzijde manifesteert zich in het beeld zoals we dat van ansichtkaarten kennen: wolkeloze luchten, sinaasappelboomgaarden en exotische dansen; de nachtzijde in de gewelddadige taferelen van Goya en de hartstochtelijke mystiek van Zurbarán. Manuel de Falla, in wiens aderen zowel Andalusisch als Catalaans bloed stroomde, brengt deze tegenstellingen op onnavolgbare wijze in zijn werk samen.

In 1907 vertrok Falla naar Parijs met de bedoeling na een week weer naar Madrid terug te keren. Het werden geen zeven dagen, maar zeven jaren, waarin hij bevriend raakte met Franse componisten als Debussy, Ravel en Dukas. Zijn eerste belangrijke podiumwerk, *La vida breve*, ging in 1913 in Nice in première en werd al spoedig daarna door de Opéra Comique op het repertoire genomen. Als Falla in 1914 weer naar Madrid terugkeert, vraagt de destijds zeer beroemde zigeunerdanseres Pastora Imperio hem om een dans en schrijft hij *El amor brujo*. Imperio Pastora schijnt overigens de enige vrouw geweest te zijn voor wie Falla, die zijn leven lang vrijgezel bleef, iets heeft gevoeld.

Zowel Falla's diepe religiositeit als zijn intense fascinatie voor de wereld van het bovennatuurlijke komt in *El amor brujo* op indringende wijze tot uiting. Het verhaal gaat als volgt: Candelas, een mooi zigeunermisje, is verliefd op Carmelo, maar steeds als zij elkaar willen kussen, komt de geest van haar vorige geliefde, een jaloerse en ontrouwe zigeuner, tussenbeide. Om de geest te bezweren en onschadelijk te maken, danst Candelas binnen een magische cirkel de *Danza ritual del fuego* ('Rituele vuurdans'). Tevergeefs: de zigeunergeest blijft het meisje verhinderen zich geheel aan Carmelo te geven. Dan verzint Carmelo een list. Hij verkleedt zich als spook, verschijnt aan Candelas, maar doet alsof hij zich door de vriendin van Candelas, de charmante Lucia, die ook in het complot zit, laat inpalmen. Als bij toverslag verliest de geest zijn macht over Candelas en kan Carmelo haar ongehinderd in zijn armen sluiten. Ten teken dat het christelijk geloof sterker is gebleken dan de zwarte kunst, luiden de klokken als de twee gelieven elkaar voor het eerst kussen. Vooral de meeslepende en angstaan-

jagende rituele vuurdans is beroemd geworden, maar minstens even roerend is het wanhopige *Canción del amor dolido* ('Lied van de liefdespijn'), dat zo sterk contrasteert met de smachtende *Pantomima*.

De eerste uitvoering van *El amor brujo*, die in april 1915 plaatsvond in het Teatro Lara te Madrid, was geen succes. Later werkte Falla het werk om tot een suite voor orkest en uiteindelijk tot het ballet dat we nu kennen. In de versie voor ensemble, die bij deze gelegenheid wordt uitgevoerd, toont Falla eens te meer zijn geniale vermogen de sfeer van volksmuziek op te roepen, terwijl de midde-len waarvan hij zich bedient verre van traditioneel zijn.

James Harding

Grupo Koan

Maria Elena Barrientos piano

Angeles Dominguez harp

Manuel Miján saxofoon

muzikale leiding José Ramón Encinar

José Manuel López (1956)

Chakra (1988)

Luis de Pablo (1930)

Tornasol (1981)

Félix Ibarrondo (1943)

Aigari (1987)

José Ramón Encinar (1954)

Opus veintidós (1981)

Mauricio Sotelo (1961)

Quando il cielo si oscura (1989)

Francisco Guerrero (1951)

Acte préalable (1977)

29 juni 1991, aanvang 21.00 uur

De IJsbreker Amsterdam

Er is een pauze na Aigari.

Het concert is om ca. 22.45 uur afgelopen en wordt rechtstreeks uitgezonden op Radio 4.

Coproductie Holland Festival/NOS-Radio.

Het is verboden tijdens het concert te fotograferen.

José Manuel López *Chakra*

De *kundalini* is in het Sanskriet de kleinste universele energievorm: een groot warenhuis van potentiële statische en psychische energie, die in ieder levend wezen in latente vorm aanwezig is. Het is ook de sterkste uitingsvorm van de creatieve kracht in het menselijk lichaam. Deze energie ligt besloten in de zogeheten *chakra muladhara*, de wortels die naar het kosmisch bewustzijn van het cerebrale centrum leiden. Vaak sluimert de energie daar gedurende het hele leven zonder dat het individu zich hier van bewust is. Deze energie is van aard onverschillig en ongenaakbaar, dus het effect ervan kan alleen opgemerkt worden als er geëxperimenteerd wordt met deze energie en met de uitwerkingen die zij heeft op het menselijk lichaam. De verbinding met het lichaam komt tot stand door middel van punten die *chakras* of 'wielen' genoemd worden. Deze plekken functioneren als verzamelpunten van psychische energie. Hoewel deze *chakras* niet waarneembaar zijn, neemt men aan dat het er zeven zijn, die zich achtereenvolgens dicht bij het onderste gedeelte van de wervelkolom bevinden, in de buurt van de geslachtsdelen, de plexus, het hart, de keel, het voorhoofd, en de zevende ten slotte, in het hoofd. Wanneer de *chakras* de spirituele en superieure vorm van deze energie activeren, blijft het individu niet beperkt tot zijn eigen gewaarwordingen, maar maakt het deel uit van de lichtbron. Zodoende komt er een getransformeerde en gesublimeerde energie vrij.

José Manuel López

Luis de Pablo *Tornasol*

In *Tornasol* (1981) heb ik gebruik gemaakt van de computer om de grootst mogelijke versmelting te krijgen van geluidsband en instrumenten. Toonhoogte, articulatie, intervallen en attaques van beide 'lagen' konden op die manier nauwkeurig berekend worden. Het stuk beweegt zich binnen een bereik van zeven octaven. Er vindt een spel met toonhoogte plaats dat het hele gebied van tutti tot unisono beslaat; een spel van horizontale, op- en neergaande bewegingen, over steeds verschillende afstanden. In dit spel ligt de oorsprong van de titel: *Tornasol* ('Changeant').

Luis de Pablo

Felix Ibarrondo *Aigari*

In *Aigari* (1987) heeft de solist een traditionele rol toebedacht gekregen, waarbij niet voorbijgegaan wordt aan het feit dat dit werk bij uitstek kamermuziek is. De bezetting is dezelfde als van Ravels *Introduction et Allegro*: fluit, klarinet, strijkkwartet en harpsolo. Het werk werd geschreven in opdracht van de Association pour le Développement des Activités Musicales en Aquitaine, ter gelegenheid van Maurice Ravels vijftigste sterfdag. Tijdens de première werd de harppartij gespeeld door Nicanor Zabaleta.

José Ramón Encinar *Opus veintidós*

Opus veintidós is geschreven voor piano en elf instrumenten. In de structuur van het compositorisch materiaal, dat gebaseerd is op een systematische bewerking van het chromatisch totaal en dat aan het begin van het stuk door de pianosolist gedeeltelijk wordt geëxposeerd, speelt het getal elf een belangrijke rol. Bijgevolg komen 'resonanties' van het getal elf en zijn veelvouden zeer frequent voor. Toen ik het stuk bijna af had, wist ik er nog steeds geen titel voor. Ik realiseerde me dat dit het tweeëntwintigste stuk in mijn oeuvre was: elf plus elf – een betere titel kon ik me niet wensen. Ik verdiepte me in de betekenis van het getal elf: het eerste getal van het tweede tiental, het begin van een bovenaards kennisniveau, het getal van de openbaring, het eerste getal van een reeks ten slotte, waarvan het beeld me niet zoveel zegt. Ik koos dit getal slechts om redenen van affectieve aard als uitgangspunt. Het is in zekere zin het resultaat van een gesprek dat ik kort daarvoor met Franco Donatoni had gevoerd. De getallenleer spreekt me wel aan, maar ik geloof er slechts tot op zekere hoogte in. Bij het componeren moeten de juiste proporties in acht genomen worden, dat spreekt voor zichzelf. Tussen het schema dat je vooraf opstelt en de uiteindelijke compositie ligt een lange weg.

José Ramon Encinar

Mauricio Sotelo *Quando il cielo si oscura*

Mijn compositorisch uitgangspunt zijn de mogelijkheden van het instrument. Ik zoek het directe experiment met de klank in nauwe samenwerking met de musici en een doorwrochte analyse van die elementen die het geluid voortbrengen. Ik probeer ook invloed op de klankproductie uit te oefenen (manier van ademen, van blazen, de embouchure, enz.). De formele structuur van het stuk is duidelijk. Het is opgebouwd uit zeven asymmetrische blokken, die een verschillende samenhang en dichtheid vertonen en die hun projectie in de ruimte zoeken. Met andere woorden: de vorm correspondeert direct met de klankruimte.

De delen I, IV en VII lijken op een fragiel, microtonaal weefsel en vormen op hun beurt een spil waar zich contrasten tussenvoegen; de delen II en VI (nervus en onstuimig) fungeren bijna als een cadens. Het werk is geschreven voor altsaxofoon, slagwerk, piano en strijkers.

Mauricio Sotelo

Francisco Guerrero *Acte préalable*

Acte préalable (1987), een stuk voor vier slagwerkers, is een voorbeeld van mijn werk op het gebied van de zuivere combinatoriek. Het bestaat uit elementen die voortkomen uit wat ik in mijn jeugd gehoord heb tijdens sacrale en profane rituelen. Het slagwerk klinkt zeer hard en onverbiddelijk en dat houdt maar aan.

Daardoor krijgt het een hypnotiserend effect. In de expressie zit een extreme strengheid enerzijds en spontaneïteit anderzijds.

Francisco Guerrero

De componistenloopbaan van *Isaac Albéniz* (1860-1909) werd ingeleid (en deels overlapt) door een zeer intensieve carrière als pianist. Zijn eerste optreden gaf hij in Barcelona op vierjarige leeftijd; nadien reisde hij door Zuid-Amerika en de VS en vestigde zich, eenmaal terug in Europa, achtereenvolgens in Madrid, Brussel, Barcelona, Londen en Parijs. Studies aan conservatoria vormden niet zozeer een basis als wel rustpunten in zijn concertpraktijk. Het belangrijkste voor zijn artistieke vorming was, naast een grote voorliefde voor de muziek van Liszt, de ontmoeting met Felipe Pedrell, die Albéniz inspireerde tot het componeren in een onmiskenbaar Spaans idioom. Een zeer drastische wending nam zijn compositorische arbeid aan het eind van zijn leven, toen hij in contact was gekomen met Parijse musici als d'Indy, Dukas en Fauré. Het resultaat hiervan is de monumentale suite *Iberia*, die door haar complexiteit en dramatiek in een verbijsterend contrast staat tot zijn vroegere, salon-achtige pianowerken.

Amando Blanquer werd in 1935 geboren in Alcoy (Alicante). Hij studeerde aan het conservatorium van Valencia en in Parijs aan het Conservatoire National Supérieur de Musique en de Schola Cantorum, o.a. bij Messiaen en Daniel Lesur. In 1963 won hij de Grand Prix de Rome en ging studeren bij Petrassi en Celibidache. Vanaf 1969 doceerde hij compositie aan het conservatorium van Valencia, waarvan hij in de periode 1971-1976 directeur was. Hij gaf deze functie op om zich geheel aan het componeren te kunnen wijden. Zijn muziek is veelkleurig en uitbundig. Behalve muziek voor *banda's* en koren schreef hij werken die

meer aansluiten bij de 'officiële' concertpraktijk en zich stilistisch halverwege traditie en avant-garde bevinden.

Benet Casablancas (1956) studeerde bij Carlos Guinovart en Josep Soler in Barcelona en bij Friedrich Cerha in Wenen. Zijn werk is gespeeld op festivals in o.a. Mexico, Frankrijk en Spanje. Casablancas heeft zich voornamelijk toegelegd op het componeren van theater-, film- en dansmuziek. Hij is hoofd van de afdeling theoretische vakken aan het conservatorium van Badalona en docent analyse, harmonie en contrapunt aan het conservatorium van Barcelona.

Hanns Eisler (1898-1962), een van Schönbergs meest talentvolle leerlingen, was van jongs af aan een sociaal en politiek betrokken componist. In 1925 sloot hij zich aan bij de Duitse Communistische Partij (DPD) en zette zich, als componist en publicist, volledig in voor de arbeidersbeweging. Hij verliet Duitsland in 1933, zwierf enige jaren door Europa, bezocht de Internationale Brigades in Spanje en belandde uiteindelijk in de VS, waar hij tien jaar later als 'top red composer' weer werd uitgewezen. Pas in zijn laatste jaren in het toenmalige Oost-Berlijn vond hij erkenning en waardering.

José Ramón Encinar (Madrid 1954) studeerde aan de conservatoria van Madrid en Milaan, o.a. bij Franco Donatoni. Hij werd diens assistent aan de Academia Chigiana van Siena, waar hij tot 1983 doceerde. José Ramón Encinar is sinds 1973 dirigent van Grupo Koan. Van 1982 tot 1985 was hij dirigent van het Filharmonisch Orkest van Las Palmas. Behalve in Spanje dirigeerde Encinar in

o.a. Frankrijk, Nederland, Italië, Oostenrijk en Duitsland. Zijn composities werden op tal van Europese festivals uitgevoerd, o.a. op het Festival d'Automne in Parijs, de Biënnale van Venetië, de Gulbenkian in Lissabon en tijdens de Gaudeamus Muziekdagen. Enkele jaren geleden ontving hij van het Spaanse ministerie van Cultuur de nationale muziekprijs. Encinar zoekt niet naar spectaculaire effecten; zijn werk wordt gekenmerkt door een grote subtiliteit en is vaak complex van structuur.

Julio Estrada (Mexico 1943), wiens ouders als Spaanse bannelingen naar Mexico emigreerden, studeerde o.a. bij Boulanger en Messiaen en volgde cursussen bij Stockhausen, Pousseur en Xenakis. Hij doceerde compositie aan de universiteiten van Mexico, Stanford en San Diego. In zijn recente werken, zoals *Ishini'ioni*, heeft hij een techniek ontwikkeld waarin ritme en klank onder één compositorische noemer zijn gebracht. Zelf zegt hij: 'Mijn composities ontstaan al improviserend. In dat proces is alles toegestaan. [...] Mijn partituren hebben over het algemeen een hoge graad van complexiteit, die van wezenlijk belang is waar het gaat om het ontdekken van een realiteit die eerst alleen in de verbeelding bestond.'

José Evangelista (1943) begon zijn muziekstudie bij Vicente Asencio. Hij studeerde natuurkunde en verhuisde in 1970 naar Montréal, waar hij compositie studeerde bij André Prévost en Bruce Mather. Momenteel doceert hij aan de muziekfaculteit van de universiteit in Montréal. In de composities van José Evangelista zijn heterofone texturen belangrijk, waarin verschillende stemmen dezelfde melodie ontwikkelen met kleine verschillen in ritme of andere muzikale elementen.

Manuel de Falla (1876-1946) werd in Madrid opgeleid tot pianist. Een definitieve keuze voor een componistenloopbaan maakte hij toen hij in 1902 met Felipe Pedrell in contact kwam; hij had eerder al enkele succesvolle, maar thans vergeten werken op zijn naam staan. De nationalistische richting waarin zijn componeerstijl zich ontwikkelde, bleef niet beperkt tot stukken met een folkloristisch coloriet. Vanaf zijn eerste gepubliceerde werk, de opera *La vida breve* (1904-1905), bleef hij zijn techniek en materiaalkeuze voortdurend verfijnen. Verdere studie in Parijs (vanaf 1907) en het contact met onder andere Dukas, Debussy en Ravel droegen in belangrijke mate tot deze artistieke rijping bij. Deze middenperiode omvat zijn bekendste werken, waaronder de balletten *El amor brujo* (1914-1915) en *El sombrero de tres picos* (1918-1919). In zijn latere werken krijgt het Spaans nationalisme zijn meest universele gedaante: de volksmuziek-invloeden worden tot hun essentiële kenmerken herleid en gecombineerd met elementen van andere traditioneel-Spaanse muzieksoorten. Het Klavecimbelsconcert (1923-1926) geldt als de bekroning van zijn oeuvre. Nadien werkte hij, gekweld door ziekte en de verschrikkingen van de Burgeroorlog, tot zijn dood aan het immense oratorium *Atlántida*, dat hij echter niet voltooide. Hij stierf in Argentinië, waar hij zich in 1939 als vrijwillig balling gevestigd had.

Roberto Gerhard werd in 1896 in Valls geboren als Catalaan van Frans-Zwitserse origine en overleed in 1970 in Cambridge als genaturaliseerde Brit. Na een scholing in de Spaans-nationalistische stijl bij Granados en Pedrell zette Gerhard zijn studie voort in Wenen en Berlijn (1923-1928) als eerste Spaanse leerling van Schönberg. Een persoonlijke (niet-dodeca-

fonische) variant van Schönbergs seriële techniek vond zijn eerste toepassing in het Blaaskwintet uit 1928. In 1929 keerde Gerhard terug naar Barcelona. Tien jaar later, na de nederlaag van de Republieken in de Spaanse Burgeroorlog, nam hij voorgoed de wijk naar Engeland. Aldus werd – in de woorden van Luis de Pablo – 'de jonge Spaanse componisten een man onthouden die een inspirerend leider had kunnen zijn'. Gerhard neemt een bijzondere plaats in onder de leerlingen van Schönberg doordat zijn muziek in geen enkel opzicht schatplichtig is aan het Midden-Europese expressionisme. In zijn belangrijkste werken (voor het merendeel daterend uit zijn Engelse periode) is het Spaanse element gesublimeerd en heeft de Schönbergiaanse discipline de gedaante aangenomen van een – om met de componist te spreken – 'Quichotteske houding jegens de reeks'. Late werken zoals het Tweede Strijkkwartet, *Concert for Eight*, *Libra* en *Leo* zijn hecht gestructureerde, eendelige vormen, opgebouwd uit vaak sterk contrasterende episodes en worden gekenmerkt door een eigenzinnige klank en dynamiek.

Enrique Granados (1867-1916) was evenals Isaac Albéniz een begenadigd pianist. Hij was grondlegger van een speciale Catalaanse pianotechniek, een traditie die tegenwoordig nog, via Granados' leerling Frank Marshall, gerepresenteerd wordt door Alicia de Larrocha. Hoewel hij zich als componist niet uitsluitend tot het piano-genre beperkte (hij schreef daarnaast enkele succesvolle *zarzuelas*, liederen en kamermuziek) wordt hij niet geheel zonder reden 'de Spaanse Chopin' genoemd: hij was een rapsode en een romanticus pur sang. Een belangrijk verschil met Albéniz is dat hij een overwegend honkvast bestaan leidde: Barcelona bleef zijn

leven lang zijn voornaamste woon- en werkplaats. Zijn compositorische ontwikkeling is derhalve minder kosmopolitisch: Granados oriënteerde zich niet zozeer op de Andalusische volksmuziek als wel op de galanterie van het 18de-eeuwse Madrid en de sfeer van Goya's schilderijen. Zijn belangrijkste compositie, de pianocycclus *Goyescas*, bewerkte hij – een ongebruikelijke volgorde – tot een opera, die, als eerste grootschalige Spaanse compositie in de VS, in New-York in première ging.

Francisco Guerrero (Linares 1951) kreeg zijn muzikale opleiding in Palma de Mallorca, Granada en Madrid waar hij orgel en compositie studeerde. Zijn werken worden in tal van Europese steden uitgevoerd. Guerrero is altijd op zoek naar nieuwe vormen en heeft in zijn werk veel gebruik gemaakt van elektro-akoestische, stochastische en cybernetische technieken. De laatste jaren lijkt hij meer de mathematische richting in te zijn geslagen en werkt hij ook met computers. Ondanks al deze verschillende technieken weet Guerrero zijn afzonderlijke composities een duidelijke eenheid te geven met een onmiskenbare stijl, die streng en intuïtief tegelijk is. Guerrero gaat meestal tot het uiterst van wat instrumentaal mogelijk is en de uitvoering van zijn stukken stelt zeer hoge eisen aan de musici.

Cristóbal Halffter (1930), neef van de componisten Rodolfo en Ernesto Halffter, is een van de belangrijkste Spaanse vertegenwoordigers van de naoorlogse generatie componisten. Hij studeerde bij Conrado del Campo en Alexander Tansman en schreef aanvankelijk in de neoclassicistische stijl van de late Falla. De opgelegde beperkingen van Franco's cultuurpolitiek en de groeiende achterstand in het Europese muziekleven deden hem, als componist,

dirigent en medewerker van de Spaanse radio, een vurig pleidooi houden voor een avantgardistische muziek. Halffter was dan ook een van de eersten in Spanje wiens composities een volledige beheersing van seriële en elektro-akoestische technieken verrieden. Veel van zijn werken bekritisieren openlijk de politieke wantoestanden tijdens en na de Burgeroorlog. Na het herstel van de democratie in 1975 bekleedde hij diverse leidinggevende functies bij muziekinstellingen. Momenteel wijdt hij zich hoofdzakelijk aan compositie en orkestdirectie.

Rodolfo Halffter (Madrid 1900-Mexico 1987) was, op een studie van drie maanden bij Falla na, autodidact en behalve componist ook publicist (in o.a. het Madrileense dagblad *La Voz*). In de Burgeroorlog koos hij de zijde van de Republikeinen. Hij schreef (en arrangeerde) verscheidene strijdlieden en bekleedde belangrijke posten in het ministerie van Voorlichting en Propaganda. Hij emigreerde in 1939 via Parijs naar Mexico en verkreeg in 1940 de Mexicaanse nationaliteit. Tot zijn dood nam hij een belangrijke plaats in het culturele leven van Mexico in als componist, pedagoog, publicist en uitgever. Zijn compositorisch idioom is gebaseerd op de Spaanse traditie (Falla); in zijn latere werken (vanaf 1953) maakte Halffter gebruik van het twaalftoonssysteem.

Manuel Hidalgo (Antequera 1956) studeerde theorie en compositie bij Juan-Alfonso García en wordt daarom wel tot de school van Granada gerekend. Tevens studeerde hij medicijnen aan de universiteit van Granada. Hij verliet Spanje om in Duitsland bij Hans Ulrich Lehmann en Helmut Lachenmann zijn studie compositie te vervolgen. Hij won de eerste prijs voor compositie op het Concours Manuel

de Falla van 1976 in Granada; in 1978 de derde prijs van de Stichting Gaudeamus; de Prix Beethoven van de stad Bonn in 1983. Hij woont momenteel in Stuttgart. Over zijn recente muziek merkte hij op: 'De partituur, de noten zien er misschien eenvoudig uit. Maar wat klank en werking betreft, geloof ik niet dat mijn muziek eenvoudig is. Ook niet voor de spelers. De paar tonen die ik gebruik, zijn eigenlijk altijd moeilijk.'

Félix Ibarrodo (Guipúzcoa 1943) begon zijn muzikale scholing in Bilbao en San Sebastian, waar hij ook filosofie en theologie studeerde. In 1969 verhuisde hij naar Parijs, waar hij studeerde bij Deutsch, Dutilleux en Ohana. Ook valt in zijn composities een duidelijke invloed van Messiaen te bespeuren. Zijn werk, waaruit een sterke en uitbundige persoonlijkheid spreekt, is niet alleen duidelijk Frans georiënteerd, maar verraaft ook zijn Baskische achtergrond.

Albert Llanas (1957) studeerde compositie bij o.a. Carlos Guinovart, Josep Soler en Franco Donatoni. Tijdens het European Youth Festival in 1985 in Nederland kreeg hij een eervolle vermelding. Albert Llanas doceerde aan het conservatorium van Tarragona en is op het ogenblik verbonden aan het conservatorium van Barcelona.

José Manuel López (Madrid 1956) studeerde aan het conservatorium van Madrid o.a. piano en harmonieles. Hij kreeg bij drie gelegenheden een beurs voor de cursus 'Manuel de Falla' in Granada, waar hij compositie studeerde bij o.a. Carmelo Bernaola en Luigi Nono. Bij Luis de Pablo studeerde hij elektro-akoestische muziek en moderne compositietechnieken. José Manuel López kreeg een beurs voor deelname aan het Eerste Internationale

Concours voor Compositie en Interpretatie van Villafranca del Bierzo met Cristóbal Halffter als dirigent. Daaruit is de zogenoemde 'Grupo del Bierzo' voortgekomen, waarvan López met vijf andere componisten van zijn generatie (o.a. Jep Nuix) deel uitmaakt.

De schrijver/dichter **Federico García Lorca** (1898-1936), geboren en (door de fascistten) vermoord in Granada, gold als een symbool van het verzet tegen Franco. Lorca was een veelzijdig kunstenaar: componist, tekenaar, pianist, conferencier, regisseur, maar in de eerste plaats (toneel-)schrijver. Zijn lyrische, later ook surrealistische werk, heeft op tijdgenoten en de jonge generatie een grote invloed gehad.

Francisco Luque (Madrid 1954) studeerde aan het conservatorium van Madrid o.a. gitaar. Vervolgens studeerde hij compositie bij José Luis Turina in Cuenca en bij Luis de Pablo in Madrid. Francisco Luque volgde voorts cursussen aan de Academia Chigiana in Siena, o.a. bij Carmelo Bernaola, Olivier Messiaen, Luigi Nono, Helmut Lachenmann en Franco Donatoni. Op het ogenblik woont Luque in Bourges (Frankrijk), waar hij bij de Groupe de musique expérimentale de Bourges werkt.

Karel Mengelberg werd geboren op 18 juli 1902 in Utrecht en overleed op 11 juli 1984 in Amsterdam. Concertgebouw-orkest-dirigent Willem Mengelberg was een oom, componist/improvisator Misha Mengelberg is een zoon. Karel Mengelberg studeerde compositie bij Willem Pijper en directie aan de Staatliche Hochschule für Musik in Berlijn, en later ook bij Hermann Scherchen. In de jaren 1924-1938 werkte hij achtereenvolgens in Berlijn, Greifswald, Barcelona en Kiev, waarna hij zich voor goed in Amsterdam vestigde. Hij was

actief als componist, dirigent, recensent en bestuurder. Voor orkest componeerde hij o.a. *Catalunya renaixent* (1934), *Signalen* (1935), *Anion* (1950), een hoornconcert (1950) en een Suite (1954). Daarnaast schreef hij kamermuziek, koorwerken, film-, hoorspel-, toneel- en beiaardmuziek.

Conlon Nancarrow werd in 1912 geboren in Texarkana (Arkansas, VS). Na een studie aan het conservatorium van Cincinnati en een korte loopbaan als jazztrompettist nam hij privé-lessen bij Nicolaas Slonimsky, Walter Piston en Roger Sessions. De contrapuntlessen van laatstgenoemde beschouwt hij als de enige lessen van belang. Van 1937 tot 1939 vocht Nancarrow als lid van de Abraham Lincoln Brigade in de Spaanse Burgeroorlog; bij terugkeer in de VS werd hem zijn paspoort onttrokken. Hij verhuisde naar Mexico, waar hij tot op de dag van vandaag woont. Slechte ervaringen met de toch al zeldzame uitvoeringen van zijn ritmisch gecompliceerde werken deden hem zijn toevlucht tot de pianola nemen, waarvoor hij sinds 1947 bijna al zijn werken heeft gecomponeerd. Sinds de jaren tachtig, waarin hij na decennia van veronachtzaming en isolement werd ontdekt door de (Europese) avant-garde, wordt Nancarrow als een van de belangrijkste twintigste-eeuwse Amerikaanse componisten beschouwd.

Jep Nuix werd in 1955 in Barcelona geboren, waar hij aan het conservatorium o.a. fluit en compositie studeerde. In 1981 begon hij aan een compositiestudie in de Studio voor Elektro-Akoestische Muziek van Barcelona. Hij volgde cursussen bij o.a. Luigi Nono, Cristóbal Halffter, Tomás Marco, Carmelo Bernaola en Luis de Pablo. Jep Nuix maakt deel uit van de componistengroep 'Grupo del Bierzo'. Zijn werk is enerzijds als 'vrij' te bestempelen,

JOSE MARTÍ JOURNAAL

Een blad geschikt voor geïnteresseerden in Spaans, Latijnsamerikanistiek, culturele antropologie, literatuur, kunst. Kijk maar na: in 1990 hebben wij interviews geplaatst met o.a. de antropologen Claude Lévi-Strauss, Philippe Descola, Jean-Pierre Chaumeil; met de schrijvers Homero Aridjis, Octavio Paz, Luisa Futoransky, Manuel Puig, Flor Romero, Félix Azúa, Gabriel García Márquez, Cristina Peri Rossi; met de beeldende kunstenaars Lirio Garduño, Andrés Gana, Eduardo Llanos; met de musici Amelita Baltar, Grupo Flamenco, Esther Steenberg, Carel Kraayenhof, Horacio Ferrer...

En ze waren allemaal exclusief.

Maar ook op andere gebieden blijft u goed op de hoogte: of het nu gaat over het nachtleven in Madrid, het denkbeeldige koninkrijk van Patagonië, of het transport van gekken in Colombia...

José Martí-Journaal is een rijke informatiebron over de meest onbekende aspecten van de Ibero-Amerikaanse culturen.

Een kijkje in de inhoud van de laatste nummers: een reportage over de Schotse miljonair Edward James die onder invloed van Dalí en Madame Marihuana een van de vreemdste architectonische projecten in het oerwoud van Mexico liet bouwen; een gesprek met Dalí, waarin hij zijn gedachten over benen en engelen uitlegt; een reportage over Frida Kahlo, de besnorde en self-made surrealistische schilderes die o.a. ook een van de hoofdverdachten was van de moord op Trotsky....

Wilt u de ontwikkelingen van de Spaanstalige culturen op cultureel niveau goed blijven volgen? Twijfel niet: met het José Martí-Journaal blijft u van alle gebieden goed op de hoogte.

Neem nu een **jaarabonnement** voor de speciale prijs van 49,50.

Ook los verkrijgbaar bij de boekhandel.

U kunt onderstaande bon invullen of bellen naar: 020-6227785.

Ja, ik neem nu een **jaarabonnement** voor de speciale prijs van 49,50.
Knip deze bon uit en stuur in open enveloppe zonder postzegel naar:

José Martí-Journaal
Antwoordnummer 10701
1001 RA AMSTERDAM

naam:

adres:

postcode + woonplaats:

tel:

☐ Ik wacht op de acceptgiro

maar zijn composities vereisen anderzijds een enorme precisie bij de uitvoering.

Maurice Ohana (Casablanca 1914) ging, na aanvankelijk voor een architectuur-opleiding te hebben gekozen, in Parijs bij Lazare-Lévy piano studeren en compositie bij Daniel Lesur. In de jaren dertig reisde hij als concertpianist door Spanje en Engeland. Verdere compositielessen bij onder andere Alfredo Casella deden hem afstand nemen van zijn carrière als pianist, waarna hij zich aan compositie en musicologisch onderzoek wijdde. In 1947 richtte hij in Parijs de Zodiacgroep op, die de dogma's van gevestigde scholen verwierp en artistieke vrijheid bepleitte. Deze opvattingen vinden hun weerslag in zijn stilistisch zeer persoonlijke oeuvre: nooit baseert hij zich op in zwang zijnde toonsystemen. In plaats daarvan spelen invloeden van de volksmuziek uit Andalusië en Afrika (waar hij zijn jeugd doorbracht) een structurele rol. Spaanse invloeden, in zijn vroege werken duidelijk herkenbaar, zijn in de werken vanaf de jaren zestig geabstraheerd, getransformeerd en versluiert. De secure, 'mediterrane' behandeling van klankkleur en timbre is vaak gekoppeld aan een middeleeuwse of mythische thematiek, waardoor veel werken een primitivistisch en soms ritueel karakter hebben. Ohana's oeuvre omspant vrijwel alle muzikale genres.

Luis de Pablo (Bilbao 1930) kreeg zijn eerste muzikale onderricht in Fuenterrabia en zette zijn studie voort in Madrid. Zijn ontmoetingen met Schönberg-leerling Max Deutsch in Parijs en met Messiaen, Boulez, Stockhausen en Ligeti in Darmstadt waren bepalend voor zijn ontwikkeling. In 1958 was hij mede-oprichter van de groep Nueva Música en in 1959 zette hij de serie Tiempo y Música op, die van grote betekenis was

voor het Spaanse muziekleven. In 1964 organiseerde hij de Biennale van Heden-daagse Muziek in Madrid en in 1965 Alea, de belangrijkste reeks concerten met hedendaagse muziek in Spanje. Hij gaf compositielessen in Buffalo (VS), Ottawa en Madrid, maar heeft zich sinds 1984 geheel gewijd aan het componeren. Luis de Pablo is een componist met veelzijdige interesses, die worden weerspiegeld door een groot oeuvre, dat alle muzikale genres omvat en hem internationale erkenning heeft gebracht.

David del Puerto (Madrid 1964) begon zijn muzikale loopbaan met gitaarstudie. Bij Guerrero studeerde hij compositie en in Madrid kreeg hij les van Luis de Pablo op de 'Círculo de Bellas Artes'. Puerto werkt mee aan een informatica-programma dat door Guerrero aan de universiteit van Las Palmas ontwikkeld wordt. In 1986 gingen twee werken van David del Puerto in première tijdens het Almeida Festival in Londen. Een van deze werken werd in 1987 in Parijs gespeeld op een concert dat geheel gewijd was aan de 'Hedendaagse Spaanse School'. Pierre Boulez gaf hem daarop een opdracht voor een stuk voor het Ensemble InterContemporain. Deze compositie, getiteld *Deneb*, ging in 1988 in Parijs in première.

Enrique Raxach (Barcelona 1932) studeerde in zijn geboortestad bij Nuri Aymerich en volgde zomercursussen in Darmstadt bij Messiaen, Boulez, Maderna en Stockhausen en in Bilthoven de Gaudeamus-analyse-workshops onder leiding van o.a. Ligeti en Xenakis. In 1962 besloot hij zich in Nederland te vestigen. Nadat hij aanvankelijk was beïnvloed door de strenge ritmiek van Bartók en de Spaanse volksmuziek, richtte hij zich gaandeweg steeds meer op post-Weberniaanse technieken. Zijn muziek werd

poëtischer, soms zelfs mystiek. Ondanks de complexiteit van zijn muzikale landschappen slaagt hij erin zich bijzonder direct uit te drukken.

Silvestre Revueltas (1899-1940) is een van de sleutelfiguren in het cultureel nationalisme zoals dat zich in Mexico na de val van de dictator Porfirio Díaz in 1910 ontwikkelde. Revueltas was tot 1929 actief als violist en dirigent in Mexico en de VS, waarna hij assistent-dirigent van het Orquesta Sinfónica de México werd, waar zijn carrière als componist een aanvang nam. In tien jaar tijd componeerde hij een groot aantal orkeststukken, kamer-muziekwerken en werken voor theater en film. Uit al deze werken spreekt een grote liefde voor de Mexicaanse volkscultuur, die echter vaak gepaard gaat met een ironische en wrange dramatiek. Door de typische dissonantie en de complexe ritmiek, die soms de invloed van Stravinsky verraden, en door de eigenzinnige manier van instrumenteren is zijn stijl niet te verwarren met het werk van zijn Europese of Mexicaanse tijdgenoten. Revueltas was een koortsachtig werker en overtuigd communist. Als muzikaal agitator nam hij deel aan manifestaties in de Spaanse Burgeroorlog, waarvan onder meer de *Homenaje a Federico García Lorca* (1935) getuigt. De combinatie van professionele gedrevenheid en een rusteloze (alcoholische) levenswijze veroorzaakte zijn vroegtijdige dood in 1940.

Mauricio Sotelo (1961) studeerde compositie bij Luigi Nono in Berlijn en Venetië. Zijn werk werd een aantal malen onderscheiden. Sotelo schreef composities in opdracht van o.a. de Spaanse radio en televisie, het componistengenootschap in Oostenrijk, de Alban Berg Stichting en het Konzerthaus in Wenen.

Colofon

Dit programmaboek is een uitgave van het Holland Festival.
Telefoon: 020 (*3120) 627 65 66, telex: 11218
hfaub, telefax: 020 (*3120) 620 34 59.
Adres: Kleine-Gartmanplantsoen 21,
1017 RP Amsterdam.
Directeur: Jan van Vlijmen.
Programmering: Elmer Schönberger, Jan van Vlijmen.
Producers: Alma Netten, Gwenoële Trapman.
Ontwerp: Christine Baart (Sdu Ontwerpgroep).
Zetwerk en opmaak: Floris Hollestelle.
Druk: Drukkerij SSP, Amsterdam.
Aan de totstandkoming van dit programmaboek werkten verder mee: Bettine Heslinga,
Janneke van der Meulen, Jan Ritsema,
en Elmer Schönberger.

Verantwoording illustratie
omslag binnenkant: Pablo Picasso,
fragment schets 'Sabijnse maagdenroof' (1962)

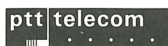
Het is niet mogelijk gebleken alle rechthebbenden te achterhalen. Degenen die menen nog rechten te kunnen doen gelden, wordt verzocht contact op te nemen met de uitgever.

Sponsors

PTT Telecom (hoofdsponsor)
NV SDU v/h Staatsdrukkerij/Uitgeverij
Credit Lyonnais Bank Nederland NV
De Volkskrant
Fiat Auto Nederland BV
Dommelsche Bierbrouwerij BV
Iberia
De Bussy Ellerman Harms BV
KLM
Kodak Nederland BV

Subsidiënten

Ministerie van WVC
Ministerie van Economische Zaken
Gemeente Amsterdam
Ministerio de Cultura, Madrid
Centro para la difusión de la música contemporánea
Association Française d'Action Artistique
Nationale Commissie Voorlichting en Bewustwording
Ontwikkelingssamenwerking (NCO)



HOOFDSPONSOR

de Volkskrant



ontwerpen

Sdu Ontwerpgroep: inventief en creatief.

Sdu Ontwerpgroep maakte de afgelopen drie jaar alle ontwerpen voor het Residentie Orkest en de ontwerpen voor het Holland Festival 1990 en 1991.

Gespecialiseerd in ontwerpen van corporate identities, brochures, grafische vormgeving van jaarverslagen, boeken en tijdschriften, complexe informatiestromen (formulieren), computergestuurde ontwerpen van o.a. waardepapieren (Cad Cam).

Sdu Grafische Bedrijven: als het om professionele dienstverlening gaat.

Sdu Grafische Bedrijven; koploper in drukken. Complexe en grote boekproducties, manuals en catalogi, meerkleurendrukwerk en promotioneel drukwerk, kettingformulieren, geheim- en waardedrukwerk, identity- en chipcards en huisdrukkerij-faciliteiten voor overheid, bedrijven en culturele instellingen.

Sdu Uitgeverijen: boeken en naslagwerken voor de kritische en professionele lezer.

Sdu Uitgeverijen; kwaliteit en betrouwbaarheid staan voorop in de uitgeverijen.

Gespecialiseerd in overheidspublicaties, uitgaven van maatschappelijk en cultureel belang en naslagwerken.

Sdu DOP: informatie en distributie van overheidsinformatie.

drukken

uitgeven

Sdu Uitgeverij Plantijnstraat

Sdu Uitgeverij Koninginnegracht

Sdu Juridische & Fiscale Uitgeverij