

12 juni, Amsterdam Concertgebouw, 20.15 uur

Concertgebouworkest
Nederlands Operakoor
Danzi Kwintet



Richard Dufallo en
Reinbert de Leeuw _____ dirigent
Jennie Veeninga en
Sarah Velden _____ sopraan
Jerold Norman _____ bariton
John Bröcheler _____ tenor
Harry Sparnaay _____ basklarinet
Het Nederlands Operakoor
Thijs Kramer _____ koordirigent

R. Escher

Sinfonia per dieci strumenti *Ritmo teso in tempo moderato*
Passaggio: Lento
Lento
Vivo e leggiero

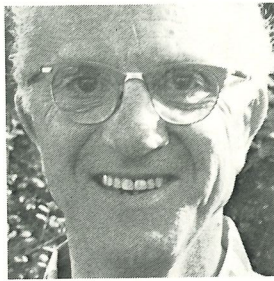
Th. Loevendie

Incantations voor basklarinet en 32 instrumenten

P. Schat

Houdini Symfonie op. 25b* | *Adagio Molto*
Allegro
Lento Molto
Finale: Fanfare, agitato-
Allegro Moderato-
Allargando maestoso
A tempo primo

* eerste uitvoering in Nederland

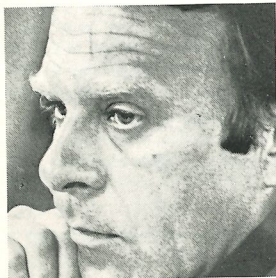


Rudolf Escher

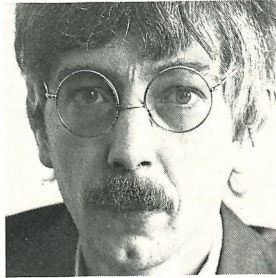
gingen de gedachten daarbij uit naar een bezetting als die van het Octet van Schubert: klarinet, fagot, hoorn en strijkkwintet. Mijn voorkeur ging echter uit naar een combinatie van twee kwantitatief gelijkwaardige instrumentale groepen: vijf blaasinstrumenten en vijf strijkinstrumenten. Een bezwaar behoeft dat niet te zijn, gezien het verheugende feit dat de vele voortreffelijke musici die onze voornaamste symfonie-orkesten rijk zijn zich tegenwoordig ook geregeld kunnen laten horen in kleinere ensembles van eventueel wisselende samenstelling. Zo kwam de instrumentale bezetting van deze, in opdracht van het Cultuurfonds Buma geschreven kompositie er als volgt uit te zien: fluit, oboe d'amore, basklarinet, fagot, hoorn, twee violen, altviool, violoncello en kontrabas met vijf snaren.

In de keuze van dit instrumentarium zijn de oboe d'amore in plaats van de gewone hobo en de vijsnarige in plaats van de viersnarige kontrabas enigszins uitzonderlijk. Het eigen, subtiel van de gewone hobo afwijkende timbre van de oboe d'amore, dat juist in kamermuziek goed tot zijn recht komt, en ook de iets lagere tessituur bepaalden de keuze van dit instrument. De keuze van de kontrabas met vijf snaren werd uitsluitend bepaald door de noodzaak te kunnen beschikken over drie lage tonen die de kleinere, viersnarige kontrabas net mist. Daarbij heb ik op de koop toe moeten nemen dat de vijsnarige kontrabas, die doorgaans een 'fabrieksinstrument' is, in klankkwaliteit de mindere is van de in handwerk vervaardigde viersnarige. Normaal bespeelt Henk Guldemond in het Concertgebouworkest zo'n kleiner, nobeler instrument. Over de kontrabas-partij wil ik nog kwijt dat deze slechts gedurende ongeveer één zesde deel van de totale speelduur van dit werk de functie heeft om de stem van cello, fagot of hoorn in het lagere oktaaf te verdubbelen. In ruim vijf zesden van die totale speelduur van circa 32 minuten vertegenwoordigt de kontrabas-partij dus een volkomen zelfstandige stem in het muzikale betoog. Deze zelfstandigheid komt verder tot uiting in het feit dat de kontrabas in het klankgebouw niet verbannen is naar kelder en souterrain, maar zich ook op hogere verdiepingen mag bewegen.

In de vorm van deze Sinfonia staat het langzame derde deel centraal. Het wordt geheel beheerst door een structuur van melodische dialogen, een spel van



Richard Dufallo
Reinbert de Leeuw



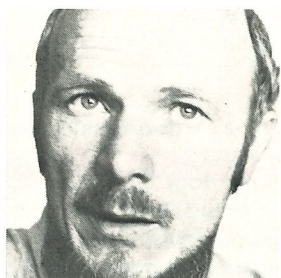
Rudolf Escher. Sinfonia per dieci strumenti

Een gericht verzoek van uitvoerend musicus of instrumentaal ensemble tot het komponeren van een werk voor een bepaald instrument of een bepaalde combinatie van instrumenten kan een belangrijke stimulans zijn in het creatieproces. Ook bij het ontstaan van de Sinfonia voor tien instrumenten is dat het geval geweest. Het was Henk Guldemond, eerste kontrabassist van het Concertgebouworkest, die mij met een dergelijk verzoek benaderde. Aanvankelijk

roepen, vragen en antwoorden. Melismen, variërend van zeer korte tweektonige seinen tot lange melodische arabesken, roepen elkaar op, veranderen en verdwijnen. Een melodisch dwalen in afgelegen, zeer afgelegen gebieden van muzikale stilte. Het bewogen eerste deel ('ritmo teso in tempo moderato': gespannen ritmiek in gematigd tempo) accentueert, nadat het is uitgeklonken, die stilte. Wat de vorm betreft refereert dit deel aan de hoofd- of sonatevorm, maar aangezien overal het principe van continue variatie werkzaam is en geen enkele periode letterlijk, of beter notelijk wordt herhaald, is dus ook de z.g. reprise geen (ongewijzigde) herhaling van een expositie, maar in alle onderdelen een variant daarvan.

Een kort tweede deel van nog geen twee minuten ('Passaggio': Overgang) is een langzame, metrisch-strakke vijfstemmige canon van strijkkwintet alleen; deze leidt af van de melodische, ritmische en polyritmische onrust van deel I en leidt over naar de stilte en de losse ritmiek van deel III. Het vierde deel ('vivo e leggiero': snel en licht) komt ijl uit die stilte op en klinkt er in zijn laatste minuut ook weer volledig in uit. Hoewel nergens van benoembare muzikale dansstructuren gebruik werd gemaakt, suggereert dit deel veel dans. Er komt zelfs een verre, diepe trom in voor. De term Sinfonia werd gekozen enerzijds om de eenheid van de totale conceptie aan te duiden, anderzijds om het karakter daarvan toch enigszins af te schermen tegen associaties die nu eenmaal onvermijdelijk opkomen bij de term Symfonie. De partikel van dit werk, dat grotendeels in 'vakanties' tot stand moest komen, werd voltooid in mei 1975; de partituur kwam gereed in maart 1976. De kompositie is opgedragen aan Eduard Reeser.

Rudolf Escher



Theo Loevendie

Theo Loevendie. Incantations

'Hé, ik heb een nieuw instrument ontdekt!' zei Luciano Berio toen hij Harry Sparnaay de speciaal voor basklarinet omgewerkte versie van zijn Chemins II hoorde spelen. Al heel veel komponisten hebben stukken geschreven voor Harry Sparnaay, die met een ongewoonlijke inzet heeft gewerkt aan de emancipatie van zijn instrument. Met idealisme ook, want men moet niet licht denken over de oncommerciële ommezwaai die hij na zijn conservatoriumstudie klarinet deed;

totale specialisatie op de basklarinet, zoiets moest je natuurlijk juist niet doen!

Theo Loevendie, die van huis uit klarinettist is en de basklarinet ook zelf heeft bespeeld, moet zich—mede vanuit zijn jazz-achtergrond—wel aangetrokken voelen tot het speltype van Harry Sparnaay: inzet, energie en vooral ook fantasie, het vermogen om aan improviserende impulsen en grafische notaties vorm te geven. Loevendie, die zich vanaf 1968 buiten de jazz-sektor ging bewegen, maar als jazz-musicus nog steeds zeer actief is, heeft zich in zijn komponeren tot nog toe sterk op personen gericht en ook dat is wellicht typerend voor zijn jazz-origine; denk maar eens aan een Duke Ellington, wiens muziek nooit is los te denken van de instrumentalisten voor wie hij schrijft. Loevendie heeft nog geen puur orkeststuk geschreven; zijn eerste volwaardige 'serieuze' kompositie is een soort klarinetconcert (voor Piet Honingh!) en één van zijn laatste werken Orbits een stuk voor hoorn en orkest.

Het voor Harry Sparnaay geschreven 'Incantations' voor basklarinet en 32 musici (een opdracht van CRM) heeft de volgende orkestbezetting: 14 strijkers, piccolo en kontrafagot, 4 hoorns, 3 trompetten en 2 trombones, piano, harp, vibrafoon, celesta, klokkenspel en buisklokken (één bespeler), tam-tam en grote trom. De strijkers hebben veel te doen, maar treden nauwelijks op de voorgrond. Het is—in de woorden van de komponist—een soort energielag, als de drums in een jazz-orkest.

De merkwaardig ogende houtbezetting zal, hoopt Loevendie, door het oor als een natuurlijk gegeven worden geaccepteerd. De keuze van de piccolo en kontrafagot is namelijk geen toevallige: het zijn de enige instrumenten die buiten het bereik van de registers van Harry's basklarinet liggen; een principe dus als bij Mozart's Klarinetconcert: geen klarinetten in het orkest,—Loevendie laat de instrumenten met middenregisterfunctie weg. Ik schrijf overigens met opzet 'Harry's basklarinet'. ..., de oude 'bekende' omvang uit de muziekleer deugt allang niet meer en ik denk aan nog een interessantigheid in dit verband: de solopartij is, zoals Jos Kunst al eerder deed, wegens de enorme omvang van het instrument over twee balken genoteerd. De uitvoerige koperbezetting vindt zijn oorzaak in het fanfare-achtige middendeel van het stuk en de 'body' van het orkest wordt eigenlijk gevormd door de groep met piano, harp en slaginstrumenten.

Een technische analyse van zijn werk acht Loevendie zelf voor de gemiddelde concertbezoeker volstrekt overbodig. Hij geeft wel enkele specifieke bijzonderheden en grote lijnen aan, die zinvol kunnen zijn. In zijn streven naar een 'eigen idioom' vindt hij voor zichzelf vooral het gebruik van ostinati typerend. 'Ik ben daar bezeten van en val in het komponeren natuurlijk vaak terug op eigen ervaringen. In de solopartij zitten dingen, die ik zelf geïmproviseerd zou kunnen hebben'.

In grote lijn gezien is *Incantations* een ééndelig werk, dat door een cadens midden in het stuk toch in een soort driedeligheid uiteenvalt.

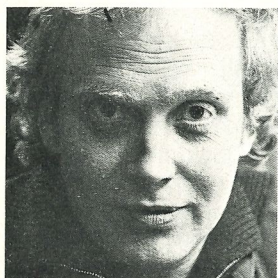
Het eerste gedeelte kenmerkt zich door een spiraalvormige uitbouw vanuit het lage register (twee kontra-bassen) naar steeds hogere regionen—een situatie die in het derde deel precies omgekeerd, van hoog naar laag, zal verlopen. Het stuk is zo gekomponeed, dat de partij van de basklarinet als het ware steeds sporen nalaat in het orkest, de orkestinstrumenten nemen gevegens over. Het gevaar van monotonie binnen de motiefherhalingen probeert Loevendie onder meer te ondervangen door een zeer gedifferentieerde dynamiek voor te schrijven, die vooral de solopartij moeilijk maakt.

Opvallend is het veel voorkomende woordje 'niente' gevolgd door een crescendo-teken; vanuit een uiterst zachte inzet neemt de klank toe, het onhoorbare wordt hoorbaar. Loevendie werkt weinig met akkoorden in zijn stuk, alleen in het middendeel valt de aandacht sterk op een akkoord in de celli (waartegen zich de koperfanfares afspelen), dat tendeert naar Bes-Groot.

De komponist heeft echter niet bewust tonaal of a-tonaal gedacht, wel dacht hij aan de tegenstelling motorisch-niet motorisch, waarbij zijn heimwee naar de motoriek een belangrijke rol speelt.

Een laatste opmerking over *Incantations*: in het slot-gedeelte is de verhouding tussen solist en orkest minder nauw dan in de aanvang; in principe vindt men in die slotfase het essentiële materiaal in het orkest.

Ton Hartsuiker



Peter Schat

De Houdini Symfonie

De Houdini Symfonie voor vier solisten, koor en orkest, bestaat uit vier delen, waarvan de eerste twee in elkaar overgaan. Het zijn samenhangende fragmenten uit een *circus-opera* over het leven van Ehrich Weiss, alias Harry Houdini, de grote boeienkoning, 'the magicians magician', die leefde van 1874 tot 1926. Het libretto van deze opera is van Adrian Mitchell, de leidinggevende Engelse dichter, wiens naam onverbrekkelijk verbonden is aan de grote anti-imperialis-

tische protestbewegingen, die in de zestiger jaren een hoogtepunt bereikten.

Evenals de eerder gepubliceerde zelfstandige fragmenten (*May '75—a Song of Liberation*, voor twee solisten, koor en orkest; *I am Houdini—a ballet to sing*, voor tenor, koor en twee piano's; en *The Letter Scene*—voor twee solisten en piano) belicht deze symfonie een aspekt van het centrale thema van de opera: de mens, die zich van zijn boeien bevrijdt. De symfonie begint met wat in de opera de ouverture tot de vierde acte is, dat deel waarin Houdini rouwt om de dood van zijn moeder en waarin hij strijd levert tegen de krachten van bijgeloof en occultisme. Zijn beslissende slag levert hij aan het eind van deze acte, in de *Fighting Dance*, het tweede deel van de symfonie. Op het hoogtepunt daarvan verschijnt een 'Twaalfuons-internationale'.

Het derde deel bevat de muziek van Houdini's laatste ontsnappings-act, de destijds zeer beroemde 'Water Can Escape', waarin hij zich bevrijdde uit een grote verzegelde melkbus vol water.

Aan het eind van deze scene echter sterft Houdini, waarbij hij Bess, zijn vrouw, belooft te zullen proberen vanuit de dood een teken te geven, 'If it can be done'. Zelf geloofde hij niet aan die mogelijkheid en de laatste woorden van 'The Man Who Made The Impossible Possible' zijn dan ook: 'But I don't think it's possible'. Tien jaar lang hebben spiritistische verenigingen over de gehele wereld vergeefs geprobeerd op de verjaardag van zijn sterfdatum (Allerheiligen 1926) contact met hem te krijgen, zoals in de voorlaatste scene van de opera wordt uitgebeeld. In de laatste scene, die ook de Finale van de Symfonie is, verschijnt hij echter opnieuw om samen met zijn vrouw, zijn moeder Cecilia en zijn Manager (buiten de eigenlijke handeling van de opera om) in een liefdeslied aan de wereld het verhaal van zijn leven samen te vatten:

*There is no heaven but the Earth
There is no heaven but the People
waarop het koor antwoordt met
Let the people of the world
Shake off their chains*

en waarmee tenslotte de muziek doorbreekt van het Bevrijdingslied uit de derde acte.

De première van de opera is door de opdrachtgever, de Nederlandse Opera Stichting, bepaald op 29 september 1977, in het circustheater Carré te Amsterdam. Medewerking zullen onder andere verlenen het Concertgebouworkest onder leiding van Hans Vonk, Floris Guntenaar (decor) en Leonie Polak (kostuums). Het geheel zal onder leiding staan van de Zweedse regisseuse Donya Feuer. Voor belangstellenden in de compositorische uitgangspunten van deze opera zij verwezen naar Key Notes 4, een publikatie van Donemus Amsterdam.