

17 juni, Amsterdam Sonesta Koepelzaal, 20.15 uur

## Het Radio Kamer Orkest

Ernest Bour \_\_\_\_\_ dirigent  
 Anne Haenen \_\_\_\_\_ sopraan  
 Jan van der Meer \_\_\_\_\_ clavecymbel  
 Ricardo Kanji, Michael  
 Barker, Nicolas Burton-Page,  
 Kazuo Hanaoka \_\_\_\_\_ blokfluit

### F. Vacchi

Les Soupirs de Geneviève

### N. Osborne

The Sickie

### W. de Ruiter

To be or not to be\*

### B. v.d. Boogaard

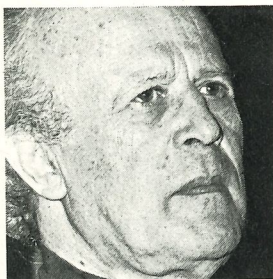
Profiel, per cembalo e orchestre\*

### G. Ligeti

Kammerkonzert

Corrente  
 Calmo, sostenuto  
 Movimento preciso  
 e meccanico  
 Presto

\* eerste uitvoering



Ernest Bour

**Les Soupirs de Geneviève** is verdeeld in zes delen, waarbij ieder gedeelte nog eens zesmaal is onderverdeeld. Ieder gedeelte wordt gekenmerkt door:

1. Tijdsduur. 2. Timbre. 3. Harmonie.

Het stuk in zijn geheel is opgebouwd uit de zes timbres, tijdseenheden en harmonieën van het eerste deel. Op verschillende wijzen worden ze met elkaar gekombineerd in de delen die volgen.

Het rooster van de verschillende tijdsduren ziet er als volgt uit:

3 4 5 6 1 2	1 is 2''
6 1 3 2 5 4	2 is 6''
2 5 6 4 3 1	3 is 8''
4 3 2 1 6 5	4 is 12''
5 2 1 3 4 6	6 is 18''
1 6 4 5 2 3	5 is 14''

Het schema van de verschillende timbres:

A	B	C	D	E	F
E	B	D	C	F	A
D	A	B	E	C	F
F	E	B	A	C	D
C	F	D	E	A	B
B	E	D	F	C	A

In het eerste deel is aan iedere klankschakering (timbre) een metronoomsnelheid toegekend. Deze ondergaat een progressieve vertraging, van het tweede tot het zesde deel, volgens een willekeurig schema; dit brengt een progressieve vergroting van de tijdsduur van ieder deel met zich mee, tot aan het zesde deel dat ongeveer tweemaal zo lang duurt als het eerste.

De ontwikkeling van de afzonderlijke klankschakeringen in hun herhalingen volgt geen schema of plan: deze is gebaseerd op de analogie, de herinnering, de willekeurige verandering en is dus fundamenteel 'voor de vuist weg'.

Het eerste deel gebruikt zes harmonieën van elk zeven noten. Het eerste akkoord bestaat uit 3 halve tonen, 3 hele tonen en een kleine terts; het tweede uit 4 halve tonen, 2 hele tonen en een grote terts; het derde uit 5 halve tonen, 1 hele toon en een kwart. Het vierde, vijfde en zesde akkoord zijn samengesteld uit dezelfde intervallen als het eerste, maar in een andere volgorde. Deze 6 akkoorden ondergaan 5 transposities (twee tonen hoger, anderhalve toon lager, tweeneenhalve toon hoger, één toon hoger, tweeneenhalve toon lager).

Zo verkrijgt men een totaal van 36 verschillende akkoorden die elk per onderdeel gebruikt kunnen worden, steeds in de volgorde van het eerste deel. Ieder deel heeft dientengevolge een analogo harmonies verloop.

F.V.

### The Sickie

Slavische talen en hun literatuur houden me al een tijd lang bezig. En dat komt vooral door de muzikaliteit van deze talen.

Nergens komt dit beter tot uiting dan in het werk van de Russische generatie van dichters die de Revolutie beleefden. De tekst van 'The Sickie' komt van twee van deze dichters: Sergei Esenin en Vladimir Mayakovski.

Esenin's leven weerspiegelt deze turbulente tijden: hij werd dichter na eerst boer geweest te zijn, werd bovendien alcoholist en had een weinig succesvol huwelijk met Isadora Duncan. Maar de ziel van de poëzie wortelt toch in het landschap van zijn jeugd. Het Russiese platteland gaf hem zijn symboliese taal in—de berkenbomen en de tevredenheid, de vlucht van de kraanvogels en het voorbijgaan van de tijd,

de rode lijsterbessen en het vuur van de jeugd, de bladerhopen en... trieste woorden.

Mayakovski's gedicht 'Onze Mars' zou in de westerse traditie als onhandig en naïef aangeduid worden, maar in Mayakovski's Russies is het krachtig en overtuigend.

Toen ik als komponist weerklink wilde vinden in de keuze van mijn teksten werd ik naar deze Russische gedichten geleid door de bijzondere kwaliteit ervan. Hun inhoud is gedeeltelijk geïnspireerd op de gebeurtenissen van 1917, waarover men verschillend kan denken en voelen. De poëzie van de revolutie blijft echter tijdloos, universeel en onontkoombaar voor ons.

*Nigel Osborne*

### Kammerkonzert

De aanduiding 'Konzert' betekent dat alle 13 instrumentale partijen voor virtuozen zijn geschreven en even belangrijk zijn; er is geen onderverdeling in 'solo' en 'tutti'-functies zoals in een normaal 'Konzert'. In plaats daarvan wisselen verschillende groepen solisten elkaar af, hoewel de polyfonie altijd zeer helder blijft.

De muzikale taal van het 'Kammerkonzert' is tonaal noch a-tonaal. Deze compositie-stijl is kenmerkend voor Ligeti vanaf het midden van de 60-er jaren. Er is geen tonaal centrum, evenmin zijn er combinaties of reeksen van harmonieën die volgens een bepaald harmonisch systeem geanalyseerd kunnen worden. Aan de andere kant zijn de twaalf noten van het oktaaf niet als volstrekt gelijkwaardig behandeld, zoals in de atonale en seriële muziek. Bepaalde groeperingen van intervallen spelen een centrale rol en bepalen daarmee het verloop van het stuk en de ontwikkeling van de vorm.

De ingewikkelde polyfonie van de individuele partijen is gebed in een harmonisch proces, waarin de harmonieën (de vertikale combinaties van intervallen) niet plotseling veranderen maar veeleer met elkaar versmolten worden: de ene duidelijk waarneembare intervalkombinatie wordt langzamerhand verdoezeld en uit de ontstane mist kan men een nieuwe combinatie, stap voor stap, vorm horen krijgen.

Elk deel van het 'Kammerkonzert' wordt gekarakteriseerd door een specifiek ritmisch notenbeeld en door een bepaald bewegingstype. Het eerste deel is vriendelijk en vloeiend en de heterogene ritmische figuren vormen een geluidspatroon met een grote onderlinge eenheid.

Het notenbeeld van het tweede deel is meer homogeen; het begint met een statisch fragment, daarna wordt dit onderbroken door pittige ritmische figuurtjes.

Deze ontwikkeling heeft een dynamisch karakter en ook de harmonische structuur wijzigt zich langzaam. Het hoogtepunt is een brede opstapeling van kwinten.

Het derde deel is quasi-mechanisch, als een eigenaardig, slecht werkend instrumentje dat zich in beweging zet. In dit deel staan polyritmieken en polymetrieke voorop. Deze technieken worden ook in de andere delen gebruikt, maar in veel mindere mate.

Het vierde deel is erg snel en vereist grote virtuositeit. Het lijkt op een perpetuum mobile, de presto-beweging wordt echter af en toe gedeukt en ondermijnd. Men zou kunnen zeggen dat de muziek aan flarden wordt gescheurd en uiteindelijk geheel uiteen valt. Vlagen van melodieën waaien over, maar ze leiden nergens toe. Het is alsof de muziek zich als klimop inéénvlecht.

G.L.

## H

**H** Wordt door enkelen 'huigklank', door anderen 'stembandglijder' genoemd.

Ontstaat door vernauwing der stemspleet, waardoor de uitstroomende lucht hoorbaar wordt. Streng genomen is h geen medeklinker, daar zij geen spierwerking in de mondholte veroorzaakt.

Wij kunnen bij het zingen de h op twee manieren vormen en wel allereerst door uitademing, dus van onder (luchtpijp) naar boven (gehemelte). Doch ook, door een bepaalde instelling der neusspieren, van boven naar onder, n.l. door ù menging.

Ook is het mogelijk beide h's tegelijk te vormen, waardoor de aansluitende vocaal zoowel door neus- als borstholten-vibraties wordt begeleid.

Door ù-menging werkt de h minder luchtverspillend en meer aesthetisch.

## I

**IE** is voor velen een lastige vocaal.

Zij wordt gevormd door tongwieling, terwijl de lippen worden teruggetrokken. De tongrug heeft hier den hoogsten stand en raakt bijna het harde gehemelte. Hierdoor ontstaat een kleine holte voor en een groote holte achter in den mond (hooge en lage frequentie).

Men is zoo spoedig geneigd de ie geheel vanuit het strottenhoofd te dirigeren. De kiezen moeten van elkaar verwijderd zijn, terwijl de bovenlip de tanden niet mag bedekken. Velen houden bij het zingen der ie de tanden te dicht bij elkaar, waardoor de vocaal in de klem komt te zitten. De pinkvinger moet gemakkelijk tusschen de tanden kunnen schuiven, terwijl men nimmer de ie uit den mond mag drukken. Zij moet vanzelf komen!

Ik denk hier onwillekeurig aan den Arabischen zanger Serjab, welke zijn leerlingen stemoefeningen liet doen met een blokje hout tusschen de kiezen, om den mond goed te leeren openen. Dit zou voor de vele zang-liefhebbers, die moeilijkheden met de ie hebben, zeker nog niet zoo'n ondeugdelijk recept zijn!

Klinkt de ie te geknepen, dan kleure men haar met i. Bij het hooger zingen, wanneer wij de mondruimte vergroeten, verliest de ie dikwijls haar eigen karakter en gaat over in i of ee.