

HOLLAND FESTIVAL

76



Nederlands Blazers Ensemble

Den Haag – Remonstrantse Kerk – woensdag 16 juni 1976 – 20.15 uur
Amsterdam – Carré – vrijdag 18 juni 1976 – 20.15 uur
Groningen – d'Oosterpoort – zondag 20 juni 1976 – 20.15 uur

Nederlands Blazers Ensemble

dirigent: Reinbert de Leeuw

Programma

Edgar Varèse (1883–1965)
Charles Ives (1874–1954)

Intégrales (1925)
Toneroads 3 (1915)
All the Way Around Back (1907)
Adagio Sostenuto (1910)
Over the Pavements (1906–1913)
From the Steeples and the Mountains (1901)
Jazz Symphony (1923–1925)

Georg Antheil (1900–1959)

Pauze

Georg Antheil (1900–1959)

Ballet Mécanique
(revisie 1952-1953)



Nederlands Blazers Ensemble

Medewerkenden :

Paul Verhey, Rien de Reede	fluit
Werner Herbers	hobo
Hans Mossel	esklarinet
Geert van Keulen	klarinet
Iman Soeteman	hoorn
Arend van der Knaap	trompet
Herman Hopman	d-trompet
Kees Blokker, Hans van Balen, Henk van Bergen	trombone
Willy Goudswaard, Michael de Roo, Frank van der Starre, Arthur Cune, Luuk Nagtegaal, Harry Geurts	slagwerk

Toneroads :

Paul Verhey	fluit
Hans Mossel	klarinet
Arend van der Knaap	trompet
Kees Blokker	trombone
Vera Beths	viool
Johan Kracht	viool
Henk Guitart	altviool
Wim Straesser	violoncello
Anthony Woodrow	contrabas
Stanley Hoogland	piano
Frank v. d. Starre	slagwerk

All the Way Around and Back

Hans Mossel	klarinet
Radko Berka	bugel
Vera Beths	viool
Marja Bon, Stanley Hoogland	piano
Michael de Roo	slagwerk

Adagio Sostenuto

Werner Herbers	althobo
Vera Beths	viool
Johan Kracht	viool
Henk Guitart	altviool
Wim Straesser	violoncello
Marja Bon	piano

Over the Pavements

Paul Verhey	fluit
Geert van Keulen	klarinet
Arend van der Knaap	trompet
Kees Blokker, Hans van Balen, Henk van Bergen	trombone
Ronald Jansen Heijtmajer	bassaxofoon
Maarten Bon	piano
Willy Goudswaard, Michael de Roo	slagwerk

From the Steeples and the Mountains

Radko Berka, Herman Hopman	trompet
Kees Blokker, Hans van Balen	trombone
Willy Goudswaard, Michael de Roo, Luc Nagtegaal, Arthur Cune	slagwerk

A Jazz Symphony

Rien de Reede	fluit
Hans Mossel, Hens Otter, Geert van Keulen	klarinet
Kees Blokker, Hans van Balen, en Henk van Bergen	trombone
Vera Beths, Johan Kracht	viool
Henk Guittart	altviool
Wim Straesser	violoncello
Anthony Woodrow	contrabas
Maarten Bon	piano
Willy Goudswaard, Michael de Roo, Arthur Cune	slagwerk

Ballet Mécanique :

Bart Berman, Maarten Bon, Marja Bon, Stanley Hoogland	piano
Willy Goudswaard, Frans van der Kraan, Arthur Cune, Luuk Nagtegaal, Michael de Roo, Harry Geurts, Frans van der Starre	slagwerk

Reinbert de Leeuw

Reinbert de Leeuw werd in Amsterdam geboren in 1928. Hij studeerde piano en muziektheorie aan het Amsterdams Muzieklyceum bij Jaap Spaanderman en compositie bij Kees van Baaren in Den Haag.

Sedert 1963 is hij leraar ensemble moderne muziek aan het Haagse Koninklijke Conservatorium. Daarnaast treedt hij regelmatig op als dirigent en pianist, waarbij vooral zijn interpretaties van Satie de aandacht trokken. Hij zette ook de zgn. Rondom-concerten op, gewijd aan stromingen en componisten uit de 20e eeuw. Reinbert de Leeuw schreef werken voor diverse instrumenten, kleine ensembles en groot orkest.

Verder was hij een der componisten die betrokken waren bij het opera-project 'Reconstructie'. Tezamen met Jan van Vlijmen en Harrie Mulisch werkt hij momenteel aan een opera, 'Axel', die tijdens Holland Festival 1977 uitgevoerd zal worden.

Van zijn hand verschenen twee boeken, te weten 'Charles Ives' (samen met J. Bernlef) en de essay-bundel 'Muzikale anarchie'.

Reinbert de Leeuw was born in Amsterdam in 1928. He studied piano and theory at the Amsterdam Muzieklyceum among others with Jaap Spaanderman, and composition with Kees van Baaren at the Hague.

In 1963 he became teacher of modern ensemble music at The Hague Royal Conservatory.

Moreover he regularly performs as conductor and as pianist. Especially his interpretations of Satie's music attracted attention. He devised a number of thematic concerts, dedicated to 20th century musical currents and composers. He made compositions for several instruments, small ensembles and full orchestra.

Reinbert de Leeuw wrote a book about Charles Ives (in conjunction with J. Bernlef) and a bundle of essays, entitled 'Musical Anarchy'.

Toelichting

De muziek in dit programma, gecomponeerd in het eerste kwart van de twintigste eeuw, gaat terug op de diepgewortelde Amerikaanse zin voor beeldenstormen — de wil om de boeien van de Europese overheersing af te werpen. Terugblikkend kunnen we zien dat de loopbanen van Ives, Varèse en Antheil geheel in die traditie zijn opgenomen maar toch voorspelde hun muziek nieuwe patronen in het werk en de denkbeelden van jonge componisten over de hele wereld.

Ives' gebruikmaken van stijl-citaten, polyritmes, ruimtelijke effecten, meervoudige orkesten en andere uitvindingen zijn thans gemeengoed op concerten van nieuwe muziek. Varèse, met zijn grote aandacht voor acoustiek en timbre, zijn vloeiende ritmes, zijn toepassen van motivische geluid-blokken, en zijn droom van de elektronische muziek, bracht een nieuw soort componisten met gelijksoortige belangstelling bijeen. En Antheil, uitgebreid gebruikmakend van herhaling in modulaire patronen, voorspelde gelijke procedures in de muziek van Lou Harrison, John Cage, Alan Hovhaness en Steve Reich die net als Antheil beïnvloed zijn door de traditionele muziek van niet-Europese landen.

De Amerikaanse musicologe Vivian Perlis heeft een belangrijke fundamentele trek van Charles Ives' muziek goed samengevat: 'Ives' compositionele methodes weerspiegelen zijn ingewikkelde filosofische visie. Hij was gefascineerd door dubbelzinnigheden en paradoxen en streefde ernaar deze kwaliteiten in zijn muziek weer te geven. Vaak vond hij muzikale inspiratie in niet-muzikale ideeën (van literaire, patriotische, religieuze, politieke of filosofische aard) die hij vertaalde in muzikale termen met een zodanige spontaniteit en gevoel voor directheid dat het resultaat soms een hoorbare 'visualisatie' lijkt van het onderwerp. *Tone Roads No. 1* (1911) en *Tone Roads No. 3* (1915) zijn opvallend vooruitstrevend voor hun tijd. Ives licht met humor deze atonale kamermuziek toe in zijn 'plakboek': Als paard-en-wagen soms tegelijkertijd over verschillende wegen kunnen gaan (heuvelweg, modderige weg, rotsige, rechte, bochtige, heuvelachtige harde weg) en uiteindelijk Main Street bereiken — waarom zouden verschillende instrumenten dan niet over verschillende toonladders kunnen gaan?' Een soortgelijke notitie slaat op de opzet voor *Over the Pavements* (1906–1913) '... het begon op een morgen in Poverty Flat, 65 Central Park West, waar mijn slaapkamer aan de voorkant lag. Vroeg in de morgen — de geluiden van mensen die heen en weer lopen, allemaal met verschillende tred, en soms helemaal gelijk — de paarden in snelle draf, korte galop en soms afremmend in een stapvoets gaan (er waren geen of nauwelijks auto's in die tijd) — af en toe een trolley-bus die er alle ritmes uitgooide. . .

Het trof mij dat er zoveel verschillende en veranderende soorten slagen, maten, ritmes etc. samen dórgingen — die heel natuurlijk of althans niet onnatuurlijk werden als je er aan gewend raakte.'

Adagio Sostenuto, een partituur voor strijkkwartet, Engelse hoorn of fluit, en piano is een instrumentaal arrangement van een vroeg lied van Ives, 'At Sea' bij een tekst van Robert Underwood Johnson. **All the Way Around and Back** geeft Ives' belangstelling weer voor het Amerikaanse baseball, dat hij speelde toen hij aan de Yale University studeerde. Het is een 'take-off' in geluid omtrent wat er gebeurt wanneer een 'foul ball' ver wordt weggeslagen: de runner van het eerste honk die helemaal naar het derde honk is gerend, moet naar het eerste terug en de slagman moet nog eens een mep tegen de bal geven. Ives' voortdurende belangstelling voor geluiden van de omgeving zowel op het platteland als in de stad inspireerde ook **From the Steeples and the Mountains**, gecomponeerd in 1901, maar niet uitgevoerd vóór 1965.

Georg Antheil (1900–1959) had het plan om zijn **Ballet Mécanique** te laten spelen in samenhang met de gelijknamige abstracte film van Fernand Léger. Maar de samenwerking eindigde en ze gingen hun eigen weg in 1925 toen kwam vast te staan dat er nog geen manier voorhanden was om het geluid met de film te synchroniseren. Bovendien had Antheil gehoopt dat de firma Pleyel in Parijs een schakelbord zou hebben gebouwd dat berekend was op het synchroniseren van 16 piano's. Dat bleek onmogelijk en Antheil ging akkoord met het gebruik van een pianola, door acht pianisten te bespelen, plus een batterij slagwerk, inclusief twee deurbellen en twee vliegtuigpropellers. Het werk ging op 19 juni 1926 in première in Parijs — deze maand precies vijftig jaar geleden.

Antheil, die zelf pianist was, had concerten gegeven in de hoofdsteden van Europa. Hij voerde zelf zijn wild mechanische, schokkende pianowerken uit, zoals de Sonata Sauvage, Death of the Machines en Mechanisms. Zijn werken waren niet, zoals velen toen dachten, bedoeld om de geluiden van fabrieken te imiteren maar veeleer om het moderne klankbeeld van stadsgeluiden te gebruiken als welgekozen vertrekpunt voor een verlevendigde muzikale taal. Antheil schreef: 'Amerika is zo'n groot en nieuw land' het behoeft nieuwe muzikale gereedschappen die passen bij geen enkel europees model - tot dusver het beste - voor haar eigen muzikale expressie.'

In een brief uit 1936 aan de musicoloog Nicolas Slonimsky verklaarde Antheil zijn 'Tijd-Ruimte' benadering, die de sleutel is tot het begrijpen van de vorm van het '**Ballet Mécanique**'. 'Ik gebruikte tijd zoals Picasso de lege ruimten op het doek wellicht heeft gebruikt. Ik heb bijvoorbeeld niet gearzeld een maat 100 keer te herhalen. Ik heb niet gearzeld 62 maten niets op mijn pianola-rollen te zetten. Ik heb niet gearzeld 'to ring the bell against a certain section of time', of feitelijk te doen wat ik graag wilde doen met dit doek-van-tijd zolang het ene deel maar overeind bleef tegenover het andere.'

Het werk is thans uitgegeven in een uit de jaren 1952-1953 daterende herziene versie, die aanzienlijk korter is dan de oorspronkelijke. Er zijn minder piano's (vier), er is geen pianola en de opmerkelijke tutti-stiltes (van welke er één 15 seconden lang is) zitten er niet meer in.

Antheils **Jazz Symphony for Twenty-Two Instruments** (1923-1925) werd voor het eerst opgevoerd op 10 april 1927 tijdens een Antheil-programma in Carnegie Hall. Het stuk werd in première gespeeld door het geheel uit negers bestaande orkest van de Vader van de Blues, W. C. Handy. Antheil zat aan de piano. In 1955 maakte Antheil een arrangement van het stuk voor groot orkest. De muziek is een kaleidoscopische collage van volstrekt onvergelykbare elementen en vertegenwoordigt Antheils tweede poging om het jazz-idiom van zijn tijd samen te voegen met orkestrale muziek. Eerder had hij jazz-materiaal ingebouwd in het laatste deel van zijn First Symphony, 'Zingareska' (1921).

De in Frankrijk geboren Edgar Varèse (1883-1965) kwam in 1915 naar de Verenigde Staten. Net als zijn landgenoot Dane Rudyard, die in 1916 in Amerika arriveerde, gooide hij zijn vroegere partituren opzij en begon te bouwen aan een verbazingwekkende nieuwe muzikale taal met een volkomen nieuwe ritmische basis - de vloeiende sprekende ritmes die men eerder vindt in de muziek van India en Afrika dan in de gebruikelijke dans-ritmes van de Europese klassieke muziek.

Net als Georg Antheil volgde Varèse het voorbeeld van Strawinsky, die blokvormen gebruikte, door Eric Salzman beschreven als 'compositie in statische vlakken of niveaus binnen welke herhaalde figuren, harmonieën, en ritmische accenten worden gelegd in vlakke', 'kubistische' naast-elkaar-plaatsingen. Varèse breidde dit idee uit tot het scheppen van grote elkaar overlappende cycli die konstant nieuwe naast-elkaar-plaatsingen uit oud materiaal voortbrengen, aldus het beeld oproepend van solide, niet-veranderende figuren die in de ruimte roteren.'

Intégrales (1925) toont nog een facet van de bijdrage van Varèse. Het gevoelige gebruik van slag-instrumenten zoals hij dat uitwerkte, en dat leidde tot het voor alléén maar slagwerk geschreven stuk 'Ionisation' (1931), kwam voort uit de diepstgaande onderzoekingen van deze instrumenten tot dan toe. Ook toont Varèse hier zijn betrokkenheid bij timbre en opbouw, gebruikmakend van een ongewone combinatie van blaas- en koperinstrumenten, inclusief de contrabas-trombone, teneinde subtiele nieuwe combinaties voort te brengen.

Charles Amirkhania

Programme note

The music on this program, composed in the first quarter of the Twentieth Century, stemmed from a deeply-rooted American iconoclastic sense - the will to throw off the shackles Western European musical domination. In retrospect the careers of Ives, Varèse and Antheil have been absorbed completely into that tradition, yet their music prophesied new patterns in the work and thought of younger composers around the world.

Ives's use of style quotation, polyrhythms, spatial effects, multiple orchestras, and other devices are now common fare on today's new music concerts. Varèse, with his great attention to acoustics and timbre, his fluid rhythmic sense, his use of motivic blocks of sound, and his dream of electronic music, gathered a new breed of musicians with similar concerns. And Antheil, with his extensive use of repetition in modular patterns presaged similar procedures in the music of Lou Harrison, John Cage, Alan Hovhaness and Steve Reich, who, like Antheil, have been influenced by traditional musics of non-European countries.

American musicologist Vivian Perlis has aptly described an important basic tenet of the music of Charles Ives. 'Ives's compositional methods reflect his complex philosophical outlook. He was fascinated by ambiguities and paradoxes and strove to embody these qualities in his writing. Frequently he found musical inspiration in non-musical ideas (literary, patriotic, religious, political, or philosophical) which he translated into musical terms with such spontaneity and sense of immediacy that the result sometimes seems like an aural 'visualization' of its subject.'

Tone Roads No. 1 (1911) and *Tone Roads No. 3* (1915) are strikingly advanced for their dates. These atonal chamber pieces are humorously alluded to by Ives in his 'scrapbook'. 'If horses and wagons can go sometimes on different roads (hill road, muddy road, rocky, straight, crooked, hilly hard road) at the same time, and get to Main Street eventually – why can't different instruments on different staves?' A similar memo recalls the inception of *Over the Pavements* (1906–1913), '... started one morning, when I had the front bedroom in Poverty Flat, 65 Central Park West. In the early morning, the sounds of people going to and fro, all different steps, and sometimes all the same – the horses, fast trot, canter, sometimes slowing up into a walk (few if any autos in those days) – an occasional trolley throwing all rhythm out... I was struck with how many different and changing kinds of beats, time rhythms, etc. went on together – but quite naturally, or at least not unnaturally when you got used to it.'

Adagio Sostenuto, scored for string quartet, English horn or flute, and piano is an instrumental arrangement of an early Ives song 'At Sea' to a text by Robert Underwood Johnson. *All the Way Around and Back* reflects Ives's interest in American baseball which he played while studying at Yale University. It is a 'take-off' in sound on what happens when a long foul ball is hit – the runner from first base, who has gone all the way to third base, must return to first and the batter will have to take another swing at the ball. Ives's abiding interest in ambient sounds of both country and city also inspired *From the Steeples and the Mountains*, composed in 1901 but never performed until 1965.

George Antheil (1900–1959) intended his *Ballet Mécanique* to be played in consort with the abstract film of the same title by Fernand Léger. But the collaborators went their own respective ways in 1925 when it appeared certain that there was, as yet, no way to synchronize the sound with the picture. Furthermore, Antheil had hoped to have built by the Pleyel Company in Paris a switchboard capable of synchronizing 16 player pianos. This also proved impossible, and Antheil settled for one pianola with eight live piano players, plus a battery of percussion which included two doorbells and two airplane propellers. The work was premiered in concert on June 19, 1926, in Paris, exactly fifty years ago this month.

Antheil, himself a pianist, had been concertizing in the capitals of Europe, performing his wildly mechanistic, percussive piano works such as the *Sonata Sauvage*, *Death of the Machines* and *Mechanisms*. His works were not, as many then thought, meant to imitate the sounds of factories but rather to utilize the new urban soundscape as a positive starting point for a revitalized musical language. He wrote, 'America is a larger and newer country and needs new musical tools that do not fit any of the European models, heretofore the best, for her own musical expression.'

In a 1936 letter to musicologist Nicolas Slonimsky, Antheil explained his 'Time-Space' approach which is the key to understanding the form of the *Ballet Mécanique*. 'I used time as Picasso might have used the blank spaces on the canvas. I did not hesitate, for instance, to repeat one measure 100 times. I did not hesitate to have absolutely nothing on my pianola rolls for 62 bars. I did not hesitate to ring a bell against a certain section of time or indeed to do whatever I pleased

to do with this time-canvas as long as each part stood up against the other.' The work is now published in a 1952-53 revision which is considerably shorter than the original. There are fewer pianos (four), no pianola, and the remarkable tutti silences (one of which is 15 seconds long) are gone.

Antheil's **Jazz Symphony for Twenty-Two Instruments** (1923-1925) was first performed on April 10, 1927, in Carnegie Hall on an all-Antheil program. The piece was premiered by the all-Black orchestra of the Father of the Blues, W. C. Handy, with Antheil playing piano. In 1955, Antheil made an arrangement of the piece for full orchestra.

The music is a kaleidoscopic collage of wildly disparate elements and represented Antheil's second attempt to fuse the jazz idiom of his day with orchestral music. He had earlier, in his First Symphony, 'Zingareska' (1921), included jazz materials in the final movement.

French-born Edgar Varèse (1883-1965) came to the United States in 1915, and, like his countryman Dane Rudhyar who arrived in America in 1916, threw out his earlier scores and proceeded to build a startling new musical language with an entirely new rhythmic base - the fluid speaking rhythms found in the music of India and Africa, rather than the regular dance rhythms of European classical music.

Like George Antheil, Varèse followed Strawinsky's lead in utilizing block form, described by Eric Salzman as 'composition in static planes or levels within which repeated figures, harmonies, and rhythmic accents are laid out in flat, 'cubist' juxtapositions. Varèse extended this idea to the creation of large overlapping cycles that constantly produce new juxtapositions out of old material, giving rise to the image of solid, inchanging figures rotating in space.'

Intégrales (1925) exhibits another facet of Varèse's contribution. The sensitive use of percussion instruments which he undertook, leading to the all-percussion ensemble piece *Ionisation* (1931), was based on the most thorough-going investigations of these instruments yet attempted. Also, Varèse here manifests his concern with timbre and texture, utilizing an unusual combination of wind and brass, including the contrabass trombone, to produce fine new combinations.

Charles Amirkhanian