

HOLLAND FESTIVAL 76



Het Residentie Orkest

Amsterdam - 14 juni
Den Haag - 15 juni

Concertgebouw - AMSTERDAM
maandag 14 juni 1976 - 20.15 uur

Nederlands Congresgebouw - DEN HAAG
Prins Willem-Alexander Zaal
dinsdag 15 juni 1976 - 20.30 uur

dirigent CRISTOBAL HALFFTER
assistent-dirigent LEX VEELLO

Programma

Charles Ives
1874-1954

SYMPHONY NR. 4
1910/16

Prelude: maestoso; adagio
Scherzo: allegretto
Fugue in c minor: andante
con moto
Finale: very slowly or
adagio

PAUZE

GRUPO DE ACCIÓN INSTRUMENTAL DE BUENOS AIRES

LA FEMME - 100 TÊTES
after Max Ernst
music (1933) by George
Antheil (1900-1959)

George Antheil	JORGE ZULUETA
Max Ernst	Jacobo Romano
Femme blanche	Ana Maria Stekelman
Femme noire	Judith Glaesser

Een gezamenlijke productie van de Grupo en Máximo Soto en Roberto Scheuer.

leiding Alberto Fischerman

Het concert van 14 juni wordt opgenomen door de NOS voor een rechtstreekse uitzending.

CRISTOBAL HALFFTER - 1930 in Madrid geboren - studeerde compositie aan het Madrileens conservatorium.

In 1962 verkreeg hij bij vergelijkend examen de leerstoel compositie en muzikale vorming aan dat conservatorium, welke functie hij tot 1966 bekleedde.

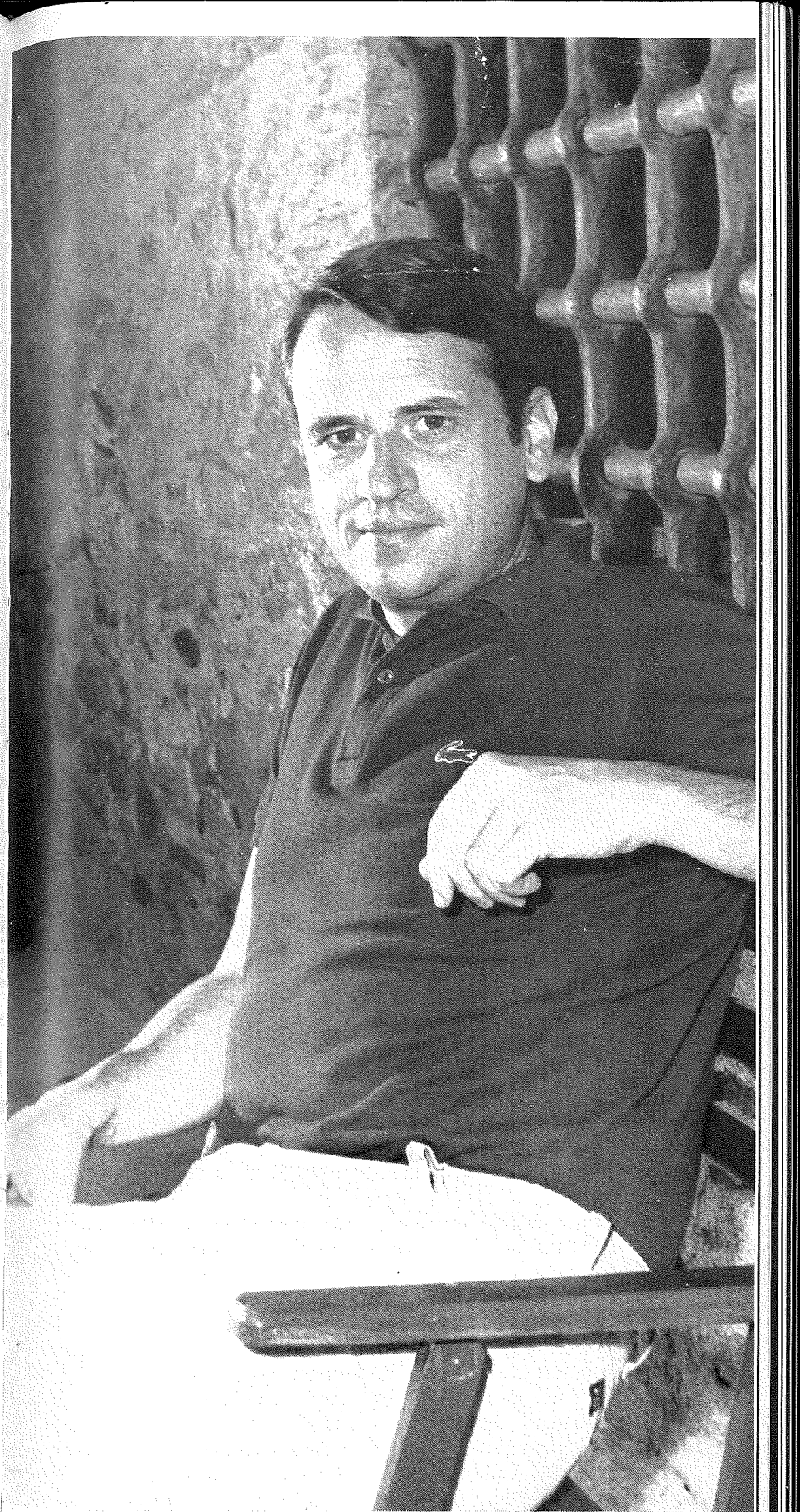
Sindsdien bezocht hij vele landen in Europa, Azië en Amerika om gastdirecties te vervullen en lezingen te houden.

In 1968 schreef hij - in opdracht van de Verenigde Naties - de cantate 'Yes speak out, yes', welk werk in diverse landen van Europa en Amerika werd uitgevoerd.

De jaren 1968-70 besteedde hij geheel aan het componeren, waarbij hij diverse werken schreef in opdracht van de Südwestfunk te Baden-Baden, voor de Koussewitsky - en de Gulbenkian Foundation en voor de Library of Congress in Washington.

In de mei-cyclus 1972 voerde het Residentie-Orkest zijn werk 'Planto por las victimas de la violencia' para conjunto instrumental y transformacion electronica del sonido (1970/71) van hem uit.

Halffter gaf concerten met de meest belangrijke Europese en Amerikaanse orkesten met uitvoeringen van zowel eigen repertoire als de werken van het klassieke en hedendaagse repertoire.



Met de première van de eerste twee delen van Ives' vierde symfonie op 29 januari 1937 in New York kwam voor het eerst iets los dat op een interesse voor de in zijn vrije tijd componerende directeur van een verzekeringsmaatschappij leek.

Het was een uitvoering door een onvolledig bezet orkest, maar dirigent Eugène Goossens was tenminste eindelijk de man die de gigantische ritmische problemen van het tweede deel tot een redelijke oplossing had gebracht. Het zou toch nog 38 jaar duren voordat de symfonie voor het eerst in haar totaliteit werd gespeeld. Dat gebeurde in 1965 onder leiding van Stokowsky in Carnegie Hall. Het succes was overweldigend. Men had in deze vierde symfonie Ives' meest omvattende en indrukwekkendste orkestwerk ontdekt, het orkestrale equivalent van de Concord-sonate voor piano.

De filosofische achtergrond van de symfonie heeft Ives expliciet onder woorden gebracht: 'The aesthetic programme of the work is that of the searching questions of 'What?' and 'Why?' which the spirit of man asks of life'.

De delen twee, drie en vier geven als het ware vanuit verschillende mentale instellingen commentaar op de vraagstelling in het eerste deel. Ook over de betekenis van dat commentaar heeft Ives zich uitgelaten. Zo schrijft hij 'The second movement is not a scherzo in an accepted sense of the word, but rather a comedy in which an exciting, easy and wordly progress through life is contrasted with the trials of the Pilgrims in their journey through the swamps and rough country'.

Het derde deel is 'an expression of the reaction of life into formalism and ritualism' en Ives noemt de finale 'an apotheosis of the preceding content, in terms that have something to do with the reality of existence and its religious experience'.

Nergens zijn de zo heterogene elementen van Ives' stijl zo pal naast elkaar in een zo exuberant totaal geplaatst als in dit werk. Zo wordt het tweede deel, een geweldig ingenieus complex van simultane acties, gevolgd door de simpelheid van een strakke ijzige fuga die het derde deel vormt, een transcriptie overigens van het eerste deel van Ives' eerste strijkkwartet.

In alle vier de delen wordt men geconfronteerd met Ives' voorliefde voor hymnen en deel twee bevat een overweldigende hoeveelheid citaten uit populaire Amerikaanse liederen.

In de partituur staat voorafgaand aan het tweede deel een omvangrijke werkbeschrijving van Ives waarin hij aangeeft hoe het in tweeën gedeelde orkest moet opereren: de ene groep moet geleidelijk versnellen terwijl de andere strikt in het tempo dient te blijven. Ook in het eerste deel spelen twee groepen (het grote orkest en een kamermuziekgroep), maar in dit geval behelst dat alleen een akoestisch

effect, dus geen simultaniteit. Bovendien wordt er (evenals in de finale) een koor aan toegevoegd dat de hymne 'Watchman, tell us of the night' zingt. In het laatste deel zingt het koor woordloos terwijl hier verder de taken verdeeld zijn over drie instrumentale groepen: het slagwerk, het grote orkest en een ensemble op de achtergrond. De Ives-kenner Henry Cowell spreekt in verband met de finale over een 'idealistic movement': niet alles wat de componist heeft aangegeven qua instrumentale verhoudingen is te realiseren, maar zoals Ives vaak zei, 'the impossibilities of today are the possibilities of tomorrow'.

Aad van der Ven

tekst:

Watchman, tell us of the night,
what the signs of promise are:
Traveller, o'er you mountain's height,
see that Glory beaming star !
Watchman, ought of joy or hope.
Traveller yes, Traveller, yes !
Traveller yes; it brings the day,
Promised day of Israel
Dost thou see its beautiful ray ?
Dost thou see
Traveller see ! oh see its beautiful ray oh ! see.

Van JORGE ZULUETA ontvingen wij de volgende toelichting over de GRUPO DE ACCIÓN INSTRUMENTAL:

'Es war einmal ein Pianist, dessen Hauptinteresse der Musik des 20. Jahrhunderts galt und der sich wünschte, sie möge bekannter, und mehr gewürdigt werden. Sein Name war: Jorge Zulueta. Er hatte einen Freund aus langen Studienjahren, zu dem er eines Tages sagte: 'Du müsstest diese Werke studieren, um noch mehr Publikum für dies Repertoire zu interessieren'. So kam es, dass Jacobo Romano begann, zeitgenössische Musik zu analysieren und Aufsätze und Studien darüber zu veröffentlichen. Zu gleicher Zeit begannen sie mit einer Serien von Konzerten mit Einführungsvorträgen. Eines Tages meinte der Komponist Juan Carlos Paz - Anführer der argentinischen Musik-Avant-Garde -: 'Ich möchte Euch mit Margarita Fernández bekanntmachen, sie beschäftigt sich mit denselben Problemen wie Ihr'. Dies entsprach den Tatsachen. Und die Drei zusammen wurden sich bewusst, dass sie noch nicht alles taten, um ihr Repertoire transparent zu machen, nämlich: zuerst eine gründliche Revision desselben, sodann aber eine Art Verwandlung, die das Werk über das rein Musikalische hinausführen würde. So begannen sie, Bilder zur Interpretation anzuwenden. Die Linien der Musik wurden soweit transformiert dass sie zur Geste werden konnten, in der Komposition intergriert wie zuvor schon Ton, Worte und Bilder. Jorge empfand stark, dass jedem dieser Elemente die Bewegung fehlte. Er lud daraufhin die bekannte Ballerina Ana Maria Stekelman zur Mitarbeit ein.

Das Objekt der Erforschung und neuer Erfindung: die Musik des 20. Jahrhunderts. Diese Gegenwart schien aber nicht genug - die Vergangenheit musste mit hineingenommen werden, Vergangenheit, die auch einmal Gegenwart war.

So sind inzwischen schon fünf shows entstanden: 'Begegnung mit Arnold Schönberg'; John Cage: 'Ein Flugzeug fällt aufs Gelände', 'Eric Satie, Gymnopedist', 'Lasst uns selbst unsere Hypotheken bestimmen', und 'La femme 100 têtes'. Viele Reisen, andere Länder und verschiedene Sprachen brachten neue Gesichtspunkte in die shows ein, Änderungen wurden notwendig. Dann, mit Edgardo Cozarinsky, kam ein neues Medium: der Film. Die musikalischen und Theatralischen Möglichkeiten mussten neu überdacht werden: der Film 'La femme 100 têtes' war geboren.'

Over 'La femme 100 têtes' schrijft Jorge Zulueta:

'Die in Antheils Nachlass aufgefundene Komposition wurde von der Grupo de Acción Instrumental de Buenos Aires im August 1972 in Buenos Aires uraufgeführt.

Auf der Idee der 'Paarung zweier, dem Anschein nach unvereinbarer Dinge auf einer Ebene, die ihnen offensichtlich nicht zukommt' beruhen des 'Bildermachers' Max Ernst Collagen-Bücher wie das 1929 erschienene von der 'Femme 100 têtes', der 'Hundertköpfig-Kopflösen'.

'Bei dieser merkwürdigen, in ihrer Vielfalt unerschöpflichen Arbeit ging der Künstler fast immer von irgendeiner gegebenen Bilddarstellung aus, die er durch Zugaben oder Änderungen in ihr Gegenteil verwandelte. Dabei galt es, einem dramatischen oder sensationellen Vorwurf einen Schuss paradoxer Lässigkeit entgegenzusetzen. War das Thema rein unterrichtend und ohne jeden emotionalen Gehalt, so verstand er es, Schauer und Angst zu wecken. In beiden Fällen steigern unerwartete Verlagerungen der Bedeutung die halluzinatorische Wirkung.' (John Russell)

Wie André Breton in einer 'Anweisung an den Leser' schreibt, ist das Material, aus dem das Buch von der 'Femme 100 têtes' zusammengestellt ist, für Leute bestimmt, 'die kaum des Lesens kundig' waren; nun aber gewinnt es Macht über Menschen, die 'alles gelesen haben'.

'Die Intensität dieser Collagen beruht auf den emotionalen Gemeinplätzen, die ihnen als Ausgangspunkt dienten, und auf ihrer ebenso sakrilegischen wie völlig absurden Verwendung.' (Max Ernst)

'Mein Gedanke war, das Zeitalter, in dem ich lebte, vor der gleichzeitigen Schönheit und Gefahr seiner eigenen unbewussten mechanistischen Philosophie zu warnen.'

- 'Während ich älter werde, entdecke ich mehr und mehr, dass ich meine wirkliche musikalische Glückseligkeit in den Werken der grossen Meister der Vergangenheit finde. Doch kann ich Wagner immer noch nicht ausstehen !'

(George Antheil, der seine 1945 erschienene Autobiographie 'Bad boy of music' nannte, über sich selbst.)

'Es gab eine Zeit (1937), in der man den Nachmittag damit verbringen konnte, Ezra Pounds Buch 'Antheil and the theory of harmony' zu lesen, um dann am Abend im Kino seine Musik zu 'The plainsman' zu hören. Die folgenden Tage über war man völlig verwirrt.

War Antheil ein Genie oder war er einfach nur so ein Hollywood-Schreiber ? Diejenigen, die Antheil

kannten und seine frühere Musik gehört hatten, versicherten abwechselnd: 'Er war ein guter Komponist', 'Er war kein guter Komponist', 'Er war ein guter Komponist' ... Der Musiker Antheil war sehr leicht zu beeinflussen. Die erste, wahrscheinlich beste Beeinflussung stammte von ihm selbst: von einem Traum, den er in Trenton (New Jersey) gehabt hatte und der ihn dazu veranlasste, nach Europa zu gehen, die Pianistenlaufbahn aufzugeben und sich ganz dem Komponieren zu widmen. Überdies versorgte ihn der Traum mit bestimmten musikalischen Motiven, welche die Stimuli zu allen seinen früheren Werken bildeten.' (John Cage über George Antheil)

'Ein methodisches Erdbeben: Ernst und Antheil unter einem Schirm der Paramount.
Max Ernst machte seinen letzten Pinselstrich, und ein Name blieb auf dem Werk haften: 'ein methodisches Erdbeben'.

Man sagt, dass das Werk das ist, was es immer sein wollte: eine sorglose Umwälzung der Welt, ohne Schutt und ohne Verwüstung; ein Erdbeben, um die Möbel von der Stelle zu bewegen und die Dinge anders anzuordnen. So entsteht der Tod und die Auferstehung der Umwelt, eine Werkstatt von Zweideutigkeiten, die das alte Sprichwort 'Ein Platz für jedes Ding und jedes Ding an seinem Platz' ungültig gemacht hat. In dieser unbeständigen Geographie trifft Dadamax den Sohn eines Gangsters oder eines Schusters - wie ihr wollt -, einen Amerikaner in Paris mit Namen George Antheil. Sie stiessen zusammen vielleicht in Brühl, vielleicht in Beverly Hills, vielleicht aber weder hier noch dort. Aber sie haben ein gemeinsames Land: den Rahmen der Femme 100 têtes, in dem beide hin und her schwanken zwischen Dada, Rocambole und Cecil B. de Mille.

Epilog:

Boski Antheil, die kleine Frau Antheil, fand die Femme auf dem Schreibtisch ihres Mannes. Sie zählte die Köpfe nicht und sie wurde nicht eifersüchtig: George war ja schon tot.

In Buenos Aires gibt es einen anderen George, Zulueta ..., Pianist und verschiedenes andere -, der erhielt eines Tages eine riesengrosse Partitur in glänzendem schwarzen Einband. Er öffnete sie und las: La femme 100 têtes after Max Ernst, von George Antheil.

Auch er zählte ihre Köpfe nicht und begann sie zu studieren. Die Femme bewahrte ihr Geheimnis.'
(Text der Grupo de Acción Instrumental de Buenos Aires.)
