
seizoen 1972/73

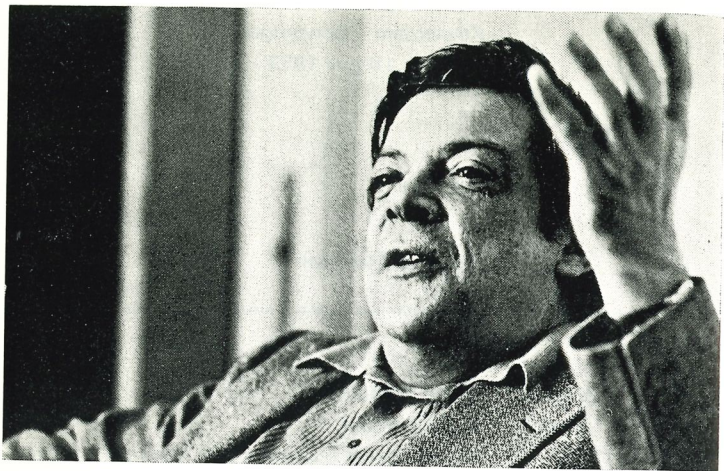
Concertgebouworkest
Amsterdam - Concertgebouw
zaterdag 16 juni 1973 - 20.15 uur

Holland Festival

dirigent Bruno Maderna
m.m.v. Danzi Kwintet
NCRV Vocaal Ensemble (dir. Marinus Voorberg)

programma

- György Ligeti * Ramifications (1968/69)
1923- voor strijkorkest
- * Lux aeterna (1966)
voor gemengd koor a cappella
- * Nacht/Morgen (1955)
voor gemengd koor a cappella op teksten van
Sándor Weöres
- Melodien (1971)
voor orkest
- pauze
- Ramifications (herhaling)
- * Tien stukken voor blaaskwintet (1968)
- Atmosphères (1961)
voor orkest
-



Bruno Maderna werd in 1920 in Venetië geboren en ontving zijn muzikale opleiding aan het plaatselijk conservatorium en aan de Accademia di Santa Cecilia in Rome. Hij studeerde viool, piano en compositie (o.a. bij Malipiero) en later orkestdirectie bij Antonio Guarneri en Hermann Scherchen.

Van 1950-54 was hij docent aan het Conservatorium van Venetië en sinds 1954 behoort hij tot de docenten van de Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt, en vanaf 1967 leidt hij een dirigentenklasse aan het Salzburger Mozarteum. Tot zijn compositie-leerlingen behoorde o.m. Luigi Nono.

Als opera- en als orkest-dirigent werd Maderna overal ter wereld bekend. Hoewel hij zich in het bijzonder inzet voor avantgarde-composities, heeft hij ook talrijke werken uit de klassieke opera-literatuur op zijn repertoire: *Orfeo* van Monteverdi, *Orfeo dolente* van Belli, Purcells *The Fairy Queen*, Rameau's *Platée*, *Don Giovanni* en *Così fan tutte* van Mozart, Wagners *Tannhäuser*, *Carmen* van Bizet, Strauss' *Salome* en *Die Fledermaus* van Johann Strauss.

Hij maakte bewerkingen van Monteverdi's *Orfeo*, *Magnificat* van Josquin des Prez, en het *Virginal Book* van Fitzwilliam; verder werkt hij mede aan de uitgave van de verzamelde werken van Vivaldi.

Tot zijn belangrijkste composities behoren:

Serenata voor 11 instr. (1946/54), *Introduzione e Passacaglia* voor orkest (1947), Concert voor 2 piano's en instrumenten (1948), *Composizione in tre tempi* (1951), Fluitconcert (1954), Strijkkwartet (1955), *Notturmo*, elektronisch (1955), Pianoconcert (1959), *Serenata IV* voor instrumenten en tape (1961), Compositie voor hobo en kamerensemble (1962/65), de opera *Hyperion* (1964), *Quadrivium* voor 4 slagwerkinstrumenten en orkest en een Vioolconcert.

György Ligeti: Van 'onhoorbare' tot 'hoorbare' polyfonie

De dikwijls gehoorde mening dat het moderne componeren een louter cerebrale aangelegenheid, het componeren in vroeger eeuwen daarentegen een kwestie van louter inspiratie zou zijn, berust op een vooroordeel. De inspiratie en intuïtie bij Beethoven of Brahms wordt bij Schönberg of Webern — en zeker bij die componisten die zich op hen beroepen — geacht te hebben plaats gemaakt voor verstandelijke constructie. Het element van constructie in het vertrouwde, 'ijzeren' concertrepertoire wordt echter al te dikwijls grotesk onderschat. Een analyse van bijvoorbeeld de *Haydn-Variaties* van Brahms kan ons leren, dat constructivistisch denken hier een niet minder grote rol heeft gespeeld dan in bijvoorbeeld de *Variaties voor orkest* van Arnold Schönberg, een op een twaalftoonreeks gebaseerde compositie.

György Ligeti heeft in een onlangs gepubliceerd gesprek met de musicologe Monika Lichtenfeld een interessante uitspraak gedaan over de wijze waarop intuïtie en constructie in zijn componeren samengaan: 'Componeren is voor mij niet alleen een proces van bewust overleg, maar beslist ook van intuïtie. Ik stel me eenvoudig muziek voor, en wanneer ik dan componeer, komt ook de factor berekening in het spel; maar de eerste impuls is altijd iets spontaans'. Ligeti vervolgt dan: 'Een dergelijke spontane impuls was tegen het midden van de jaren zestig voor mij de behoefte, de schrijfwijze die ik tot dusver had beoefend niet meer te verfijnen, maar in alle beslistheid een stap verder te doen en haar tot iets nieuws te transformeren'.

De schrijfwijze die Ligeti wilde omvormen is ons bekend uit composities als *Apparitions, Atmosphères* — beide voor orkest — en het orgelwerk *Volumina*. In deze werken componeerde Ligeti uiterst complexe en gedifferentieerde muzikale weefsels waarin de luisteraar noch bepaalde intervallen, noch duidelijke ritmische contouren of melodische gestalten kan waarnemen. De stemmenweefsels zijn zo dicht dat de stemmen hun individualiteit verliezen en er volledig in opgaan. Ligeti spreekt in dit verband van 'onhoorbare' polyfonie.

Wat de luisteraar wel kan waarnemen, zijn geleidelijke of abrupte veranderingen van structuur en dichtheid van dit quasi statische klankweefsel, maar vooral — en dit is misschien wel het belangrijkste — het op de voorgrond treden van het element klankkleur. De onderdrukking van specifieke intervallen, van ritmische en melodische contouren heeft de emancipatie van de klankkleur tot gevolg. Door middel van een 'onhoorbare' polyfonie worden *hoorbare* klankkleurtransformaties gerealiseerd. (Is dit misschien de door Schönberg als utopie geformuleerde idee van een 'Klangfarbenmelodie'? Dat Schönberg deze in het derde van zijn *Fünf Orchesterstücke* uit 1909 zou hebben gerealiseerd, is minder zeker dan vaak wordt aangenomen.)

Een dergelijk polyfoon geconcipieerd werk waarin de klankkleur een belangrijke rol speelt, is ook het in 1966 gecomponeerde *Lux aeterna* voor zestienstemmig koor a cappella. Aan deze compositie ligt de tekst van de *Communio* uit het Requiem ten grondslag. Alleen de na het vers gebruikelijke herhaling van het antifoon-gedeelte *cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es* werd niet getoetst.

Lux aeterna is geheel canonisch geschreven. Tweemaal wordt de canonische stemvoering echter onderbroken door een korte akkoordische passage. Voor het overige zijn de stemmen zo boven elkaar geplaatst, dat gelijktijdige inzetten vrijwel nooit voorkomen. Alleen bij het begin van elk zinsdeel van de *Communio*-tekst is dit het geval. Scherpe cesuren komen echter niet voor: ten eerste omdat de verschillende periodes elkaar steeds overlappen en ten tweede omdat de vocalisten 'stets sehr weich' moeten inzetten. Bovendien wordt constant pianissimo gezongen. Dit consequente vermijden van duidelijke contouren heeft voor de gecomponeerde tekst belangrijke gevolgen. Samen met het muzikale materiaal verliest ook het taalmetaal zijn contouren; de consonanten worden nauwelijks nog gearticuleerd. De van de Latijnse tekst overgebleven vokaalklanken krijgen in plaats van een taal-, een muzikale functie en maken als klankkleuren

deel uit van de compositie. Het resultaat is een schijnbaar statisch, maar toch een in kleur steeds veranderend klankgebeuren.

Tenslotte zij nog gewezen op de twee eerder genoemde akkoordische passages die de canonische stemvoering onderbreken. De continue klankkleurbeweging vindt hier een rustpunt, de tekst wordt verstaanbaar. Beide keren zingen de bassen driestemmig het woord *Domine*, het kernwoord van de Communio-tekst. Degene aan wie de voorbede voor de gestorvenen is gericht, wordt zo op subtiele wijze geëerd.

Is er een groter contrast denkbaar dan tussen het verrijnde, ja oververrijnde klankbeeld van *Lux aeterna* en de pretenteloze, simpele koorstukjes *Nacht* en *Morgen* die Ligeti in 1955 in Hongarije, een jaar voor zijn vlucht naar het Westen, componeerde?

Na het midden van de jaren zestig manifesteert zich in een aantal van Ligeti's werken de verandering van schrijfwijze waarop hij in het bovenstaande citaat uit het gesprek met Monika Lichtenfeld doelde. Het tweede strikkwartet en de *Zehn Stücke für Bläserquintett* uit 1968 zijn doorzichtiger van factuur dan voorafgaande werken. Gestalten met een uitgesproken ritmisch en melodisch profiel worden waarneembaar. Er heeft een ontwikkeling plaats gevonden van 'onhoorbare' naar 'hoorbare' polyfonie.

Over het ontstaan van de tien uiterst korte, sterk in karakter van elkaar verschillende stukken voor blaaskwintet schrijft Ligeti zelf: 'Mijn eerste idee was als volgt: Ik wilde virtuoos schrijven en bovendien stonden er vijf zeer verschillende instrumenten tot mijn beschikking waarvan het individuele karakter tot zijn recht moest komen. Daarom ontwierp ik vijf stukken, in elk waarvan één instrument op de voorgrond moest treden. Mijn eerste gedachte was dus: vijf kleine virtuoze stukken. Maar al tijdens mijn werk aan de schetsen hiervoor merkte ik dat deze opzet mij in formeel opzicht niet bevredigde. Behalve miniatuur-concertjes voelde ik ook behoefte om niet-virtuoze stukken te componeren, dus eerder ensemble-stukken waarin geen enkel instrument domineert. Daarop schetste ik twee van zulke ensemble-stukken en wilde deze — als voor- en naspel — de vijf virtuoze stukken laten omramen. Maar ook deze conceptie beviel me na enige tijd niet meer. Het leek mij zinvoller om de virtuoze gedeeltes door ensembles te onderbreken, om rustpunten te plaatsen. Zo kwam tenslotte de uiteindelijke vorm tot stand: tien stukken in regelmatige afwisseling van ensemble-stuk, concertstuk, ensemble-stuk, concertstuk enzovoort.'

Hoewel er in *Ramifications* (1968-69) voor twaalfstemmig strijkorkest statische klankvelden voorkomen, overheersen hier bewegelijke, 'opengewerkte' netstructuren. Stemmenbundels 'vertakken' zich en komen dan weer samen, zodat zij nieuwe bundels vormen. Het meest fascinerende van dit werk is echter het harmonische aspect. Ligeti verdeelde het strijkersensemble in twee groepen die in stemming een kwart-toon van elkaar verschillen. (De ensembles staan *niet* gescheiden van elkaar opgesteld.) Nu is het niet zo, dat men dit verschil in stemming exact kan waarnemen; wel hoort men een constant fluctueren van toonhoogte, kleine afwijkingen in intonatie, die de samenklank een zwevend en onstabiel karakter geven.

Het meest recente en tevens meest sprekende voorbeeld van de nieuwe fase in Ligeti's componeren is het in 1971 geschreven orkestwerk *Melodien*. *Melodien* is een één-delig werk voor klein symfonieorkest. De blazers zijn solistisch behandeld. Dit geldt overigens ook meer dan eens voor de strijkers. De titel van het werk duidt op een zeer concreet muzikaal feit: het stuk bestaat uit melodieën. Ligeti componeerde een polyfoon vlechtwerk van dikwijls bijzonder lange melodische lijnen, elk met een eigen tempoverloop en ritmische structuur. De melodieën of ornamenten moeten, wanneer zij solistisch worden gespeeld, met een zekere mate van vrijheid worden geïnterpreteerd. De stemmen moeten als vrije individuen kunnen ademen. Het is opvallend — en typerend voor het werk — hoe dikwijls in deze partituur de speelaanwijzingen 'cantabile' of 'espressivo, cantabile' staan voorgeschreven.

Ligeti zelf heeft op een misschien minder belangrijk, maar toch karakteristiek aspect van zijn *Melodien* gewezen, namelijk dat van het 'épater l'avant-garde'. Zijn melodieën in de nieuwe muziek niet lange tijd taboe geweest?

Paul Op de Coul

Atmosphères

De grondgedachte van *Atmosphères* is enerzijds een geleidelijke ont-plooiing, een groeien en uitdijen, anderzijds een ineenschrompelen en samentrekken van op zich zelf homogene, quasi stilstaande klankvlakken. Ieder klankvlak bestaat uit het tezamenklinken van alle tonen binnen een bepaald toengebied, ieder klankvlak klinkt in een andere instrumentatie en heeft een andere tijdsduur. In totaal bevat *Atmosphères* 22 van dergelijke klankvlakken die voor het grootste deel onmerkbaar, tengevolge van uiterst minutieuze instrumentale en ritmische veranderingen, over elkaar heenschuiven of in elkaar overvloeien. Het uiteindelijke resultaat is dan ook een muziek die de indruk maakt van een steeds dóórlopende, continue 'klankstroom', in zekere zin zonder duidelijk begin en zonder een afsluitend einde. De titel duidt, volgens de componist dan ook op 'in de atmosfeer zwevende, ongebonden, vrijwel contourloze blokken van klank'. In deze muziek is er geen sprake van melodie terwijl er ook geen duidelijk waarneembaar ritmisch patroon is. Iedere metrische accentuering is afwezig. De ritmische figuren die in ieder klankblok voor ieder instrument vrijwel steeds verschillend zijn, dienen uitsluitend om aan zo'n klankvlak zijn eigen klankbeweging te geven.

Van de vele opmerkelijke klankeffecten die in dit werk voorkomen zij in het bijzonder gewezen op het gebruik van z.g. staalborstels waarmee over de snaren van de vleugel wordt geveegd. Dit merkwaardige geluid treedt op tegen het slot van het stuk, eerst in het hoge register van de piano, daarna in het lage register, gecombineerd met pedaaltonen in de trombones en tuba. Geleidelijk houden alle instrumenten op met spelen en blijft als een soort echo het ruisen van de pianosnaren over.

De orkestbezetting van deze compositie is zeer groot, zij bevat vier fluiten, vier hobo's, vier klarinetten, vier fagotten, zes hoorns, vier trompetten, vier trombones, tuba, piano, veertien eerste violen, veertien tweede violen, tien altviolen, tien celli en acht contrabassen. Iedere speler, zowel blazer als strijker, heeft een eigen, afzonderlijke partij te spelen, tengevolge waarvan dan ook iedere partituurpagina niet minder dan 78 notenbalken bevat.

De componist geeft van dit werk de volgende karakteristiek:

'Es gibt hier keine Ereignisse, sondern nur Zustände; keine Konturen und Gestalten, sondern nur den unbevölkerten, imaginären musikalischen Raum; die Klangfarben, die eigentliche Träger der Form, werden — von den musikalischen Gestalten gelöst — zu Eigenwerten.'

Jos Wouters

Teksten

Lux aeterna

Lux aeterna luceat eis, Domine,
Cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.

Vertaling

Het eeuwige licht verlichte hen, Heer,
met al Uw heiligen in eeuwigheid,
want Gij zijt goedertieren.
Geef hun eeuwige rust, Heer,
en het eeuwige licht verlichte hen.

Éjszaka

Rengeteg tövis,
rengeteg csönd! Csönd!
Rengeteg, rengeteg csönd!
En csöndem szivem dobogása ...
Éjszaka.

Reggel

Már üti, üti már,
a torony a hajnalban,
az idöt bemeszeli
a korai kikeriki:
Reggel van!
Reggel! Ah!

Vertaling

Nacht

Wälder voll Stacheln,
dornige Wildernis,
Wälder und Still'! Stumm!
Stummer und düsterer Wald!
Finsternis. Stumm mein Herz sich reget...
Mitternacht.

Morgen

Tag, ticke, ticke hell!
Ticke laut, lang, schnell!
Spitzer Glanz, kratze Ritze,
in die zeit'ge Hetze, Hitze!
Laut, lang, schnell!
Schnell, laut, lang!

Duitse vertaling: György Ligeti

Danzi Kwintet



In 1957 kwamen vijf blazers uit verschillende Amsterdamse orkesten bijeen om het Kwintet op. 26 van Arnold Schönberg uit te voeren. Op het daartoe volgende concert tijdens het Holland Festival 1958 oogstte dit kwintet zoveel succes dat de musici besloten om onder de naam 'Danzi Kwintet' hun activiteiten voort te zetten.

In de eerste jaren van hun bestaan voerden zij voornamelijk avantgardistische werken uit. Verscheidene componisten w.o. Kees van Baaren, Edison Denisow, Rudolf Escher, Ton de Leeuw en Peter Schat, schreven in opdracht composities voor het kwintet en vergrootten zo het repertoire tot ongeveer twintig werken. Enkele jaren later namen zij ook werken uit het klassieke repertoire op in hun programma's. Deze werken waren dikwijls niet in moderne uitgaven beschikbaar en moesten in diverse Europese bibliotheken bijeengezocht worden. Vele van deze composities werden door het Danzi Kwintet ook uitgevoerd op originele, uit de tijd van de composities stammende, instrumenten. De ervaringen met de moderne muziek bleken zeer waardevol te zijn voor een nieuwe, onbevangen interpretatie van de klassieke werken.

Ook in het buitenland verwierf het Danzi Kwintet zich grote bekendheid door zijn tournees door geheel Europa, de Verenigde Staten, Canada en Israël.

Het overgrote deel van het repertoire van muziek voor blaaskwintet werd door het Danzi Kwintet op grammofoonplaten opgenomen voor Philips en BASF.

CONCERTGEBOUWORKEST

Eerste viool

Herman Krebbers
Jo Juda
Jean Louis Stuurop
Frits Joël Waterman
André van Aalst
Wim Schrier
Marten Haitjema
Eiji Okada
Hans Speth
Johan Kracht
Nobuyuki Shioda
Hiu Kian Pin
Piet Lamberts
Yuriya Pieteron-Saita
Hanna van Hal
Eleonore Olof-Elías
Han de Wit

Tweede viool

Jo Jacobs
Dolf Bettelheim
Karel Hüsken
Peter Keller
Masako van Brederode-Fujii
Albert Blanket
Kees Hendrikse
Hugo Sanders
András Lehota
Reiko Sijkens-Shioyama
Frans Blanket
Yasuko Speth-Okumura
Frans Hengeveld
Wim van Keulen
Ton de Munk
Peter Hoekstra
Kirsti Goedhart
Charlie Senecal

Altviool

Klaas Boon
Karel Schouten
Koen van der Molen
Imer Saracoglu
Jan Jager
Louis Metz
Johan Giskes
Adriaan Schutter
Joris Bruynjé
Laurel van Gellekom-Ramsay
Pieter Roosenschoon
Stana van der Valk
Bouman-Olléová
Ferdinand Hügel
Judith de Munk-Gerö

Violoncel

Tibor de Machula
Jean Decroos
Henk Sekreve

Lim Kek Beng
Wim Straesser
Hans van Weydom Claterbos
Saskia Boon
Christiaan Norde
Edith Neuman
Dijck Koster
Hans Vader
Fred Pot
Yke Viersen

Contrabas

Henk Guldemon
Tonny de Gruyter
Cees van der Poel
Jan Reuling
Gerard Ernste
Pim Hascher
Guibert Vrijens
Jo Enders
Fred Nijenhuis

Fluit

Jan Visser
Paul Verhey
Rien de Reede
Cecilia Oomes
Piccolo en fluit
Hans van de Weyer

Hobo

Cees van der Kraan
Werner Herbers
Carlo Ravelli
Rob Visser

Althobo en hobo

Leo van der Lek

Klarinet

Bram de Wilde
Jan Koene
Piet Honingh
Jaap Moelker

Basklarinet en klarinet

Geert van Keulen

Fagot

Brian Pollard
Joep Terwey
Frans Odijk
Kees Olthuis

Contrafagot en fagot

Kees Krom

Hoorn

Jan Bos
Adriaan van Woudenberg
Marinus Clarijs

Iman Soeteman
Jaap Prinsen
Sijmen van Brederode
Gerben Sikkema

Trompet

Willem Groot
Klaas Kos
Freddy Grin
Henk Minderman
Epke van der Valk

Trombone

Hans Maassen
Kees Blokker
Jacques Banens

Bastrombone

Henk van Bergen

Tuba

Donald Blakeslee

Pauken

Jan Labordus
Jan Straatmans
Gerard Schoonenberg

Slagwerk

Gerard Smeekes
Ruud van den Brink
Niels Le Large

Harp

Vera Badings
Sara Vos-Strumphler