

Holland 72 Festival

F

Actueel Muziek Theater
De Nederlandse Operastichting
presenteert
'Berio-Birtwistle'

Amsterdam, Carré
24, 25, 26 juni 1972 – 20.15 uur

Scheveningen, Circustheater
28 juni 1972 – 20.15 uur

De Nederlandse Operastichting presenteert Berio-Birtwistle

Dirigenten Luciano Berio en
Harrison Birtwistle*
The London Sinfonietta
Leden van de London Sinfonietta
Chorus
Leden van de London Sinfonietta
m.m.v. de Mime-opleiding van de
Theaterschool, Amsterdam
o.l.v. Luc Boyer
Nello van Assum, Bear Capron,
Hannes Engelbertink,
Cor Hoogendoorn, Eric Tieskens,
Willemien Oosterveld
Experimental Theatre Group
Regie David Pountney
Scenografie David Fielding
Elise Ross, sopraan
Doreen Price, sopraan
Cathy Berberian,
mezzo-sopraan en spreekstem
Sarah Walker, mezzo-sopraan
Susan Bradshaw, piano
Harold Lester, piano
Hamish Milne, piano
Stanley Hoogland, piano
Assistent dirigent Elgar Howarth
In association with
the British Council, London

Programma

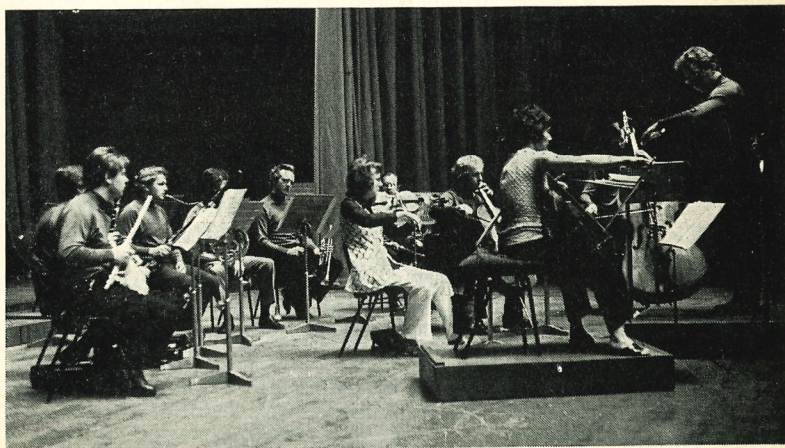
Harrison Birtwistle Cantata* (1971)

Luciano Berio Recital I (1972)

Pauze

Luciano Berio Laborintus II (1965)

The London Sinfonietta



Luciano Berio

Creatieve antenne in onze tijd

'Geen theoretische oplossingen, maar praktische resultaten.'

'De componist moet een levendig en permanent contact met het klankmateriaal hebben.'

'Op zichzelf garanderen de seriële werkmethodes helemaal niets; elk idee, hoe miserabel ook, kan tenslotte 'geserialiseerd' worden, zoals men onbelangrijke gedachten en voorstellingen in versvorm kan gieten. Alleen door een uitbreiding van de muzikale middelen – in de omvangrijkste betekenis – kan de vernieuwing van de muziek van nu gebaseerd zijn.'

'De kunst is niet doof voor de historie. De wereld met al zijn crises verandert als een levend organisme. En vooral de kunstenaars zijn van dat proces niet uitgesloten. Hij dompelt zich onder in zijn tijd, ziet de licht- en schaduwzijde. En de kunstenaar schept voor zijn eigen tijd, zijn eigen wereld, niet voor een toekomstige onsterfelijkheid of voor de tempel van de antieke eeuwigheid.'

Luciano Berio is 47 jaar. Als zoon van een kerkcomponist en organist uit het Italiaanse Oneglia (Imperia) aan de Ligurische kust. Muziek is sedert zijn geboorte het brood voor de geest. Het handwerk leerde hij van zijn vader, muzikale bagage kreeg hij mee van Ghedini, Parabini en Dallapiccola. Ook als pragmatisch op de praktijk gericht mens verloor hij zich wel eens in theorieën als de reinste theoretici met dit verschil dat zijn schriftelijke uiteenzettingen een nevenverschijnsel bleven naast zijn scheppende muzikale creativiteit, zijn componeren. Wel geen componist heeft zich zo lang en diepgaand bezig gehouden met het onderzoeken van de nieuwe aspecten van de muziek en het materiaal. Het is vanzelfsprekend dat men bij het naast elkaar leggen van zijn uitspraken uit de laatste dertig jaar stuit op tegenspraken of op zijn minst enige afwijkingen van een eens opgevat idee maar nooit over een centraal thema: de luisteraar. Over variaties: 'ze moeten een hoorbare karakteristiek bezitten opdat de toehoorder niet opgescheept wordt met een vooronderstelde handigheid in het analyseren'. Over het publiek in de ruimte: 'Het gaat er niet om de Venetiaanse belevenis van de ruimte uit de 16e eeuw te imiteren, maar wel leeft de wens naar een collectief luisteren, een nieuwe geestelijke betrekking te scheppen tussen de luisteraars en de nieuwe muziekstijl, tussen het publiek en de wijze van luisteren, waarom de zich vernieuwende muziek vraagt.'

Berio wenst echte communicatie, is dus tegen elke theoretische en praktische systematiek, is antidogmatisch, gelooft in de artistieke impuls die zich presenteert. 'Ik wil de muziek de normaliteit van zijn functie teruggeven en deze functie bestaat niet in het stofferen van festivals en gala-avonden met klanken en om in een luide, maar dode taal rituelen te celebreren, doch met geëigende middelen echte nieuwe betrekkingen aan te knopen'.

Begrensd tussen theorie en praktijk hebben al zijn schriftelijke mededelingen één grondtoon: 'communicatie'.

In mijn gesprekken van de laatste jaren met Luciano Berio is verscheidene malen de naam van Lévi-Strauss gevallen. Het is niet toevallig dat hij zich aangetrokken voelt tot de ideeën van Claude Lévi-Strauss, professor in de sociale anthropologie aan het 'Collège de France', luidend:

'Voor het denkend menselijk wezen is elke overdachte ervaring hedendaags: als in de mythe maken alle gebeurtenissen deel uit van een enkele en unieke synchronische totaliteit.'

'De tegenstelling cultuur/natuur is voortdurend in een latente staat inhaerent aan onze gedragingen. Het menselijke 'mij' staat nooit geïsoleerd op zichzelf, het is niet het 'ik' dat geen deel uitmaakt van een 'wij' en inderdaad is 'ik' een onderdeel van het talrijke 'wij'. Op pagina 448 van 'Tristes Tropiques' kan men voorts bij Lévi-Strauss lezen 'het individu zij niet langer alleen in de groep, zoals geen maatschappij op zichzelf kan staan te midden van andere. Geen mens is alleen in het heelaal.'

Op pag. 422 van diens 'Mythologiques III' kan men lezen: 'In deze eeuw waarin de mens hartstochtelijk bezig is talrijke levende vormen te vernietigen is het noodzakelijk als in de mythen vast te houden aan het beginsel dat een regelend humanisme niet bij zichzelf begint, maar de wereld vóór het leven plaatst, het leven vóór de mens, het respect voor de andere wezens vóór de eigenliefde.' Het is vanzelfsprekend dat Luciano Berio zich mede aangetrokken voelde tot deze filosoof-anthropoloog, die onder de gestandaardiseerde geluiden de



Luciano Berio

muziek exemplarisch stelde en daarover zei: 'De muziek is van menselijke oorsprong en niet dierlijk. Zij maakt deel uit van de cultuur en niet van de natuur, is niet als de taal een communicatiesysteem, maar geeft boodschappen door die soms door een immense meerderheid verstaan worden, door een minuscule aantal mensen uitgezonden kunnen worden, de meest tegenstrijdigen kan verenigen. De muziek en de droom zijn machines die de tijd opheffen. De mythe en het muziekwerk doen zich aan ons voor als orkestleiders waarvan de toehoorders de zwijgende uitvoerders zijn'. Dit staat in 'Le cru et le cuit', waaruit hij teksten nam voor het eerste deel van zijn 'Sinfonia'. Daarin maakte hij geen scheiding tussen teksten van denkende mensen en emotionele uitingen.

Nieuwe technieken zijn slechts zinvol voor zover die gebruikt worden om ruimte te scheppen voor het geven van spanningen, waartoe de oudere muziek niet meer in staat is, schreef Adorno eens.

Het is Berio gelukt aan de uitdrukking de intensiteit van de ervaring terug te geven, wat ook wel geprobeerd is in de expressionistische periode. Maar Berio stelde er zich niet mee tevreden – als de expressionisten toen – in plaats van een positieve benadering van de idee van het humane het inhumane tot idool te verheffen. Bij Berio zijn de bekommernissen in de wereld om ons heen en in ons niet oorzaak geworden van een extreme angst, die verdrongen wordt tot een idiosyncrasie tegen de uitdrukking in de muziek. In deze expressiviteit, die lijden kan uitdrukken, voert bij hem mededogen de boventoon. In de door hem zelf geschreven teksten van zijn opera 'Amores', waarvan de opvoering tot 1974 uitgesteld moest worden, staat de opheffing van de eenzaamheid van de mens centraal door een grenzenloze sympathie te uiten, vaak culminerend in een strelend contact van individu tot individu.

In zijn concepties leidt zijn kennis van de atoomkernachtige dispositie van de elementen nooit tot ontakeling van de muzikale samenhang, maar wordt door zijn optimistische instelling tot een gelukkige synthese. Het materiaal krijgt bij

hem niet de functie van een zelfstandigheid, genoeg hebbend aan zichzelf – als een puriteinse cultus uit de laatste decennia van materiaal-aanbidding. Hij geeft er vorm aan, plaatst emotionele accenten, werkt met articulaties, doch gaat evengoed in op de divergerende elementen, weliswaar zo oud als de muziek, maar tot een demonstratie leidend in het begin van onze eeuw. Ook Berio is uitgebroken uit de ban van het conventionalisme, heeft de breuk tussen het horizontale en het verticale, tussen melodie en harmonie, al honderden jaren heersend, erkend. Moderne componisten hebben het conventionalisme in deze breuk vaak voor de zaak zelf gehouden en deze tweespalt aan de kaak gesteld zonder een remedie te geven. Berio signaleert ook, doch leeft met de tweespalt als iets onvermijdelijks, ook omdat hij geen sectie wenst te plegen om met dode, gescheiden ledematen te blijven zitten. Zonder ooit te vervallen in effectvolle muziek – wat slechts een gemanipuleerde productie-confectie is van het afval van verouderde bewustzijnsnormen, weet Berio inhoud en vorm tot een zeggingskrachtige symbiose te maken. Daarbij het begrip inhoud niet te verstaan als een extroverte beschrijving, doch uitsluitend op te vatten als een verinnerlijkte uitdruktingswaarde.

Berio's subjectiviteit is nooit uitdrukking geven aan het individuele ondergane. Zijn subjectiviteit is gericht op universele fenomenen. In vele werken brengt hij zowel ideologisch als artistiek, bij hem nauwelijks te scheiden begrippen, aan de oppervlakte wat daaronder verbannen ligt onder de druk van een façade. Hij garandeert geen rust en orde en wenst daarvan ook geen vertolker te zijn.

Zijn afwijzen van het systeem der schijnbare objectiviteit, vastgelegd in een uitgestippelde systematiek, waarin het statische overheerst en waarin het notenbeeld vaak identiek geacht wordt aan het muzikaal verloop, dat dan meestentijds ontbreekt, is gebaseerd op zijn muzikale intuïtie. Berio bedenkt geen muziek, hij ademt het – in volle, intelligente bewustheid – uit. Het muzikale verloop in Berio's muziek wordt gevormd door wat men zijn niet technocratische architectuur kan noemen: te ondergaan als een in de tijd verlopende dynamiek, de absolute voorwaarde tot geboeid luisteren.

Berio componeert niet met theoretische zekerheden, berekende evenwichten en precieze afgewogenheid op papier, maar denkt en voelt dynamisch en organisch, zaken immanent aan de muziek, een voorwaarde voor een levende cultuur. Ontevreden met het overnemen van het bereikte in de oudere muziek heeft Berio zich nooit hals over kop in iets nieuw bedachts gestort, omdat hij te weinig van het oude zou weten. Zijn Sinfonia is daar een rijp voorbeeld van.

Jo Elsendoorn

Luciano Berio

A creative antennae of our time

'No theoretical solutions, but practical results.' – 'The composer must have a keen and permanent contact with the sound material'. – 'Serial methods guarantee nothing by themselves; every idea, no matter how bad it is, can be 'serialised', just as insignificant ideas can be put into verse. The music of today can only be renewed by means of an extension of the musical means – in the broadest sense.' – 'Art is not deaf to history. The world with all its crises changes like a living organism. And especially artists are not excluded from the process. They are immersed in their time, they see the light and the shadow. The artist creates for his own age, his own world, not for future immortality or for the temple of ancient eternity.'

the numerous 'we'. On page 448 of 'Tristes Tropiques' by Lévi-Strauss we read that 'the individual is no longer alone in the group, just as no society can stand alone surrounded by others. No-one is alone in the universe.' On page 442 of his 'Mythologiques III' we read: 'In this century, in which man is passionately occupied in annihilating countless forms of life, it is necessary, as in mythology, to hold on to the principle that regulative humanism does not begin with itself but places the world before life, life before man, respect for others before itself.' Needless to say, Luciano Berio is attracted to this philosopher-anthropologist, who holds up music as an example of standardised sounds, saying: 'Music is of human origin, and not animal. It is part of culture, not of nature, it is the language of a communication system, but transmits messages which are sometimes

understood by a vast majority, which are transmitted by a tiny number of people, which can unite contradictions. Music and dreams are machines which suspend time. The myth and the musical work present themselves as orchestral conductors whose audiences are the silent performers.' This is taken from 'Le cru et le cuit' from which Berio uses passages for the first movements of his 'Sinfonia'. He makes no distinction between the texts of thinking humans and emotional utterances.

There is only any sense in employing new techniques if they are used to create space for tension, and older music is no longer capable of this, as Adorno once wrote.

Berio has succeeded in restoring to expression the intensity of experience, which was also attempted during the Expressionist period. But Berio was not satisfied in doing things in the manner of the Expressionists – instead of approaching the idea positively of what is human, they made an idol of what is inhuman. For Berio the troubles in and around us are not the cause of an extreme fear to be replaced by an idiosyncrasy against expressivity in music. In this expressivity that can give voice to suffering, Berio's chief motivation is compassion. In the texts which he himself wrote for his opera 'Amores', the première of which has been postponed until 1974, the central theme is the elimination of human loneliness by means of boundless sympathy, often culminating in mutual individual carresses.

In Berio's conceptions, his knowledge of nuclear disposition of elements never results in the dismantling of the musical context, but becomes, because of his optimistic attitude, a happy synthesis. He does not give his material the function of independence, self-sufficiency – as a puritan cult from the last decades of material worship. He gives it form, places emotional accents, works with articulation, but also touches on the diverging elements which, although as old as music itself, led to a demonstration at the beginning of this century. Berio, too, broke out of the confinements of conventionalism, has recognised the rupture between horizontal and vertical, between melody and harmony, which has prevailed for centuries. Modern composers have frequently taken the conventionality of this rupture for the problem itself, and exposed the discord without remedying it. Berio recognises the discord, but accepts it as inevitable, because he does not wish to perform autopsies and be left with the dead limbs. Without ever relapsing into showiness – which is just the manipulated mass-production of the garbage of obsolete standards of conscience – Berio manages to make an eloquent symbiosis of content and form. The term 'content' is not to be understood here as an extrovert description, but exclusively as an enriched expressive value.

Berio's subjectivity is not the expression of individual experience; it is directed towards universal phenomena. In many of his works he brings to the surface both ideologically and artistically – two terms which are very close together for him – what is hidden behind the façade. He does not guarantee law and order, and does not want to be their mouthpiece either.

His rejection of the system of apparent objectivity, established in detailed systematism where the static aspect dominates and the notation is frequently held to be identical with what happens in the music (which usually does not happen anyhow), is based on his musical intuition. Berio does not invent his music, he exhales it, in full awareness of his intelligence. The course of Berio's music is formed by what one might call his non-technocratic architecture: we experience dynamics occurring in time, a stipulation for fascinated hearing. Berio does not compose with theoretical certainty, calculated balance and precious considerations on paper, but thinks and feels dynamically and organically. Luciano Berio is 47, son of a church organist and composer from Oneglia on the Ligurian coast of Italy. Music was his daily bread from early infancy. He learned the craft from his father and the musical accoutrements from Ghedini, Parabini and Dallapiccola. In his pragmatic approach to musical practice he delved into theory like a real theorist, but with the difference that his theorising remained a by-product of his musical creativity, his composition. Practically no other composer has been so intensely involved in the investigation of new aspects of music and its material. It goes without saying that if we examine some of the statements he has made over the past thirty years, we notice contradictions, or at any rate deviations from certain ideas, but always with one constant central theme: the listener. On variations: 'They must have an audible character-

istic, so that the listener does not feel obliged to be versed in analysis.' – About the spatial distribution of audiences: 'We do not have to imitate 16th-century Venetian spatial experiences, but there is a desire for collective listening, a desire to create a new intellectual relationship between the listeners and the new musical style, between audiences and the way in which they listen, which is necessary for music that is in the process of renewing itself.'

What Berio wants is real communication, and he is therefore opposed to every theoretical and practical systematism, he is anti-dogmatic, believing in the artistic impulse. 'I want to restore to music the normality of its function, and this function is not the refurbishing of festivals and gala performances with sounds in order to celebrate the rituals in a loud, but dead language; it is to establish really new relationships with suitable means.'

Within the limits between theory and practice, all Berio's writings have one tenor: 'communication'.

In my conversations with Luciano Berio during recent years, the name of Lévi-Strauss has been mentioned several times. It is not by chance that Berio is attracted by the ideas of Lévi-Strauss, who is professor in social anthropology at the 'Collège de France', ideas such as: 'For the thinking human being, every considered experience is contemporary: as in the case of the myth, all events are part of a single and unique synchronous totality.' – 'The antithesis of cultural nature is latently constantly inherent in our behaviour. The human 'me' is never isolated, it is not the 'I' that has no part in the 'we'; 'I' is indeed a constituent of ally, things which are immanent in music, a condition of a living culture. Dissatisfied with taking over what older forms of music had achieved, Berio has never plunged into anything new without due consideration. His Sinfonia is a mature example of this.

Jo Elsendoorn

Roma 9 luglio 1972

There is music and music,
there is dance and dance,
there is man and man,
there is flower and flower
etc.

but there is only one Festival:

in Holland

Luciano Berio



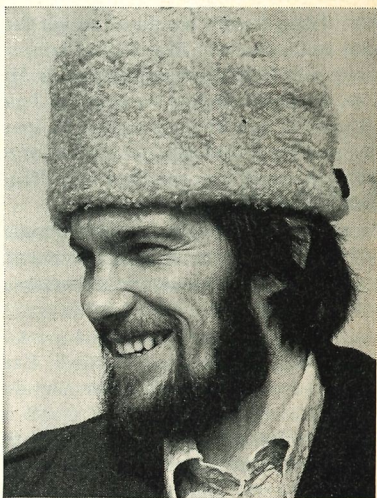
Cathy Berberian



Harrison Birtwistle



Elise Ross



David Pountney

Harrison Birtwistle: Cantata

Elise Ross, sopraan

Teksten van de componist, genomen van grafinscripties en vertalingen van Sappho en de Griekse mythologie.

Text by the composer, taken from Tombstone inscriptions and translations from Sappho and the Greek Anthology.

To Jill and Robin

Cantata

*Let all the earth shed tears
I begin with words of air yet they are good to hear
In gold sandals dawn like a thief falls upon me
Like the hyacinth there is a light blinding my eyes
Now in my heart I see clearly a beautiful face shining etched by love
Night closed my eyes and then poured black sleep upon my lids
No longer will my mouth utter sound nor the clapping of hands follow*

Cantata

Dit door Harrison Birtwistle in 1971 geschreven werk droeg hij op aan Jill en Robin. Hij componeerde het voor zangstem (sopraan), fluit (piccolo), klarinet, viool (altviool), cello, piano (celesta), Glockenspiel. Het werk is opgebouwd uit een refrein, waarmede de compositie begint, een zestal maten, dat nog vier maal terug keert. Nadat het refrein voor de eerste maal heeft geklonken volgt een blok A, waarin de sopraan zingt:

'Let all the earth shed tears'. Het refrein keert voor de eerste maal terug (blok B) voordat 'tears' wordt gezongen. Daarna volgt C waarin 'tears' neuriend wordt gebracht. In D begint de sopraan spoedig omgeven door Glockenspiel en strijkers met: 'I begin with words of air yet they are good to hear'. In E vervolgt zij: 'In gold sandals dawn like a thief falls upon (on) me a-a-a-a...' Dit onderdeel wordt met het refrein afgesloten. In H vervolgt de zangstem: 'Like the hyacinth there is a light blinding my eyes.' In J gaat zij verder: 'Now in my heart I see clearly a beautiful face shining etched by love... ah!...' Een kort fortissimo gedeelte (K) wordt onmiddellijk gevolgd door het refrein (voor de vierde maal klinkend). De tekst wordt dan vervolgd met: 'Night closed my eyes and then poured black sleep upon my lids'.

Terwijl het refrein voor de laatste maal weerklinkt zingt de sopraan: 'No longer will my mouth utter sounds nor the clapping of hands follow-a-m.' Na een tot dodelijke stilte diminerend afsterven wordt als allerlaatste de laatste ademtocht van stem gehoord.

Cantata

Harrison Birtwhistle wrote this work in 1971, dedicating it to Jill and Robin. He composed it for voice (soprano-, flute (piccolo), clarinet, violin (viola), cello, piano (celesta), glockenspiel. The work is constructed on a refrain, with which the piece begins, consisting of six bars which recur four times. After the refrain has been played for the first time, it is followed by block A, in which the soprano sings: 'Let all the earth shed tears'. The refrain makes its second appearance (block B) before the word 'tears' has been sung. Block C then follows, in which 'tears' is hummed. The singer starts block D, soon joined by glockenspiel and strings: 'I begin with words of air yet they are good to hear'. In block E she continues: 'In gold sandals dawn like a thief falls upon (on) me a-a-a-a...'. This section closes with the refrain. In block H the vocal part goes on: 'Like the hyacinth there is a light blinding my eyes'. In J: 'Now in my heart I see clearly a beautiful face shining etched by love... ah!...'. A short fortissimo section (K) is followed immediately by the refrain (fourth appearance). The text continues with: 'Night closed my eyes and then poured black sleep upon my lids'. During the last appearance of the refrain, the soprano sings: 'No longer will my mouth utter sounds nor the clapping of hands follow a-m.' The singer's last breath is heard, fading away to a deathly silence.

Luciano Berio: Recital I

Tekst Luciano Berio, Andrea Moretti, Edoardo Sanguineti

Vertaling Cathy Berberian

Kostuumontwerp Hubert Aratym, vervaardigd door Marie Gromtseff

Susan Bradshaw, Harold Lester, Hamish Milne, piano

Cathy Berberian, mezzo-sopraan

m.m.v. de Mime-opleiding van de Theaterschool, Amsterdam o.l.v Luc Boyer

Nello van Assum, Bear Capron, Hannes Engelbertink, Cor Hoogendoorn,

Eric Tieskens, Willemien Oosterveld

Recital I

De componist Luciano Berio maakte de volgende aantekeningen: 'Het denkbeeld dat aan Recital I (Voor Cathy) ten grondslag ligt, d.w.z. het idee om een werk te schrijven voor Cathy Berberian niet alleen als zangeres, maar ook als hoofdpersoon in de vocale muziek van de 20ste eeuw, ontstond reeds in 1966. Dit werk is niet alleen een eerbetoon aan Cathy Berberian, doch ook aan de situaties (en rituelen) van het concert.

Men kan Recital I dan ook beschouwen als een concertstuk én als een 'dramatisering' van de delen in onderlinge samenhang.

Feitelijk worden de verschillende componenten en de verschillende ingrediënten van een vocale voordracht op onafhankelijke wijze uitgewerkt, omgevormd en gerangschikt. Sommige van de gebruikte materialen kunnen door andere worden vervangen, overeenkomstig het repertoire en de wens van de uitvoerder van het recital.

De tekst heb ik zelf geschreven en verwijst hier en daar naar teksten van E. Sanguineti en A. Moretti.

L.B.

Recital I

The composer has made the following remarks about 'Recital I': 'The idea on which 'Recital I' (for Cathy) is based, that is, the idea to write a work for Cathy Berberian, not only as a singer, but also in her capacity as a leading figure in the vocal music of the 20th century, dates from as far back as 1966. The work is not only a tribute to Cathy Berberian, but also to the concert situation (and rituals). 'Recital I' can be regarded as a 'dramatisation' of the parts which comprise it. The various components and ingredients are in fact to be worked out transformed and arranged independently. Some of the material used can be substituted by other material, according to the repertoire and wishes of the giver of the Recital. I wrote the text myself, referring here and there to texts by E. Sanguineti and A. Moretti.

L.B.



Sarah Walker

Recital I

Recital is geschreven voor fluit, alt-saxofoon, hobo, klarinet, basklarinet, contrabas, hoorn, drie piano's, vervolgens viool, altviool, cello, trompet, bas-trompet, trombone, slagwerkinstrument, tape-recorder en orgel. Het gaat niet om een concert noch om een theaterstuk, doch een samenvatting van het een en het ander. Bij zijn opstelling, die in zes jaar gerijpt en gerealiseerd is, heeft ongetwijfeld de ervaring gediend, die Berio onlangs met zijn televisie-programma, getiteld 'Er is muziek en muziek', heeft opgedaan.

De compositie richt zich op de vertolkster, Cathy Berberian, verafgoed en veroordeeld in haar wanhopige rol (als muze en als grote zangeres), gebonden aan 'haar' componist en gedwongen zowel door de slavernij van het talent als door het innerlijk verlangen naar het applaus, om te leven in een groeiende, onmenselijke eenzaamheid, die de naam heeft van 'carrière'.

Berio heeft zowel de tekst als de partituur van het werk geschreven: Recital is dus een bekentenis en een greep uit het geweten; literaire medewerkers: de Milanese Andrea Moretti, architect en de vriend Sanguineti, nauwkeurig door de componist beschreven als: 'Mijn poëtische ingevers'.

Gedurende het gehele eerste deel van het stuk merkt het publiek helemaal niet dat de triomfantelijke vertolkster, rijk gehuld in prachtige kleding van Hubert Aratym (de kleding werd gemaakt door Marie Gromtseff) werkelijk krankzinnig is. De coupeuse zelf schijnt helemaal delirisch te zijn bij het kleden van de zangeres met allerlei opschik en sluiers, maar in werkelijkheid gaat het helemaal niet om een coupeuse maar om een verpleegster, en eveneens de eerste pianist en de loopjongens die de bloemenhulde brengen. Wij zijn in een ziekenhuis. Alles is voorbereid, opdat de zangeres 'zichzelf' blijft. Het is aan deze draad dat de vertolkster zich pathetisch vastgrijpt en ook de anderen ondersteunen haar hierbij; ook de orkestleden en de dirigent Berio.

Door een vreemde samenloop van omstandigheden (toeval of anderszins) lijkt 'Recital' ambachtelijk en symbolisch modern of zelfs nieuw maar de geest van de compositie is beslist barok of neo-barok. Een hommage aan de barokstijl uit de zestiende eeuw.

Barok is bovendien het op elkaar stapelen van muzikale herinneringen, die Cathy Berberian het mogelijk maken een onvergetelijk bewijs van mimische en vocale virtuositeit te leveren.

Ik citeer hier door elkaar de tussenliggende stukken (en dit is de juiste definitie): flietsen Monteverdi, Bach, Mahler, Donizetti, Delibes, Bartók, Purcell, Wagner, Ravel, De Falla, Poulenc, Charpentier, Massenet, Stravinsky, Schubert, Schönberg, Bernstein, Moussorgsky, Casella, Paisiello, Rossini, Weber, Prokofiev (en zelfs van Ernesto Berio, de vader van Luciano).

Het zijn luchtspiegelingen en herinneringen, zeer kundig gefiltreerd door de componist, opdat de theatrale geloofwaardigheid in het drama dat door de vertolkster beleefd wordt echt aanwezig is.

Bijna onzichtbaar, onder de laatste sluier, die aan de pagode toegevoegd wordt, voltrekt zich de tragedie eenmaal, eindelijk los van de onbeduidende herinneringen van het Repertoire. Dit is de meest authentieke bladzijde uit het stuk.

Maar men komt niet te weten of de acteurs, die op de achtergrond maskers en instrumenten verwisselen, zinspelen op een beleefd feit dan wel alleen als ornamenten dienen. Ook zij maken deel uit van een enkel en geïnspireerd barokmoment.

Mya Tannenbaum

Recital I

Recital is composed for flute, alto sax, oboe, clarinet, bass clarinet, double-bass, horn, three pianos, violin, viola, cello, trumpet, bass trumpet, trombone, percussion, tape recorder and organ. It is neither a concert nor a play, but rather a combination of both. In composing it, Berio - whose plans took 6 years to mature - undoubtedly made use of the experience gained from his recent television programme entitled 'There is music and music'. The composition is addressed to its interpreter, Cathy Berberian, idolised and condemned in her desperate role (as muse and great singer), tied to 'her' Composer and forced, both by the slavery of talent and by the inner desire for applause, to live in the increasing, inhuman solitude which is known as a 'career'.

Berio wrote the text and the score: 'Recital' is thus a confession and the gleanings of conscience; his literary collaborators were Andrea Moretti of Milan, architect, and his friend Sanguineti, accurately described by the composer as 'my poetic inspiration'.

During the entire first section of the piece, the audience does not notice at all that the triumphal interpreter, richly clad in magnificent garments by Hubert Aratym (made by Marie Gromtseff), is really insane. Even the fitter seems to be totally delirious whilst dressing the singer in all sorts of frills and veils, but she is not really a fitter — she is a nurse, as are the first pianist and the messenger boys with their floral tributes. We are in a hospital. Everything is prepared for the singer to remain 'herself'. This is the thread at which the interpreter pathetically grasps, aided by the others, including the members of the orchestra and Berio, the conductor.

A strange coincidence makes 'Recital' appear to be modern, both in its craftsmanship and in its symbolism, even new; but the spirit of the composition is definitely baroque or neo-baroque: homage to the baroque style of the sixteenth century. Baroque too is the accumulation of musical memories which enable Cathy Berberian to present an unforgettable proof of her mimic and vocal virtuosity. I quote here the pieces which are scattered throughout the piece: fragments of Monteverdi, Bach, Mahler, Donizetti, Delibes, Bartok, Purcell, Wagner, Ravel, De Falla, Poulenc, Charpentier, Massenet, Stravinsky, Schubert, Schoenberg, Bernstein, Moussorgsky, Casella, Paisiello, Rossini, Weber, Prokofiev (and even Ernesto Berio, the father of Luciano). These are reflections and memories, skilfully filtered by the composer in order to make the theatrical credibility in the drama experienced by the interpreter into a real fact.

Almost invisible, under the last veil which is added to the pagoda, the tragedy occurs, free at last of the insignificant memories of the Repertoire. This is the most authentic part of the piece. But we never find out whether the actors who exchange masks and instruments in the background allude to a real experience or are merely ornamental. They, too, are part of a single, inspired baroque moment.

Mya Tannenbaum

Luciano Berio: Laborintus II

Elise Ross, Sopraan

Cathy Berberian, spreekstem

Doreen Price, sopraan

Sarah Walker, mezzo-sopraan

Leden van The London Sinfonietta Chorus, Leden van the London Sinfonietta,

Laborintus II

Twee van de belangrijkste ontwikkelingen in de muziek van de laatste vijftien jaar zijn de opkomst van de elektronische media en de herontdekking van de menselijke stem. Dit betekende een uitdaging voor, en een bevrijdende invloed óp de westerse muziek, die sinds Monteverdi is beheerst door de idee van 'het instrument'.

Berio's voornaamste problematiek is die van de ontwikkeling van ideeën en de uitbreiding van uitdrukkingmogelijkheden. Essentieel voor hem is het bewustzijn van de vele soorten onderlinge verhoudingen en afhankelijkheden van die twee gebieden. Tot een beter inzicht in deze problematiek heeft hij, zowel met vokale/instrumentale, als met elektronische media, grondige en fantasierijke onderzoeken uitgevoerd, die hebben geleid tot een beter inzicht in de aard en de mogelijke muzikale functies van het totale geluidsarsenaal — van een enkele zuivere hoge toon tot zeer gecompliceerde geluidssituaties. Op dit gebied is Berio's samenwerking met de Italiaanse dichter, romanschrijver, filoloog en filosoof Eduardo Sanguineti buitengewoon vruchtbaar geweest. Het gaat hun niet om een eenvoudig verband tussen tekst en muziek, maar om het ontdekken van de diepste relatie tussen mens en geluid. Schreeuwen, fluisteren, huilen, fluiten, lachen, ademen, kortom, alle geluidspatronen uit ons leven van alledag, zijn rijke hulpbronnen, voor ons toegankelijk gemaakt met expressieve magische kracht door het stemgeluid.

Laborintus II (Homage aan Dante), een resultaat van die samenwerking, werd gemaakt in 1965 in opdracht van de Franse en Italiaanse radio, ter gelegenheid van Dante's 700ste geboortedag.

Voor de tekst maakte Sanguineti gebruik van thema's uit Dante's *Divina Commedia*, het *Inferno*, *La Vita Nova*, bijbelse bronnen, en de poëzie van T. S. Eliot. Het karakter van deze 'catalogus' van teksten komt overeen met de muzikale structuur, die als het ware een 'catalogus' is van verwijzingen naar Monteverdi, Strawinsky, jazz, en Berio zelf. Eenheid in verscheidenheid, dat is de uitdaging. De oorspronkelijke versie, opgezet voor zeventien instrumenten, solozangers, een sprekend koor, een verteller, en een geluidsband, maakte ook gebruik van acteurs/mimespelers. Vorm en duur van het werk kunnen aan de speelsituatie worden aangepast. De ingewikkelde muzikale vorm, met de elektronische geluidsband tegen de climax van het werk, symboliseert de chaos van oude en nieuwe inferno's. Anderzijds is het samensmelten van schijnbaar ongelijksoortige elementen tot een beheerste eenheid een afspiegeling van de orde die ook Dante nastreefde.

Laborintus II bestaat uit vijf hoofddelen, gescheiden door hoge, woordloze solo-stemgeluiden. Het eerste deel gaat over Dante's jeugd en visioenen met als slot het laatste visioen van de Gelukzaligheid uit *La Vita Nova*. Het tweede deel behandelt het *Inferno*, en zijn verhouding tot de woeker; in deel drie verwijst Sanguineti naar het elfde hoofdstuk van het *Inferno*, waar de woeker wordt gedefinieerd als een misdaad tegen de natuur. Deel vier, een gewelddadige, chaotische uitbarsting, leidt naar de climax van het werk, die wordt gevolgd door een coda met verwijzingen naar eerder gehoord materiaal. Dit vijfde deel bevat het commentaar over muziek uit Dantes II *Convivio*, die Berio's eigen houding weergeeft ten aanzien van de vele en veelzijdige hulpbronnen en uitdrukkingsmogelijkheden die een componist ten dienste staan:

'Music is all relative and the harmony more beautiful, the more beautiful are its relationships'.

'Muziek bestaat helemaal uit onderlinge verbanden; hoe mooier de harmonie, des te mooier die relaties'.

Bernard Rands

Laborintus II

Two of the most important aspects of music evolving during the last fifteen years are the development of electronic media and the rediscovery of the human voice. These have had a challenging and liberating influence on western music, which since Monteverdi has been dominated by the idea of 'the instrument'.

Berio's concern above all is with the progress of ideas and the enrichment of language. For him, an awareness of the multiplicity of interrelation and interdependence between the two is essential. To this end he has conducted painstaking and imaginative researches – both in vocal/instrumental and electronic media – which have led to a greater understanding of the nature and potential musical functions of the total sound continuum – from a single precise pitch to complex noise situations.

In this, Berio's collaboration with the Italian poet, novelist, philologist and philosopher Eduardo Sanguineti has been particularly fruitful. For them, it is not a simple relating of text and music, but a search for basic relationships between man and sound. Shouting, whispering, weeping, whistling, laughing, breathing, and every sound pattern born of our everyday lives are rich resources uncovered for us by the expressive, magical power of the sound of the voice.

'Laborintus II' (Homage to Dante) a result of such collaboration, was commissioned in 1965 by the French and Italian radios to celebrate the 700th anniversary of Dante's birth.

*In providing the text, Sanguineti draws on themes from Dante's *Divine Comedy*, *The Inferno*, *La Vita Nova*, and also from biblical sources and the poetry of T. S. Eliot. The character of this 'catalogue' of texts is reflected in the musical structures where it appears as a 'catalogue' of references to Monteverdi, Strawinsky, Jazz, and Berio himself. Unity in diversity is the challenge.*

Scored for seventeen instruments, solo singers, speaking chorus, narrator, and pre-recorded tape, the original version also employed actors/mimes. The

form and duration of the work can be adapted to the particular performance situation. The complex nature of the musical form, incorporating the electronic tape towards the 'climax' of the work, symbolizes the chaos of ancient and modern infernos but the welding together of seemingly disparate elements in a controlled unity mirrors the order to which Dante aspired.

'Laborintus II' is in five main sections, separated by wordless sounds from the high solo voices. The first section is concerned with Dante's youth and visions, ending with the final vision of Beatitude from *La Vita Nova*. The second deals with the *Inferno* and its relation to usury and in the third section *Sanguineti* refers to the eleventh chapter of the *Inferno* where usury is defined as a crime against nature. The fourth section, violent and chaotic outburst, leads to the work's 'climax' which is followed by a coda including references to material heard earlier. This fifth section contains the commentary on music from Dante's *Il Convivio* which reflects Berio's own attitude to the many and complex resources and means of expression available to the composer:

'music is all relative and the harmony more beautiful, the more beautiful are its relationships'.

Bernard Rands

Harrison Birtwistle

Harrison Birtwistle werd in 1934 in Accrington, Lancashire geboren. Hij studeerde eerst klarinet. Daarna stelde een beurs hem in staat les te nemen aan het Royal Manchester College of Music bij Richard Hall, waarna hij nog een jaar aan de Royal Academy of Music in Londen studeerde.

Van 1962 tot 1965 was Birtwistle muziek-directeur aan de Cranborne Chase School bij Salisbury. In 1966 werd hem een Harkness International Fellowship toegekend, die hem in staat stelde twee jaar naar de Verenigde Staten te gaan. Zijn werk is op belangrijke festivals uitgevoerd, zoals de Biennale van Venetië, het Warschauer Herfst Festival en de festivals in Wenen, Kopenhagen, Aldeburgh, Brighton, Cheltenham, City van Londen en Edinburgh.

Harrison Birtwistle

Harrison Birtwistle was born at Accrington, Lancashire, in 1934. He first studied the clarinet and then won a scholarship to the Royal Manchester College of Music where he studied with Richard Hall. He subsequently studied for one year at the Royal Academy of Music in London.

From 1962-65 he was Director of Music at Cranborne Chase School near Salisbury. In 1966 he was awarded a Harkness International Fellowship, enabling him to reside for two years in the U.S.A., for the first year as a visiting Fellow at Princeton University. His works have been performed at the major festivals - at the Venice Biennale, the I.S.C.M. Festivals in Vienna and Copenhagen, the Warsaw Autumn Festival, and at Aldeburgh, Brighton, Cheltenham, the City of London and Edinburgh in Great Britain.

The London Sinfonietta

The London Sinfonietta, opgericht door David Atherton en Nicholas Snowman, trad voor het eerst op in januari 1968. Het orkest heeft zich tot doel gesteld om muziek uit de twintigste eeuw uit te voeren en wel in het bijzonder werk van Engelse componisten.

In de eerste vier seizoenen van haar bestaan heeft The London Sinfonietta opdracht-werken uitgevoerd van Banks, Bedford, Bennett, Birtwistle, Connolly, Hamilton, Lazarof, Smalley en Tavener; en wereldpremières gegeven van werken van Dalby, Maxwell Davies, Gerhard, Lutyens, Mellers en Tippett en Engelse première's van werk van Amy, Berio, Butterley, Christou, Crosse, Gerhard, Jolas, Norgaard, Penderecki, Petrassi, Radauer, Riegger, Rossini, Sallinen, Schaffer, Sculthorpe, Shreffin, Stockhausen en Stravinsky. In de seizoenen 1969 en 1970 gaf The London Sinfonietta haar eerste Promenade Concerten in de Royal Albert Hall.

Naast de steeds groter wordende activiteit heeft het orkest vorig jaar haar eerste concerten in het buitenland gegeven: de opening van de Siena Settimana onder leiding van Luciano Berio en een concert op de Biennale van Venetië. In juni en juli 1971 heeft het orkest een tournee door Europa gemaakt onder leiding van de dirigent Pierre Boulez met onder andere optredens in Rome en Perugia en op de festivals in Wenen en Florence en het Holland Festival. Onder leiding van Sviatoslav Richter gaf het orkest drie concerten op het festival in Tours.

De Nederlandse Operastichting zal samen met de London Sinfonietta de scenische produkties van Berio's 'Recital' en 'Laborinthus II' in het Holland Festival opvoeren.

The London Sinfonietta

The London Sinfonietta, formed by David Atherton and Nicholas Snowman made its first appearance in January 1968. Its specific aim is to perform music written in the twentieth century, particularly works by British composers.

In its first four seasons, the London Sinfonietta have commissioned works from Banks, Bedford, Bennett, Birtwistle, Connolly, Hamilton, Lazarof, Smalley and Tavener; given first performances of works by Dalby, Maxwell Davies, Gerhard, Lutyens, Mellers and Tippett and first performances in this country of works by Amy, Berio, Butterley, Christoy, Crosse, Gerhard, Jolas, Norgaard, Penderecki, Petrassi, Radauer, Riegger, Rossini, Sallinen, Schaffer, Sculthorpe, Shiffrin, Stockhausen and Stravinsky. In the 1969 and 1970 seasons it gave its first Promenade Concerts at the Royal Albert Hall.

*The Sinfonietta's recording of Tavener's *The Whale and Celtic Requiem*, the first performances of which took place as Sinfonietta concerts, came out recently as the first 'classical' works on the Apple label. In October 1970 the London Sinfonietta gave the first performances of Tippett's *Songs for Dov* under the composer's direction.*

In addition to its increasing activities in Great Britain, the London Sinfonietta made its first appearances abroad last year—opening the Siena Settimana under Luciano Berio and performing at the Venice Biennale. In June and July of that year the London Sinfonietta undertook a European tour with Pierre Boulez which will include appearances in Rome, Perugia and at the Vienna, Holland and Florence Festivals. The tour concluded three concerts at the Tours Festival with Sviatoslav Richter.

The Netherlands Opera Foundation presents the London Sinfonietta in this Holland Festival.

The London Sinfonietta
Musical Director, David Atherton

Flute and piccolo
Oboe
Clarinets

Bass clarinets

Alto saxophone
Trumpets

Bass trumpet
Trombones

Bass trombone
Harps

Pianos

Percussion

Violin
Viola
Cellos

Double bass

Sebastian Bell
Janet Craxton
Antony Pay
Roger Fallows
Janet Hilton
Roger Fallows
Janet Hilton
Janet Hilton
Elgar Howarth
John Miller
James Watson
David Purser
David Purser
Thomas Clough
Martin Nicholls
Sidonie Goossens
Isobel Frayling-Cork
Harold Lester
Susan Bradshaw
Hamish Milne
James Holland
David Johnson
Joan Atherton
Brian Hawkins
Charles Tunnell
Suki Towb
Robin McGee

Members of the London Sinfonietta Chorus

Chorus Master, Clive Wearing

Helen Attfield

Elizabeth Harrison

Valerie Hill

Pat Hogan

Terry Edwards

Ian Thompson

Stephen Varcoe

Clive Wearing

Members of the London Sinfonietta Experimental Theatre Group

David Brenchley

David Delve

Stuart Eames

Norma Griffiths

Pauline Munro

Tove Ringereide

Keith Washington

For Sinfonietta Production Limited

General Manager, Nicholas Snowman

Assistant General Manager, Jeffrey Long

Production Manager, Peter Gardner