

Productie NOS-radio

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,-.

2 juni Utrecht, Geertekerk, 20.15 uur

Radio Kamer Orkest

Messiaen 7 Haï-kaï
Barraqué Séquence
Varèse Déserts

13 juni Utrecht, Geertekerk, 20.15 uur

Radio Kamer Orkest

Strawinsky Monumentum pro Gesualdo
In memoriam Dylan Thomas
Eight instrumental miniatures
Movements
Pulcinella

16 juni Amsterdam, Concertgebouw,
20.15 uur

Radio Filharmonisch Orkest Groot Omroep Koor

Xenakis Empreintes, Erikhthon en
Anemoessa (nieuw werk voor
koor en orkest, eerste uitvoering)

21 juni Utrecht, Muziekcentrum
Vredenburg, 20.15 uur

Omroep Orkest Groot Omroep Koor

Scriabin Eerste symfonie
Prokofjew Luitenant Kije
(met filmvertoning)

2 juni Utrecht, Geertekerk, 20.15 uur

Radio Kamer Orkest

Ernest Bour *dirigent*
Anne Haenen *sopraan*
Gérard van Blerk *piano*
Wim Koopman *marimba*
Nick Woud *xylofoon*

O. Messiaen 7 Hai-kai

J. Barraqué Séquence

E. Varèse Déserts



Boven: Ernest Bour.

Onder: Radio Kamer Orkest o.l.v. Ernest Bour.

Olivier Messiaen: Sept Hai-kai

In een journalistenforum zei onlangs een spreker: 'Onze huizen zijn slecht gebouwd, het tocht er als de ziekte, zeker mijn huis.' In de partituren van de 20ste eeuw 'tochtte' het zo rond de Eerste Wereldoorlog ook: de chaotische, vrije atonaliteit die de muziek sinds Wagners *Tristan*-chromatiek zwabberiger maakte dan ooit. Om zeeziek van te worden al die totaal onverwachte modulaties!

De Franse muziek liet die chromatische verscherping niet toe, het was de Weense School van Arnold Schönberg en zijn leerlingen Alban Berg en Anton Webern, maar ook zoals men pas de laatste tijd steeds meer begint in te zien, de Russische revolutionaire muziek van de jaren twintig die één en ander als een 'verfrissende wind' interpreteerde. Immers: in die chromatiek werd afgerekend met het voorspelbare gehops der cadenzen en de al even clichématige modulaties. De muziek werd weer een avontuur. Willem Pijper stelde het ten onzent zeer plastisch: 'de gastvrije herberg "In den suyveren Drieklank" lag in puin'. Nog wel iets anders dan een tochtje... Dat Schönberg's taak destructief was, stond voor Pijper vast: 'wanneer de timmerlieden en metselaars komen, mogen de slopers gaan. En Schönberg heeft niet getoond dat hij enig spoor van aanleg voor opbouwer zou bezitten'.

Achteraf is het altijd gemakkelijk praten. Nu is het duidelijk dat Schönberg niet zozeer een sloper is geweest, hij hield te veel van het monumentale gebouw van onze klassieke muziek, zijn leerlingen kregen uitsluitend analyses van 'in marmer gegrifte' kunst voorgezet! Zoals gesteld: de Franse muziek hield zich verre van het avontuur en Darius Milhaud bedacht zelfs een theorie waarin de Franse bitonaliteit (logisch uit de melodie groeiend) geplaatst werd tegenover de in het chroma wortelende Germaanse atonaliteit wat zelfs Pijper te ver vond gaan.

Ondertussen was het een Fransman, Olivier Messiaen, die de stoot gaf tot de seriële muziek (een voortzetting van Schönberg's ideeën waarin de reeks geprojecteerd werd ook op de overige elementen zoals toonduur, toonsterkte en toonkleur), wat een ware orkaan zou laten woeden door de Westerse muziek en verder: van Amerika tot Japan componeerde de avantgarde in de nieuwe geordende atonaliteit tot diep in de jaren zestig. Messiaen leidde trouwens de belangrijkste meesters in het seriële denken op, zoals Stockhausen, Boulez en Barraqué. Maar het werk dat alle verworvenheden opeens beslissend stuurde: Messiaen's *Mode de Valeurs et d'Intensités*, waarin voor het eerst toonhoogte, toonduur en toonsterkte serieel werd geordend, betekende voor Messiaen nauwelijks meer dan een grap!

Er is ook niemand die Messiaen van sloperswerk zal betichten, zijn muziek sluit te duidelijk aan op die van Satie's mystieke Rozenkruisersperiode om hem iets 'kwalijk' te nemen. En dat Satie daarna een andere weg in sloeg, de ironische antikunst van balletten als *Parade* en *Relâche* was juist datgene waartegen de groepering waarin Messiaen zich manifesteerde (*La jeune France*) zich afzette.

Minder bekend is, dat Messiaen ook zijn sporen heeft verdiend op het terrein van de *musique concrète*, die uit de radiofonie groeide: veredelde hoorspelmuziek voor een deel. Om een voorbeeld te geven: Pierre Schaeffer ontdekte dat het geruis van een spoorbaan op een 78-toerenplaat afgedraaid op 33 toeren klinkt als hoogoven-geruis. Messiaen's *Timbres-Durées* is in dit opzicht nauwelijks minder revolutionair te noemen, een studie van klankkleuren en ritmen waarin verschillende soorten van water-geruisen een belangrijke rol spelen. Maar ook in orkestmuziek exploiteerde Messiaen dit materiaal, bijvoorbeeld in de introductie van *Chronochromie* voor groot orkest: als eerbetoon aan Schaeffer en Berlioz klinkt hier de sonoriteit van de watervallen van de Alpen.

Maar nog veel significanter zijn de gestyleerde geluiden van vogels, voor Messiaen de mystieke bemiddelaars tussen hemel en aarde, Messiaen is zelfs te beschouwen als een 'beroeps-ornitholoog'!

In de genoemde introductie klinken twee Japanse vogels: de *kibitaki* en de *uguisi*, respectievelijk vliegenvangertje en tuinfluiterdje. En in het volgende orkeststuk van Messiaen, nu voor piano en klein orkest, de *Sept Hai-kai* geven ze weer acte de présence. Logisch, het werk ontstond in 1962 als weerslag van een Japanse reis. De vliegenvanger klinkt in de eerste pianocadens in deel 3, een muzikale reflectie van de wouden bij het meer van Yamanaka, aan de voet van de Fuji. Om precies te zijn klinken daar 8 verschillende vogels, ongeveer dezelfde als in deel 6, de vogels van Karuizawa. In totaal verwerkte Messiaen in zijn compositie 25 gevederde vriendjes...

De titel *hai-kai* verwijst naar een korte Japanse dichtvorm (ook *hokku* of *haiku*), maar dat is geen vingerwijzing, slechts de gecompriëerde vorm wordt er mee geduid. Maar het meest opmerkelijk is nog het centrale 4de deel, een stylering van de *gagaku*, de Japanse 7e eeuwse hofmuziek, die nog steeds gepractiseerd wordt en zeker zo ver van ons afstaat als de meest gedurfde 'slopersmuziek' van onze tijd.

De melodiedrager, de pregnante *hichiriki* (hobo) zette Messiaen voor trompet, het meest curieuze instrument de *sho* (mondorgeltje wat uitsluitend cluster-ruisklanken voortbrengt waar Schönberg en de zijnen nooit van hadden durven te dromen!) is hier vervangen door een ensemble van acht violen. Opmerkelijk is voorts dat Messiaen bijvoorbeeld in deel 5, het voor hem mooiste landschap van Miyajima, de kleuren wit en rood van een *shinto*-tempel noemt. Niet toevallig: als Messiaen muziek hoort, ja zelfs wanneer hij muziek *leest* heeft hij kleurenassociaties.

Ten slotte zij vermeld dat in de partituur de ritmen ontleend aan Indiase sanskriet-lectuur zijn aangegeven. Een bonter geheel (geruisen, vogels, kleurensensaties en oud-Indiase ritmie) is nauwelijks denkbaar en toch, hoe fris en natuurlijk doet deze meest gedurfde mixture aan. Op papier 'tocht het er als de ziekte'...

Ja, zelfs de synthese met de oudste hofmuziek ter wereld doet minder gewild aan dan bij menige Japanse avantgardist! Men zou deze partituur ook kunnen beschouwen als de synthese van een Westers mysticus met de meest ver verwijderde mystieke wereld van het Japanse boeddhisme, misschien het duidelijkst verklankt in deel 2, het park van Nara, met zijn open 'tochtige' tempels-complex en duizenden lantaarns.

Jean Barraque: Séquence

Werd Messiaen's Japanse impressie (opgedragen aan Yvonne Loriod, Pierre Boulez, Fumi Yamaguchi, Seiji Ozawa, Yoritsuné Matsudaïra, Sadao Bekku, Mitsuaki Hayama, de ornitholoog Hoshino, de landschappen, muzieken en vogels van Japan) aanstonds als een meesterwerk herkend en na de première op 30 oktober 1963 in de serie van de *'Domaine musical'* te Parijs onder leiding van Pierre Boulez vele malen uitgevoerd (orkest van de *Südwestfunk*, van Straatsburg, de Deense Omroep, het symfonie-orkest van de NDR enz. enz.) op het werk van Barraqué lijkt wel een vloek te rusten. Op het laatste moment wordt een opdracht teruggetrokken, blijkt een instrument te ontbreken: noem maar op.

Echter, over slecht gebouwde huizen gesproken, er is geen tweede componist, zelfs Webern niet uitgezonderd, te noemen die zo veel tijd aan zijn werk besteedde, die zo de perfectie nastreefde, die zo kritisch was, van wiens werk men alles kan opmerken, maar niet dat het slordig en haastig opgebouwd is, dat het er 'tocht'.

Voor een karakteristiek van deze aan de marge van het muziekleven

werkende componist verwijs ik gemakshalve naar het juni-nummer van *Mens & Melodie*.

De muziek is voor Barraqué de drager van een drama, deze zeer strenge seriële denker, die steeds meer werd geobsedeerd door het thema van dood en schepping (geïnspireerd door Virgilius die kort voor zijn dood besloot zijn werk — want waartoe dient het allemaal? — te vernietigen) heeft zich hier laten leiden door teksten van de al evenmin vrolijk gestemde Nietzsche, nihilist bij uitstek: een vertaling van Henri Albert onder de titel *ECCE HOMO, suivi des POÉSIES*.

In 1950 begonnen is *Séquence* voor zangstem, slagwerk (met vibrafoon, xylofoon, celesta, piano), harp, viool en cello het vroegste door Barraqué uitgegeven werk, echter in 1955 omgewerkt. Van een opus 1 kan men daarom ook niet spreken. Die omwerking betreft de toevoeging van twee instrumentale tussenspel, zodat de drie gezangen ononderbroken worden; betrekkelijk kort vóór de première op 10 maart 1956 eveneens in de *Domaine Musical* besloot de componist tot deze ingreep.

Hij beschouwde zijn werk als een concert voor solisten, waarbij dus de zangstem niet steeds op de voorgrond staat. Ook onderscheidde hij in een gezongen, gesproken en instrumentale 'articulatie'.

De dramatiek is duidelijk, 'aanlopen' van de zangstem met gierende hoge uithalen, het afebben echter kort à la Webern: twee- en drievoudig piano, omspeeld door vluchtige pizzicati-tonen.

De slotzinsnede zal het publiek uit het hart gegrepen zijn: *Je suis ton labyrinthe*, het labyrint van de volstrekt concessie-loze in Frankrijk met de felste taboes omgeven seriële muziek uit de heroïsche begintijd. Niet voor niets werd Boulez gedwongen de vlucht te nemen naar Duitsland, niet voor niets werden de zes voltooide composities van Barraqué verwaarloosd, volstond men met een enkele uitvoering...

Indeling van het stuk:

- I Instrumentale inleiding. Eerste lied: *Trois Fragments* ('Bonheur! Le plus beau des butins...'); instrumentaal tussenspel; *Musique du Midi* ('Maintenant tout m'est échu en partage...')
- II Eerste tussenspel. Tweede lied: *De la Pitié!* ('D'un vol bruissant...')
- III Tweede tussenspel. Derde lied: *Plainte d'Ariane* ('Qui me réchauffe, qui m'aime encore...')

Edgar Varèse: Déserts

Ook het werk van Varèse ontstond in 1950, althans de instrumentale gedeeltes en ook hij werkte er langer aan: tot '52, waarna bovendien interpolaties via een band gerealiseerd werden in '53-'54 en er zelfs een tweede versie ontstond van de *tape-music* in 1960, een derde in '61 en dan eindelijk een definitieve vierde op 9 augustus '61! Aldus verschiide de première onder Hermann Scherchen in '54 aanmerkelijk van de latere uitvoeringen en plaatopnames.

Er zijn zeven delen met drie interpolaties van de band, maar evenals in Barraqué's *Sequence* is er sprake van een ononderbroken geheel. Die band bevat opnames van fabrieksgeluiden uit Philadelphia, maar ook gedeeltes uit de *Etude pour Espace* (1937) voor gemengd koor, 2 piano's en slagwerk en — enigszins raadselachtig — uit een orkestwerk *Trinum*, waar Varèse begin 1954 aan zou hebben gewerkt, maar dat tot op de dag van vandaag niet boven tafel is gekomen.

Overigens had de componist geen bezwaar wanneer de band werd weggelaten; naar zijn mening schaadde dit het werk niet!

Kenners zullen gefascineerd worden door maat 199, het inkleuren van enkele tonen zacht en zonder vibrato, discreet à la Webern's opvatting van Schönberg's klankkleurenmelodie. Maar zacht is nu juist niet de

hoofdkarakteristiek voor deze uitermate geëmotioneerde muziek, vol spanningen en marcato-uitbarstingen, vulcanisch geladen, orkanen van geluiden, verre van impressionistische klankwolken, verre van verfijnde landschapsschilderingen of hypergevoelige zieleroerselen (Barraqué). Varèse opende de weg voor de agressieve wereld van een Xenakis, voor het archaische oergeweld dat vooral bindingen had met Strawinsky's *Sacre du Printemps*. Strawinsky trouwens vertrouwde Robert Craft toe: 'er schuilt veel noblesse in zijn klankwereld'.

Voor Varèse's techniek introduceerde Odile Vivier de term *transmutatie*, waarmee ze wilde aangeven dat Varèse niet op de gebruikelijke manier zijn gegevens ontwikkelde dan wel transformeerde, Varèse zelf sprak van 'georganiseerd geluid', hij pleitte voor 'de vrijmaking van de klank', ontdaan van de beperkingen van de instrumenten, een terugkeer tot de meest elementaire vormen. Zijn ideaal was een componist die zijn eigen instrumentarium ontwierp, gelijk een architect. Typerend is, dat hij na *Espace* jaren stopte met componeren totdat de mogelijkheid van de bandmuziek hem weer vermocht te inspireren.

Ernst Vermeulen

Het Radio Kamer Orkest

Het Radio Kamerorkest legt zich, behalve op de uitvoering van werken uit de Barok en de Weense Klassieken in het bijzonder toe op het hedendaagse en avant-garde repertoire. De vaste bezetting van 38 musici wordt daartoe uitgebreid al naar gelang de eisen van een partituur. Het is dan ook niet ongewoon dat het orkest concerteert in een formatie van \pm 50 musici. Anderzijds worden ook werken in kleinere bezetting van bijvoorbeeld 8 tot 15 musici uitgevoerd.

De vaste dirigent is Ernest Bour; concertmeester is Istvan Parkanyi. Het orkest verzorgt primair studio-opnamen en concerten voor de omroeporganisaties. Behalve in het Holland Festival treedt het zowel in Nederland als in het buitenland op met programma's waarin de hedendaagse muziek een belangrijk aandeel heeft. Voor de Nederlandse Operastichting verzorgt het orkest het orkestrale aandeel in 2 à 3 operaprodukties per jaar.

Ernest Bour, chef-dirigent

Ernest Bour is sinds 1 september 1976 chef-dirigent van het Radio Kamerorkest. Hij heeft grote belangstelling voor de eigentijdse en avant-garde muziek. In Frankrijk stonden de premières van 'Mathis der Mahler' van Paul Hindemith, 'Blauwbaards Burcht' van Bela Bartok en 'The Rake's Progress' van Igor Strawinsky onder zijn leiding.

Ernest Bour, in 1913 geboren in de Franse plaats Thionville, ontving zijn eerste muziekonderwijs van zijn vader, die organist en leider was van amateurorkesten en koren. Van 1930 tot 1933 studeerde hij piano, orgel en muziektheorie aan het conservatorium in Straatsburg en klassieke talen aan de universiteit van deze stad. Later volgde hij directie-lessen bij Fritz Münch en Hermann Scherchen. Hij is o.a. werkzaam geweest bij opera- en concert-uitvoeringen in Straatsburg, Parijs, Brussel, Genève en Triëst, Radio Genève, Radio Straatsburg, het Stedelijk Orkest van Mulhouse en vervulde gastdirecties bij de Franse omroep ORTF, bij de Festivals van Aix-en-Provence en Straatsburg en in vele Europese en Zuid-Amerikaanse landen. Hij was chef-dirigent van het Stedelijk Orkest van Straatsburg, gastdirigent bij de Staatsopera van Hamburg en de Duitse Opera in Berlijn en is thans chef-dirigent van het Symfonie Orkest van de Südwestfunk in Baden-Baden.

13 juni Utrecht, Geertekerk
20.15 uur

Radio Kamer Orkest

David Atherton *dirigent*
Karin Ostar *sopraan*
Hein Meens *tenor*
Hubert Waber *bas*
Theo Bruins *piano*
I. Strawinsky Monumentum pro Gesualdo
In memoriam Dylan Thomas
8 instrumentale miniatures
Movements

Pulcinella

Strawinsky: van neoclassicist tot serialist

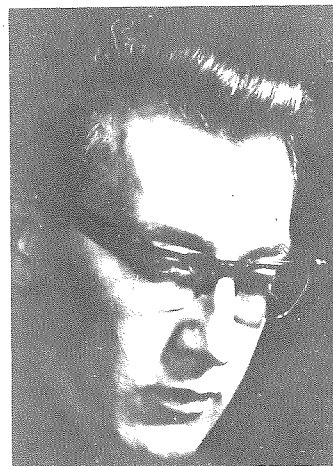
Pulcinella

Pulcinella is de held van de traditionele Napolitaanse *commedia dell' arte*. Het verhaal van Strawinsky's gelijknamige *action dansante* is het verhaal van jongens die op meisjes verliefd zijn die op Pulcinella verliefd zijn die op Pimpinella verliefd is, een verhaal ook over vermomming en persoonverwisseling en daarmee eigenlijk een verhaal over Strawinsky zelf, als *stand-in* voor Pergolesi.

'Muziek van Pergolesi, georkestreerd en gearrangeerd door Strawinsky', luidde de oorspronkelijke ondertitel van het ballet.

Waarom Pergolesi, in 1920?

Het idee was afkomstig van Serge Diaghilew, artistiek leider van de Ballets Russes, onder wiens beschermheerschap Strawinsky zijn eerste meesterwerken componeerde (*De Vuurvogel*, *Petroesjka*, *Le sacre du*



Links: David Atherton
Rechts: I. Strawinsky

printemps) en die, indachtig het succes van Tommasini's Scarlatti-arrangement *Les femmes de bonne humeur*, Strawinsky voor een soortgelijk project probeerde te paaien. 'Toen (Diaghilew) zei dat de componist in kwestie Pergolesi was, dacht ik, hij moet niet goed bij zijn hoofd zijn. Ik kende Pergolesi alleen van zijn *Stabat Mater* en van *La serva padrona* en (...) Diaghilew wist dat (die opera) me volmaakt koud liet', deelde Strawinsky in 1962 mee, daarmee de uitspraak in zijn ruim vijftienvingtig jaar oude autobiografie corrigerend als zou Diaghilew gehandeld hebben in de wetenschap van 's componisten immense liefde en bewondering voor Pergolesi's Napolitaanse muziek.

Strawinsky componeerde *Pulcinella* op basis van o.a. trisonates en opera-fragmenten van Pergolesi (voor een deel nog in manuscript-vorm) die Diaghilew voor hem verzameld had en waarop de componist, ondanks zijn aanvankelijke onverschilligheid jegens de Italiaan, bij de eerste aanblik 'verliefd werd'.

'Ik begon eraan te werken zonder vooropgezette ideeën, zonder bepaalde esthetische attitude. Omdat mijn psychische motoriek zo anders is, wist ik wel dat ik geen namaak-Pergolesi kon maken; op zijn best kon ik hem herhalen in mijn eigen 'dialect'. Dat het resultaat tot op zekere hoogte een satire was, was waarschijnlijk onvermijdelijk — wie had *zulk* materiaal in 1919 ónsatirisch kunnen behandelen? —, maar zelfs dat is de constatering van iemand die kan terugblikken. Wat Diaghilew wilde, was een elegante orkestratie, en mijn muziek gaf hem zo'n schok dat hij een hele tijd rondliep met een gezicht dat De Beledigde Achttiende Eeuw voorstelde. In feite echter is het merkwaardige aan *Pulcinella* niet hoevéél, maar hoe weinig er aan de oorspronkelijke muziek is toegevoegd of veranderd.'

Het is waar: Strawinsky heeft Pergolesi's melodieën en bassen bijna ongewijzigd overgenomen en mét Pergolesi's noten een aantal 18de eeuwse 'manieren', variërend van de aard van de bezetting (geen klarinetten) tot de onderverdeling van de strijkers in een *concertino*- en een *ripieno*-groep. 'Ik begon te componeren op de manuscripten zelf, alsof ik een oud stuk van mezelf aan het corrigeren was'. De procedure doet denken aan Marcel Duchamp die de Mona Lisa van een snor voorzag, maar in werkelijkheid (de muzikale binnenkant) gaan Strawinsky's ingrepen véél verder. Geen maat laat er twijfel aan bestaan wie de baas in *Pulcinella* is: verkorte en verlengde frasen, a-symmetrische perioden, *ostinati*, harmonische vertraging — overal spreekt de 'arrangeur' het laatste woord. Luisteren naar de trisonates die model stonden voor *Pulcinella* betekent, paradoxalerwijs, luisteren naar een pastiche in 18de eeuwse stijl van een 20ste eeuwse compositie.

'*Pulcinella* was mijn ontdekking van het verleden, de openbaring die al mijn latere muziek mogelijk maakte. Het was een terugblik, natuurlijk — de eerste van vele liaisons met de geschiedenis —, maar het was óók een blik in de spiegel.' Maar niet zó maar een spiegel: een spiegel waarin het gespiegelde en de spiegeling samenvallen. In de monumentale biografische anthologie die Robert Craft, jarenlang de rechterhand van Strawinsky, en de weduwe van de componist onlangs onder de titel *Strawinsky in pictures and documents* deden verschijnen, staat de perfecte karakteristiek van *Pulcinella*: Strawinsky belichaamt 'de Borgesiaanse paradox van de kunstenaar die zijn eigen voorlopers scheidt en ons feitelijk doet geloven dat Pergolesi aan hem ontleende'. Met recht noemde Strawinsky *Pulcinella* het enige stuk van Pergolesi waarvan hij werkelijk hield en met superieure ironie heeft het lot de ontdekking beschikt dat een deel van het oorspronkelijke materiaal van *Pulcinella*... niet eens van Pergolesi is.

Monumentum pro Gesualdo

Strawinsky's zo misleidend geheten neoclassicisme (waarvan de oorsprong in *Pulcinella* ligt) zouden we met enige overdrijving de esthetiek van de fagocytose kunnen noemen (onschadelijk maken door opeten). Voor *Monumentum pro Gesualdo di Venosa ad CD annum* (1960), een

'instrumentale her-compositie' van drie madrigalen (Boek V, 14 en 18, en Boek VI, 2) van de 16de eeuwse avantgardist Gesualdo, is fagocytose misschien een te groot woord: *Monumentum* is meer hommage dan commentaar, hoewel toch zó ingekleed dat in het klinkende resultaat de componist die de hommage in ontvangt neemt en de componist die hem brengt hoorbaar om de eer strijden. Iets doen met andermans muziek, zónder onmiddellijk ook het eigen handelsmerk aan te brengen, was in het geval van Strawinsky, psychologisch gezien, een ongerijmdheid. Het plan om de muziek van Gesualdo, 'one of the most personal and most original musicians ever born to my art' te bewerken, dateerde al van 1954. Enkele jaren later verscheen *Tres sacres cantiones*, drie door Strawinsky voltooide motetten van Gesualdo. Pas daarna nam de componist zijn oorspronkelijke project, het instrumenteren van madrigalen, weer ter hand.

Van her-compositie is vooral sprake in *Asciugate i begli occhi*, het eerste madrigaal van *Monumentum*: de lengte van het oorspronkelijke madrigaal is ongeveer met een derde uitgebreid, de harmonie is aangepunt. Andere modificaties — ook in de beide overige madrigalen — zijn: verandering van de oorspronkelijke frasering, aanvullingen en verdubbelingen in de harmonie, stemverwisselingen etc. Aan de structuur van het tweede madrigaal is extra reliëf verleend door middel van octaaftransposities en rotatie van instrumentale combinaties. Iets soortgelijks geldt voor *Beltà, poi che t'assenti*, waarvan de muzikale beweging door hoketus-achtige effecten is geïntensiveerd. (Het orkest is in groepen opgesplitst en de muziek verspringt voortdurend van de ene naar de ander groep.)

Eight instrumental miniatures

De houding die Strawinsky aannam tegenover eigen muziek die een zelfstandig leven was gaan leiden is te vergelijken met de houding die hij in *Monumentum* tegenover Gesualdo aannam: een van respectvolle vrijmoedigheid. Luisteren we naar de *Petroesjka*-versie uit 1947 (oorspr. versie 1911) of naar de versie van het *Concertino* uit 1952 (oorspr. versie 1920), en we weten ons geconfronteerd met een vorm van actualisering waarin de jonge en de oude componist in gelijke mate hun rechten doen gelden. Iets dergelijks geldt voor de *Eight instrumental miniatures*: acht eenvoudige pianostukjes (*Les cinq doigts*, 1921), geïnstrumenteerd en bewerkt in het licht van 1963. De actualisering geldt niet zozeer de herziening van de frasering en de ritmische structuur, de toevoeging van nieuwe modulaties en de uitbreiding van de deeltjes vier en vijf (oorspr. de deeltjes 3 en 5), als wel de canonische manipulaties waaraan het eerste deeltje is onderworpen.

Canontechniek is het sleutelwoord van de seriële fase in Strawinsky's muziek — een fase die door de populaire musicografie nog vaak wordt voorgesteld als het resultaat van een plotselinge capitulatie, alsof de componist van de ene op de andere dag zijn stijl, zijn idioom en zijn esthetica inruilde tegen een middeneuropees exportprodukt. Niets is minder waar. Hoe geleidelijk en organisch de overgang van neoclassicisme naar serialisme verliep, tonen de vier of vijf werken die onmiddellijk op de opera *The rake's progress* volgen, hoorbaar (en zeker: analyseerbaar) aan. Organisch is zelfs de karakteristiek bij uitstek: de wortels van Strawinsky's seriële componeren liggen in zijn vroegere muziek, zijn niet het gevolg van de behoefte om — zoals eerder bij Schönberg het geval was — systematische controle over het chromatisch totaal te verkrijgen, maar van een hernieuwde belangstelling voor 'abstracte' toon- en intervalpatronen. Strawinsky's vroege seriële muziek is dan ook niet dodekafonisch (d.w.z. niet ontwikkeld uit reeksen waarin alle twaalf tonen van het chromatisch totaal elk éénmaal voorkomen), maar serieel in de algemene zin van het woord (d.w.z. reeksmatig zonder bindende voorschriften voor de lengte, de structuur etc. van de reeks). Zo bestaat de reeks waarop het tweede *ricercare* uit de *Cantata* (1952) is gebaseerd — althans de zangstem en een

gedeelte van de instrumentale begeleidingsstemmen — uit elf tonen waarvan er bovendien slechts zes verschillend zijn. Zelfs in wél dodekafonische passages in latere werken wekt de muziek de indruk *niet* over chromatiek te gaan. In de uitspraak van Roberto Gerhard dat Strawinsky twaalftoonmuziek schreef *in de geest* van de diatoniek schuilt veel waarheid. Wat uiteindelijk een zeer sophisticated seriële muziek zou worden vindt zijn oorsprong in de rationalisatie van typisch Strawinskiaanse technieken, het variabel ostinato (verg. de Russische liederen uit de jaren '10, maar ook *Les cinq doigts*: vijf vingers = vijf tonen) en de variatietechniek van de neoklassieke werken (ook hierin steeds anders geconcretiseerde reeksachtige patronen). De formele weg waarlangs Strawinsky zich het seriële muziekdenken eigen maakte was die van de renaissancistische canon. Wat ook de (onbetwiste) rol van Weberns muziek in Strawinsky's seriële ontwikkeling was, feit is dat zijn vroegste seriële muziek meer met de contrapunttechnieken (canons) van Heinrich Isaac te maken heeft dan met de componist die met de uitgave van diens *Choralis Constantinus* de doctorstitel verwierf: Anton Webern.

In memoriam Dylan Thomas

In memoriam Dylan Thomas — een klaagzang over de dood van de dichter die Strawinsky in het jaar van diens dood, 1953, had leren kennen en met wie hij van plan was een opera te schrijven — is het klinkende bewijs van de stelling dat in het eerste stadium van Strawinsky's seriële componeren canontechniek en seriële techniek herleid kunnen worden tot één en hetzelfde constructieprincipe. De *dirge-canons* (rouw-canons) voor trombone- en strijkkwartet die het lied *Do not go gentle into that good night* omlijsten, zijn geen 'echte' canons in de zin van één canonische relatie per stemmenpaar, maar pseudo-canons; en de reeks die het materiaal bevat waarop de canons gebouwd zijn, is geen 'echte' reeks, maar een pseudo-reeks (een vijftonig motief met een significante intervalstructuur en een significant basis-ritme waarvan alle ritmiseringsen van de reeks zijn afgeleid). In de *song* daarentegen heeft de reeks veel minder motivische betekenis, is ze veel meer de typisch seriële, abstracte toonhoogten-structuur die op steeds andere wijze geconcretiseerd wordt. Met alle tekortkomingen van een vergelijking zou men kunnen zeggen dat de verhouding tussen de structurele betekenis van de reeks in de *dirge-canons* en die in de *song* correspondeert met die tussen bv. het hoofdthema van de *Jupiter-symfonie* en de toonladder van C grote terts, ofwel: tussen gevormd en ongevormd toonmateriaal. Zoals de *song* vooruit wijst naar het serialisme van Strawinsky's laatste werken, zo wijst de gehele compositie met haar cadenswerkingen, haar voorkeur voor consonante tweeklanken en haar steeds terugkerende 'traditionele akkoorden' terug naar de tonaliteit en door haar melodische karakteristiek (verlaagde sekunde, afwisseling van grote en kleine terts) naar zichzelf, d.w.z. naar Strawinsky's specifieke toontaal.

Movements

De compositorische ontwikkeling die de muziek van Strawinsky tussen 1950 en 1960 doormaakte, voltrok zich overeenkomstig de wet van de eenparig versnelde beweging: de muzikale afstand die twee opeenvolgende composities scheidde werd steeds groter. Met *Movements* (1958/59) ging die ontwikkeling een nieuwe fase in; later zou de componist dit pianoconcert (of liever 'concert': de pianopartij is eerder obligaant dan concertant) de *turn-of-the-corner* in zijn laatste periode noemen. Eerder, in 1960, had de componist het werk 'uit het oogpunt van constructie, als 'de meest geavanceerde muziek die ik ooit geschreven heb' gekarakteriseerd. 'Geen theoreticus zou, eenvoudig vanuit de kennis van de uitgangsreeks, de toonordening van bv. de fluit solo aan het begin of de afleiding van de drie *f*'s die het laatste deel aankondigen, kunnen determineren. Elk aspect van de compositie werd serieel bepaald. (...) Ik moet ook zeggen dat de

ritmische taal van het stuk evenzeer de geavanceerdste is die ik tot dusver gebruikt heb; misschien dat sommige luisteraars er zelfs een suggestie van serialisme in ontdekken. De polyritmische combinaties zijn bedoeld om verticaal gehoord te worden, op een andere manier overigens dan die van sommigen mijner collega's. Parallellen zijn natuurlijk geen equivalenten, maar kijk voor een parallel geval eens bij Josquin, dat prachtige tweede Agnus Dei (dat voor drie stemmen) in de *Missa l'Homme armé*, of Baude Cordiers *pour le deffault du dieu Bacchus*, of voor nog opmerkelijkere voorbeelden, in de Cyprus Codex.'

De vijf deeltjes van *Movements* (totale duur: 10 min.) scharnieren om vier piano-loze episoden die zowel de functie van coda als die van prelude hebben. 'Elk deeltje beperkt zich tot een bepaald gebied van het instrumentale kleuren-scala (nog een suggestie van serialisme?), maar de verhouding tussen de delen wordt meer door tempo dan door contrasten van zo iets als timbre, 'sfeer' en karakter bepaald; in een tijdsbestek van slechts twaalf (tien, ES) minuten zou het contrasteren van een andante met een allegro weinig zin hebben; constructie moet contrast vervangen. Misschien is de meest significante ontwikkeling in *Movements* de tendens tot anti-tonaliteit. (...) Ik sta er verbaasd van, gezien het feit dat in *Threni* (1958, ES) in elke maat eenvoudige drieklanks-referenties staan.' Het is verbazend. Nog verbazender is dat Strawinsky er op zeventigjarige leeftijd in slaagde in de lichtvoetige ernst van *Movements* zichzelf op het weerbarstige terrein van de naoorlogse avantgarde te veroveren.

Elmer Schönberger

David Atherton

David Atherton werd geboren in Lancashire en studeerde muziek in Cambridge, waar hij onmiddellijk de aandacht trok met een uitvoering van 'Beatrice en Bénédict'. Deze uitvoering werd bijgewoond door Lord Harewood, die Georg Solti op Atherton attent maakte, waarna hij al vrij snel door Covent Garden werd geëngageerd. Hij is de jongste dirigent die ooit in Covent Garden opera's heeft gedirigeerd, onder meer: 'Trovatore', 'Don Giovanni' en 'De Barbier'.

David Atherton is ook nauw betrokken geweest bij de oprichting van het kamerorkest The London Sinfonietta, een ensemble dat zich veel met eigentijdse muziek bezighoudt. Inmiddels heeft Atherton al vele grote Engelse orkesten gedirigeerd, waaronder het Royal Philharmonic, de New Philharmonia en het Hallé Orchestra. Zijn debuut in ons land maakte hij bij het Nederlands Kamerorkest.

16 juni Amsterdam, Concertgebouw,
20.15 uur

Radio Filharmonisch Orkest Groot Omroep Koor

Richard Dufallo *dirigent*
Geoffrey Douglas Madge *piano*
Peter Serpenti *instudering koor*

I. Xenakis *Empreintes*

Anemoessa (eerste uitvoering)

—
Anemoessa (herhaling)

Erikhthon



Boven: Het Radio Filharmonisch Orkest en het Groot Omroepkoor.
Links: Iannis Xenakis Rechts: Richard Dufallo

Xenakis

Het Radio Filharmonisch Orkest geeft een concert gewijd aan Iannis Xenakis. Uitgevoerd worden het orkestwerk *Empreintes* (afdrukken, sporen) uit 1975, *Erikhthon* (de kracht van de aarde) uit 1974 voor piano en orkest, en een nieuwe compositie voor koor en orkest, die gecomponeerd werd in opdracht van de Nederlandse Omroep Stichting en het Holland Festival en nu haar eerste uitvoering beleeft. Dirigent is Richard Dufallo, solist de in Australië geboren en opgeleide pianist Geoffrey Douglas Madge, thans piano-docent aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag. Verdere medewerking wordt verleend door het Groot Omroepkoor van de NOS.

Xenakis is in Nederland geen onbekende: in 1975 onder meer gaf het Radio Filharmonisch Orkest in het kader van het Holland Festival eveneens een Xenakis-concert, en in 1976 organiseerde Jeugd en Muziek Zeeland een Xenakis-festival met een tentoonstelling, lezingen en concerten. Xenakis heeft in Nederland, zij het in beperkte kring, oprechte erkenning gevonden. Bij velen stuiten zijn composities echter op een grote weerstand. Een der oorzaken is zonder twijfel de schijnbaar onmogelijke combinatie van muziek met exacte wetenschappen (wis- en natuurkunde), die in al zijn composities ten minste de vorm bepaald heeft. In de toelichtingen bij de uitvoeringen wordt meestal een beschrijving van de compositie-techniek gegeven, die uitsluitend voor ingewijden in genoemde wetenschappen bestemd lijkt, en die vaak niet eens de nieuwsgierigheid van de doorsnee luisteraar vermag te prikkelen.

Gelukkig gaan bij Beethoven of Brahms de toelichtingen niet over de toegepaste compositie-techniek, want ook die zou voor het merendeel van het publiek volstrekt niet begrijpelijk zijn en door haar streng doordachte opbouw de indruk wekken, iedere gevoelsuiting in de weg te staan. Voor Xenakis' muziek geldt, evenzeer als voor die van Brahms en Beethoven, dat de gebruikte technieken — ook al worden die bij Xenakis ontleend aan de stochastiek en de Markov-ketens, de speltheorie, de verzamelingenleer of nog andere systemen — niet meer dan een *middel* zijn om ideeën of gevoelens een muzikale vorm te geven. Was dit niet zo, dan zou Xenakis' oeuvre, waarin een groot aantal uiteenlopende technieken in telkens andere composities worden toegepast, niet zo'n duidelijk eigen signatuur van de maker hebben meegekregen. Ieder werk is onmiskenbaar van zijn hand, ook al wordt deze misschien geholpen door een computer. Zelf zegt hij hierover in zijn boek 'Musiques formelles', dat 'de hier uiteengezette technieken, hoe streng hun interne structuur soms ook moge zijn, voldoende openingen hebben om de meest complexe en geheimzinnige factoren van het menselijk intellect te laten doordringen.'

Xenakis werd in 1922 in Braïla (Roemenië) geboren. Tien jaar later verhuisde het gezin naar Athene en daar behaalde Xenakis in 1947 zijn ingenieurstitel aan de Polytechnische school. Hiernaast legde hij een grote belangstelling voor muziek aan de dag en zijn eerste compositie-leraar was Aristoteles Koendoerow, een leerling van Hippolitow-Iwanow. Gedurende en na de Tweede Wereldoorlog nam hij deel aan het ondergrondse verzet in zijn land, eerst tegen de bezetting door nazi-Duitsland, later door Engeland. Bij een straatgevecht in Athene in 1945 raakte hij ernstig aan het gezicht gewond. Na de oorlog werd hij op grond van zijn activiteiten in Griekenland gezocht door de militaire politie en ter dood veroordeeld. Xenakis vluchtte in 1947 naar Frankrijk, waar hij zich vervolgens liet inschrijven aan de Ecole normale de musique en studeerde bij Darius Milhaud. Verder volgde hij aan het Parijse conservatorium Messiaens cursussen in muziekanalyse en -esthetiek, die een grote invloed op hem hadden.

Vanaf 1947 heeft Xenakis twaalf jaar lang samengewerkt met de architect

Le Corbusier. Deze samenwerking leidde, naast diverse grote projecten in en buiten Frankrijk, ook tot het ontstaan van het Philips-paviljoen op de Expo 1958 in Brussel. In 1965 verkreeg Xenakis de Franse nationaliteit. In 1974 keerde hij voor het eerst weer terug op Griekse bodem, waar hij toen als een nationale held werd ingehaald. Van groot belang voor zijn muzikale ontwikkeling was verder het contact met de dirigent Hermann Scherchen, die in 1954 enige studio's liet aanbouwen bij zijn huis in Gravesano in Tessin om musici en technici met elkaar in contact te brengen. Al snel ontwikkelde deze Elektroakustische Experimentaalstudio Gravesano zich tot een centrum waar ingenieurs, physici, componisten en instrumentisten uit alle hoeken van de wereld elkaar troffen om ervaringen uit te wisselen en resultaten te bespreken.

In 1966 zou Xenakis zelf in Parijs een soortgelijk instituut in het leven roepen: de Equipe de Mathématique et Automatique Musicales, dat later onder de naam Centre d'Etudes de Mathématique et Automatique Musicales zou worden toegevoegd aan de Parijse universiteit.

De 'Gravesaner Blätter', die Scherchen sinds 1955 uitgaf, vormden de neerslag van deze uitwisseling van meningen en ervaringen. In het eerste nummer hiervan publiceerde Xenakis een artikel getiteld 'La crise de la musique sérielle', waarin hij de beperkte mogelijkheden van de seriële muziek aan de kaak stelde, hetgeen hem door veel betrokken componisten niet in dank werd afgenomen. De te ver doorgevoerde complexiteit in de seriële muziek, aldus Xenakis, maakt het de toehoorder onmogelijk muzikale lijnen nog te onderscheiden, laat staan te volgen. Het resultaat van een dergelijke overgestructureerdheid is een grijze brij van geluid. Later zagen ook andere componisten, onder wie Ligeti, zich voor hetzelfde probleem geplaatst, en poogden er een eigen oplossing voor te vinden. Xenakis zet de gedachtingang 'te grote verscheidenheid leidt tot vormloosheid' consequent voort, en zoekt naar manieren om de ontstane klankmassa's, die hij vergelijkt met het geluid van een regenbui op een zinken dak, of een zwerm cicaden, op een andere wijze vorm te geven. Deze massale (geluids)verschijnselen — Xenakis duidt ze ook wel aan als 'wolken' of 'melkwegen' van klank — hebben eigen karakteristieken als dichtheid, geordendheid, veranderlijkheid. Karakteristieken die alleen berekend kunnen worden met behulp van de waarschijnlijkheidsrekening (de stochastiek), die de wetten van het toeval definieert.

Dit zoeken naar nieuwe uitdrukkingmiddelen geschiedt niet alleen uit experimenteerzucht, maar is wel degelijk gebaseerd op de levensbeschouwelijke inzichten van iemand met een brede belangstelling, een onafhankelijke geest, en een grote eruditie.

In 1966 schrijft Xenakis in het Franse tijdschrift 'La Nef' over muziek: 'De mens is één ondeelbaar geheel. Hij denkt met zijn buik, en voelt met zijn hoofd. Wat de term muziek inhoudt, zou ik als volgt omschrijven:

1. om te beginnen een noodzakelijk soort gedrag voor wie in haar denkt en haar maakt;
2. een persoonlijke vervulling, een 'plérôme' [Xenakis gebruikt in zijn geschriften en als titels van zijn stukken meermalen moeilijk te vertalen Griekse begrippen en woorden];
3. een vastleggen in klanken van uitsluitend in gedachten bestaande concepten (cosmologische, filosofische stellingen...);
4. muziek is normatief, dat wil zeggen, zij belichaamt een model van zijn of handelen, dat onbewust meegevoeld en -beleefd wordt;
5. zij werkt als een katalysator: louter door haar aanwezigheid veroorzaakt ze interne veranderingen in ziel of gedachten, zoals een kristallen bol dat kan;
6. zij is het onbevangen spel van een kind;
7. zij is een mystieke (maar atheïstische) ascese. Dat betekent dat uitdrukkingen van droefheid, vreugde, liefde, verschillende situaties, zelden voorkomende, en op zichzelf staande gevallen zijn.'

Xenakis is geboeid, gefascineerd, getroffen door de meest uiteenlopende zaken: natuurverschijnselen, filosofische problemen, de menselijke samenleving. Voor wat hem bezighoudt, zoekt hij analogieën in de muziek. Zelfs een massabetoging — misschien niet ongelijk aan die waarin hij zijn verminking opleep — vormt een aanleiding tot componeren.

In 'Musiques formelles' schrijft hij: 'Iedereen heeft wel eens de geluiden kunnen waarnemen van een grote politiek geactiveerde menigte van tien- of honderdduizenden mensen. Zo'n menselijke rivier scandeert een wachtwoord in een eenparig ritme. Dan wordt een ander wachtwoord gelanceerd aan de kop van de manifestatie en verplaatst zich naar het eind, het eerste woord vervangend. Deze overgang stroomt als een golf van voren naar achteren. Het lawaai vult de stad, de allesoverheersende macht van stem en ritme bereikt een hoogtepunt. Een machtig schouwspel, mooi in zijn geweld. Dan stoten de manifesterenden en de vijand op elkaar. Het volmaakte ritme van het laatste wachtwoord wordt verbrokken tot een massa chaotische kretten, die zich op zijn beurt van het begin naar het eind voortplant. Stel u daarbij voor het knetteren van tientallen machinegeweren, het fluiten van kogels, die hun interpunctie toevoegen aan de totale wanorde. Vervolgens wordt de menigte snel verspreid, en na die hel voor oog en oor volgt, als een ontploffing, stilte, vol wanhoop, dood en stof.

De statistische wetten van deze gebeurtenissen, los van hun politieke of morele inhoud, zijn die van een wolk cicaden of een regenbui. Dat zijn de wetten van de overgang van volmaakte orde naar volmaakte wanorde op een geleidelijke of abrupte wijze. Dat zijn de wetten van de stochastiek.'

Het eerste voorbeeld van 'stochastische' muziek, tevens de eerste titel van Xenakis' inmiddels meer dan zestig werken tellende oeuvre, is *Metastasis* uit 1953/54, dat bij de wereldpremière in 1955 in Donaueschingen, het Mekka der hedendaagse muziek, onder leiding van Hans Rosbaud rondt schandaal verwekte.

In *Metastasis* wordt ook geëxperimenteerd met de tegenstelling tussen geleidelijke overgangen (bijvoorbeeld glissandi — een steeds terugkerend element in Xenakis' klankwereld) en abrupte, trapsgewijze overgangen (bijvoorbeeld duidelijk gescheiden halve, hele of nog grotere toonsafstanden) in toonhoogte. Xenakis speelt in klanken met een bekend probleem uit de Griekse filosofie: het sofisme van Achilles en de schildpad over de beweging. (Als Achilles en een schildpad om het hardst zouden lopen, zou Achilles de schildpad nooit in kunnen halen. Want op het ogenblik dat Achilles een punt A bereikt, waarop de schildpad zich zojuist bevond, is deze alweer op een verder punt B aangekomen. Bereikt Achilles punt B, dan is de schildpad bij C, enzovoort*.)

Bij het noteren van de talloze glissandi als een veelheid van rechte lijnen, werd Xenakis vervolgens getroffen door de curven die hierdoor ontstonden en die hem het ontwerp voor het Philips-paviljoen ingaven.

In latere jaren komt Xenakis terug op de relatie tussen visuele en auditieve lijnen. Bijvoorbeeld de compositie *Erikhthon* heeft haar ontstaan te danken aan de 'arborescences', boomachtige lijntekeningen, die vervolgens in melodische lijnen worden omgezet.

Xenakis' werken spreken meestal niet gemakkelijk aan, in die zin dat ze niet onderhoudend, liefelijk of oorstrelend genoemd kunnen worden. Zij zijn veeleisend, imponerend, onontkoombaar soms, maar nooit zonder 'inhoud', of louter om het experiment gecomponeerd.

Een vergelijking met een landschap zal de luisteraar geen vredig murmelend beekje, maar eerder weerbarstige, ongerepte rotspartijen ingeven; de gedachten van een toneelminded toehoorder zullen eerder uitgaan naar de monumentale, soms rauwe tragedies van het klassieke Griekenland, dan naar de drama's van Shakespeare.

Maar bijna altijd zal men — zeker bij herhaald luisteren naar zijn werk —

er het streven in kunnen terugvinden om te voldoen aan de eisen, waaraan kunst volgens Xenakis dient te voldoen: 'Kunst (en vooral muziek) heeft een zeer fundamentele functie. Deze is het bewerkstelligen van sublimering met alle mogelijke uitdrukkingsmiddelen. Zij moet ernaar streven om via vaste herkenningpunten te leiden tot de totale exaltatie, waarbij het individu zijn bewustzijn verliest en opgaat in een onmiddellijke waarheid, zeldzaam, allesomvattend en volmaakt. Als een kunstwerk hierin slaagt, al is het maar voor enkele ogenblikken, dan heeft het zijn doel bereikt. Deze gigantische waarheid bestaat niet uit voorwerpen, gevoelens, sensaties, zij is meer dan dat, zoals de Zevende van Beethoven meer is dan muziek. Dat is de reden waarom kunst wegen kan openen naar gebieden, die bij sommigen alleen de godsdienst inneemt.'

Truus de Leur (Preludium)

*) met dank voor deze beknopte formulering ontleend aan 'Geschiedenis van de filosofie' van Hans Joachim Störig. Prisma, Utrecht/Antwerpen.

Xenakis over Empreintes en Anemoessa

Empreintes uit 1975 werd geschreven in opdracht van de organisatie Rencontres de La Rochelle 1975 en het Radio Filharmonisch Orkest van de Nederlandse Omroep Stichting.

"Het stuk begint met een lang aangehouden unisono van koperblazers en strijkers, waarin zich afdrukken aftekenen, als voetstappen op het zand, half uitgewist door de golven. Een weefsel van strijkersglissandi maakt zich los uit dit unisono en vult de ruimte. Vormen ontstaan, botsen op elkaar en wentelen om elkaar heen om ten slotte op te gaan in de 'korrelige' klanken van de houtblazers".

Anemoessa — gevuld met wind — voor orkest en koren is een opdrachtcompositie van de Nederlandse Omroep Stichting en het Holland Festival.

"In dit stuk breng ik een wijze van musiceren voor orkest en koor in praktijk, die doet denken aan een maskerings- of uithollingsproces. De instrumenten spelen maar af en toe opeenvolgingen van toonhoogten (ofwel melodieën), de aangehouden tonen worden herhaaldelijk onderbroken door rusten, hetgeen onverwachte klankcombinaties ten gevolge heeft (het is enigszins te vergelijken met varen in een bootje tussen klippen die geleidelijk of plotseling oprijzen en die men moet zien te vermijden!). Een andere vergelijking, die men zou kunnen maken, is met een 'beest' van klank met een inwendige bloedstroom en verbindingen tussen eenheden ingebed in en gevormd door groepen timbres en registers".

"De stemmen worden gehanteerd als instrumenten en spelen dikwijls een belangrijke rol. Als 'tekst' gebruik ik eenvoudige en duidelijke lettergrepen, klinkers zonder enige betekenis".

"De muziek is belangrijker dan woorden."

Iannis Xenakis

Erikhthon

Op millimeterpapier trekt Xenakis lijnen, die voortkomen uit één hoofdlijn, een soort plantaardige figuur, waarvan de curven, de takken, overeenkomen met bepaalde welomschreven lijnen (wiskundige functies wellicht?). Elk punt van elke lijn correspondeert met een toon van een bepaalde toonhoogte, die de lijn van zijn voorgangers voortzet en die van zijn opvolgers bepaalt. Iedere lijn is een melodie in een complex geheel, in een soort boomachtige meerstemmigheid die zich steeds meer verstrengelt. Door deze boomfiguren 90 graden te draaien verandert er in wezen niets,

toch neemt men iets heel anders waar; in plaats van de opeenvolging van de tonen van de 'stam', hoort men bijvoorbeeld verschillende tonen van de 'takken' tegelijk. Wanneer dit kantelingsproces verder ontwikkeld wordt, ontstaat er een oneindige hoeveelheid van melodische netwerken, met elkaar vervlochten of vermengd, over elkaar heen of naast elkaar, al naar gelang de positie van de boomfiguur, zonder dat er echter iets wordt veranderd aan de uitgangspositie van de samenstellende elementen (...). Het compositie-procédé is echter niet het belangrijkste; als altijd bij Xenakis, is de wiskunde niet meer dan een hulpmiddel. Wat men in eerste instantie in deze muziek kan terugvinden, is niet het grafische ontwerp, maar wel het fantastisch elan van een muziek die zich steeds sneller verknoopt en vergroeit, van een oerwoud van klanken waar alles zich ontwikkelt dankzij de onweerstaanbare kracht van de plantesappen. Niet zonder reden is dit stuk 'Erikhthon' — de kracht van de aarde — genoemd.

Maurice Fleuret

Het Radio Filharmonisch Orkest

Dit orkest is het grootste van de vijf orkesten van de NOS. Het aantal musici varieert al naar gelang het uit te voeren werk van 90 tot 100. De vaste dirigenten zijn Jean Fournet en Hans Vonk. De concertmeester is Dick de Reus. De voornaamste taak van het orkest is het geven van concerten en het maken van opnamen, zowel voor radio als televisie, op aanvraag van de diverse omroep-organisaties. De concerten vinden behalve in de studio's met publieksakkommodatie onder meer plaats in het kader van het Holland Festival en in de series van het Concertgebouworkest, het Rotterdams Philharmonisch Orkest en andere belangrijke Nederlandse orkesten. Het orkest treedt veelvuldig op in samenwerking met het Groot Omroepkoor van de NOS.

Jaarlijks werkt het orkest mede aan een drietal produkties, met in totaal ± 25 voorstellingen, van de Nederlandse Operastichting. Het grote aandeel van de eigentijdse muziek in het zeer gevarieerde repertoire leidde onder meer tot optredens in belangrijke buitenlandse festivals zoals in Warschau en La Rochelle. Het orkest is in binnen- en buitenland opgetreden onder vele gerenommeerde gastdirigenten, waaronder vooraanstaande componisten als Lutoslawski en Stockhausen.

Het Groot Omroep Koor

Het Groot Omroepkoor — opgericht in 1945 — geniet een internationale reputatie. Het bestaat uit 79 vokalisten en verzorgt een repertoire, dat in tijd reikt van de middeleeuwen tot en met de 20ste eeuw, en in genre uiteenloopt van het 'motet' tot en met de opera, operette en musical. De eigentijdse composities nemen bij de omroepkoren een belangrijke plaats in. Tal van werken kregen hun eerste uitvoering bij het N.O.S.-koorapparaat, zoals: Robert Heppener (Haec dies), Hans Kox (Slag om Arnhem), Peter Schat (Houdini symfonie), Klaus Huber (Inwendig voller Figur), György Ligeti (Requiem), Iannis Xenakis (Oresteia). Het Groot Omroepkoor treedt voornamelijk op met N.O.S.-orkesten, maar concerteert bovendien met o.a. het Concertgebouworkest.

Richard Dufallo

Richard Dufallo studeerde aan het American Conservatory of Music en aan de University of California. Hij heeft een aantal van de belangrijkste orkesten van de Verenigde Staten gedirigeerd en in 1956 werd hij gevraagd voor het New York Philharmonic's Seminar for Conductors geleid door William Steinberg en uitverkoren om het slotconcert te leiden. Van 1962-1966 was hij dirigent van het Buffalo Philharmonic Orchestra en in 1970 assistent dirigent van de New York Philharmonic tijdens een tournee door Azië. Sinds 1972 is hij ieder jaar in Europa om in een aantal muziekfestivals op te treden, zoals het Holland Festival en het festival van La Rochelle.

Momenteel is hij vaste dirigent en artistiek leider van de Metropolitan Opera at the Forum, assistent dirigent van het New York Philharmonic Orchestra, muzikaal directeur en leider van de serie Muziek van de Twintigste Eeuw aan de Juilliard School, terwijl hij tevens sinds 1970 artistiek leider van het Aspen Music Festival is.

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 meeste 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.

21 juni Utrecht, Muziekcentrum
Vredenburg, 20.15 uur

Omroep Orkest Groot Omroep Koor

Kenneth Montgomery *dirigent*
Elisabeth Coymans *mezzosopraan*
Howard Crook *tenor*
Frans Müller *instudering koor*

A. Scriabin Eerste symfonie

S. Prokofjew Luitenant Kije

Tijdens en na het concert wordt
de gelijknamige film vertoond.



Het Omroeporkest o.l.v. Kenneth Montgomery.

Programma-muziek

Al 150 jaar wordt er — niet door de eersten de besten — geprotesteerd tegen programmamuziek als een esthetische dwaling, terwijl toch de grootste componisten in dit genre belangrijke werken hebben geschapen. Grenzen tussen 'absolute' en 'programmamuziek' zijn niet te trekken. Door het meegeven van een titel kan men zo'n werk reeds onder de laatste categorie laten vallen.

Bij programma-muziek wordt verschil gemaakt tussen het slechts de titel van een onderwerp meegeven aan een verder 'klassiek' behandelde muziek en het verdergaande genre met het consequent verhalende door klankschilderende elementen. Het klankschilderen behoeft op zichzelf kwaliteit niet in de weg te staan. Goethe zei daarover: 'De donder in de muziek na te bootsen is geen kunst. Maar een muzikant die het gevoel in mij oproept alsof ik de donder hoorde, zonder uiterlijke middelen te gebruiken, zou ik dankbaar zijn'.

Door muziekpsychologen is uitvoerig de synesthesie bestudeerd: de dubbele ervaring, de verbinding of versmelting van twee of meer zintuigelijke waarnemingen. Klanken roepen kleuren op, bij luisteraars, bij componisten, zoals Scriabin. Sommigen horen 'eidetisch' en zien onder het aanhoren van muziek hele voorstellingen (meestal landschappen) aan zich voorbijtrekken, meestal niet zuiver fotografisch maar meer 'in de sfeer van'. In hoeverre deze dubbele impuls bij het componeren, dus in actieve zin, een rol kan spelen hangt van de geaardheid van de componist af. De wil tot uitdrukking van een componist kan bij het niet ontvangen van een vrije impuls langer op zich laten wachten dan wanneer hij een onderwerp voorgelegd krijgt. Bij de een zullen de daardoor opgeroepen beelden zo tot zijn muzikale verbeelding spreken, dat hij overgaat tot het in chronologische volgorde in klanken beschrijven van situaties, voor de ander kan het gegeven hem in een stemming brengen, die in de neer te schrijven noten zijn weerslag vindt en een klankenstroom oproept, die veel minder in de beelden terug te vertalen is.

Filmmuziek

Echte filmmuziek is programmamuziek in optima forma. Pianogetingeltangel als neutraal en allerminst geïntegreerd klankdecor aan het begin van de stomme film valt uiteraard buiten onze beschouwing. Of bij gecomponeerde filmmuziek de componist daarbij scène na scène in zijn muziek weergeeft of slechts stemmingsaanduidend werkt vormt in deze programmamuziek slechts een gradueel verschil samenhangend met de geaardheid van de schepper. Filmmuziek gemaakt na de periode van de stomme film had vaak meer vrijheid in de beginfase van spaarzame dialogen.

In vele detective- of griezelfilms met korte elkaar oversnijdende scènes blijft het aandeel van de componist beperkt tot het geven van enige noten gegrom, waarvoor o.a. contrabassen en gestopte koperblaasinstrumenten zich lenen. Als men in gehorige huizen af en toe zo'n gegrom hoort, gevolgd door geluid van voetstappen, het piepen van een deur, dan weet men dat de burenen naar een scène kijken, die spanning bedoelt op te roepen. Ofschoon het geluid daarbij minstens zo belangrijk is voor het oproepen van die sfeer als het beeld, zijn de kijkers zich van het eerste nauwelijks bewust.

Deze rudimentaire klankengroepen zijn van muziekstandpunt uit gezien oninteressant maakwerk. Dat is het ene uiterste. Het andere is de film, die door een breedspakige, chronologische, rustige montage de componist meer kansen geeft, waar de beperkte dialoog de muzikale stroom niet stremt of stoort en zelfs een in de muziek opgenomen element kan worden. De grote, klassieke, Russische film, die doorgaans een veel trager verloop heeft dan de westerse, leverde werken van belangrijke componisten op: o.a. van Sergei Prokofjew (1891-1953).

Sergei Prokofjew (1891-1953): 'Luitenant Kijé'

Na Prokofjew's definitieve terugkeer naar de USSR in 1933 werden hem opdrachten gegeven door filmorganisaties, theaters en de radio. De regisseur Fainzimmer uit Leningrad deed hem het voorstel om samen uit de vertelling van Joeri Tynjanow 'Luitenant Kijé' een filmcomédie te maken. Dat sprak de componist, die zich altijd al tot concrete figuren als muzikaal gegeven aangetrokken voelde, zeer aan. Weliswaar had hij zich aan te passen aan de beelden op de vele honderden meters film, die reeds opgenomen waren, maar zijn uitbeeldingskracht was spreekwoordelijk. Uitbeelding is een door de geest gevormd en gestuurd gebeuren. Wordt bij de uitbeelding het doel zonder inleving bereikt, treedt het resultaat te veel op de voorgrond, dus het verlangen naar de uitwerking daarvan op de luisteraar, dan ontstaat er alleen een effect, door Wagner eens heel geestig een 'gevolg zonder oorzaak' genoemd (waarvan de componisten in de muziekindustrie uitsluitend gebruik maken). De componist moet zelf bezeten zijn, affectief geladen om tot een esthetische wil tot vormgeving te komen, waarin uitdrukking, schoonheid, logische natuurlijkheid en symbolische betekenis een rol spelen. Bij de schepper van muziek (en andere creaties) is de uit inleving en bezieling gegroeide wil tot uitdrukking de motor van zijn hele vormgeving.

'Leven is uitdrukking en uitdrukking is leven' is als gezegd Prokofjew op het lijf geschreven. Na enige maanden kon hij de partituur aan de filmmaatschappij Belgoskino in Leningrad overhandigen. Het werk werd gedirigeerd door Doenajewski, die ook veel voor films zou gaan componeren. Het verhaal van Tynjanov is een bijtende satire, die Prokofjew, zelf begiftigd met een stekelige humor, goed lag. Een ambtenaar in het leger maakt onopzettelijk een schrijffout. In het register schrijft hij de niet bestaande luitenant Kijé in. Dank zij de bureaucratie dient zo'n papieren naam zonder meer bij een persoon te horen, die behoort te verschijnen. Hij gaat zo zijn eigen papieren leven leiden: wordt bevorderd, gaat trouwen en sterft tenslotte.

Het kazernemilieu in Petersburg in het begin van de 19de eeuw wordt geestig gekarakteriseerd. Paul I en zijn omgeving, snauwend als korporaals, werden sarcastisch uitgebeeld door o.a. de toneelspelers Jansjen, Garien en Magaril. Muzikaal probeerde Prokofjew de tijd te weerspiegelen door als uitgangspunt muziek uit de vroege Petersburgse empirietijd te nemen. Die bracht hij letterlijk tot klinken in de beelden met Pruisische hofparades en grove huzarenstreken. Als men wil kan men in de muziek een sneeuwlandschap aanvoelen, het bellengerinkel van een voortjagende troika horen, een parodie op een uitgelaten voermanslied, een platvloerse ceremoniële mars.

In de zomer van 1934 (hij sloot de partituur af op 8 juli 1934) bracht de componist delen van de filmmuziek onder in de vijfdelige symfonische suite 'Luitenant Kijé', opus 60. Met de beroemde filmregisseur Eisenstein maakte hij voorts o.a. nog de muziek voor 'Alexander Newski', vertoond op 1 december 1938, en 'Iwan de Verschrikkelijke' (1942-1945). Prokofjew's muziek doet door een vitale en vrije ritmiek gespiegeld aan en de componist beschikte over zoveel inventie dat hij tijdens zijn Sovjet-periode, ondanks het artistieke verbod tot het toepassen van ongewenste modernismen, als trefzeker en overtuigend overkomt.

Alexander Scriabin (1872-1915): Eerste symfonie

Alexander Scriabin is onder de Russische componisten een fascinerende enkeling. Hij werd in januari 1872 in Moskou geboren en overleed daar op 14 april 1915. Hij reisde door heel Europa als beroemd concertpianist. Zijn eerste werken staan weliswaar onder invloed van Liszt en Wagner (Tristan-harmonieën), maar al spoedig begint hij een eigen taal te spreken dank zij veel experimenten en gevoed door een theosofische gedachtenwereld. 'In tijd en ruimte ben ik aan de wetten van tijd en ruimte onderworpen. Toch zijn tijd en ruimte slechts scheppingen van mijn ik', schreef hij in 1905.

Zijn chromatische harmonieën, zijn bewuste emotionalisme waren karakteristiek voor het avantgarde-streven van Scriabin, vooral na 1905 (men leze Pasternak's 'Veilig gedrag', een autobiografie van de auteur, die zowel discipel van Rilke als Scriabin was). Scriabin kan beschouwd worden als een voorloper van Schönberg en het expressionisme. Hij baseerde zijn melodie en harmonie op een 'mystiek' akkoord: C-Fis-Bes-E-A-D. Zijn Eerste symfonie opus 26 in E groot (1900) is een hymne op de kunst als religie en bevat nog vele herinneringen aan de meesters uit zijn jeugd. In het werk wordt al zijn streven tot een allesomvattende synthese aangekondigd. In latere werken trachtte hij zijn streven naar oneindigheid tot uiting te brengen door het vermijden van een muzikale 'oplossing' en aan de dominant (de vijfde toon) de hoofdrol te geven, daar dissonante accoorden, tertsen, op bouwend.

Aan de aloude klank- en kleurtheorieën probeerde hij vorm te geven in 'Prometheus' met kleurenorgel, een andere vorm van synesthesie als in de aanhef van deze toelichting vermeld.

Jo Elsendoorn

Het Omroep Orkest

Het Omroep Orkest werd in 1945 samengesteld en omvat 72 musici. Het repertoire van dit orkest is zeer uitgebreid en omvat naast het bekende symfonische repertoire ook vele klassieke werken, die zelden of nooit in de concertzalen worden uitgevoerd; daarnaast heeft het orkest veel opera- en operettemuziek gespeeld, terwijl ook de balletmuziek niet onvermeld mag blijven. Op de repertoire-lijst staan vele werken van Nederlandse componisten.

Gemiddeld geeft het orkest jaarlijks 100 concerten voor radio en televisie, zowel in de studio als ook in de landelijke concertzalen, terwijl sinds 1969 regelmatig wordt medegewerkt aan producties van de Nederlandse Operastichting. Sinds 1 januari 1976 berust de artistieke leiding bij de Ierse dirigent Kenneth Montgomery.

Kenneth Montgomery

De Ierse dirigent Kenneth Montgomery werd in 1943 in Belfast geboren. Hij studeerde aan het Royal College of Music in Londen, waar hij een aantal prijzen behaalde, o.m. een studiebeurs bij Celibidache in Siena in 1963 en een beurs bij Hans Schmidt-Isserstedt in Hamburg in 1965. Na zijn studietijd werd Montgomery opgenomen in de staf van de Glyndebourne Opera. In 1967 volgde zijn benoeming tot dirigent bij de Sadler's Wells

Opera, de huidige 'English National Opera'. In 1970 werd Montgomery artistiek leider van de Bournemouth Sinfonietta en dirigent van het Bournemouth Symphony Orchestra. In hetzelfde jaar maakte hij zijn debuut in Nederland met een produktie van Cavalli's 'L'Ormindo' bij de Nederlandse Operastichting. Herhalingen volgden gedurende het Holland Festival 1972. Ook leidde Montgomery dat jaar een produktie van Richard Strauss' 'Ariadne auf Naxos'. In 1974 werd Montgomery benoemd tot artistiek leider van de Glyndebourne Touring Opera.



Kenneth Montgomery