

3 juni, Breda Grote Kerk, 20.00 uur

# Het Nederlands Kamerkoor



Huub Kerstens \_\_\_\_\_ dirigent  
René van Ast \_\_\_\_\_ cello  
Tijn van Eyck \_\_\_\_\_ orgel

- D. Manneke** \_\_\_\_\_  
Sonata uit Job
- J. Vriend** \_\_\_\_\_  
Ensembles
- D. Manneke** \_\_\_\_\_  
Patronen voor orgel
- F. Testi** \_\_\_\_\_  
Canción desesperada op. 25
- R. de Leeuw** \_\_\_\_\_  
Solo no. 1 voor cello
- F. Testi** \_\_\_\_\_  
Canción del macho y de la hembra, op. 26
- I. Xenakis** \_\_\_\_\_  
Medea

5 juni, Amsterdam Waalse Kerk, 20.15 uur  
25 juni, Middelburg Oostkerk, 20.00 uur

# Het Nederlands Kamerkoor



Huub Kerstens \_\_\_\_\_ dirigent  
René van Ast \_\_\_\_\_ cello

- D. Manneke** \_\_\_\_\_  
Sonata uit Job
- J. Vriend** \_\_\_\_\_  
Ensembles
- F. Testi** \_\_\_\_\_  
Canción desesperada op. 25
- R. de Leeuw** \_\_\_\_\_  
Solo no. 1 voor cello
- F. Testi** \_\_\_\_\_  
Canción del macho y de la hembra, op. 26
- I. Xenakis** \_\_\_\_\_  
Medea

## Twintigste eeuwse koormuziek

Een van de duidelijkst hoorbare omwentelingen die in de muziek na 1900 plaatsvonden is de ondogmatische instelling ten opzichte van het gebruikte instrumentarium, waartoe ook de menselijk stem behoort. Natuurlijk houdt experimenteren met klank verband met het zoeken naar een nieuwe muziktaal, sinds het traditionele tonale komponeren aan veel twintigste eeuwers geen toekomstperspectief meer kan bieden.

Misschien daagde de veelzijdige menselijke stem de hedendaagse komponist wel in het bijzonder uit tot nieuwe visies op de mogelijkheden. Als enig 'instrument' heeft de stem immers te maken met de verhouding tussen woord en toon. Daarin kan de balans naar twee kanten doorslaan. De stem kan enerzijds een tekst spreken (Schönberg experimenteerde hiermee en gebruikte in *Pierrot Lunaire* uit 1912 een zeer expressieve tussenvorm, het zogenaamde 'Sprechgesang'), anderzijds als instrument klinken –zonder tekst dus– (Berio deed dit in komposities voor Cathy Berberian).

De werken voor koor op dit programma zijn alle na 1960 geschreven. Zij geven een indruk van de persoonlijke manier waarop elke eigentijdse komponist de stem en de woord-toon-verhouding hanteert.

De Italiaanse komponist Flavio Testi (geb. 1923) staat, hoewel zijn *Canción del macho y de la hembra* op. 26 uit 1973 dateert, nog het dichtst bij de traditionele komponeerwijze. Hij volgt met zijn muziek de Spaanse tekstdictie van een liefdesgedicht van de Chileense dichter Pablo Neruda. Testi laat het koor zo nu en dan spreken, maar meestal wordt er door het vierstemmig

gemengd a cappella koor echt gezongen.

Iannis Xenakis (geb. 1922) is behalve groot komponist ook architect en neemt daardoor onder de twintigste-eeuwse komponisten een bijzondere plaats in. Hij meent dat in muziek, zoals in alle menselijke creatieve activiteiten mathematische en wetenschappelijke processen in samenspraak met intuïtie moeten ontstaan. Hoewel Xenakis' muziek bij analyse vaak een wiskundig denkvermogen veronderstelt kan hij bij beluisteren ook rechtstreeks tot het hart spreken. In *Medea* (1967), waarin een opmerkelijke instrumentenkombinatie (esklarinet, contrafagot, trombone, cello en slagwerk) een belangrijke rol speelt, heeft het mannenkoor voornamelijk tot taak de Latijnse tekst te reciteren. Een parallel met de functie van de koren bij de klassieke tragedie dringt zich op; het werk werd trouwens voor de opvoering van Seneca's gelijknamige drama in het Théâtre de France in 1967 geschreven. De archaische sfeer wordt nog versterkt door het tegen elkaar slaan van stenen (galets).

De '*Sonata*' uit Job (1976) van Daan Manneke (geb. 1939) is een bundeling van tussenspelen, zgn. 'interludia' die op verschillende plaatsen in 'Job' voorkomen en als instrumentale episodes passen in het dramatisch plan van Job.

*Maddie Starreveld-Bartels*

## Ensembles

'Ensembles' voor 8-stemmig gemengd koor (1971) is gebaseerd op het feit dat sopranen, altten, tenoren en bassen elk hun eigen toonhoogte-gebied hebben.

Deze zijn niet streng gescheiden, er zijn overlappingsen (intersekties). Neem bijvoorbeeld sopranen en altten. De hoogste tonen van de sopranen liggen *buiten* het gebied van de altten (S-A of S $\bar{N}\bar{A}$ ).

De laagste tonen van de sopranen liggen *in* het gebied van de altten (S $\bar{N}\bar{A}$ ).

De laagste tonen van de altten liggen weer buiten (onder) het gebied van de sopranen (A-S of A $\bar{N}\bar{S}$ ).

Het hele gebied van sopranen en altten (vereniging) loopt van de laagste toon van de altten tot de hoogste van de sopranen (SUA). Het hele gebied buiten de sopranen en altten (komplement) bevindt zich in de tenoren en bassen (SUA).

Het hele gebied buiten de overlapping van sopranen en altten bestaat uit alle tonen van alle stemmen, met *uitzondering* van de tonen die sopranen en altten gemeenschappelijk hebben (S $\bar{N}\bar{A}$ ). Etc. Etc.

Er is één heel klein middengebiedje (ongeveer bij het sleutelgat van de piano) waar alle vier stemmen een paar tonen gemeenschappelijk hebben (S $\bar{N}\bar{A}\bar{N}\bar{T}\bar{N}\bar{B}$ ). Deze onderscheidingen horen thuis in de zogenaamde Verzamelingenleer (in het Frans: théorie des Ensembles), die tegenwoordig bijna op alle lagere scholen onderwezen wordt als basisleer voor alles wat met wiskunde te maken heeft, met rekenen, tellen, meten, klassificeren, ordenen etc.

In 'Ensembles' komen Alle combinaties aan bod (33 stuks!) inclusief de lege verzameling ( $\emptyset$ ) = (S $\bar{N}\bar{A}\bar{N}\bar{T}\bar{N}\bar{B}$ ).

Deze zijn in een bepaalde volgorde geplaatst, zodat het stuk in een aantal duidelijk hoorbare onderdelen uiteen valt: A, B, C, D, E, F en G enerzijds, gescheiden door H1, 2, ... 6 anderzijds. Alle H's spelen zich voornamelijk af in dat uiterst smalle middengebiedje.

De overige gebieden en gebiedskombinaties liggen verspreid over A t/m G.

Hier overheen ligt een kleuren-programma van klanken die zangers kunnen voortbrengen. Elk onderdeel in het stuk wordt nu gekenmerkt door een keuze uit die klank- en klankovergangen inventaris. Bijvoorbeeld in het eerste onderdeel (A) overheerst de klankovergang  $\bar{u}-\bar{o}$ .

Met behulp van overeenkomst of contrast tussen klanken kunnen groepen van stemmen onderscheiden worden van andere, zodat je bijvoorbeeld van de combinatie S $\bar{N}\bar{A}\bar{N}\bar{B}$  nog de volgende varianten hoorbaar kunt maken: S $\bar{N}$ (A $\bar{N}\bar{B}$ ), (S $\bar{N}\bar{A}$ ) $\bar{N}\bar{B}$  en (S $\bar{N}\bar{B}$ ) $\bar{N}\bar{A}$ . De stemmen tussen haakjes zingen dan dezelfde klanken, de overblijvende stem zingt klanken die daarvan verschillen. S $\bar{N}\bar{A}\bar{N}\bar{B}$  is dan een klankcombinatie van 3 verschillende klankgroepen. (S $\bar{N}\bar{A}\bar{N}\bar{B}$ ) is één homogene klankgroep. Hiermee werd het totaal aantal van 33 combinaties overigens nog uitgebreid tot plm. 120.

Over dit alles werd daarna een programma van sterktegraden, hun dynamische vormen en mengels daarvan, gelegd.

Tenslotte werd, uitgaande van een gemiddelde duur per stemcombinatie, per onderdeel één karakteristieke volgorde van duren ontworpen. Bijvoorbeeld van lang naar kort (versnelling), omgekeerd (vertraging), stilstand.

Het gevolg is, dat elke stem meestal 3 dingen tegelijk doet op één toon: een klank(kleur), een dynamische vorm en een ritmische artikulatie. Polyfonie in één-stemmigheid! Dat vereist een geheel nieuwe instelling van de zangers, een nieuwe mentale techniek. Het eindresultaat is misschien een rijk geschakeerd mengsel van toonhoogte-, kleuren-, dynamische en ritmische combinaties, dat zich als een soort plastiek in de tijd uitrolt...

Jan Vriend, Amsterdam 1971

Het Nederlands Kamerkoor

