

Redactie Aleid Hamel, Frans v. Rossum

- 5 juni Amsterdam, Centrum Bellevue,
20.30 uur
6 juni Utrecht, Centrum 't Hoogt,
20.30 uur
9 juni Middelburg, Schouwburg
(Foyer), 19.30 uur

Frances-Marie Uitti

cello

- 11 juni Amsterdam, Centrum Bellevue,
20.30 uur

Geoffrey Douglas Madge

piano

- 12 en 13 juni Amsterdam, Waalse Kerk,
20.15 uur

ASKO-koor

Jos Leussink *dirigent*
Marjès Benoist *piano en harmonium*
Colin Tilney *clavecymbel*

- 13 juni Maastricht, Stadsschouwburg,
20.15 uur
14 juni Eindhoven, Stadsschouwburg,
Globetheater, 20.30 uur
15 juni Amsterdam, Centrum Bellevue,
20.30 uur
17 juni Utrecht, Centrum 't Hoogt,
20.30 uur
21 juni Middelburg, Vleeshal,
16.30 en 23.30 uur

Kosugi and Friends

- 16 juni Rotterdam, De Doelen
(Grote Zaal), 20.15 uur
18 juni Eindhoven, Stadsschouwburg,
20.15 uur

Het Losse-Snaren-Ensemble

Ed Spanjaard *dirigent*

Koninklijke Harmonie 'Oefening & Uitspanning' Beek en Donk

Heinz Friesen *dirigent*

Ensemble uit het Rotterdams Philharmonisch Orkest Leden Amsterdams Universiteitskoor en V.U.-kamerkoor

Huub Kerstens *dirigent*
Jorine Samson *sopraan*
Hein Meens *tenor*

- 18 juni Amsterdam, Centrum Bellevue,
20.30 uur
19 juni Utrecht, Centrum 't Hoogt,
20.30 uur
20 juni Maastricht, Stadsschouwburg,
20.15 uur

Carol Plantamura

mezzo-sopraan en instrumenten

Vijftien juni van het vorig jaar was het 'Sounday', de veelbesproken radiodag van John Cage op hilversum-vier. Een historische gebeurtenis: een dag lang werd een muziekgeluid gevuld met één enkele compositie van één componist.

De bijdrage die de KRO dit jaar aan het Holland Festival levert, is veel gevarieerder. Ze is verdeeld over een zestal concerten, die stuk voor stuk hun eigen thema hebben; daarmee komen er allerlei aspecten van de eigentijdse muziek aan bod, waaraan we de komende tijd in onze programma's grote aandacht zullen besteden. Van alle concerten worden opnamen gemaakt die U dan in hun geheel of in fragmenten zult kunnen beluisteren, meestal in een andere thematische context. U moet daarvoor 's maandags tussen 14.30 en 15.30 afstemmen op hilversum-vier, op het programma 'Kollage van alledaags en zeldzaam', of dinsdag op hilversum-twee, 's avonds om 20.00 of om 23.30 op het programma 'Muziek op het spel' van Ernst Vermeulen.

- 5 juni Amsterdam, Centrum Bellevue,
20.30 uur
6 juni Utrecht, Centrum 't Hoogt,
20.30 uur
9 juni Middelburg, Schouwburg¹
(Foyer), 19.30 uur

Frances-Marie Uitti

cello

Klaus Huber *Transpositio ad infinitum*
1924 1976

Giacinto Scelsi *Triphon*
1905 1956
uit: Trilogia (1956-64)

Michael Finnissy *Alice*
1946 1975
eerste uitvoering in Europa

Sylvano Bussotti *Bussottioperaballet:*
1931 *Variazione per violoncello solo*
1959-79
eerste uitvoering

Brian Ferneyhough *Time and Motion Study II*
1943 1976

Frances-Marie Uitti *Oaxano*
1979
eerste uitvoering



Frances-Marie Uitti

Frances-Marie Uitti

Deze Amerikaanse celliste voltooide haar studie in de Verenigde Staten bij Leslie Parnas en George Neikrug, en in Europa bij Radu Aldulescu en André Navarra. Al op zeer jeugdige leeftijd nam zij deel aan verscheidene internationale muziekcompetities. Als soliste speelde ze in de meeste grote steden van Europa en Amerika.

Ook tijdens het Festival Nieuwe Muziek Middelburg trad zij enige malen op, waar zij in 1978 eveneens Ferneyhough's Time and Motion Study II uitvoerde.

In 1976 ontving zij een geldprijs van het 'Center for Creative and Performing Arts' om haar compositiearbeid en haar uitvoeringen van nieuwe muziek te stimuleren.

Haar belangstelling voor hedendaagse muziek heeft geleid tot vele composities die aan haar werden opgedragen door componisten als Renosto, Scelsi, Hellerman, Bussotti, Finnissy en anderen. Het concertprogramma van 5, 6 en 9 juni vermeldt een aantal van deze werken. Uit het uiterst zware programma blijkt tevens welk een expressieve ontwikkeling de cello als solo-instrument de laatste twintig jaar heeft doorgemaakt.

Oaxano (eerste uitvoering)

'Oaxano' is het resultaat van twee jaar onderzoek. Een onderzoek, lijkt 't wel, naar de mogelijkheden én onmogelijkheden van het instrument met het oogmerk een niet eerder toegepaste speltechniek te ontwikkelen... het gebruiken van twee strijkstokken in één hand.

Eerder geschreven composities die dezelfde techniek vereisen, werden uitgevoerd in het Palais des Beaux Arts in Brussel, 1977, en tijdens het Festival Nieuwe Muziek Middelburg in 1978.

Klaus Huber

De persoonlijkheidsontwikkeling van Huber werd sterk beïnvloed door het oorlogsgebeuren van 1939-1945. Sporen daarvan zijn dan ook in zijn muziek terug te vinden: een pacifistische geest, een erop gericht zijn met iedere mens in het reine te komen, en daarnaast een geïntrigeerd zijn door de duistere en onzekere kanten van het leven.

In Zürich studeerde Huber compositie, muziektheorie en contrapunt bij Willy Burkhard en viool bij Stefi Geyer, later bij Boris Blacher. Burkhard was binnen de neo-barokke stroming een opmerkelijk eigen weg ingeslagen in de richting van een introverte stijl, die leidde tot het beoefenen van kleine vormen, waarbij de voorheen zo geliefde motoriek en het expressieve muzikale detail werden vermeden.

Rond 1954 heeft Huber zich langzaam maar zeker afgewend van Burkhard's stijl ten gunste van de seriële muziek.

Compositie-technisch gezien resulteerde Huber's ontwikkeling in een kleurige schrijfwijze. Door zijn sterk onafhankelijke, gecompliceerd ineengevlochten en vaak ook uitgesproken nerveuze stijl lag Huber ten tijde van de tot in de kleinste details doorgevoerde seriële muziek, als het ware dwars op de algemene stroming. Bovendien verleende een op een lange traditie teruggaande, met het middeleeuwse mystieke denken verwante wereldbeschouwing Huber een zeggingskracht, waarmee hij zich sterk onderscheidde van zijn tijdgenoten. Een goed voorbeeld hiervan is zijn '...Inwendig voller Figur...' voor koorstemmen, luidsprekers, geluidsband en groot orkest. Dit werk werd geschreven in de jaren 1970/1971 in opdracht van de stad Neurenberg, ter gelegenheid van het Dürer-jaar in 1971. De teksten zijn genomen uit de Apocalyps van Joannes en uit werk van Dürer zelf.

Zijn al vroeg aanwezige gerichtheid op het transcendentale deelt Huber met

componisten als Scelsi, Cage, Messiaen en Stockhausen. Sinds 1973 leidt hij — als opvolger van Wolfgang Fortner — de 'Kompositionsklasse' en de 'Studio für neue Musik' aan de Musikhochschule van Freiburg. Naast anderen was hij jurylid bij wereldfestivals van het I.G.N.M. en van de Stichting Gaudeamus. Bovendien leidde hij verschillende malen de analysecursussen van Gaudeamus in Bilthoven.

“‘Transpositio ad infinitum’ für ein virtuosos Solo-cello”

(1976) schreef Huber op instigatie van Rostropovitsj, ter gelegenheid van de zeventigste verjaardag van Paul Sacher, de mecenas aan wie de hedendaagse muziek een aantal van haar belangrijkste werken te danken heeft.

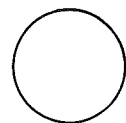
De titel 'transpositie tot in het oneindige' is de beste karakterisering voor dit werk, omdat het een eindeloze, hoewel zich nooit letterlijk herhalende reeks variaties op een kort motief betreft. Een perpetuum mobile. Een vruchteloze poging om de materie te ontstijgen.

Giacinto Scelsi

Evenals zijn literaire tegenvoeter Di Lampedusa, heeft Scelsi zich — niet geplaagd door materiële noden — ongestoord aan zijn kunst kunnen wijden.

Dat Scelsi nooit enige toelichting op zijn muziek heeft gegeven, of enige informatie over zijn persoon, vindt zijn grond in een diep doorvoelde levensvisie. Hij beschouwt zichzelf niet zozeer als componist, maar eerder als tussenpersoon tussen twee werelden. De rol van bemiddelaar is slechts een zuiver praktische en het aandacht schenken niet waard. Waar het om gaat is de boodschap uit de andere wereld.

Bij wijze van toelichting laat Scelsi zijn composities vergezeld gaan van een klein tekeningetje, een Zen-symbool dat door z'n multi-interpretabiliteit een antwoord op ieder vragen moet zijn.



'Triphon' voor solo-cello.

uit: 'Trilogia'

De drie levensfasen van de mens:

1957 **Triphon** - Jeugd-Energie-Drama

1957 **Diathome** - Rijpheid-Energie-Denken

1965 **Igghur** - Ouderdom-Herinnering-Katharsis/Bevrijding

Toelichting of interpretatie wordt naar wens van de componist niet gegeven.

Michael Finnissy

Engels componist die al op jeugdige leeftijd een studiebeurs ontving, waarmee hij compositie ging studeren bij Bernard Stevens en Humphrey Searle aan het Royal College of Music. Later studeerde hij bij Roman Vlad in Rome.

Naast een uitstekend pianist, is Finnissy een componist die gemakkelijk schrijft. Uit zijn speelse, vaak ironisch getinte composities blijkt een groot gevoel voor theater, dat voor een deel gevoeld moet zijn door Finnissy's indrukwekkende belezenheid in de wereldliteratuur.

Hij schrijft bij voorkeur direct voor uitvoerenden en houdt zich voornamelijk bezig met muziek voor kleine bezetting. Naast lezingen over 20ste-eeuwse muziek, verwierf hij met zijn werk in ons land bekendheid gedurende de Gaudeamus-muziekweken en tijdens de Festivals Nieuwe Muziek van de Stichting Jeugd en Muziek in Zeeland.

Alice (eerste Europese uitvoering)

Van de drie muziekstukken die de gezamenlijke titel 'Alice' dragen, is het eerste geschreven voor contrabas, het tweede voor cello-solo en het derde voor 'cello and diner'. Het stuk voor contrabas is opgedragen aan Fernando Grillo, die er ook de eerste uitvoering van gaf tijdens het festival van Royan in 1976. Het tweede stuk is opgedragen aan Marijke Verberne en het derde aan Frances-Marie Uitti. Deze op hetzelfde muzikale materiaal gebaseerde stukken zijn geschreven in de periode 1970-1975, en worden ieder voorafgegaan door een kort citaat uit Lewis Carroll's 'Alice in Wonderland'. De verschillende citaten vormen een sleutel tot het wezen en de inhoud van de drie muziekstukken. Zo wordt het cello-solostuk ingeleid met het volgende citaat: '... 'I call it purring, not growling', said Alice. 'Call it what you like', said the Cat...'

Het 'cello and diner'-stuk, dat helaas zonder 'diner' zal worden uitgevoerd, kreeg als inleiding mee: '... 'No room! No room!', they cried out when they saw Alice coming. 'There's plenty of room!', said Alice indignantly, and she sat down in a large arm-chair at one end of the table...'

Sylvano Bussotti

Componist, dirigent, regisseur, acteur, schilder, décor-ontwerper, schrijver, uitvoerend kunstenaar en wat niet al. Ontving zijn muzikale opleiding aan het Cherubini-conservatorium in Florence en bij Max Deutsch in Parijs. Invloeden deed hij ondermeer op van Webern en in zijn experimentele composities van die andere duivelskunstenaar, John Cage. Bussotti's tekentalent maakte hem tot één der belangrijkste vertegenwoordigers van de grafische notatie, die hij later weer ten gunste van een traditionele notering opgaf.

Na composities in absolute muziek wendde Bussotti zich meer en meer tot werken met muzikaal-dramatische actie, b.v. zijn 'La Passion selon Sade', die hij zelf encenseert en tot opvoering brengt.

Muziek in de muziek

De persoonlijkheid en het werk van Sylvano Bussotti is als een veelzijdige en levendige kaleidoscoop.

Bussotti is niet alleen tevreden met een meer of minder één-dimensionale samenstelling van de verschillende tonen. Voor hem is muziek, muziek die hij vorm geeft in nauwe samenhang met de kunst van het teken, het licht, de kleur, het gebaar en het woord.

Het zou zowel verkeerd als onmogelijk zijn de componist Bussotti te willen scheiden van een uitstekend violist, dichter, analyticus en polemicus, tekenaar en beeldend kunstenaar, van wie in minder dan tien jaar vijftien exposities werden gehouden, en van een maker van bioscoop- en televisiefilms, toneelspeler, regisseur en décor-ontwerper van meer dan twintig theaterstukken van Puccini tot aan Cage.

De creatieve Bussotti is ongekend veelzijdig, maar niet op een intellectuele of van te voren vastgelegde manier, doch vanuit een spontane opwelling. Zowel zijn werk- als zijn leefwijze worden gestuwd door eenzelfde kracht: een nimmer te verzadigen drift naar het nieuwe. Hij legt het accent op het scheppende en laat daarbij zijn eminente Italiaanse fantasie de vrije loop, het natuurlijke in de kunst zoekend en het kunstzinnige in het alledaagse.

Zo is Bussotti dan een uiterst gecompliceerd fenomeen, enig in zijn soort, die zich niet laat etiketteren en die steeds op de grens van iedere vaststaande historische ontwikkeling staat, ook wanneer hij zelf ertoe bijdraagt het karakteristieke van die ontwikkeling te bepalen.

Het totale aspect van de muzikale productie van Bussotti toont een werk, dat vanuit zichzelf opgroeit, een continuerend werk, dat door een complex raderwerk van symbolen vanuit de eigen ervaring ontstaat. Men kan géén van zijn stukken uit de grote samenhang isoleren van waaruit het is ontstaan, evenmin kan men het losweken van die werken die eraan voorafgingen of die nog zullen volgen.

Iedere bladzij van zijn partituren getuigt van deze eenheid en van het tijdloze van het gehele oeuvre. Daarom heeft 't z'n betekenis wanneer Bussotti voor zichzelf beslag legt op de woorden 'gedachten over de toekomst', om zich aldus aan het tijdelijke en aan het vergankelijke te willen onttrekken.

(uit: 'Musique dans la Musique', Maurice Fleuret/Paris)

Bussottioperaballet: *Variatione per violoncello solo* (eerste uitvoering)

Het idee, dat de cello een ietwat menselijke gedaante heeft is een heuse illusie; bijgeloof zelfs, met alle bedreigingen en verlokkingen vandien, waartegen de verborgen krachten in de muziek van Bussottioperaballet allerminst opgewassen zijn.

De compositie die de spil is van het programma van vanavond levert de proef op de som. De celliste staat voor de beangstigende opgave er alle stadia van te moeten doormaken, en de cello wordt bij wijze van spreken verkracht, maar zal tenslotte ook weer in haar eigen zuivere, klassieke eer hersteld worden.

Niet zonder boosaardige bijbedoelingen van de celliste de dubbelzinnige betekenis van de term 'voor strijkstok alleen' letterlijk op, laat het instrument geheel aan zijn lot over en vindt haar eigen gebarenspeel uit. Bij het schijnsel van kaarslicht. En terwijl de componist deze vondst toejuicht, noteert hij de volgende programmatoelichting:

Sensitivo voor strijkstok-solo. Het verband tussen de snaar en de strijkstok waarop het spelmechanisme van bepaalde instrumenten berust, wordt in de vijf delen van deze grafische partituur op verschillende manieren uitgedrukt: door horizontale lijnen (de snaren) waar een andere lijn (de strijkstok) zich doorheen kronkelt en vervolgens met punten en andere grafische vormen (de vrije vingers van de twee handen). Van deze zelfde ruwe schets kan ook een versie in klank uitgewerkt worden. Daarbij moeten we het strijkinstrument dan beschouwen als een instrument waarop elke denkbare tonenreeks kan worden gespeeld. Niet alleen de reeksen die we uit de traditionele muziek kennen. Strijkstok en vingers kunnen zich dan vrij bewegen over de hele omtrek van het instrument.

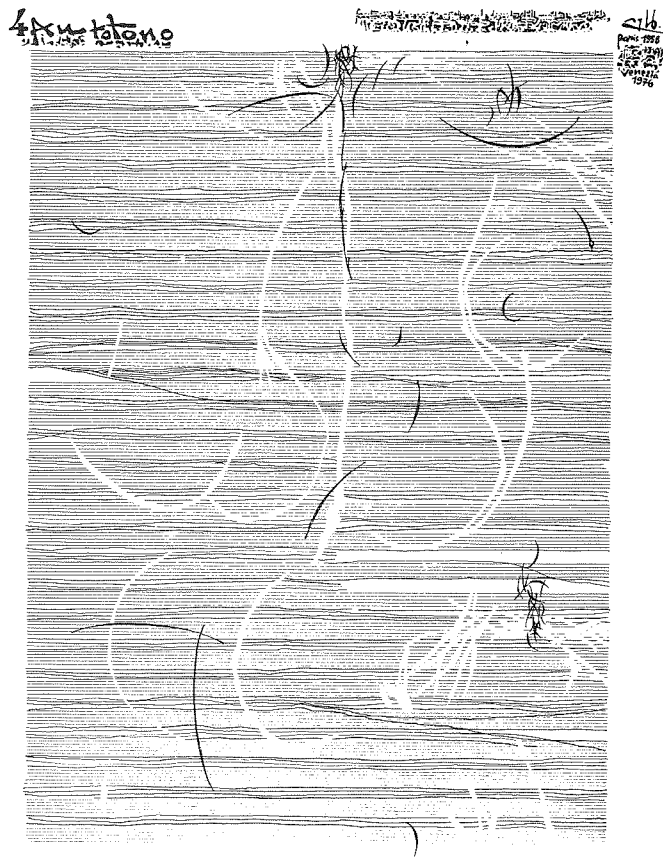
Rara (eco sierologico), 'zes composities in één, voor solo-strijkinstrumenten' werd in 1964 geschreven. RARA is, zo schrijft Bussotti, bovenal de hoofdpersoon van mijn werk. De protagonist van het drama dat zich afspeelt volgens de dramaturgie van het dagelijks leven, en het is ook het symbool van mijn acht leerjaren. De ondertitel 'eco sierologico' (letterlijk: serologische echo) was een voorstel van Bussotti's arts en doelt op een therapeutische functie van een rustperiode tussen twee behandelingen door, die het organisme de kans geeft tot rust te komen en de arts in staat stelt de werking van de behandeling te bekijken. Zo ook doelt de ondertitel hier op de onderbrekingen en tevens op het verband tussen de vijf onderdelen van de hele compositie.

De **Cadens** uit het **Rara Requiem**, voor violoncello-solo, is een samenvatting van alle schrijfwijzen die Bussotti in de loop der jaren voor cello heeft gebruikt. Het is een eindeloze variatie, een spreuk, voor **Danese Etoile** wier persoon de onmeetbaar omvangrijke Thanatos, de

Dood, tot mens maakt. Nog nooit in z'n geheel uitgevoerd is het een muzikaal moment dat de uitvoerende of de luisteraar geen enkele uitweg uit de beklemming laat.

Solo, vier bladzijden ingevoegd aan het begin van de totale partituur van **La Passion Selon Sade**, bieden het buitengewoon vage materiaal van **Solo** (tonen, frequenties op een rij, afzonderlijk, in groepen, samengevoegd en weer uit elkaar gehaald; sporadische toespelingen op zwiingend arsenaal vol geluid; diagrammen voor de belichting). Deze vier pagina's, afzonderlijk gedrukt als zelfstandig werk, richten zich tot Jan en Alleman: het zou niet onmogelijk zijn er... het meest banale 'son et lumière'-spektakel uit te destilleren. Maar men kan er ook de meest abstracte 'a' van de viool uit lezen, die inlijsten in stilte en vervolgens ophangen aan de muur. Tussen deze twee onverenigbare uitersten van spektakel en stilte zweven de onbeperkte mogelijkheden van de eindeloze herhaling. SOLO is nog nooit in z'n geheel uitgevoerd, omdat elke voorstelling niet meer is dan het aanbod van één enkel gebaar, terwijl we zouden kunnen kiezen uit een oneindig aantal.

Autotono... offers aan Tono Zancanaro, ter gelegenheid van het feit dat ze, hoewel hij de zeventig gepasseerd is, dagelijks weer opbloeien als tijdens de dagen van mijn ontluikende adolescentie. Ze keren tot mij terug, langzaam bevolkt door de figuren en de ideogrammen van de Tono van nu. Bijna zijn het dubbelzinnige afbeeldingen (zie illustratie), waaruit het figuratieve opbloeit als erotische triomf die bij machte is het horizontale weefsel van zijn abstractie te ontdoen. Vervolgens ontstaan andere bladen,



Bussotti

eng verweven met de rudimentaire oerkennis van beide tekens (het figuratieve en het abstracte) die uiteindelijk — terwijl we in het langsheenvlieden de bloedverwantschap tussen beide kunnen onderkennen — het diepste wezen van het oorspronkelijke bereiken, waar klanken vrij trillen dankzij een onbelast verbeeldingsvermogen, toonbeeld van vindingrijkheid.

In deze verzameling staat bij uitzondering één blad recht overeind, evenals het instrument waar we nu aan denken, de cello. Wijde bogen (ligaturen) die in zwart een witte schaduw werpen op het weefsel. En verder hier en daar kleine opeenhopingen van ragfijne maantjes (inderdaad lange nagels die op het papier gevallen zijn, afgeknipt met een schaar. Heel duidelijk zijn het nagels van een volwassene.). Het vertelt het overdadige en 'Parijse' verhaal van androgyne, levende lichamen.

Sylvano Bussotti.

Brian Ferneyhough

Ferneyhough ving zijn instrumentale muziekstudies aan in Birmingham aan de School of Music. Nadien studeerde hij compositie bij Lennox Berkeley aan de Royal Academy of Music in Londen.

In 1969 kwam hij naar Nederland om gedurende een korte periode bij Ton de Leeuw te studeren aan het Amsterdams Conservatorium. Vervolgens ging hij naar Bazel om bij Klaus Huber in diens meesterklas verder te studeren. Vanaf 1973 is hij docent in Freiburg aan de Musikhochschule aldaar.

Dat zijn muziek moeilijk uitvoerbaar is, blijkt wellicht uit het feit dat de helft van zijn door jury's gekozen werken nooit werd uitgevoerd.

Zijn muzikale produktie is betrekkelijk gering, maar dat is te begrijpen van een componist die zich immense moeite getroost voor iedere compositie en het kleinste detail daarvan.

Evenals Finnisay kreeg ook Ferneyhough in ons land bekendheid door zijn deelname aan het Festival Nieuwe Muziek Middelburg, waar zijn *Time and Motion Studies I* en *II* werden uitgevoerd door respectievelijk Harry Sparnaay en Frances-Marie Uitti.

Over *Time and Motion Study I* zei Harry Sparnaay ondermeer het volgende in *Mens en Melodie*: 'Toen ik de partituur zag, dacht ik: Dit kan niet. Het werd dan ook voor de première in Royan één grote knokpartij... Hij (Ferneyhough) deed zes jaar over de kompositie (1971-1977) en ik moest het in vier weken instuderen. Als ik daar aan denk, krijg ik er nog een kick van. Het is lichamelijk dermate uitputtend, na twee bladzijden word je wit, na vijf groen, ik ben niet meer om aan te zien. Je moet je enorm onder controle houden om te voorkomen dat je vingers een eigen leven gaan leiden.'

Dat eenzelfde inspanning van Frances-Marie Uitti gevraagd wordt, moge hiermee voldoende zijn aangetoond.

Time and Motion Study II

Aantekeningen van de componist bij de partituur:

'Het is van belang dat de kracht van dit werk niet wordt ontdaan van mogelijke andere betekenislagen door het te behandelen als een voorbeeld uit de categorie "music theatre". Hoogstens zou het misschien een "allegorical action" genoemd kunnen worden, wat — opzettelijk — zowel alles als niets hoeft te betekenen. Dientengevolge worden geen andere handelingen van de uitvoerende of zijn assistenten gevraagd, dan die welke nodig zijn om het vereiste geluidsresultaat te produceren.

Dat wil niet zeggen dat zekere voorspelbare, secundaire associaties tot iedere prijs buitengesloten moeten worden. De enorme complexiteit en de aard van de instrumentaal-electronische notatie zal welhaast zeker

associaties met buiten-muzikale gebeurtenissen oproepen, die niet geheel onwelkom zijn. Maar zij moeten onder geen beding opgedreven worden naar een niveau van gelijke waarde als dat wat door de puur muzikale essentie wordt uitgedrukt.

Van het grootste belang is steeds het fundamenteel muzikaal verloop van opbloeien en weer neergaan, dat de volledige gebarenstructuur ondersteunt en conditioneert. De spanningen in het stuk moeten gevoeld worden alsof zij altijd van binnenuit hoorbaar worden. Anderzijds is een feestelijke, eigenlijk rituele en goed uitgekende benadering aan te bevelen tijdens de voorbereidende handelingen die aan de eigenlijke uitvoering voorafgaan (het al vast aansluiten van de solist op de elektronische apparatuur).

Temeer als scherp contrast met de noodzakelijke, directe aanpak die van de cellist wordt gevraagd zodra een begin met het eerste genoteerde materiaal wordt gemaakt.'

11 juni Amsterdam, Centrum Bellevue,
20.30 uur

Geoffrey Douglas Madge

piano

Jean Barraqué *Sonata*
1928-1973 1950-52

John Cage *Music of Changes*
1912 1951



Geoffrey Douglas Madge

Geoffrey Douglas Madge

Madge is geboren in Australië, waar hij in Adelaide zijn conservatoriumopleiding — piano — voltooide. Hij kwam in 1963 naar Europa en hij is nu naast concertpianist, hoofddocent piano aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag.

Het zeer omvangrijke repertoire van Madge strekt zich uit tot en met de meest recente avant-garde muziek. Hij is bij uitstek geïnteresseerd in werken die een uiterste aan technische en muzikale expressie vragen. Een aantal composities is speciaal voor hem geschreven, omdat maar weinig pianisten in staat zijn of de moeite nemen de enorme technische complicaties en muzikale problemen van de hedendaagse muziek de baas te worden.

Madge is van mening dat een pianist van vandaag eveneens ervaring in het componeren moet hebben om tot een beter begrip van de moderne muziek te komen. Zelf componeerde hij ondermeer een strijkkwartet, zes pianowerken, elektronische muziek en een ballet 'Monkeys in a Cage', dat in 1977 in het Sydney Opera House in première ging.

Het concert van 11 juni geeft aanleiding genoeg om van een historisch recital te spreken. Twee legendarische werken waaruit alleszins blijkt in welke uitersten er in 1951 binnen de eigentijdse muziek werd gedacht.

'Music of Changes' van John Cage en de Pianosonate van Jean Barraqué: twee werken waarover vaak gesproken wordt, maar die men zelden in de gelegenheid is te horen, en zeker niet tijdens één concert.

John Cage

Als zondermeer de invloedrijkste componist van zijn generatie, heeft Cage zijn eigen plaats ingenomen in de reeks van grote, Amerikaanse componisten en vernieuwers, waarin ook Charles Ives, Edgard Varèse en Henry Cowell vertegenwoordigd zijn.

Evenals de anderen heeft Cage - een visionair inzicht tonend in de ontwikkeling van de muziek - de bezetenheid van een uitvinder ten aanzien van de veeleisende en speelse aspecten van het experimentele. Het werk van Cage heeft als muzikale ontwikkeling het gebruik van slagwerk en 'geluid', geluidsband-composities, compositie-principes op basis van het toeval, grafische notatie, en een uitvoeringspraktijk waarin het gebaar, het woord en live-electronica worden benadrukt, zowel bevorderd als gevestigd. Cages ideeën zijn niet alleen een inspiratiebron geweest binnen de ontwikkeling van de muziek, maar evenzeer hebben zij hun neerslag gehad op alle andere takken van uitvoerende en beeldende kunsten.

"All art should imitate nature in her manner of operation, rather than in her outward appearances."

Music of Changes

Toen John Cage in 1951 Music of Changes wilde schrijven, wist hij dat hem dit een paar maanden onafgebroken werk zou kosten, waarin hij geen tijd zou hebben om in z'n levensonderhoud te voorzien. Hij was straatarm. Maar hij vond een goede oplossing om aan geld te komen. Hij wist dat de hele partituur uit 86 bladzijden zou bestaan en voor hij eraan begon, konden zijn vrienden op de partituur inschrijven voor 5 dollar per bladzijde. Zo kreeg hij 430 dollar bij elkaar, waarvan hij kon leven tot het stuk af was.

'Music of Changes' is een keerpunt in het werk van Cage, althans wat betreft de compositiemethode. Ook vóór 1951 was hij al op zoek geweest naar een mogelijkheid om een stuk muziek te creëren dat niet meer afhankelijk was van individuele smaak en geheugen, twee psychische elementen die een componist bij zijn werk plegen te leiden, en dat

bovendien vrij was van bijvoorbeeld literatuur en andere 'tradities' in de kunst. Het systeem dat hij al had uitgeprobeerd, beruiste op de eigenschappen van het magische vierkant, maar bij 'Music of Changes' onderwierp hij zich voor het eerst aan het onvoorspelbare resultaat van het Chinese I CHING, Het Oude Orakelboek. De titel betekent: Boek der Veranderingen, in het Engels 'Book of Changes', waar hij de titel van zijn compositie aan ontleende. I Ching kent 64 basis-orakels, die worden verkregen door 6 maal 3 munten op te gooien. De hele compositie berust op het mechanisme van dit eenvoudige vraag- en antwoordspel.

Bovendien gebruikte Cage een aantal tabellen, die hem in staat stelden om het toeval door berekening onder controle te houden. Van de 64 mogelijkheden hadden er 32 betrekking op klanken en 32 op stiltes. De 32 klankmogelijkheden werden in twee vierkanten ondergebracht, elk van vier bij vier, die zowel horizontaal als verticaal gelezen konden worden. Alle twaalf mogelijke tonen waren in die vierkanten aanwezig. Andere geluiden en herhalingen van tonen, de lengtes van de tonen en de stiltes, de samenklanken en de dynamische verschillen werden eveneens van tevoren in tabellen vastgelegd, waaruit dan langs de weg van het toeval werd gekozen.

Waardeoordelen liggen niet in de aard van dit werk besloten voor wat betreft compositie, uitvoering of het beluisteren.

Omdat er geen vastgestelde relaties aanwezig zijn, schrijft Cage, kan werkelijk alles gebeuren. Er kan derhalve nooit sprake zijn van een 'vergissing', want alles wat er gebeurt, gebeurt hier omdat het nu eenmaal werkelijk zo gebeurt.

Het toeval heeft de tijdsduur van het werk vastgesteld op 43 minuten.

Omdat er geen vast metrum is, maar elke noot een eigen tijdsduur heeft, is 't voor de pianist één van de moeilijkste opgaven van dit stuk zich aan de voorgescreven tijdseenheid te houden.

Jean Barraqué

Een leven zonder compromissen.

Barraqué, Frans componist, die al op 15-jarige leeftijd compositieles volgde, eerst bij de organist Jean Langlais, later — samen met o.a. Pierre Boulez en Karlheinz Stockhausen — bij Olivier Messiaen en René Leibowitz. Sinds die tijd is hij een loyale, zij het allerminst dogmatische aanhanger van de serialiteit geweest.

Alles wat hij vóór 1950 schreef, heeft hij vernietigd. De pianosonate is het oudste werk dat er nog van hem over is. Tussen 1952 en 1955 werkte hij ook in de electronica-studio van de Groupe de Recherches van Pierre Schäffer, wiens esthetische opvattingen en werkwijze hem echter niet bevielen. Resultaat van deze drie jaren is dan ook een 'Etude' van vijf minuten. Terzelfder tijd werkte hij aan 'Séquence' dat eveneens tijdens dit Holland Festival wordt uitgevoerd. Richard Toop schrijft: 'In 1955 attendeerde Michel Foucault, de filosoof, Barraqué op een Franse vertaling van "Der Tod des Vergil", een episch dichtwerk van de Oostenrijkse schrijver Hermann Broch (1886-1951). Barraqué voelde zich instinctief aangetrokken tot dit werk, "een lyrisch commentaar op het eigen ik" zoals de schrijver het noemt. In 1956 had hij een groots plan ontworpen voor een gigantisch werk "La Mort de Virgile", waaraan hij zijn leven lang wilde blijven werken. Een project dat op voorhand bestemd was onvoltooid te blijven, zoals Mallarmé's "Livre". Hij begon er onmiddellijk aan te werken en voltooide in de loop der jaren drie delen. Op het moment van zijn dood was hij al goed gevorderd met vier andere delen.

Voor Barraqué bracht de seriële compositie-methode, als een nooit eindigende reeksenvariatie, met zich mee, dat dit werk hoe dan ook onvoltooid zou blijven. Hoewel zowel de Sonate als 'Séquence'

ontstonden voordat hij op dit idee kwam, heeft Barraqué bevestigd dat beide werken de kiem van zijn latere ontwikkeling bevatten. Zij kunnen beschouwd worden als een reusachtige opmaat voor de Broch-cyclus.' 'Onze eeuw vraagt meer dan ooit om grandeur en zelfs om pathos' is één van Barraqué's bekende uitspraken. Het hiernavolgend citaat geeft een ander, maar zeker niet minder kenmerkend beeld van de mens en de componist Barraqué.

'Musique de qualité, cela ne veut rien dire. Voilà ce que, au moins, je voudrais qu'on fasse comprendre. La musique c'est le drame, c'est le pathétique, c'est la mort. C'est le jeu complet, le tremblement jusqu'au suicide. Si la musique n'est pas ça, si elle n'est pas le dépassement jusqu'aux limites, elle n'est rien...'

Jean Barraqué / uit: Propos Impromptu. 1969.

Pianosonate

Deze eendelige sonate van ongeveer veertig minuten behoort samen met de Tweede Sonate van Boulez en de 'Music of Changes' van Cage, tot de belangrijkste stukken voor pianosolo uit de jaren rond 1950.

Elk van de drie werken vertegenwoordigt de esthetische tendens waarin hun makers toen geloofden. Boulez werkte op basis van de meest rigoureuze seriële principes, die hem een maximum aan verstandelijke controle op het compositieproces garandeerden. Hij streefde betugeling van persoonlijke expressie na.

Cage was nog radicaler. Hij probeerde zijn eigen persoonlijkheid helemaal buiten spel te houden en schreef zijn 'Music of Changes' paradoxaal genoeg als bewijs, dat er ook muziek bestaat die pretendeert geen enkele bedoeling te hebben. "The highest purpose is to have no purpose at all", luidde zijn motto.

Barraqué probeerde de serialiteit te combineren met zijn behoefte aan intense persoonlijke expressie. Hij hanteerde de reeksentechniek in zijn Sonate heel onopvallend. Ze was voor hem niet meer dan een hulpmiddel, de steigers die hij nodig had om het bouwwerk op te trekken. De spanning van het werk ligt echter geheel in twee oeroude muzikale elementen: het bewegingsspel en het spel met klanksterkte. Barraqué bouwde zijn Sonate op de extremen van vlug en langzaam, van beweging en stilstand, van hard en zacht, van geluid en stilte. "Voor de eerste maal in de geschiedenis, misschien, staat Muziek oog in oog met haar aartsvijand Stilte. Aan het begin biedt het dynamische karakter van de muziek de stilte geen schijn van kans, maar heel gestaag dringt ze er tenslotte in door en verovert hoe langer hoe meer terrein." (citaat: André Hodeir).

"Het eendelige werk", schrijft Richard Toop, "kan in tweeën verdeeld worden. Het eerste deel is over het algemeen snel, het tweede langzaam. Bovendien bereikt Barraqué duidelijke contrasten door afwisselend 'vrij' en 'gebonden' te componeren. (Naar Beethovens voorbeeld zou men deze stijl kunnen beschrijven als 'tantôt libre, tantôt recherché!'). De gebonden fragmenten kunnen op het gehoor doorgaans herkend worden wanneer bepaalde noten steeds op dezelfde hoogte terugkeren.

In de eerste helft wordt het materiaal heel nauwkeurig verzameld, uitgebouwd en verwerkt, maar het tweede deel lijkt beheerst te worden door het verlangen om alles wat zo nauwgezet bijeen werd gebracht te niet te doen.

Het betoog van het eerste deel speelt zich midden op het klavier af. De steeds onduidelijker structuur van het tweede deel stelt de hoogste en laagste liggingen van het instrument tegenover elkaar. Samen met de bijzonder langzame tempi roepen deze contrasterende liggingen het gevoel van ontbinding op."

12 en 13 juni Amsterdam, Waalse Kerk,
20.15 uur

Het ASKO-koor

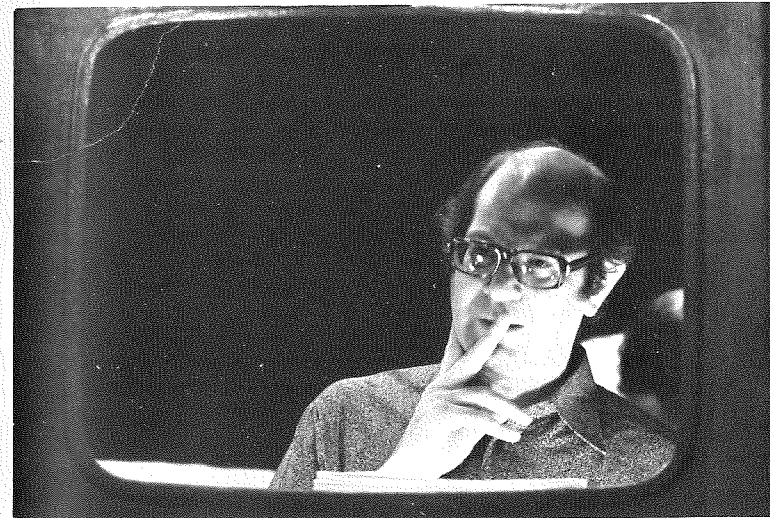
Jos Leussink *dirigent*
Marjès Benoist *piano en harmonium*
Colin Tilney *clavecymbel*

12 juni

Mauricio Kagel *Chorbuch für Vokalensemble
und Tasteninstrumente*
1931 1976-1978
eerste integrale uitvoering
deel I

Johann Sebastian Bach *Engelse Suite nr. 6 in d klein*
1685-1750 *BWV 811*
Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Double
Gavotte I
Gavotte II
Gigue

Mauricio Kagel *Chorbuch*
deel II



Mauricio Kagel

13 juni

Johann Sebastian Bach *Partita nr. 6 in e klein*
BWV 830
Toccata
Allemande
Courante
Air
Sarabande
Tempo di Gavotta
Gigue

Mauricio Kagel *Chorbuch*
deel III

Johann Sebastian Bach *Toccata in fis klein*
BWV 910

Mauricio Kagel *Chorbuch*
deel IV

Mauricio Kagel

De Argentijnse componist Mauricio Kagel heeft zich, sinds hij in Keulen woont, in de muziekwereld weten te vestigen als iemand die controversen oproept. Dat is niet zo eenvoudig als het lijkt. Doorgaans gaat het er als volgt aan toe. Werkelijk nieuwe ideeën van een jong componist werken tegendraads en zijn dan een tijdlang controversieel. Blijken ze hout te snijden, dan worden ze na een tijdje modern (hetgeen een zekere goedkeuring veronderstelt van het gilde der critici en dat impliceert meestal dat de scherpe kantjes eraf zijn) en in een nog latere fase raken ideeën en werken van de intussen wat ouder geworden componist in de mode. Meestal betekent dat, dat er weinig nieuws en nog minder controversieels te verwachten is.

Er zijn symptomen die erop wijzen dat Kagel in deze derde fase ondergebracht kan worden: hij heeft een gevestigde naam, hij raakt in de mode en hij is niet zo jong meer. Maar als hij desondanks het ene na het andere controversiële werk blijft produceren, moeten we wel te doen hebben met iemand die het kunstwerk gebruikt als een transportmiddel voor ideeën, die het onmiddellijke resultaat zijn van analyse, kritiek en zelfkritiek.

'Ich muss selbstkritisch genug bleiben, um das zu komponieren, was auf kurze oder lange Sicht nicht geht und dadurch Werk und Genre in Frage stellt', stelt hij. En elders: 'Die Beziehungen zwischen Musik und Gesellschaft immer neu zu durchleuchten, ist ein wesentlicher Teil meiner Arbeit.' Die kritische inhoud is het, die zijn werk op de eerste plaats controversieel maakt, tegelijkertijd zijn ook de middelen waarmee hij zijn composities maakt controversieel.

Kagel heeft niet alleen de compositorische middelen enorm verrijkt en het element muziek nieuwe dimensies gegeven, maar ook de componist ter discussie gesteld: het fenomeen, de vakman en zijn functies in het muziekleven.

Kagels werk schept gemakkelijk een gevoel van onbehagen, van verwarring. Het roept bij alle intensiteit, precisie, perfectie en schoonheid, een grote spanning op tussen betrokkenheid en afstandelijkheid. Dat is de

plaats waar hij de toeschouwer in zijn werk betreft. Hij vergt van hem dezelfde aandacht, scherpe waarneming, fantasie en hetzelfde interpretatievermogen dat hij zelf gebruikte om zijn poëtisch commentaar op de uit het leven gegrepen situaties te formuleren.

Frans van Rossum

Chorbuch für Vokalensemble und Tasteninstrumente
Het ASKO-koor geeft de eerste integrale uitvoering van Mauricio Kagels koorboek. In deze grote compositie diept Kagel de religieuze emoties uit, die latent aanwezig zijn in Bach's vierstemmige koraalzettingen. Ze bleven verborgen achter de toenmalige muziektaal en het liturgisch ritueel. Aard en omvang maken het moeilijk het werk op één avond uit te voeren, daarom wordt het over twee avonden gespreid. Het wordt bovendien onderbroken door twee van de indrukwekkendste clavecymbelwerken van Bach, in een uitvoering van de beroemde Engelse clavecinist Colin Tilney, die hiermee zijn Nederlands debuut maakt.

Kagel over Chorbuch

De 53 stukken zijn afkomstig uit de koralen van J. S. Bach en ditzelfde geldt tevens voor de twee partijen die voor het klavier zijn geschreven. De toegepaste methode van componeren zou men 'niet-lineaire transpositie' kunnen noemen. Als men de toonaard van een stuk zou voorstellen als een rechte lijn, dan zou de corresponderende niet-lineaire transpositie niet parallel lopen met de referentielijn — of die er nu boven of onder loopt — maar zij zou gelijkmatige bogen en ongelijkmatige, gebroken lijnen vormen.

Ten opzichte van de toonaard van het origineel, heeft ieder akkoord van de piano of het harmonium een verschillend transpositie-interval, afwijkend van het interval dat aan het daaraanvooraangaande of het onmiddellijk daaropvolgend akkoord is gegeven.

De vocale gedeelten staan niet in verband met de koralen van Bach, hoewel dezelfde teksten gebruikt zijn. Ook al zijn de 53 vocale stukken alfabetisch gerangschikt, het is aan de uitvoerenden zelf te beslissen welke stukken zullen worden gezongen en in welke volgorde ze worden uitgevoerd. Een integrale uitvoering is niet wenselijk, maar het minimum-aantal moet toch twaalf zijn. Ook is het mogelijk de stukken afzonderlijk in kerken uit te voeren, of men zou ze, afgewisseld met andere werken, als rondo kunnen uitvoeren.

De stiltes die de stukken scheiden moeten bovendien van verschillende tijdsduur zijn, die kan variëren van 'attacca' tot de aangehouden rust. De lengte van de slotfermate van ieder koraal is ook variabel. Het ensemble kan bijvoorbeeld een pianissimo-akkoord net zo lang aanhouden als er adem is (zonder dat dit mag uitlopen op een aangehouden rust!). Op het laatste harmonium-akkoord zou men eveneens langzame registermodulaties kunnen uitvoeren. Of ook kan de pianist de laatste tonen laten uitsterven.

Wat de rusten betreft, is het nodig een opmerking over het tempo te maken: het ontbreken van tempo-aanduidingen past in de traditie van deze muziek en laat zich verklaren uit het verschil in nagalm, die van zaal tot zaal anders is.

In ieder geval zal men er voor moeten zorgdragen buitengewoon langzame en buitengewoon snelle tempi te verkrijgen ten opzichte van een gewoon moderato. Van de talrijke teksten bieden sommige uit zichzelf voldoende aanwijzing voor het juiste tempo, terwijl andere ruimte genoeg laten voor een groot scala van variaties.

Mauricio Kagel.

ASKO

ASKO is een organisatie van musici die nieuwsgierig zijn naar wat nu gecomponeerd wordt. Vandaar dat de samenwerking met componisten binnen de ASKO-activiteiten een belangrijke plaats inneemt. Speciaal voor ASKO geschreven werken worden in overleg met de componist ingestudeerd. De componisten dirigeren, spelen mee en geven uitleg. Behalve deze opdrachtstukken brengt ASKO ook themaprogramma's over stromingen, historische lijnen en speciale verschijnselen, zoals muziektheater en elektro-instrumentale muziek.

Het ASKO-koor treedt in dit Holland Festival, na een bezinningsperiode van anderhalf jaar, voor het eerst naar buiten toe op. Het is op dit moment het enige veertigstemmige koor in Nederland, dat zonder uitzondering muziek uit deze tijd zingt.

Het ASKO-koor is samengesteld uit 'amateurs' en conservatoriumstudenten, en wordt op stimulerende wijze geleid door Jos Leussink. Naast het eigen repertoire in opbouw (werken van Ton de Leeuw, Arne Mellnäs en Joep Straesser), zal het ASKO-koor in de nabije toekomst ook projecten in samenwerking met het ASKO-orkest verzorgen.

Marjès Benoist

Marjès Benoist studeerde aan het Amsterdams Conservatorium bij Jan Odé, Jan Wijn en Hans Dercksen, en behaalde in 1974 met onderscheiding het solistendiploma.

Behalve in Amsterdam studeerde zij twee jaar bij Guido Agosti in Rome en volgde zomercursussen in Siena bij Sergio Lorenzi (kamermuziek) en in Santiago de Compostela bij Alicia de Laroche. In 1970 en 1974 behaalde zij respectievelijk de Burgemeester de Bruin- en de Jacques Vonkprijs. Binnen het kader van de Nederlands-Russische betrekkingen werd zij uitgekozen twee jaar aan het conservatorium van Moskou te studeren bij Jevgeni Moguilevski en Henrietta Mirvis.

Thans is zij hoofdvakdocente-piano aan het conservatorium in Arnhem. Haar belangstelling gaat uit naar Bach, het romantische repertoire en de hedendaagse muziek.

Jos Leussink

Jos Leussink studeerde muziekwetenschap te Utrecht en bekwaamde zichzelf op alle mogelijke manieren in koor- en orkestleiding. Hij was enige tijd medewerker van het Instituut voor Sonologie in Utrecht en heeft enige publikaties op het terrein van de elektronische muziek op zijn naam staan.

De laatste jaren ontwikkelde hij een specialisme voor de directie en studie van eigentijdse koorliteratuur.

Jaren geleden begon hij in Utrecht met de Pomomu (de Pool voor Moderne Muziek), de eerste groep amateurs die zich projectmatig met het uitvoeren van eigentijdse koormuziek ging bezighouden (Gaudemus Muziekweek, Combi-concerten, radio-opnamen, o.a. via de NOS voor de BBC — Let The People Sing-wedstrijd waarin met Straesser's Blossom Songs een hoge klassering werd bereikt).

Hij is thans docent koordirectie en muziek/kultuurgeschiedenis aan het Conservatorium te Zwolle en medewerker aan radio-programma's van de AVRO en de KRO, alsmede dirigent van het Amersfoorts Kamerkoor en het ASKO-koor.

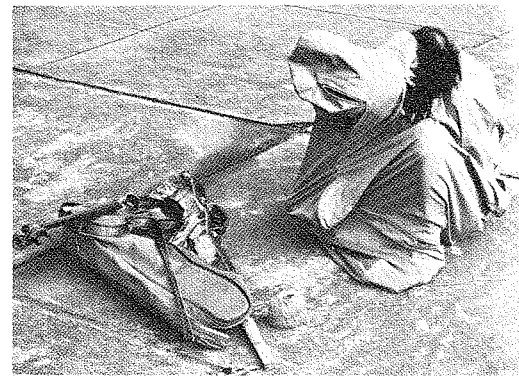
- 13 juni Maastricht, Stadsschouwburg,
20.15 uur
14 juni Eindhoven, Stadsschouwburg,
Globetheater, 20.30 uur
15 juni Amsterdam, Centrum Bellevue,
20.30 uur
17 juni Utrecht, Centrum 't Hoogt,
20.30 uur
21 juni Middelburg, Vleeshal,
16.30 en 23.30 uur

Kosugi and Friends

Takehisa Kosugi *Performance met
en instrumenten,*
Akio Suzuki *geluidsbanden en
en/of live-electronica*
Ted Szántó
en/of
Steve Lacy
en/of
Michel Waiszvis



Kosugi



Takehisa Kosugi

Met andere componisten formeerde Kosugi in 1961, als kind van zijn tijd, de Ongaku-groep, waarmee hij concerten van geïmproviseerde muziek en geluidsobjecten gaf in Tokyo. Na zijn afstuderen als musicoloog aan de 'Tokyo University of Arts' in 1962 op het onderwerp 'The improvisation of music, a comparative musical study', raakt hij steeds meer verweven met de FLUXUS-stroming. Werken van hem worden in de daaropvolgende jaren uitgevoerd tijdens Fluxus-festivals in o.a. Denemarken, Duitsland en de Verenigde Staten. Eind 1964 nam hij deel aan een aantal concerten tezamen met John Cage, David Tudor, Robert Rauschenberg en de Merce Cunningham Dance Company tijdens een toernee in Japan. Ook nu nog werkt hij regelmatig met de Cunningham Company samen. In 1967 kwam hij voor het eerst naar Nederland voor een solo-optreden in het Stedelijk Museum in Amsterdam.

Een kijkje in zijn biografisch overzicht laat zien, dat Kosugi aan vrijwel alle belangrijke festivals voor avant-garde muziek heeft meegewerkt en dat zijn belangstelling naast muziek ook uitgaat naar 'music-theatre' en film. Zijn 'Heterodyne or Surfing' van 1973 vertoont opmerkelijke verwantschap met 'environment-music', zoals ook moge blijken uit het volgende citaat: "Fishing the sounds standing by a pond all day — perhaps a long awaited sound might be caught. What is interesting here is the very act of staying by the pond waiting for IT to come... Any performer (player) must feel a paradox in the sounds of music — the vision of a deaf person, tangible sounds, the hearing of a blind person, and a fragrant landscape... The process of the mystery of waves must be revealed. A wave with the velocity of light becomes a wave with the velocity of sound." Kosugi verzorgt in dit Holland Festival een improvisatie-avond gebaseerd op muzikale contrasten. Hij maakt daarbij gebruik van gewone en ongewone (muziek-)instrumenten, geluidsbanden en live-electronica. Tot de onbekende factoren behoren de musici met wie hij zal optreden. Op zijn lijst staan in ieder geval zijn vrienden Akio Suzuki, de Nederlander Ted Szántó en de Amerikaan Steve Lacy, met wie hij eveneens optrad in het Festival d'Automne afgelopen winter in Parijs.

Ted Szántó

Ted Szántó werd geboren in Indonesië. Sinds 1958 woont deze componist en uitvoerend kunstenaar in Nederland. Vanaf 1976 is hij free-lance medewerker van de Katholieke Radio Omroep. Van groot belang voor zijn muzikale vorming waren de lessen in muziektheorie en muziekgeschiedenis bij de musicoloog Ernst Vermeulen.

Zijn compositorische belangstelling geldt voornamelijk de 'environment'-muziek, radiofonie, filmmuziek en muziekfilm, en ongebruikelijke elektronische circuits.

Zijn compositorische uitgangspunten worden vrij nauwkeurig samengevat door de volgende zinsnede: "today's mighty oak is just yesterday's tiny nut which held its ground".

Akio Suzuki

In 1960 begint Suzuki door zelfstudie zich serieus met muziek bezig te houden. Zijn eerste composities uit 1962 zijn gebaseerd op ideeën over de natuurlijkheid van de muziek. Hierop doorwerkend komt hij tot het ontwerpen van een variëteit aan muziekinstrumenten die een natuurlijk geluid voortbrengen.

In juli 1975 exposeert hij met twee stukken geluidssculptuur op de EXPO'75 in Okinawa.

Samen met Kosugi werkt hij mee aan twee optredens in 1977.

"Metaplasm" tijdens de tentoonstelling voor eigentijdse muziek in Tokyo, en "Satie and Divertissement".

In 1978 voert hij "spinning dance, spinning music" uit tezamen met de danser Lesli Glatter, in het American Culture Centre in Tokyo. Eind 1978, begin 1979 treedt hij op tijdens het Festival d'Automne in Parijs, waar hij opnieuw samenwerkt met Kosugi.

Steve Lacy

"An American in Paris who makes beautiful music."

Zoals zoveel andere jazzmusici uit de beginjaren vijftig, begint ook Lacy zijn muzikale loopbaan in 'big bands' en dixielandgroepen. Van 1953 tot 1959 werkt hij veel samen met Cecil Taylor en maakt hij kennis met de muziek van andere grootheden in de jazz: Gil Evans, Thelonious Monk, Don Cherry en Rosewell Rudd.

Al in 1960 attendeerde Don Cherry Lacy op het begrip 'free music', en hoewel Lacy daarmee geen ervaring had, komt hij uiteindelijk terecht bij experimentele, New Yorkse jazzmusici als Archie Shepp en Carla Bley. Het moeizame klimaat voor jazzmusici in Amerika doet Lacy besluiten naar Europa te emigreren, waar hij — na lange omzwervingen in Zwitserland en Italië — zich in Parijs vestigt.

In de geschiedenis terugblikkend noemt hij Thelonious Monk, Sonny Rollins, Charlie Parker en Lester Young als de meest invloedrijke musici en componisten op zijn muzikale ontwikkeling.

Over zichzelf en zijn werk zegt Lacy het volgende.

"Ik kan mijn werk niet in woorden uitleggen. Voor mij verklaart de muziek zichzelf in klanken. De (sopraan-)saxofoon is een machine als ieder andere, en het is alleen door er leven in te blazen, dat hij voor ons van belang wordt. Toen ik in 1950 de mogelijkheden voor de sopraansaxofoon begon te onderzoeken, stond hij nog maar in zeer gering aanzien. Nu, grotendeels dankzij het pionierswerk en de inspiratie van John Coltrane, maar ook wel dankzij mijn eigen onderzoekingen, is dit instrument erg populair geworden.

Uitvoeren en componeren zijn de twee belangrijkste aspecten van mijn muzikale activiteiten. Natuurlijk hebben zij een onderlinge invloed op elkaar. Maar toch, een musicus is een soort medium, en heel vaak wordt de muziek in een staat van vervoering gemaakt. Het is pas achteraf, dat je je kunt realiseren wat er precies is gebeurd, vooral in muziek waarin je in grote mate te maken hebt met improvisatie."

16 juni Rotterdam, De Doelen
(Grote Zaal), 20.15 uur
18 juni Eindhoven, Stadsschouwburg,
20.15 uur

Andriessen/ Strawinsky

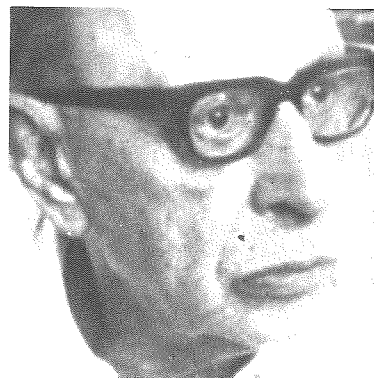
Louis Andriessen *Symfonie voor losse snaren*
1939 1977

Het Losse-Snaren-Ensemble

Ed Spanjaard *dirigent*
Ynske Gunning *viool*
Mieke van Heerikhuizen
Maartje ten Hoorn
Ineke Nouws
Cilia Prenen
Koos Palmboom *altviool*
Martin Spanjaard
Michael Feves *cello*
Joke den Heyer
Marjolein Meijer
Pieter Smithuysen *contrabas*
Rob Zeelenberg



Louis Andriessen



Igor Strawinsky

Igor Strawinsky *Cantata*
1882-1971 1951/52

Jorine Samson *sopraan*
Hein Meens *tenor*

leden van het Amsterdams
Universiteitskoor en het
V.U.-kamerkoor
leden van het Rotterdams
Philharmonisch Orkest

Huub Kerstens *dirigent*
Raymond Delnoye *fluit*
Jo Hagen
Heinz Friesen *hobo*
Henk Heunen
Zvi Maschkowski *cello*

Louis Andriessen *Symphonieën der Nederlanden*
1939 1973

Haydn Wood *Mann in Veen*

John Chance *Incantation and Dance*

Saint-Saëns *Finale uit de 3de Symfonie*
arr. Earl Slocum *in c klein*

Koninklijke Harmonie
'Oefening & Uitspanning'
uit Beek en Donk
Heinz Friesen *dirigent*

Louis Andriessen over het Losse Snaren Projekt

Een belangrijk deel van mijn instrumentatielessen aan het Conservatorium in Den Haag is het opzetten van praktische projecten. "Hoketus" was in 1977 het resultaat van een projekt 'minimal music', en in 1978 was de "Symfonie voor losse snaren" het resultaat van een 'losse snaren projekt'. De opzet van de projecten geschiedt op strikt anarchistiese wijze. Eén persoon heeft een idee, hij haalt er een tweede bij, die haalt er een derde bij, enz. Niets wordt van bovenaf georganiseerd.

In 1969 had ik al definitief afscheid genomen van het symfonieorkest met het stuk "Hoe het is", dat voor de ene helft geïmproviseerd moest worden en voor de andere helft bestond uit een gigantisch strijkorkest dat allemaal aangehouden tonen speelde op losse, zij het afwijkend gestemde snaren. Het stuk begon met een serie chromatiese akkoorden die in een sekvens verschuiven. Eigenlijk was "Hoe het is" al 'tegen' het traditionele symfonieorkest geschreven: de gehele strijkersgroep, de basis en het hart van het symfonieorkest sinds zijn ontstaan en zonder twijfel tot aan zijn

dood, de hele strijkersgroep aan één hand verlammen, de mogelijkheid ontnemen om een 'mooie' toon te vormen en te vibreren, leek mij te getuigen van een zeer negatieve instelling ten opzichte van het symphonieorkest.

De ontmoeting in Den Haag met een paar aardige strijkersleerlingen, gaf de doorslag tot het vormen van een alternatief strijkorkest, dat alleen losse snaren zou spelen, scordatura wel te verstaan. De samenwerking heeft, na enige tijd proefjes te hebben gerepeteerd: Bach, Milhaud, Purcell, eigen fragmenten en Zuidamerikaanse beguine's, geresulteerd in de "Symfonie voor losse snaren".

De groep bestaat uit 12 strijkers: 5 violen, 2 altviolen, 3 celli en 2 contrabassen. De scordatura's zijn zodanig geregeld dat het orkest de beschikking heeft over alle chromatiese tonen tussen



Dat maakt het mogelijk om een zeer uitgebreid repertoire te spelen. Maar van elke toon is er maar één aanwezig. Dat betekent, dat elke melodie gespeeld wordt door evenveel mensen als er tonen voorkomen in die melodie. Er bestaan verschillende voorbeelden van een dergelijke speeltechniek. Het dichtst bij huis is het Engelse "Ghange Ringing": muziek voor een groot aantal grotere en kleinere kerkklokken, waarbij iedere speler één klok bedient. In West-Afrika bestaan drumorkesten van trommels met verschillende toonhoogten, waarbij elke speler een of twee trommels bespeelt. In de westerse muziekkultuur ken ik geen voorbeelden, behalve de vergelijkbare 'hoketus'-techniek in de vokale stijl van de Ars Nova, en tot op zekere hoogte de 'punktuele' muziek van bijvoorbeeld Webern.

De 'Symfonie' die ik geschreven heb voor dit orkest gebruikt maar een beperkt aantal van de mogelijkheden die het losse-snaren-orkest biedt. Kompositories-technies maak ik gebruik van symfoniese procédé's: terugkerende motieven bijvoorbeeld, maar vooral een zich ontwikkelende muzikale beweging, en zo iets als een reprise. Sinds de jaren '50 heb ik dergelijke technieken niet meer toegepast. Misschien is het mijn antwoord op de huidige neo-romantiese stroming: terug naar het symphonieorkest. Maar dit orkest kan nooit als een echt strijkorkest klinken, omdat het letterlijk **onthand** is.

Uiteindelijk is het me ook begonnen om niet alleen nieuwe muziek te bedenken, maar ook nieuwe orkesten. Voor een alternatieve muziekpraktijk zijn concrete alternatieven nodig, andere speelwijzen ook, andere manieren om met muziek om te gaan. Wil je de muziek veranderen, en dat is de belangrijkste taak van de komponist, dan moet je ook het musiceren veranderen.

Wat het muzikale materiaal betreft, houd ik me sinds 1970 eigenlijk maar met één onderwerp bezig: de eenstemmigheid.

(fragmentarische weergave uit een artikel in de ASKO-KRANT, nr. 14/15)

Symphonieën der Nederlanden

In de jaren dat Louis Andriessen in verband met concerten van De Volharding contact had met de 'Koninklijke Harmonie Oefening en Uitspanning' in Beek en Donk, was Misha Mengelberg lid van de opdrachtcommissie van de gemeente Amsterdam. Mengelberg kon daar steun vinden voor zijn opvatting, dat er voor harmonie-orkesten wel eens andere dan de gewone stukken geschreven mochten worden. Het resultaat was een opdracht van de gemeente Amsterdam aan Andriessen. Voor hem was dat een experiment en een uitdaging die hij graag aannam, omdat hij zich aangetrokken voelde tot de karakteristieke sound van het harmonie-orkest, en wellicht ook uit sympathie jegens de

amateurmuziekbeoefening. Zo ontstonden dan deze symphonieën voor Beek en Donk.

De opzet was om gemakkelijk speelbare muziek te schrijven maar in een muzikale taal, die voor harmonie-orkesten niet zo gemakkelijk zou zijn. Gemakkelijk speelbaar: het stuk gebruikt alleen tonen uit de ladder van Bes, de toonaard waarin de instrumenten van het orkest staan, met hier en daar een As. De toevoeging van deze As, de zevende trap in de ladder van Bes, is het restant van een oud idee om een stuk te schrijven met uitsluitend natuurtonen, waarin een zogenaamde reine zevende toon zou voorkomen. Het werk vertoont enige verwantschap met de traditionele symphonie in die zin, dat het bestaat uit zeven karakteristieke deeltjes, die zonder onderbreking in elkaar overgaan, met een inleiding die zelfs rechtstreeks naar Beethoven, meester der symphoniekunst, verwijst. Daarnaast hebben ook enige buiten-muzikale ideeën een rol gespeeld. Zo had Andriessen het Nederlands polderlandschap voor ogen en de al even nostalgische, Nederlandse atmosfeer van noeste arbeid en toberij. Daar gaat dit stuk eigenlijk over. In elk deel horen we andere machines, een ander facet van ononderbroken geploeter. En zelfs als het in het laatste deel tot een 'avondje-uit' komt, dan nog blijft het zwoegen geblazen: de charleston die wordt ingezet, wil maar niet van de grond komen. De beentjes blijven op de vloer, maar onverdroten blijven we — met de vrolijkste bedoelingen overigens — volhardend doorploeteren.

De geschiedenis van de Cantata

In juli 1951, nadat hij The Rake's Progress had voltooid, componeerde Strawinsky "The Maidens Came", voor mezzo-sopraan, twee fluiten en cello. Op 2 februari 1952 hervatte hij het werk aan deze Cantata, op anonieme liederstukken uit de Elisabethaanse tijd, met het stuk dat het duet tussen mezzo-sopraan en tenor "Westron Wind" zou worden. In eerste aanzet zou het een zuiver instrumentaal deel geworden zijn voor hoorns, trombone, contrabas en houtblazers. Op 8 februari begon hij aan "To-Morrow Shall Be My Dancing Day", en pas toen hij dat af had, begon hij weer aan "Westron Wind". Hij voegde er twee vokale stemmen aan toe en bracht het op 21 maart in partituur.

"To-Morrow Shall Be My Dancing Day" markeert voor het eerst de invloed van Schönberg's serieel principe, want ook al komt het soort kreeftgang dat we in dit Ricerare aantreffen al eeuwen geleden voor, Strawinsky kwam er pas op aan de hand van zijn tijdgenoot, toen hij in Europa in het najaar van 1951 diens muziek en de vele discussies daarover hoorde. Strawinsky's getypte copie van het gedicht "To-Morrow Shall Be My Dancing Day" bevat enige muzikale aantekeningen in de marge naast de regels "To call my true love to the dance", "The Jews on me they made..." en "Before Pilate the Jews...". De toonhoogtes en een paar ritmes zijn gelijk aan die in de uiteindelijke partituur. De notatie naast "Before Pilate the Jews..." bestaat uit negen noten afgeleid van "The Maidens Came" (de regel: "We will therefore sing no more"), waaraan hij aan het eind twee andere noten toevoegde en vervolgens een tabel maakte van de vier varianten van deze "elftoonsreeks": het origineel, de retrograde, de omkering en de omgekeerde retrograde.

Terwijl hij "To-Morrow Shall Be My Dancing Day" componeerde, volgde Strawinsky repetities, onder leiding van de schrijver dezes, van Schönbergs Septet-suite. Na de eerste repetitie op 12 februari, stelde Strawinsky talloze vragen over de constructie van het stuk, zoals ook na de repetities op 17, 20, 21, en 24 februari. (Op 17 februari componeerde hij de muziek voor "And rose again on the third day", en op de 22e voor "The Holy Ghost on me did glance": het stuk werd niet geschreven in de volgorde waarin het tenslotte werd gepubliceerd.) Op 12 en 21 maart en op 12 en 14 april hoorde hij ook schrijvers repetities van Schönbergs Serenade. Eind april, na het Concertino uit 1920 bewerkt te hebben voor een ensemble van 12 instrumenten, voltooid op Pasen, vloog Strawinsky naar Europa, waar hij

in Parijs repetities bijwoonde van 'Wozzeck' en 'Erwartung', die beide volledig nieuw voor hem waren. Terug in Hollywood op 29 juni, componeerde hij "Lykewake Dirge" en zo voltooide hij de Cantata, blijkens een van zijn brieven aan Ernst Roth, op 21 juli.

uit: Vera Strawinsky en Robert Craft: Strawinsky in pictures and documents. New York, Simon & Schuster, 1978. pg. 421-422.

Ed Spanjaard

Na zijn eindexamen (1972) piano en orkestdirectie aan het Amsterdams Muzieklyceum, studeerde Ed Spanjaard aan de 'Guildhall School of Music'. Hij bleef in Londen 'hangen', kreeg contact met het vermaarde operahuis Covent Garden, viel bij de music-staff aldaar op door een leerlingenuitvoering van Britten's 'Rape of Lucretia' en werd er aangesteld als assistent van de huidige artistiek leider, Colin Davis. De bekroning van die periode (van 1973 tot '77) noemt hij de twee voorstellingen van Strauss' 'Ariadné auf Naxos', met Heather Harper en Yvonne Minton, die hij zelf mocht dirigeren. In vijf jaar assisteerde hij groten als Kleiber, Haitink, Muti en Ozawa. Sinds september 1977 is Spanjaard assistent-dirigent van het Concertgebouworkest.

Huub Kerstens

Huub Kerstens studeerde aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag kerkmuziek, koördirectie, piano en hoorn. In het buitenland heeft hij orkestdirectie gestudeerd bij Michel Tabachnik van wie hij tevens de assistent was. Hij is als gastdirigent opgetreden bij het Limburgs Symfonie Orkest, het Utrechts Symfonie Orkest, het Gewestelijk Orkest, het Radio Blazers Ensemble, het Nederlands Blazers Ensemble, het Nederlands Kamerkoor, het Nederlands Vocaal Ensemble, het Omroepkamerkoor en het Groot Omroepkoor. Gedurende het jaar 1978 heeft hij een aantal concerten geleid bij de Amsterdam Sinfonietta, met welk orkest hij tevens een tournee van vijf weken maakte door de Verenigde Staten (maart/april 1978).

Voor het seizoen 79/80 is hij uitgenodigd door het Residentie-Orkest, het Nederlands Kamerkoor, het Omroepkamerkoor en het Nederlands Operakoor.

Voorts is hij als dirigent verbonden zowel aan de Vrije Universiteit als aan de Gemeentelijke Universiteit van Amsterdam.

Ook treedt hij regelmatig op als pianist en begeleider.

Jorine Samson

Jorine Samson is in 1953 geboren, zij studeerde aan het Amsterdams Conservatorium bij Erna Spoorenberg.

In Nederland en daarbuiten heeft zij al een grote concertpraktijk opgebouwd, in de eerste plaats gericht op oratoria, zij zong o.a. verschillende malen onder leiding van Charles de Wolff.

Zij trad twee maal op in het TV-programma 'Jonge mensen op het Concertpodium.'

Hein Meens

Hein Meens studeerde aanvankelijk piano en schoolmuziek aan het Maastrichts Conservatorium. Vanaf 1971 studeerde hij tevens hoofdvak

zang bij Mya Besselink. In 1972 behaalde hij het diploma piano akte B en in 1975 het eindexamen solozang met onderscheiding. Tijdens het Internationale Vocalistenconcorso 1974 in 's Hertogenbosch behaalde hij de Toonkunst Vocalistenprijs. Voorts werkte hij met Janine Micheau, Anton Dermota, Felix de Nobel en Pierre Bernac en zag in 1977 zijn zangstudie bekroond met de Prix d'Excellence.

Heinz Friesen

Heinz Friesen werd in 1934 te Brunssum geboren, studeerde aan het Koninklijk Conservatorium te Den Haag bij Jaap Stotijn en slaagde voor alle eindexamen's met onderscheiding voor muzikaliteit en virtuositeit. Hij ontving de Dr. Fockmedaille en de 'Zilveren Vriendenkrans' van de Ned. Ver. Concertgebouwwrienden.

Sedert september 1966 is Heinz Friesen als eerste hoboïst aan het Rotterdams Philharmonisch Orkest verbonden, waarmee hij inmiddels al vele malen solistisch is opgetreden. Tevens dirigeert hij veelvuldig andere symfonieorkesten en maakt hij deel uit van diverse kamermuziekgroepen. Hij is hoofdleraar hobo aan het Kon. Conservatorium in Den Haag. Sedert 1963 is Heinz Friesen dirigent van de Koninklijke Harmonie 'Oefening en Uitspanning'. Onder zijn vakkundige en bezielende leiding werden vele successen behaald.

Vijf maal werd Oefening en Uitspanning nationaal kampioen van de K.N.F. In 1970 behaalde hij met het orkest het Nationaal kampioenschap tijdens het Wereldmuziekconcorso Kerkrade. In 1978 werd hij op hetzelfde Concorso met zijn orkest Wereldkampioen met 353 1/2 punt, een nooit geëvenaarde prestatie.



Koninklijke Harmonie 'Oefening & Uitspanning'.

- 18 juni Amsterdam, Centrum Bellevue,
20.30 uur
19 juni Utrecht, Centrum 't Hoogt,
20.30 uur
20 juni Maastricht, Stadsschouwburg,
20.15 uur

Vokaal Muziektheater

Carol Plantamura

Mezzo-sopraan en instrumenten

- Bernard Rands** *Ballad 3*
1935 in memoriam Bruno Maderna
1973
- Betsy Jolas** *Caprice à une voix*
1926 1975
- Giacinto Scelsi** *CKCKC*
1905 1967
-
- Sylvano Bussotti** *Il Nudo* uit: 'Torso'
1931 1963
- Carlos Roqué Alsina** *Consecuencia II*
1941 1971
- Michael Finnissy** *Medea*
1946 1973-76
-
- Marc Monnet** *Vocis Imago*
1947 1976 nieuwe versie 1979
- John Patrick Thomas** *Body Remember*
1942 1970

Carol Plantamura

De uit Amerika afkomstige sopraan Carol Plantamura studeerde aan het 'Occidental College' te Los Angeles, en begon aldaar haar zangloopbaan in de serie 'Monday Evening Concerts' in samenwerking met Pierre Boulez. Gedurende twee jaar was zij lid van het 'Center for Creative and Performing Arts' in Buffalo (N.Y.). Als concert- en operazangeres trad zij zeer regelmatig op in de Verenigde Staten en Europa, in nauwe samenwerking met vooraanstaande componisten als Luciano Berio, John Cage, Vinko Globokar, Carlos Alsina, Frederic Rzewski en anderen. In april 1978 gaf zij in de serie 'Muziek van Nu' een concert in het Stedelijk Museum in Amsterdam, waarin zij samen met de componist Denis Smalley oude en eigentijdse muziek uitvoerde. Carol Plantamura verzorgt in dit Holland Festival een avond vocaal muziektheater. Als motto voor dit concert zou de titel van het werk van Marc Monnet kunnen dienen: VOCIS IMAGO, portret van een stem.

Bernard Rands

Na zijn studie aan de Universiteit van Wales, woonde Rands in Italië, waar hij compositie studeerde bij Dallapiccola. Aansluitend studeerde hij compositie en orkestdirectie bij Boulez en Maderna. Na een periode waarin hij als lector verbonden was aan de Universiteit van Wales, keerde hij opnieuw naar Italië terug. Dit maal om bij Berio zijn studie in compositie te voltooien. In 1966 ontving Rands een 'Harkness International Fellowship' waardoor hij in staat gesteld werd twee jaar in de Verenigde Staten door te brengen. Gedurende de periode 1969/1970 was hij 'Granada Fellow in Creative Arts' aan de universiteit van New York, en werd hij lid van de muziekfaculteit aldaar. Rands heeft gewerkt in de elektronische-muziekstudios van Albany (N.Y.), Berlijn, Milaan, Urbana en York, waar hij werken voor radio en film componeerde. Hij heeft een uitgesproken belangstelling voor nieuwe muziek met een theatrale inslag. Als dirigent heeft hij zowel eigen werk als dat van andere eigentijdse componisten uitgevoerd.

Ballad 3 (in memoriam Bruno Maderna)

Kort na de dood van zijn vriend Bruno Maderna, componeerde Rands deze ballade te zijner nagedachtenis. Evenals de andere 'Ballads' in de reeks, heeft ook deze ballade speciale aspecten van vocaal gedrag als uitgangspunt, te weten die uit de westerse religieuze eredienst. De eenvoudige muziek van de geluidsband, die bijna geheel is opgebouwd uit de geluiden van stemmen en 't geluid van een klok, bevat een verwijzing naar een elektronisch werk van Maderna, 'Continuum'. Bovendien zijn, weliswaar getransformeerd, geluiden en fragmenten opgenomen, die in hun originele vorm en context enigszins te maken hebben met Maderna en de 'Milano Studio di Fonologia Musicale'-ervaringen van Rands. De theatrale presentatie van 'Ballad 3' is toe te schrijven aan de invloed van twee kunstenaars met wie Maderna zich zeer verwant voelde: Rembrandt en Beckett. De tekst is uit een verzameling gedichten van Gilbert Sorrentino, getiteld 'The Perfect Fiction', uit welke bundel eveneens de teksten voor alle andere 'Ballads' zijn genomen.

Betsy Jolas

In 1945/1946 studeerde Betsy Jolas aan het Bennington College harmonieeler bij Paul Boepple, orgel bij Karl Weinrich en piano bij Hélène Schnabel. Aansluitend studeerde zij aan het conservatorium van Parijs compositie bij Darius Milhaud, analyse bij Olivier Messiaen en contrapunt bij Simone Plé Caussade.

Tijdens de veertiger jaren begeleidde ze de Dessoff Choirs in New York. Sinds 1955 is zij uitgeefster van het tijdschrift van de O.R.T.F.: 'Ecouter aujourd'hui'.

In haar voornamelijk voor kleine bezetting geschreven werken, vinden we eenzelfde expressiekracht terug als die welke het werk van Messiaen kenmerkt. Nochtans tonen de composities van Jolas ons een componist met een — in tegenstelling tot Messiaen — meer relativerende geest.

Caprice à une voix

'Caprice à une voix' werd in 1975 gecomponeerd voor het 'Concours International de Chant' te La Rochelle. De compositie-opdracht was in die zin vrij ongewoon, dat het een zangstuk moest worden dat door iedere stemsoort gezongen kon worden, of het nu een lage bas of een coloratuursopraan betrof.

Het resultaat was een reeks sekvensen, waaruit de zanger of zangeres naar believen een keuze kan doen om het stemtype optimaal tot zijn recht te laten komen.

Voor de uitvoering van het stuk is een piano noodzakelijk, maar een pianist is overbodig. Het is de zanger of zangeres zelf, die zich op bepaalde momenten moet vergewissen van de juiste intonatie aan de hand van de piano, zoals zich dat voordoet bij het instuderen van een stuk vocale muziek.

Voor een toelichting op de componisten Scelsi, Bussotti en Finissy zij verwezen naar de programmabespreking bij het concert van Frances-Marie Uitti (5 juni).

Il Nudo

vier fragmenten uit **TORSO**, voor sopraan, piano en strijkkwartet. Nadat **Bussotti** in 1963 '**Torso**', op tekst van Braibanti, voor stem en orkest voltooid had, koos hij daaruit vier fragmenten om die tot concertsuite om te werken. Met deze bewerking, waaraan hij de titel '**Il Nudo**' (De Naakte) gaf, behaalde hij in 1964 de eerste prijs in de categorie kamermuziek tijdens het I.G.N.M.-festival in Rome. Hij kreeg die prijs op grond van de geraffineerde structuur en de vrijwel klassieke evenwichtigheid van het stuk.

De componist ging uit van een idee van Rilke, volgens wie de menselijke stem op een naakt lichaam lijkt. Evenals in '**Torso**' ontkleedt Bussotti in '**Il Nudo**' op systematische wijze de stem van de sopraan, bevrijdt haar hoe langer hoe meer van de instrumentale vervlechtingen, tot zij haar puurheid, haar oorsprong en haar authentieke fantasie kan terugvinden.

De piano verdwijnt na het eerste fragment en het strijkkwartet na het derde, om aan de stem-alleen het laatste deel over te laten.

Het muzikale verloop is asymmetrisch, zowel door de steeds schaarser wordende instrumentatie, als door de compositorische elementen zelf. De vier fragmenten '**Il Nudo**' zijn opgedragen aan de Italiaanse acteur Romano Amidei bij wijze van muzikaal portret. In deze context zij gewezen op de betekenis van de initialen R.A., die ook terugkeren in de titel RARA, een stuk voor cello-solo, dat door Frances-Marie Uitti werd uitgevoerd (5 juni j.l.).

Carol Plantamura voert uitsluitend het vierde en laatste fragment uit: de cadens voor solo-stem. Het is tevens het fragment waarmee ook '**Torso**' eindigt, en dat daarnaast de titel van de suite rechtvaardigt doordat

uitsluitend gebruik werd gemaakt van de volgende dichtregel: 'Il nudo violente dolce essenziale corpo-linguaggio dell'intuito vitale' (Het gewelddadig zachte naakte; de wezenlijke lichaamstaal van de vitale intuïtie). Deze grote cadens verenigt alle lees- en intonatieproblemen in zich en is daarom één van de moeilijkste, maar best geslaagde bravoerstukken die de eigentijdse muzikliteratuur de menselijke stem te bieden heeft, zonder instrumentale steun of houvast.

Bussotti vindt als het ware een nieuwe vocale notatie uit, teneinde de verborgen polyfonie van de tekst tot uitdrukking te laten komen: een bijzondere articulatie, vertragingen, echo's, nieuwe lettergrepen die door fonetische associaties ontstaan, enzovoorts. Dat alles gedragen door eenzelfde poëtische impuls, zonder dat 't ten koste gaat van de verstaanbaarheid.

Herhaaldelijk kan men vaststellen hoe kleine noten contrapuntisch werken ten opzichte van de hoofdnoten, totdat zij de akoestische indruk wekken, dat het hier om vele verstrengelde partijen gaat.

Uit het derde deel van deze cadens moet de zangeres een substantieel fragment kiezen. Daarbij moet zij zich naar gelang haar gevoeligheid en haar mogelijkheden een weg banen door alle bereiken, groepen van tekens en een vrije maar zeer suggestieve grafische notatie.

De voorlaatste bladzij van de partituur is een exacte fonetische en literaire analyse van de tekst: de op elkaar gelijkende consonanten en klanken zijn op één lijn gebracht om aldus de innerlijke krachten en hoogtepunten van de tekst zo hoorbaar mogelijk te maken.

De meest subtiele, betoverende maar ook bewuste muzikaliteit smelt van begin tot eind het stuk samen, en met hetzelfde sensuele vuur de gesproken effecten: murmelen, hoorbaar ademen, zuchten, de samengebalde massa appoggiaturen, arabesken, de naar buiten brekende intervallen en tenslotte zekere, welhaast elektronische vervormingen van de stem.

Geen dezer facetten is ongefundeerd toegepast, in tegendeel: tot aan de laatste schreeuw is alles logisch onderworpen aan een volmaakte en allesbeheersende poetica, meer nog aan een nieuwe vocale ethiek dan aan een vokale esthetiek.

(vrij naar: *Musique dans la musique* / Maurice Fleuret. Paris)

Carlos Roqué Alsina

De Argentijnse componist Carlos Roqué Alsina studeerde piano, muziektheorie en orkestdirectie in Buenos Aires, en terzelfder tijd bewaamde hij zich, door zelfstudie, in compositie.

Vanaf zijn zesde jaar trad hij regelmatig als pianist op in Latijns Amerika, Europa, Canada en de Verenigde Staten. Als solist heeft hij gewerkt met dirigenten als: Otto Klemperer, Jasha Horenstein en Manuel Rosenthal. Met de 'Agrupacion Nueva Musica' werkte hij als componist en pianist mee aan een serie concerten met hedendaagse muziek, in de periode 1959 tot 1964. De twee daaropvolgende jaren verblijft hij in Berlijn, waar hij ondermeer kennis maakt met Berio, met wie hij in 1965 samenwerkt. In 1966 was hij assistent van Bruno Maderna bij de Deutsche Oper in Berlijn. Van 1966 tot 1968 was hij werkzaam bij het 'Center of Creative and Performing Arts' in Buffalo (N.Y.) en vanaf 1969 maakt hij deel uit van het ensemble 'New Phonic Art', dat zich speciaal toelegt op improvisatie-muziek. Voor zijn composities 'Ueberwindung' en 'Schichten' ontving Carlos Roqué Alsina de Guggenheimprijs van 1971.

Consecuencia II

Consecuencia II werd geschreven in 1971 voor de sopraan Carol Plantamura. Het is het tweede werk van een serie stukken, die geschreven zijn voor solisten die — naast hun eigen instrument — ook vele andere instrumenten moeten kunnen bespelen.

In dit stuk roept Alsina herinneringen uit zijn jeugd op: de melodie van een papagaai in de tuin.

Medea

Van 1973 tot 1976 heeft Finnis, met onderbrekingen, gewerkt aan zijn compositie 'Medea'. Het is een stuk van zestig minuten, geschreven voor vijf stemmen en klein orkest. Voor de twee eerste delen zijn teksten uit de 'Argonautica' van Apollonius Rhodius gebruikt, en voor het derde deel fragmenten uit de 'Medea' van Euripides.

Het aan Carol Plantamura opgedragen stuk is afkomstig uit het derde deel, waarin Medea aankondigt zich te zullen wreken op Jason's ontrouw door zijn jonge bruid en haar eigen kinderen te doden.

Het formele en ruige karakter van het Oud-Grieks, dat door een vertaling teloor zou gaan, maakt het wenselijk de tekst in de oorspronkelijke taal te zingen.

Euripides' Medea

vers 623/624

Ga heen! want door verlangen naar uw pasgetemde bruid wordt ge overweldigd, terwijl ge buitenshuis vertoeft.

798-802

Vooruit dan maar! wat baat 't mij nog te leven? Ik heb vaderland noch huis, noch toevluchtsoord uit mijn ellende. Destijds deed ik verkeerd, toen ik mijn vaderhuis verliet, bepraat door de woorden van een Griekse man, die met godes hulp boete aan ons zal betalen.

792/793

Want ik zal mijn kinderen doden; er is niemand die (hen) (mij) zal afnemen.

803-806

Noch zal hij (Jason) in het vervolg de kinderen ooit levend weerzien, noch zal hij een kind verwekken bij zijn pasgehuwde bruid, want het staat vast dat zij, ellendige, ellendig sterft door mijn tovergiften.

794-797

En is het gehele huis van Jason vernietigd, dan zal ik weggaan uit het land, vluchtend voor de moord op mijn dierbare kinderen en de meest goddeloze daad gedurfd hebbend, want het is niet te verdragen door mijn vijanden bespot te worden, lieve vrouwen (van het koor).

Marc Monnet

Deze Franse componist volgde zijn muziekstudies aan het 'Conservatoire National' van Montreuil, en aan het 'Conservatoire National Supérieur' te Parijs. Vervolgens studeerde hij aan de 'Musikhochschule' in Keulen bij Mauricio Kagel. Nadien was hij stagiaire bij het GMEB en bij het 'Centre Américain' in Parijs, in de afdeling electro-akoestiek.

Hij volgde zomercursussen in Darmstadt bij Stockhausen, Ligeti, Xenakis en Kagel.

Met zijn composities was hij vertegenwoordigd op de festivals van Metz, Donaueschingen, Napels, Orléans, Rome en Darmstadt.

In 1974 ontving hij van de laatste stad de 'Kranichsteiner Musikpreis'.

Vocis Imago

'Vocis Imago', portret van een stem, werd geschreven in opdracht van de 'Südwestfunk' tijdens het Donaueschingen-festival in 1976 en opgedragen aan Carol Plantamura. In 1979 schreef Monnet een nieuwe, in dit Holland Festival uit te voeren versie.

Vocis Imago, echo van een mogelijk lied, is een melodie zonder woorden, een harmonie zonder akkoorden. Dit korte stuk onderstreept de nieuwsgierige belangstelling van de componist om te spelen met verschillende stijlen, om een lied te laten ontstaan met behulp van gebaren, die niet worden gehinderd door de remmende en verwingende houding van het rechtstaan.

Deze compositie is de eerste uit een (mogelijke) cyclus van stukken voor twee of drie stemmen.

John Patrick Thomas

De counter-tenor John Patrick Thomas, afkomstig uit Colorado, volgde zijn eerste lessen in compositie bij Darius Milhaud en Charles Jones tijdens het 'Aspen Music Festival'. Bij Andrew Imbrie en Seymour Shifrin, docenten aan de Universiteit van Californië in Berkeley, zette hij zijn studie voort. In aansluiting daarop verdiepte hij zich in oude muziek gedurende een studiekeperiode bij Alan Curtis.

Sinds zijn Europese debuut in 1970, trad hij op in de operahuizen van Genua, Graz, München en Milaan, en werkte hij mee aan concerten van vooraanstaande nieuwe-muziek ensembles.

Evenals Carol Plantamura was hij medewerker van 'The Five Centuries Ensemble'.

Body Remember

Voor de compositie 'Body Remember' werd gebruik gemaakt van een gedicht van Cavafy. Het stuk werd gecomponeerd in 1970 en eveneens opgedragen aan Carol Plantamura.

Door het toepassen van de eenvoudigste compositorische middelen, wordt in dit stuk muziek de aandacht gevestigd op de schoonheid van het poëtisch taalgebruik.

**Lees ook het HOLLAND FESTIVAL-magazine.
Een leesbaar kunstmagazine en waardevol souvenir.
Alle achtergronden plus agenda van dag tot dag.
In elke kiosk voor f 3,-.**
