



Peter Maxwell Davies  
en  
The Fires of London

Amsterdam – De Brakke Grond  
vrijdag 23 juni 1972 – 20.30 uur  
Den Haag – HOT Theater  
zaterdag 24 juni 1972 – 20.30 uur

# The Fires of London

bestaande uit: Mary Thomas, sopraan  
Judith Pearce, fluiten  
Alan Hacker, klarinetten  
Duncan Druce, viool  
Jennifer Ward Clarke, violoncel  
Stephen Pruslin, klavier  
Gary Kettel, slagwerk

dirigent: Peter Maxwell Davies

solisten: William Louth, danser  
Murray Melvin, spreker

## Programma

Dietrich Buxtehude/  
Peter Maxwell Davies

Cantate 'Also hat Gott die Welt  
geliebet' (1971)  
voor sopraan solo, fluit, viool,  
violoncel en clavecimbel

Peter Maxwell Davies  
1934—

L'Homme armé (1968)  
voor klein ensemble en spreekstem

## Pauze

Vesalii Icones (1969),  
(Andreas Vesalius – De Humani  
Corporis Fabrica, 1543)  
voor violoncel, kleine instrumentale  
groep en danser



## Peter Maxwell Davies

Peter Maxwell Davies werd in 1934 te Manchester geboren. Na een gymnasiumopleiding bezocht hij daar het Royal Manchester College of Music en de universiteit. In 1957 kreeg hij een beurs van de Italiaanse regering en ging naar Rome om bij Goffredo Petrassi te studeren. In deze periode schreef hij 'Prolation for Orchestra', dat de Olivetti-prijs 1959 won en verder werd uitgevoerd tijdens het I.S.C.M.-festival in datzelfde jaar.

In de periode van 1959 tot 1962 was hij muzikdirecteur van de Cirencester Grammar School, waar hij met zijn nieuwe methoden om jonge mensen muziek te leren maken goede resultaten boekte. Een recente serie van schooluitvoeringen voor de B.B.C.-televisie heeft zijn ideeën in wijdere kring bekendheid gegeven. In 1962 werd zijn 'First Fantasia on an In Nomine of John Taverner', dat hij in opdracht van de B.B.C. gecomponeerd had, voor het eerst uitgevoerd op een Promenade-concert. Dit werk won een prijs op de International Music Council Composition Contest. In 1962 aanvaardde hij een Harkness Fellowship en ging voor verdere studie naar de Graduate School aan de Princeton Universiteit. In 1965 gaf hij lezingen in Europa, Australië en Nieuw-Zeeland, en het volgende jaar keerde hij terug naar Australië en werkte als componist aan de universiteit van Adelaide. Terug in Engeland verdeelt hij zijn tijd nu tussen Londen en een afgelegen eiland in Orkney, zich wijdend aan componeren, maar ook vaak bezig aan uitvoeringen met The Fires of London, met wie hij veel concerten heeft gegeven in Engeland en elders. Te verwachten zijn een grammofoonopname bij Argo Records, onder auspiciën van de Calouste Gulbenkian Foundation, van zijn 'Second Fantasia on John Taverner's In Nomine'; een nieuwe opdracht voor een groter orkestwerk, dat bij de New Philharmonia onder Lorin Maazel in première zal gaan; de langverwachte première van zijn opera 'Taverner' bij het Royal Opera House in juli van dit jaar (gedirigeerd door Edward Downes, geregisseerd door Ken Russell, met décor- en kostuumontwerp van Derek Jarman); en verdere concerten, grammofoonopnamen, en optreden voor radio en televisie met The Fires of London.

Ken Russell's 'The Devils', met de muziek van Maxwell Davies uitgevoerd door The Fires of London, was onlangs in roulatie in de Nederlandse bioscopen. 'The Boy Friend' van dezelfde regisseur, met arrangementen en originele muziek van Maxwell Davies eveneens uitgevoerd door The Fires of London kwam in december j.l. uit.

Verder had de uitvoering van 'Eight Songs for a Mad King' door het Residentie-orkest in dit seizoen veel succes.

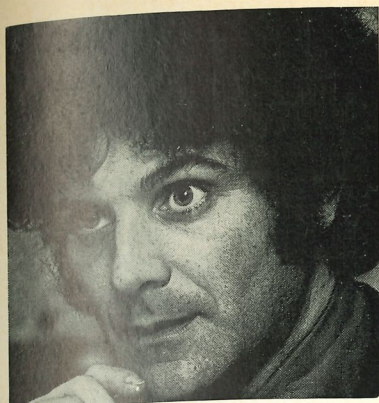
## Peter Maxwell Davies

*Peter Maxwell Davies was born in Manchester in 1934, and educated at Leigh Grammar School, the Royal Manchester College of Music, and Manchester University. In 1957 he won an Italian Government Scholarship and went to Rome to study with Goffredo Petrassi. During this period he wrote 'Prolation for Orchestra', which won the 1959 Olivetti Prize and which was performed at the I.S.C.M. Festival in that year.*

*Between 1959 and 1962 Peter Maxwell Davies was Director of Music at Cirencester Grammar School, where the freshness of approach of his methods of teaching young people to make music produced such successful results that his services as a lecturer have been much in demand since that time. A recent series of school broadcasts on B.B.C. Television has brought his ideas to an even larger audience.*

*In 1962 his 'First Fantasia on an In Nomine of John Taverner', commissioned by the B.B.C. was first performed at a Promenade Concert. This work also won a prize in the International Music Council Composition Contest.*

*In 1962 he accepted a Harkness Fellowship and went for further study to the Graduate School at Princeton University. In 1965 he undertook lecture tours in Europe, Australia and New Zealand, and in the following year he went back to Australia to take up an appointment as Composer in Residence at the University of Adelaide. After this he returned to England, where he now divides his time between London and a remote island in Orkney, devoting himself to composition, but emerging frequently to perform with The Fires of London, with whom he has conducted many concerts in Britain and abroad.*



Peter Maxwell Davies



Murray Melvin

*On the horizon at this point are a recording of his 'Second Fantasia on John Taverner's In Nomine' under the auspices of the Calouste Gulbenkian Foundation; a new commission for a major orchestral work to be premiered by the New Philharmonia under Lorin Maazel; the long-awaited premiere of his opera 'Taverner' at the Royal Opera House in July of this year (conducted by Edward Downes, produced by Ken Russell, designed by Derek Jarman); and, of course further concerts, recordings, and radio and television appearances with The Fires of London. Ken Russell's 'The Devils', with Peter Maxwell Davies's music performed by The Fires of London, has been showing lately. The same director's 'The Boy Friend', with arrangements and original music again provided by Maxwell Davies and played by the group was released in December.*

## Murray Melvin

Sinds 1957 maakt Murray Melvin deel uit van Joan Littlewood's Theatre Workshop, een experimenteel toneelgezelschap. Zijn eerste rol was Bode van de Koningin in 'Macbeth'. Daarop volgden: een Jongen in 'A Taste of Honey' de Soldaat in 'The Hostage', een Jongen in 'Sparrows can't sing', verschillende rollen in 'Oh what a lovely War' en Gadshill en Vernon in 'Henry IV' van Shakespeare tijdens het Edinburgh festival. Voor Joan Littlewood trad hij op in het Théâtre des Nations te Parijs in Johnsons' Everyman in his Humour' en 'Oh what a lovely War', hij speelde ook in de film die zij maakte van 'Sparrows can't sing'. Andere films waarin Murray Melvin optrad zijn o.m. 'The Criminal' (Joseph Losey), 'A Taste of Honey' (Tony Richardson), 'The Ceremony' (Lawrence Harvey), 'The Fixer' (John Frankenheimer), 'The Devils' en 'The Boy Friend', beide van Ken Russell.

Zijn meest recente optreden was in de rol van Dauphin in 'Saint Joan' van Shaw voor televisie, en in 'Un Fil à la Patte', geregisseerd door Jacques Charon voor toneel.

## Murray Melvin

*Murray Melvin joined Joan Littlewood's Theatre Workshop in 1957. His first professional role was Queen's Messenger in 'Macbeth', then followed: Young boy in 'A Taste of Honey', the Soldier in 'The Hostage', Young boy in 'Sparrows can't sing', various parts in 'Oh what a lovely war' and Gadshill and Vernon in 'Henry IV' at Edinburgh Festival. For Joan Littlewood he appeared at the Théâtre des Nations in Paris with Johnson's 'Everyman in his Humour' and 'Oh what a lovely war', he also appeared in her film of 'Sparrows can't sing'. Other films include 'The Criminal' (Joseph Losey), 'A Taste of Honey' (Tony Richardson), 'The Ceremony' (Lawrence Harvey), 'The Fixer' (John Frankenheimer), 'The Devils' and 'The Boy Friend' both directed by Kenneth Russell. His latest work: Television: the Dauphin in Shaw's 'Saint Joan'; Theatre: 'Un Fil à la Patte' directed by Jacques Charon.*

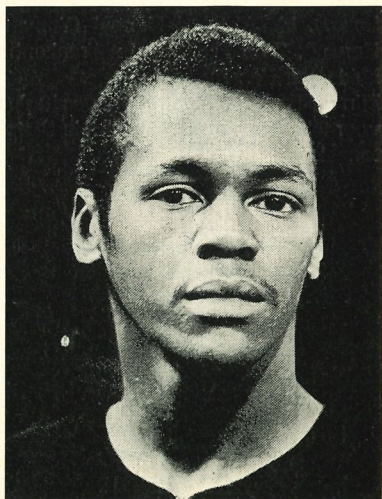
## William Louter

William Louter werd geboren in New York en studeerde muziek en dans. Na de High School of Performing Arts in New York City doorlopen te hebben, zette hij zijn studies voort bij Anthony Tudor aan de Juilliard School voor muziek en dans. In 1960 kwam hij bij de New American Ballet Company en trad op tijdens het Festival of Two Worlds in Spoleto. In 1963 maakte hij als eerste danser bij het Alvin Ailey Dance Theatre een tournee door Australië en Europa, en in 1965 werd hij solist bij de Martha Graham Company, en trad op tijdens alle volgende seizoenen bij dit gezelschap. In 1967 was hij solist in 'Black New World', dat ook tijdens een tournee door Europa uitgevoerd werd. Hierna kwam hij bij de London Contemporary Dance Company als solist, choreograaf en docent. Hij ontwierp de choreografie voor 'Vesalii Icones'.

## William Louter

*William Louter is one of the leading male dancers in the world today. After graduating from the High School of Performing Arts in New York City in 1959, he continued his studies with Anthony Tudor at the Juilliard School of Music and Dance. In 1960 he joined the New American Ballet Company and performed at the Spoleto Festival of Two Worlds. In 1963, as a principal dancer with the Alvin Ailey Dance Theatre, he toured Australia and Europe, and in 1965 he joined the Martha Graham Company as a soloist and has appeared in all the subsequent Graham seasons. In 1967, Louter created the lead in 'Black New World' which toured Europe. Following this he joined the London Contemporary Dance Company as soloist, choreographer and teacher. He wrote the choreography for 'Vesalii Icones'.*

William Louter



## The Fires of London

De groep die in 1967 te Londen werd opgericht onder de naam The Pierrot Players wijzigde, toen in 1970 de samenstelling herzien werd, ook zijn naam en werd The Fires of London. Het doel van de groep is niet alleen om moderne muziek tot uitvoering te brengen op het hoogst mogelijke niveau, maar ook om zich toe te leggen op werken die een dramatische dimensie hebben. Dit wordt in de concertzaal gerealiseerd door middel van maskers, make-up, belichting, electronica en een bescheiden aantal toneel-attributen.

De groep bestaat uit: zangeres en vijf instrumentalisten, de vereiste bezetting voor Schönbergs Pierrot Lunaire (fluit/piccolo, klarinet/basklarinet, viool/altviool, violoncel en piano), uitgebreid met een slagwerker. Deze basis-bezetting wordt voor bepaalde werken uitgebreid.

Op 2 september a.s. zullen The Fires of London optreden tijdens het Edinburgh Festival, en op 2 augustus a.s. zullen zij Pierrot Lunaire uitvoeren met Mary Thomas als de zangeres, tijdens de Promenade-concerten van de B.B.C.

## The Fires of London

*The Pierrot Players, founded in London in 1967, was reconstituted in 1970 under the new name of The Fires of London. The aim of the group is not only to present performances of contemporary music to the highest possible standard, but to specialise in works possessing a theatrical dimension. This is achieved within the context of the concert hall by means of masks, make-up, lighting, electronics and minimal scenic properties.*

*The group consists of the Singer and Five Instrumentalists required for the performance of Schoenberg's Pierrot Lunaire (flute/piccolo, clarinet/bass clarinet, violin/viola, cello, and piano) with the addition of a percussionist. This basic instrumentation is augmented for certain works.*

*The Fires of London will be appearing at the Edinburgh Festival on 2nd September, 1972, and they will be giving a performance of Pierrot Lunaire with Mary Thomas as reciter on 2nd August, 1972 in the B.B.C. season of the Promenade Concerts.*

Scène uit 'Vesalii Icones'.



## Cantata 'Also hat Gott die Welt geliebet'

Also hat Gott die Welt geliebet,  
dass Er seinen eingebornen Sohn gab,  
auf dass alle, die an ihn glauben,  
nicht verloren werden,  
sondern das ewige Leben haben.  
Alleluia.

Cantate van Dietrich Buxtehude in een instrumentatie van Peter Maxwell Davies

*Cantata of Dietrich Buxtehude instrumentated by Peter Maxwell Davies*

### Peter Maxwell Davies: L'Homme armé

Deze compositie begon als een oefening – het completeren van onvolledige delen van een anonieme 15de-eeuwse mis op het volksliedje 'L'homme armé', in 15de-eeuwse stijl. Terwijl ik daarmee bezig was deden zich andere mogelijkheden voor.

De bezetting omvat: fluit (en piccolo), klarinet (en basklarinet), harmonium (en clavecimbel), stem, pianola, viool en violoncel. Wat de vorm betreft is dit werk gelijk aan mijn 'Hymnos' voor klarinet en piano uit 1967 – er zijn drie delen, elk weer onderverdeeld in drieën, corresponderend met de drie delen van het oorspronkelijke 'Agnus Dei' van de mis. De uiteindelijke behandeling van het materiaal had het hoofdstuk uit 'Ulysses' van Joyce, corresponderend met het hoofdstuk van de Cyclopen uit Homerus, tot voorbeeld. Bij Joyce wordt een gesprek in een café steeds onderbroken door invoegingen, die aangrijpen op een ondergeschikte, voorbijgaande gedachte uit de hoofdvertelling en deze dikwijls buiten iedere proportie uitwerken in een stijl die geen verwantschap heeft met die van de gedachte, die de aanleiding vormde voor de invoeging. Deze invoeging zelf is dikwijls een parodie – op een krante-artikel over een modieuze bruiloft of op de Anglikaanse geloofsbelijdenis bijvoorbeeld.

In 'L'homme armé' wordt in het eerste deel het begin van het 15de-eeuwse 'Agnus Dei' vrijwel ongewijzigd instrumentaal uitgevoerd, evenwel voorafgegaan door een harmonisatie van de melodie 'L'homme armé' in de stijl van een volksliedje, hoewel niet 15de-eeuws. In de loop van het stuk echter worden de onvolledige delen van het oorspronkelijke 'Agnus Dei' aangevuld met muziek, die het grondmateriaal vervormt tot steeds geringere verwantschap tonende muzikale gedachten – hoewel het 'in stijl' gecompleteerde origineel ergens in de textuur aanwezig kan zijn, soms op een band opgenomen, misschien vervormd, waardoor onorthodoxe relaties ontstaan tussen voor- en achtergrond-materiaal. Ook komen er elektronische vergrotingen voor van fragmenten van het origineel, parallel met de volkomen verschillende zuiver instrumentale behandeling. Men hoort fragmenten van teksten, die verwant zijn met het 'Agnus Dei', hoewel niet uit de mistekst zelf afkomstig – bijvoorbeeld in het laatste onderdeel 'Verumtamen ecce manus tradentis' uit Lucas, tezamen met een pianola.

Hoewel het 'in stijl' gecompleteerde originele 'Agnus Dei' voortdurend latent aanwezig is, kan men het werk misschien toch het beste zien als een toenemende versplintering van de resten van het 15de-eeuwse origineel, waarbij iedere splinter vergroot en vervormd wordt door talrijke, in stijl variërende 'spiegels', om te besluiten met een 'ontbinding' ervan in het laatste onderdeel met de pianola.

Peter Maxwell Davies

Electronica: Keith Winter.

De teksten zijn ontleend aan Lucas 22 en de responsoria voor Witte Donderdag, metten, tweede nocturn.

### **Peter Maxwell Davies: L'Homme Armé**

*This work started as an exercise – a completion of incomplete sections of an anonymous fifteenth-century mass on the popular song 'L'homme armé', in fifteenth-century style. As I was working at this, other possibilities suggested themselves.*

*The instrumentation is flute doubling piccolo, clarinet doubling bass clarinet, harmonium doubling harpsichord, voice, automatic piano, violin and cello. In form the work is similar to my 'Hymnos' for clarinet and piano, written in 1967 – there are three sections, each divided into three subsections, corresponding to the three subsections of the original 'Agnus Dei' of the mass. The eventual treatment stems from the chapter in the 'Ulysses' of Joyce corresponding to the Cyclops chapter in Homer. In the Joyce, a conversation in a tavern is interrupted by insertions which seize upon a small, passing idea in the main narrative, and amplify this, often out of all proportions, in a style which bears no relationship to the style of the germinal idea which sparked off the insertion. The insertion is often itself a parody – of a newspaper account of a fashionable wedding or of the Anglican Creed, for instance.*

*In 'L'homme armé' the first subsection presents the opening of the fifteenth-century 'Agnus Dei' more or less straight, on the instruments, except that this is prefaced by a harmonisation of the tune 'L'homme armé' in a popular song style, though not one of the fifteenth century. As the work progresses, however the incomplete sections of the original 'Agnus Dei' are filled out by the music which transforms the basic material into ever more distantly related statements – although the original, with an 'in style' completion, may be present somewhere in the texture, sometimes recorded on tape, perhaps distorted, setting up unorthodox relationships between foreground and background material. There are also some electronic enlargements of fragments from the original, parallel to the very different purely instrumental treatment. Fragments of texts related to the 'Agnus Dei' though not of the mass text itself, are heard – for instance 'Verumtamen ecce manus tradentis' from St. Luke, heard in the final subsection, in association with an automatic piano. Although the 'in style' completion of the original 'Agnus Dei' is implied throughout, the work should perhaps be regarded more as a progressive splintering of what is extant of the fifteenth-century original, with magnification and distortion of each splinter through many varied stylistic 'mirrors', finishing with a 'dissolution' of it in the last automatic piano section.*

*Peter Maxwell Davies*

*Electronics by Keith Winter.*

*The texts are drawn from Luke 22 and the responsories for Maundy Thursday, Matins, second nocturne.*

## Vesalii Icones

1	Prima musculorum tabula	Droefenis en angst in de tuin
2	Secunda musculorum tabula	Het verraad van Judas
3	Tertia musculorum tabula	Christus en Pilatus
4	Quarta musculorum tabula	De geseling
5	Quinta musculorum tabula	Christus ter dood veroordeeld
6	Sexta musculorum tabula	Het bespotten van Christus
7	Septima musculorum tabula	Christus ontvangt het Kruis
8	Octava musculorum tabula	De H. Veronica wist Zijn gelaat af
9	Nona musculorum tabula	Christus gereed voor de dood
10	Decima musculorum tabula	Christus aan het Kruis genageld
11	Undecima musculorum tabula	De dood van Christus
12	Duodecima musculorum tabula	De afname van het Kruis
13	Decimatertia musculorum tabula	De graflegging van Christus
14	Decimaquarta musculorum tabula	De opstanding – Antichrist

Het idee om een serie van veertien dansen te maken, gebaseerd op de illustraties van Vesalius kwam bij mij op toen ik enige jaren geleden een facsimile-uitgave van 'De humani corporis fabrica' kocht; het idee om de prenten van Vesalius te projecteren op de veertien Kruis-statiën (enigszins gewijzigd om de opstanding erbij te kunnen betrekken) ontstond veel later, en vormde de directe aanleiding tot het componeren van dit werk.

In 'St. Thomas Wake – Foxtrot for Orchestra' had ik gewerkt met drie niveau's van verschillende muzikale herkomst – één bestaande uit de originele 16de-eeuwse pavane 'St. Thomas Wake', gespeeld op de harp, het hiervan afgeleide niveau van de foxtrots, gespeeld door een band, en het niveau van mijn 'echte' muziek, eveneens afgeleid van de pavane, en uitgevoerd door een symfonieorkest. Deze drie niveau's beïnvloedden elkaar – een visueel beeld van het effect krijgt men door drie glasplaten waarop de drie muzikale stijlen in beeld gebracht zijn, op geringe afstand achter elkaar te zetten, zodat het waargenomen beeld van het oog dat zich instelt op één glasplaat beïnvloed wordt door de voorstellingen op de andere twee platen, waarnaar het oog afdwaalt, en de waarneming dus steeds verandert. In 'Vesalii Icones' komen dergelijke processen niet alleen in de muziek voor, maar, en dat is belangrijker, ook de danser heeft parallele series van projecties – 1. de prenten van Vesalius, 2. de Statiën van het Kruis, en 3. zijn eigen lichaam. (In de muziek komen drie niveau's voor – kerkgezag, 'populaire' muziek, en mijn eigen muziek afgeleid van de andere twee, maar deze niveau's lopen sterk dooreen en duidelijk onderscheiden identiteiten komen zelden voor.)

Elke dans begint met de lichaamsstand van één van Vesalius' prenten, begeleid door het geluid van een draaiend wiel met rinkelende belletjes in de band – in verscheidene van mijn werken komen besignalen met een rituele betekenis voor. De danser gaat vervolgens over tot het uitbeelden van de situatie van de parallele statie, maar de danser poogt niet letterlijk een uitbeelding van de prent of de Statie te zijn – het is een uittreksel van beide, waarin de danser de mogelijkheden gesuggereerd door Vesalius' prent onderzoekt, in het licht van de rituele en emotionele beleving gesuggereerd door de Statie, met zijn eigen lichaam als uitgangspunt.

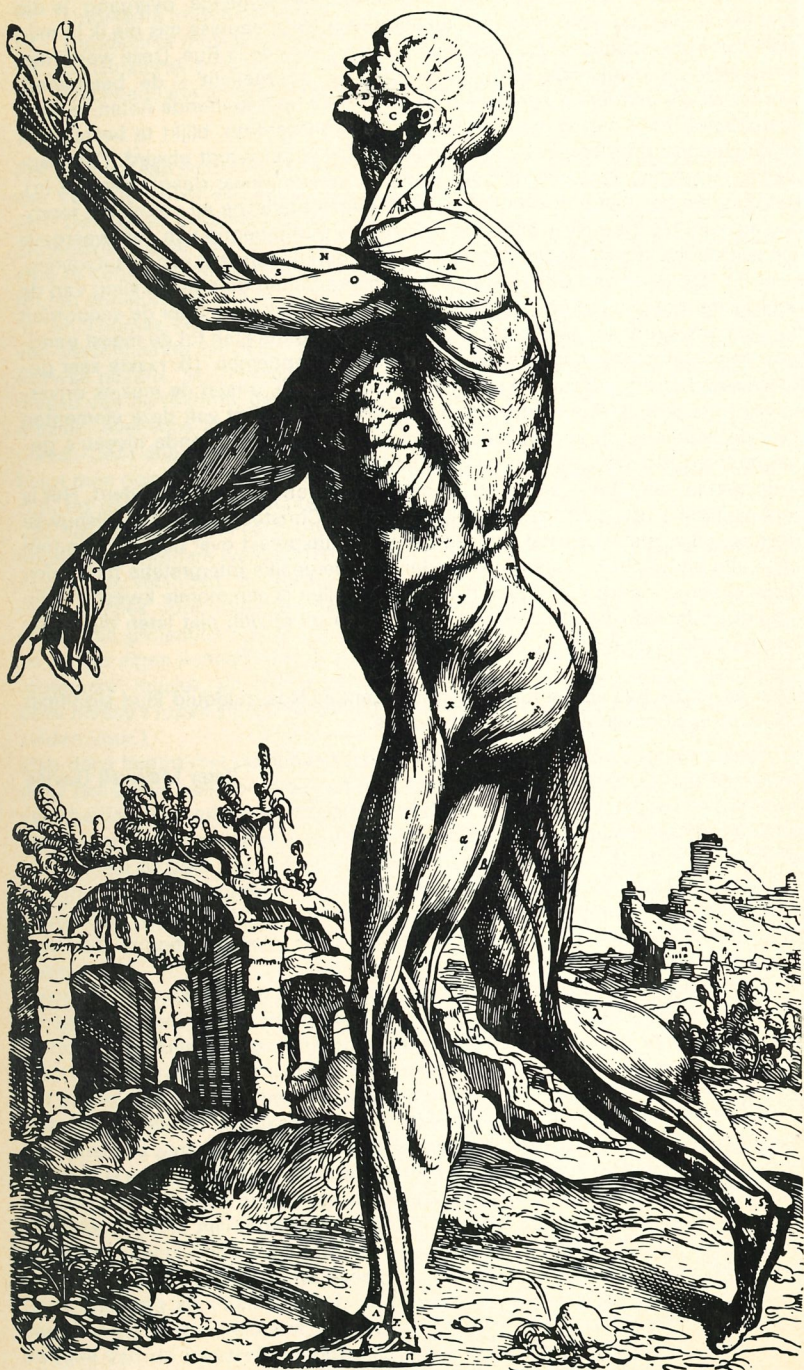
Evenzo is de muziek geen poging om op een traditionele wijze de bewegingen of de 'stemmingen' van de danser te 'illustreeren', maar brengt zijn eigen relaties tot stand, tussen mijn huidige 'stijl' en de gebruikte fragmenten van kerkgezag voor Goede Vrijdag, mijn motet 'Ecce manus tradentis' en 'L'homme armé', het werk dat ik begin 1968 voor The Fires of London schreef – en elk van deze stukken op zichzelf zit weer vol muzikale citaten en verwijzingen. De danser zelf legt in nr. 1 het ritmische patroon vast waar de hele ritmische structuur van het werk op gebaseerd is en in nr. 6 is het 'bespotten' uitsluitend in de muziek gerealiseerd – de danser speelt op een ontstemde piano een verminkte Victoriaanse hymne (een muziekstijl die in mijn ogen welhaast de uiterste blasfemie betekent) – en laat deze vervolgens overgaan in een vrolijke foxtrot. De violoncellozist zit apart van de instrumentale groep, bij de danser, en kan in diens ogen binnen de ene context fungeren als Pilatus, Veronica, of zelfs een geselaar, of binnen de andere context als anatomiedocent. In nr. 8 'De H. Veronica wist Zijn gelaat af' heb ik de idee van de fotografische afbeelding op Veronica's doek ontwikkeld d.m.v. muzikale begrippen. De muzikale inzet van dit deel bestaat uit een frase van

'Ecce manus tradentis' op de violoncel, begeleid door een opgeblazen fragment van kerkgezag, in een muzikale stijl die doet denken aan een Victoriaanse daguerrotypie. Dit wordt onmiddellijk 'gereproduceerd' in een gewijzigde versie, wat mij op het idee bracht van de handbediende cilinder-fonograaf. De ruwe grondstof van 'Ecce manus tradentis' wordt vervolgens bewerkt overeenkomstig een analyse van Schenker, maar in plaats van lagen muziek weg te nemen om uiteindelijk het 'algemene' skelet eronder bloot te leggen, wordt het 'skelet' eerst ten gehore gebracht, en worden er lagen toegevoegd (de verwijzing naar Vesalius is duidelijk) – maar zodra het de oplettende luisteraar duidelijk begint te worden dat het een analyse betreft van Beethovens Vijfde symfonie, buigt de fluit het 'Ecce manus'-fragment om tot een gelijkenis met het Scherzo uit de Negende – het is een verwant maar fout beeld. De volgende 'overgang' is die naar een 'L'homme armé'-mis – niet de anonieme 15de-eeuwse mis die ik in mijn gelijknamige werk gebruikte, maar een mis van Pierre de la Rue. Deze wordt met zijn tamelijk ingewikkelde kanonische structuur 'doorgelicht' – de 'beenderen' worden bij de uitvoering naar voren gehaald door de betreffende noten te laten verdubbelen door een ander instrument. De 'Röntgenfoto' blijkt te bestaan uit onbeduidende drieklanken en toonladders – d.w.z. het wordt absurd. (De slagwerker poogt het ritme van de bovenstem te imiteren, maar slaagt daar niet in). Het deel eindigt met een ontbinding (een fragmentarische en verminkte reproductie) van het tot dusver geboden materiaal – met inbegrip van een weergave van een slecht-ingestelde bandopname van de openingsmaten van de uitvoering. In nr. 11 'De dood van Christus' heb ik de piano buiten de ontwikkeling van de hoofdgedachte gehouden – de piano steekt er de draak mee, door de accoorden die het contrapunt suggereert tot in het absurde te reduceren tot de meest gangbare munt van toegevoegde sexten en dominant septiemen. (Ik raakte zeer geïnteresseerd in dit soort muzikale ambiguïteit, waarbij, omdat de muziek onverengbare, tegengestelde elementen bevat, het totale effect van deze elementen door de luisteraar op verschillende manieren en op verschillende niveau's geïnterpreteerd kan worden, al naar zijn middelen).

In de laatste dans 'De opstanding', is het verhaal van Christus veranderd. Het is de Antichrist – de duistere 'dubbelganger' van Christus uit de middeleeuwse legende – die opstaat uit het graf, en zijn vloek uitspreekt over het Christendom tot in alle eeuwigheid. Sommigen vinden een dergelijke interpretatie misschien heiligschennis – maar wat ik aan de orde wil stellen is een morele kwestie – die van het onderscheid tussen vals en echt – men moet zich niet laten misleiden door uiterlijke schijn.

Fides est virtus qua credentur quae non videntur. Nos quidquid illud significat faciamus, et quam sit verum, non laboremus.

Peter Maxwell Davies



## Vesalii Icones

1	<i>Prima musculorum tabula</i>	<i>The agony in the garden</i>
2	<i>Secunda musculorum tabula</i>	<i>The betrayal of Judas</i>
3	<i>Tertia musculorum tabula</i>	<i>Christ and Pilate</i>
4	<i>Quarta musculorum tabula</i>	<i>The flagellation</i>
5	<i>Quinta musculorum tabula</i>	<i>Christ condemned to death</i>
6	<i>Sexta musculorum tabula</i>	<i>The mocking of Christ</i>
7	<i>Septima musculorum tabula</i>	<i>Christ receives the Cross</i>
8	<i>Octava musculorum tabula</i>	<i>St. Veronica wipes His face</i>
9	<i>Nona musculorum tabula</i>	<i>Christ prepared for death</i>
10	<i>Decima musculorum tabula</i>	<i>Christ nailed to the Cross</i>
11	<i>Undecima musculorum tabula</i>	<i>The death of Christ</i>
12	<i>Duodecima musculorum tabula</i>	<i>The descent from the Cross</i>
13	<i>Decimatertia musculorum tabula</i>	<i>The entombement of Christ</i>
14	<i>Decimaquarta musculorum tabula</i>	<i>The Resurrection – Antichrist</i>

*The idea of eventually making a set of fourteen dances, based on the illustrations to Vesalius, came to me when I bought a facsimile edition of the 'De Humani Corporis Fabrica' some years ago; the idea of superimposing the Vesalius images on the fourteen Stations of the Cross (slightly modified to include the Resurrection) came much later, and was the direct stimulus to composing the work.*

*In 'St. Thomas Wake – Foxtrot for Orchestra', I had worked with three levels of musical experience – that of the original sixteenth century 'St. Thomas Wake' pavan, played on the harp, the level of the foxtrots derived from this, played by a foxtrot band, and the level of my 'real' music, also derived from the pavan, played by the symphony orchestra. These three levels interacted on each other – a visual image of the effect would be three glass sheets spaced parallel a small distance apart, with the three musical 'styles' represented on them, so that when one's eye focuses from the front on to one sheet, its perception is modified by the marks on the other glass sheets, to which one's focus will be distracted, and therefore constantly changing.*

*In the 'Vesalii Icones', such processes are not only present in the music, but, more importantly, the Dancer has a parallel set of superimpositions – 1) the Vesalius illustrations, 2) the Stations of the Cross, and 3) his own body. (In the music, there are three levels – plainsong, 'popular' music, and my own music derived from the other two, but the three are very much fused, and clearly separate identities emerge rarely).*

*Each dance starts with the body position of the Vesalius illustration, to the sound of the turning of a wheel of small jingles and bells in the band – a ritual significance of bell-signals is present in several of my works. The Dancer then moves to express the parallel 'Stations' situation, but the Dance is not an attempt to literally act-out the Vesalius drawing or the 'Station' – it is an abstract from both, in which the Dancer explores the technical possibilities suggested by the Vesalius illustration, in the light of the ritual and emotional experience suggested by the 'Station', in terms of his own body. Similarly, the music is not an attempt to 'illustrate', in a traditional way, the movements or 'moods' of the Dancer, but works out its own inter-relationships, between my own present 'style', and the fragments of Good Friday plainsong used, my motet 'Ecce Manus Tradentis', and the work I wrote for The Fires of London at the beginning of 1968, 'L'Homme armé'—each of which is in itself full of musical quotes and cross-references. The Dancer himself enunciates in No. 1, the basic rhythmic pattern which generates the rhythmic structure of the work, and in No. 6 the 'Mocking' is effected inside the music entirely – the Dancer plays, on an out-of-tune piano, a garbled Victorian hymn (a musical style which I consider almost the ultimate blasphemy) – and subsequently turns this into a cheery foxtrot. The cello soloist sits apart from the instrumental group, near the Dancer, and in his eyes, on one level, can become Pilate, Veronica, or even a Flagellator or, on another level, the Anatomy Demonstrator.*

*In No. 8 'Saint Veronica wipes His face', I have developed the idea of the reproduced photographic image on Veronica's cloth in musical terms. The opening music of the movement consists of a line of 'Ecce Manus Tradentis' on the cello, accompanied by an inflated plainsong fragment, in a musical style which suggests a Victorian daguerrotype. This is immediately 'reproduced' in a modified version which suggests to me a hand-operated cylinder phonograph. The raw*

material from 'Ecce Manus Tradentis' is then bent to resemble a Schenker analysis, but instead of stripping off layers of music to expose ultimately a 'common' skeleton below, the 'skeleton' is heard first, and levels are added (the reference to Vesalius is obvious) – but when it would just about become clear to a perceptive ear that the analysis concerned is of the Scherzo of the Fifth symphony of Beethoven, the flute twists the 'Ecce Manus' fragment into a resemblance of the Scherzo of the Ninth – it is a related but false image. The next 'switch' is to a 'L'Homme armé' mass – not the anonymous 15th century one treated in my own work of that name, but one by Pierre de la Rue. This, with its fairly elaborated canonic structure, is 'X-rayed' – the 'bones' are spelled out as it is played, doubling the notes concerned on another instrument. The 'X-ray' is heard to consist of insignificant common chords and scales – i.e., it becomes absurd. (The percussion player tries to type the rhythm of the treble part as it goes by, but gets it wrong). The movement ends with a dissolution (fragmentary and garbled reproduction) of the material heard so far – including a reproduction of an incorrectly-balanced taping of the opening measures during the performance.

In No. 11, 'The Death of Christ', I kept the piano outside the main argument – the piano mocks, by reducing to absurdity the chords suggested by the counterpoint to the basest currency of added sixths and dominant sevenths. (I became very interested in this sort of musical ambiguity, where, because the music contains disparate, opposed elements, the total effect of these elements can be interpreted by the listener in different ways and on different levels, according to his means). In the last Dance, 'The Resurrection', the Christ-story is modified. It is the Antichrist – the dark 'Double' of Christ of medieval legend, indistinguishable from the 'real' Christ – who emerges from the tomb, and puts his curse on Christendom to all eternity. Some may consider such an interpretation sacrilegious – but the point I am trying to make is a moral one – it is a matter of distinguishing the false from the real – that one should not be taken in by appearances.

*Fides est virtus qua credentur quae non videntur. Nos quidquid illud significat faciamus, et quam sit verum, non laboremus.*

Peter Maxwell Davies