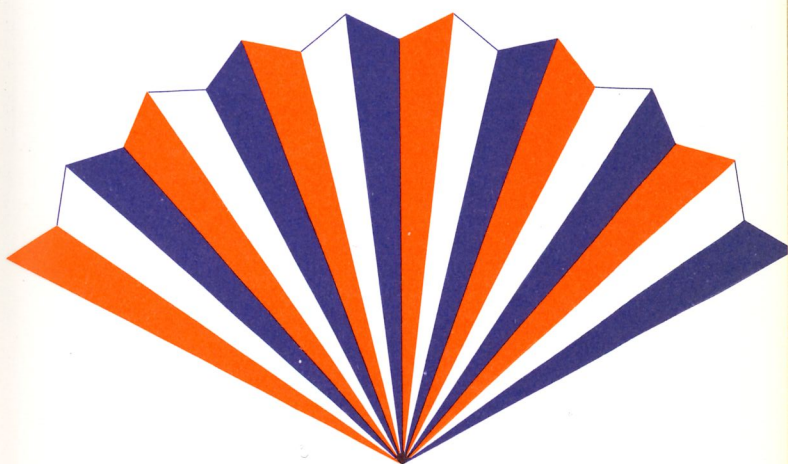


Holland Festival 1973



UTRECHTS SYMFONIE-ORKEST

Vrijdag 22 juni 1973

Tivoli - 20.15 uur

Festivalconcert
van
Nederlandse componisten

Vrijdag 22 juni 1973 - 20.15 uur in Tivoli

Het Utrechts Symfonie Orkest

Dirigenten:

Paul Hupperts
Willem Frederik Bon
Walter Hekster

PROGRAMMA:

Willem Frederik Bon
(1940)

Circe,
prelude for orchestra (1972)

Walter Hekster
(1937)

Facets for orchestra (1967-'68)

Peter-Jan Wagemans
(1952)

Symphony opus 3

1. Allegro - Andante cantabile -
Andante
2. Lento misterioso - Adagio

PAUZE

Willem Pijper
(1894 - 1947)

Zes Adagio's voor orkest (1940)

1. Grave
2. Adagio (lento assai)
3. Adagio (quasi un poco meno
lento)
4. Adagio (un poco più andante)
5. Largo
6. Grave

Matthijs Vermeulen
(1888 - 1947)

Passacaille et Cortège (1930)
(uit: „De Vliegende Hollander”)
Passacaille

Cortège: andante poco maestoso

Dit concert vindt plaats als afsluiting van de Utrechtse componistenstudio 1973 onder leiding van **Paul Hupperts** en **Francis Travis**. De voor de pauze uit te voeren composities zijn alle werkstukken, die tijdens de componisten-studio van vorig jaar geheel of gedeeltelijk werden besproken en ingestudeerd.

Willem Frederik Bon:
Circe, prelude for orchestra



Willem Frederik Bon

Willem Frederik Bon heeft ondanks zijn jeugdige leeftijd reeds een vrij omvangrijke oeuvre, waaronder twee symfonieën en enkele werken voor strijkorkest op zijn naam staan en geniet tevens bekendheid als dirigent: vanaf september 1973 is hij benoemd tot assistent-dirigent van het Concertgebouworkest.

Zijn compositieleermeester Kees van Baaren heeft in zoverre grote invloed op Bon gehad, dat instrumentatie en klankevenwicht in zijn composities een zeer grote vakkennis verraden. Qua idioom is hij echter zijn eigen weg gegaan en heeft zich niet zoals andere componisten uit de school van Van Baaren aan dodecafonie of serialiteit gebonden: Bon schrijft duidelijk meer „traditioneel”.

Deze prelude, die als motto een citaat uit Homerus' *Odysee* meekreeg (. . . „Zij hoorden Circe binnen zingen met schone stem” . . .), begint met een aantal verschillend geïnstrumenteerde accoorden (opstapeling van 6 tertsen) waarin alle tonen van c voorkomen. Uit deze accoorden maken zich flarden van heele-toonstoonladders los, die een versnelling inleiden tot ostinate toonreeks herhalingen in houtblazers en later harp en celesta en vervolgens een ritmisch zeer gevarieerde episode. Na een korte weer op een heele-toons gamma gebaseerde overgangsfase volgt een verkorte reprise van het begin, een gedeelte waarin slagwerk een belangrijke rol speelt en een verstild slot. Het werk, dat in 1972 voltooid is, werd opgedragen aan Richard Williams en zijn Cedar Rapids Youth Symphony Orchestra.

B. Bl.

Hekster: Facets for orchestra

De „Facets for orchestra” van Walter Hekster, die thans is verbonden aan het Twents Conservatorium te Enschede als hoofdleraar theoretische vakken, ontstonden in 1967 - '68 tijdens een studieverblijf in de Verenigde Staten.

Uit een motivische cel van een seconde en een terts (later ook meer secondes) met alle schier eindeloze omkeringsmogelijkheden van dien, is „Facets” opgebouwd, waarbij vooral de kleur van verschillende instrumenten en hun combinaties onderling duidelijke contouren aan het werk geven.

Een streng onderscheid is te horen tussen de verschillende traditionele groepen in het orkest: houtblazers, koperblazers, slagwerk en strijkers enerzijds, terwijl ook de combinatie van donker getinte instrumenten (celli, contrabassen of basklarinet, hoorn, trombones en tuba) opvallend is naast licht getinte instrumenten (hogere strijkers of blazers). Piano en harp vervullen steeds een rol tesamen met xylofoon en vibrafoon. Tevens is er steeds een duidelijk onderscheid tussen ruis en klankactiviteit, die vrijwel steeds in een geprofileerde instrumentatie optreden.

Het werk is op een enkele uitzondering na niet precies ritmisch genoteerd en laat de uitvoerenden op beperkte wijze vrij in het realiseren van de bedoelingen van de componist.

De expositie van de verschillende structuren vanuit de genoemde cel mondt uit in een fortissimo tutti. Dit eerste gedeelte, waar voornamelijk groepen instrumenten optreden wordt gevolgd door een zuiver solistische passage. Het werk wordt afgesloten met een korte episode, die grote gelijkenis met het begin van de compositie vertoont.

B. Bl.

Peter-Jan Wagemans

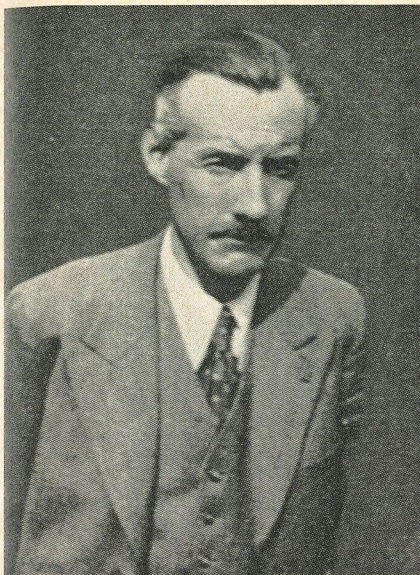
De Symphony opus 3 van Peter-Jan Wagemans is niet een symfonie in de traditionele betekenis van het woord. Veeleer staat het uitgangspunt „samenklank” centraal, waarvoor een zeer massaal symfonisch apparaat (4-dubbel hout, 3 saxofoons, uitgebreid koper, slagwerk en groot strijkorkest) door de componist wordt voorgeschreven. De grote diversiteit in klankcombinaties, die hierdoor mogelijk zijn, spreken vanzelf indien men bedenkt, dat Wagemans zich behalve in zijn compositiestudie bij Jan van Vlijmen ook bekwaamt in het orgelspel, waarbij het mengen van klankkleuren essentieel is.

Het eerste deel begint met een groot opgezet orkestraal crescendo, dat niet alleen qua dynamiek, maar ook qua instrumentatie zeer weloverwogen is opgebouwd. Een tweede episode (Andante cantabile) volgt, waarin orkestgroepen afzonderlijk (fluiten, met bijzondere wijze van aanblazen, zacht koper en gongs en bekkens) of bij min of meer gelijkwaardige groepen (bij voorbeeld clarinetten en saxofoons) in combinatie naar voren treden. Reminiscensies aan het begin laat een kort slotgedeelte horen (Andante) en een belangrijke solo voor alt- en baritonsaxofoon besluiten dit deel.

Het korte tweede deel is eveneens een exposé van een groot orkestraal crescendo, maar thans niet gebouwd op flarden van reeksen, maar op accoordische structuren.

B. Bl.

Willem Pijper: Zes Adagio's voor orkest



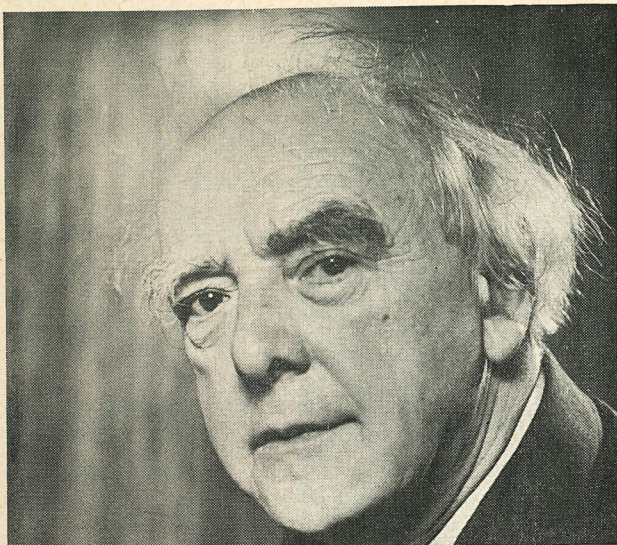
De Zes Adagio's voor Orkest van Willem Pijper zijn een voorbeeld van 20e eeuwse gebruiksmuziek: zij dienen als muzikale achtergrond bij het inwijdingsritueel van de Orde der Vrijmetselaren en zijn niet direct (evenals de missen van Haydn en Mozart bij voorbeeld) bedoeld voor de concertzaal.

Het zou te ver voeren om de maçonnieke symboliek, die voor een groot deel de structuur van de Adagio's bepaalt in dit korte bestek aan een grondige analyse te onderwerpen. Opgemerkt zij voor de concertbezoeker, dat het eerste en laatste Adagio (beide: grave) bedoeld zijn te weerklinken tijdens het binnengaan en het verlaten van de Tempel. Het eigenlijke ritueel wordt door de andere Adagio's geïllustreerd: Adagio twee, drie en vier volgen de verheffing van de profaan tot leerling-vrijmetselaar en het vijfde Adagio, hoogtepunt van het werk, bedoelt de zuivere harmonie weer te geven, die de Loge nastreeft en die tussen de zeer verschillend gearde karakters van de gemeenschap, waarin de leerling juist opgenomen is mogelijk is. Pijper demonstreert dit o.a. aan het beginmotief van seconde en kwart, dat hij in grote verscheidenheid laat optreden en in het midden van dit Adagio, waar alle tonen in het octaaf van c tegelijkertijd (en harmonieus!) weerklinken

De Zes Adagio's zijn na de klankerupties van Pijpers' Tweede en Derde Symfonie qua toonmateriaal en instrumentatie een grote versobering. De bestemming van deze muziek en de door de wenselijke structuur sterk beperkte mogelijkheden bij het componeren hebben echter een werk van grote diepte tot gevolg gehad.

B. Bl.

Matthijs Vermeulen: Passacaille et Cortège



Matthijs Vermeulen

Dat hij een profeet was die in eigen land geëerd noch begrepen werd, is misschien wat te veel gezegd. Wel heeft het lang moeten duren voordat Matthijs Vermeulen iets van de erkenning vond waarop zijn muziek hem het recht had verschaft. Vermeulen, die in 1888 in Helmond werd geboren en op 17-jarige leeftijd naar Amsterdam trok om zich daar o.a. bij Daniël de Lange en later bij Alphons Diepenbrock muzikaal te bekwamen, zou tot zijn dood in 1967, tot de dag van vandaag een hoofdstuk apart in de nederlandse muziekgeschiedenis blijven. Een moeilijk hoofdstuk. School heeft hij nooit gemaakt, anders dan Willem Pijper, met wie hij lange tijd bevriend was. Hoe anders Vermeulen ook was geard: emotioneel, allesbehalve koel-verstandelijk, met Pijper had hij afgezien van een groot kompositorisch talent één ding gemeen: een literaire aanleg die zijn muzikale gaven evenaarde.

Toen Pijper in het Utrechts Dagblad zijn felle kritieken begon te schrijven, verscheen in De Telegraaf en in andere bladen reeds jaren het vlamvend proza van Vermeulen dat hard van leer trok tegen de gezapigheid van het toenmalige (amsterdamse) muzikleven. Nu nog vormen kritieken en verhandelingen, die zeker in stilistisch opzicht, fundamenteel verschillen van die van Pijper, boeiende en zeer leesbare lektuur. Men vindt ze terug in de bundels **De Twee Muzieken** (1918), **Klankbord** (1929), en **De Eene Grondtoon** (1930). Later, in 1949, verscheen van zijn hand nog een psychologische-analytische muziekgeschiedschrijving, **Principen der Europese Muziek**, waarin men ook een en ander over de esthetische achtergronden van Vermeulens eigen muziek te weten komt.

Vermeulen had zich als essayist niet populair gemaakt en al helemaal niet als Notenkraker avant-la-lettre die tot grote ontsteltenis in het deftige Concertgebouw „Leve Sousa” had durven roepen.

Na de voltooiing van zijn **Tweede Symfonie, Prélude à la Nouvelle Journée**, die, hoewel veel later in Brussel bekroond, als zovele van zijn werken zeer lang (36 jaar) op een eerste uitvoering heeft moeten wachten, keerde hij Nederland de rug toe. Hij vertrok naar Frankrijk om pas na de Tweede Wereldoorlog terug te keren, - eindelijk brak de tijd aan dat dirigenten als Van Beinum zich voor zijn werken gingen interesseren.

Matthijs Vermeulen, wiens komponeren in geen enkel straatje paste, schreef compromisloze muziek. Aan het bevattingsvermogen, het uithoudingsvermogen en de muzikale intelligentie van zijn publiek stelde hij hoge eisen. Muziek (**zij is en blijve „Magie”**) betekende voor hem in de eerste plaats een middel tot expressie, maar te denken dat zij aan directe gevoelens appelleert zou een vergissing zijn. Toen in 1949 Vermeulens **Vijfde Symfonie** voor het eerst in het Concertgebouw klonk meenden talloze mensen na het langzame middendeel de zaal te moeten verlaten.

Vermeulens idioom is zeer persoonlijk, zijn stijl bleef door de jaren heen ongewoon konstant. Zijn poly-melodische schrijfwijze, waarin de banden met de tonaliteit wel lossier gemaakt, maar niet verbroken worden, vond een ideaal medium in het symfonische klankapparaat.

Geen wonder, dat het zwaartepunt van Vermeulens oeuvre in zijn zeven symfonieën ligt, al treft men ook in verscheidene kamermuziekwerken een adequate uitdrukking van zijn kompositorische eigen-aardigheden aan, zoals in de **Eerste sonate voor cello en piano** (1918, evenals zijn **Zevende symfonie** in de Donemus Audio Visual Series op de plaat uitgebracht) en de **Sonate voor viool en piano** (1925).

Als vokaal komponist excelleerde Vermeulen in het lied **La Veille** (1917, georkestreerd in 1932), dat door Pijper „tot de radicaalste manifestaties uit de jaren omstreeks 1918” werd gerekend en nog niets aan zeggingskracht heeft ingeboet.

In dezelfde tijd dat Vermeulen de opera **Cadmus et Hermione** bewerkte voor de onvoltooid gebleven uitgave van **Les Oeuvres complètes de J. B. Lully** komponeerde hij voor een bezetting van koor, orkest en spreekstem een symfonische begeleiding bij M. Nijhoffs **De Vliegende Hollander**, een feestspel dat door Leidse studenten onder regie van Johan de Meester op de Kager Plassen werd opgevoerd. Aan dit werk zijn de instrumentale **Passacaille et Cortège** ontleend.

E. S.