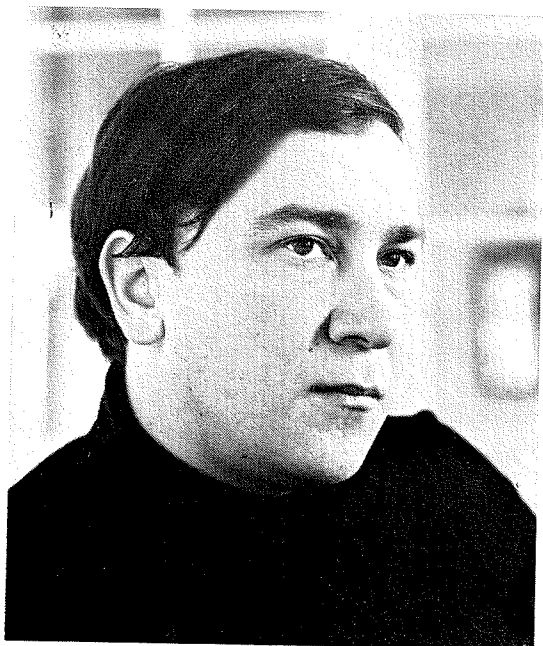


HOLLAND FESTIVAL '71
HOLLAND FESTIVAL '71
HOLLAND FESTIVAL '71
HOLLAND FESTIVAL '71
HOLLAND FESTIVAL '71
HOLLAND FESTIVAL '71
HOLLAND FESTIVAL '71
HOLLAND FESTIVAL '71
HOLLAND FESTIVAL '71



ACTUELE MUZIEK IV
8 juli 1971
CONCERTGEBOUWORKEST

Hans Vonk



Hans Vonk werd 18 juni 1942 te Amsterdam geboren. Hij doorliep het gymnasium, studeerde rechten aan de Universiteit te Amsterdam en tevens piano en directie aan het Muzieklyceum. Zijn leraren waren Peter Erös en Jaap Spaanderman. Verder studeerde hij bij Hermann Scherchen (Salzburg) en Franco Ferrara (dirigentencursus NRU, Hilversum).

In 1964 behaalde hij het solistendiploma piano met onderscheiding. Sinds 1966 is hij dirigent van de orkestklasse van het Muzieklyceum; in hetzelfde jaar werd hij tot dirigent van het Nationaal Ballet benoemd. Hij dirigeerde concerten van verscheidene Nederlandse orkesten.

Met het Nederlands Blazersensemble maakte hij onlangs een tournee naar het Verre Oosten. Tijdens het Nikolai Malko-concours te Kopenhagen in 1968 werd hem een speciale prijs toegekend. Sedert 1 september 1969 is Hans Vonk werkzaam als assistent bij het Concertgebouworkest; tevens is hij dirigent van het Radio Blazersensemble.

Seizoen 1970/71

CONCERTGEBOUWORKEST
Concertgebouw—Amsterdam
donderdag 8 juli 1971 — 20.15 uur

**Buitengewoon concert ter
gelegenheid van het 60-jarig
bestaan van het Genootschap
van Nederlandse componisten**

dirigent

Hans Vonk

programma

Rudolf Escher

1912-

**Musique pour l'esprit en deuil,
op. 6 (1943)**

Matthijs Vermeulen

1888-1967

***La veille (1917)**

voor mezzosopraan en orkest
soliste: Sophia van Sante

Misha Mengelberg

1935-

****Anatoloose (1968)**

voor orkest en tape

pauze

Willem Frederik Bon

1940-

****Usher-Symphony, op. 29 (1970)**

Symfonische balletmuziek naar
'The fall of the House of Usher'
van Edgar Allan Poe

Adagio - Allegro - Adagio

{ Lento

} Allegro ritmico

Willem Pijper

1894-1947

***Derde tafereel uit het
symfonische drama 'Halewijn'
(1933)**

Koningskind: Elisabeth Lugt

Zuster: Sophia van Sante

**Zes symfonische epigrammen
(1928)**

Grave

Grazioso

Molto tranquillo

Allegro assai

Adagio

Pesante, maestoso

**eerste uitvoering

*eerste uitvoering door het Concertgebouworkest



Sophia van Sante

Sophia van Sante werd geboren in Zaandam. Zij begon haar muziekstudie aan het Muzieklyceum in Amsterdam bij To van der Sluys en zette die voort aan de Operaklas van het Amsterdams Conservatorium bij Felix Hupka. Zij kreeg een stipendium om haar studie in Rome te vervolgen o.a. bij Marietta Amstad. Teruggekeerd in Amsterdam stelde zij zich onder de leiding van Ruth Horna. Nadat zij enige jaren deel had uitgemaakt van het Nederlands Kamerkoor van Felix de Nobel, werd zij geëngageerd als soliste bij de Nederlandse Operastichting. Daar zong zij kort geleden de rol van Marie in Alban Bergs *Wozzeck* en de Moeder in *Il Prigioniero* van Dallapiccola. In het komende seizoen zal zij optreden in *Arabella* van Strauss, *Le nozze di Figaro* van Mozart en *De Droom* van Ton de Leeuw.

Sophia van Sante trad op met vele bekende dirigenten waaronder Boulez, Bour, Dorati, Giulini, Haitink, Jochum, Maderna en Stokowski. Voor het komende seizoen is zij uitgenodigd door de Berliner Philharmoniker en het Philadelphia Orkest.

Haar repertoire is zeer uitgebreid en verraadt een grote belangstelling voor de hedendaagse muziek, getuige namen als Bartók, Berg, Henze, Ives, Ligeti, Nono, Paccagnini, Schönberg, Strawinsky en Zimmermann.

Sophia van Sante is hoofdlerares zang aan het Koninklijk Conservatorium te Den Haag.



Elisabeth Lugt

Elisabeth Lugt genoot haar zangopleiding bij Theodora Versteegh en Corry Bijster. Zij completeerde bij Pierre Bernac te Parijs de studie van het Franse repertoire.

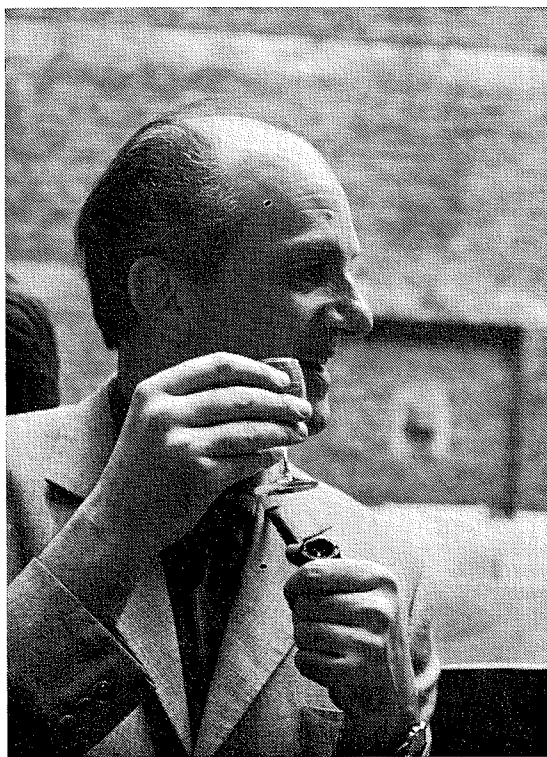
Gedurende haar tweejarige studietijd in Wenen deed zij een grondige kennis op van het Duitse lied en ontving een volledige operaopleiding. Haar leermeesters waren Viktor Graef en Joseph Witt.

Grote bekendheid verwierf zij met haar interpretatie van de titelrol in *Jeanne d'Arc au bûcher* van Honegger; zij werkte o.m. mede aan uitvoeringen van dit werk onder Lodewijk de Vocht, in België en in Nederland.

In 1953 won zij het Concours Gabriel Fauré te Amsterdam.

In 1954 maakte zij een tournee door Indonesië met de Franse fluitist Jean-Pierre Rampal en de Franse pianist Robert Veyron-Lacroix.

Zij trad met vrijwel alle grote orkesten in Nederland op, o.a. in *Shéhérazade* van Ravel, in oratoria en met opera-aria's. Bovendien gaf zij liederavonden tezamen met de pianist George van Renesse in Nederland, Parijs en Wenen. Zij is docente aan het Maastrichts Conservatorium.



Het orkestwerk 'Muziek voor de rouwende geest' werd gecomponeerd tijdens de tweede wereldoorlog tussen 9 december 1941 en 4 mei 1942. De partituur echter, her en derwaarts door het land gesleept, kon pas in februari 1943 worden voltooid. De eerste uitvoering vond plaats op 19 januari 1947 door het Concertgebouw-orkest onder leiding van Eduard van Beinum, die het werk nadien een keer of zestien in binnen- en buitenland heeft uitgevoerd. Met enkele kamermuziekwerken uit die oorlogsjaren heeft deze orkestmuziek gemeen dat zij gehoord moet worden als een direct antwoord van de creatieve en dus constructieve geest op het destructieve geweld van een verdorven politiek systeem en zijn militaire terreur-apparaat. Meer echter dan bij de genoemde kamermuziek het geval kon zijn, heeft deze relatie in de structuur zelf van de compositie ingegrepen en wel via het element van de mars-dreun, die daarin een rol speelt. Omdat de ene grote climax in het werk met deze mars-structuur samenvalt en bepalend werd voor de noodzaak van de grote instrumentale bezetting, heeft het allicht nut even vast te stellen wat daarmee als muzikale expressie

wel en niet werd bedoeld. Niet bedoeld is: suggestie van krijgsgeweld (hoe zou dat kunnen?); wel bedoeld is: een tweede stylering tot muziek van wat in eerste stylering een gruwelijk massaspel is geweest, de volledig gedehumaniseerde parademars der Nazi's. Bloedige ernst werd muzische ernst en de componist bleef geheel binnen zijn (compositorische) boekje; hij deed niets anders dan componeren, zij het ook 'la mort dans l'âme'. Want de structuren die de marsdreun suggereren vormen in dit werk een openlijk beleden element van weerzin en vervullen daarmee in het muzikale betoog een dramatische rol. De grote bezetting is niet, zoals wel beweerd werd, het gevolg van een post-romantische drang tot exuberantie maar gewoon van de noodzaak om in een dergelijke lange orkestrale climax de instrumentale timbres te kunnen blijven differentiëren. De instrumentatie werd dan ook, na toetsing aan de praktijk, enige malen herzien. Reeds tijdens de realisatie van dit eerste orkestwerk werd ik mij nl. bewust van het probleem dat ik bij latere orkestwerken nog dwingender zou ervaren: de abnormaliteit van het z.g. 'normale' symfonieorkest. En tegenwoordig ben ik met de jongere componisten-generaties van mening dat dit 'symfonieorkest' voor hetgeen wij thans willen en moeten uitdrukken eenvoudig niet meer bruikbaar is, evenmin als vormtypen als 'hoofdvorm' of 'rondovorm' nog bruikbaar zijn. Geen pathos dus, maar ethos -, om een begrippenpaar van de etnomusicoloog Curt Sachs te gebruiken.

Bepalend voor de textuur van het werk is polymelodiciteit, en wel zodanig dat melismen, motieven en thema's zich kunnen verbreden tot tweeklanken of akkoorden, om in die gedaante hun loop te vervolgen. Bijna voortdurend worden tegen dergelijke 'melodiebanden' enkelvoudige melodische curven gecontrapunteerd. Bepalend voor de melodische differentiatie is de eigen intervalkarakteristiek van de drie voornaamste melodische gegevens en een variatietechniek door middel van kettingstructuren. Bepalend voor de harmoniek is de verwijde tonaliteit, waarin het chromatische totaal op elk moment volledig - want niet meer via de tonaal-functionele bindingen - ter beschikking is om het diatonische element te doordringen of in chromatiek te transformeren. Relaties tot tonale centra blijven doorgaans, maar niet doorlopend, bestaan. Die centra zijn dan meestal heel wat complexer van structuur dan een enkelvoudige grote of kleine drieklank. Soms treden zij op in de gedaante van een tamelijk chromatisch 'veld' van tonen, soms in de gedaante van één enkele toon, een echte grond-toon. De compositie bestaat uit één deel, heeft een speelduur van ongeveer 19 minuten en is geleed volgens het principe van een uitgebreide, doch van het klassieke schema sterk afwijkende hoofdvorm, bestaande uit Inleiding, Expositie (verdeeld in twee gedeelten: A1 en A2), Ontwikkeling, Reprise (zonder A2) en Coda. Na de inleiding treden drie der melodische gegevens nagenoeg gelijktijdig op, t.w.: een melodie in de diskant (eerste violen, tweede violen, fluit en hobo), een melodie in de bas (violoncelli en contrabassen), en als derde melisme een vertraagde 'sonnerie de chasse' met lydische karakteristiek. Even later intoneert de 1e trompet een vierde gegeven, een lyrische melodie, die enige karakteristieken gemeen heeft met Spaanse flamenco-melismatiek. Deze melodie, zestien maten verder in de verbreding herhaald, wordt in de Ontwikkeling niet betrokken maar blijft gebonden aan Expositie en Reprise. Juist aan deze isolering ontleent zij in het totale muzikale betoog een zekere symbolische betekenis. De abrupte intrede van het tweede, kortere Expositie-fragment A2 verhindert de normale afloop van de voornoemde melodie en brengt een plotselinge versombering van de atmosfeer teweeg. Onrust en dreiging treden in de plaats van verwachting en lyriek. Flarden van het lyrische melisme waaien nog aan, maar moeten in het wassend tumult wijken voor het vijfde gegeven, een twee maal klinkend trompetsignaal. Het is dit signaal, gekarakteriseerd door het dalende tritonus-interval, dat in verschillende varianten het karakter van het

Ontwikkelingsdeel in hoofdzaak bepaalt door met zijn imperatieve toon gedurig de omhoog strevende en zingende toon der melismen van A1 te weerstreven. Het wordt een strijd om overwicht. De lyriek moet dood. Dan treedt de marsdreun in, leidend tot het dynamische hoogtepunt van het werk. Wanneer dit is uitgewoed komen uit de lage registers de melismen van A1 als Reprise toch weer omhoog. De 'flamenco-melodie', ditmaal in het voornaamste tonale centrum E, kan nu ongestoord ten einde klinken, waarna een lange Coda het werk besluit.

Met opzet heb ik hier steeds de algemene omschrijvingen 'melodische gegevens' en 'melismen' gebruikt, omdat die gegevens wegens hun structuur en de wijze waarop zij worden verwerkt slechts ten dele 'thema's' kunnen heten in de traditionele betekenis van het woord.

De voorgaande omschrijving van de vorm houdt tevens een poging in om zo voorzichtig mogelijk in taal uit te drukken op welke wijze die vorm en de inspiratieve impulsen waaruit hij ontstond op elkaar betrokken zijn. De titel, die mij overigens eerst in oktober 1945 inviel, is slechts een vingerwijzing naar het gebied van die creatieve bronnen. Het is zeker lang niet altijd mogelijk of noodzakelijk om de psychische achtergronden van een stuk muziek met een titel aan te duiden. In een geval als het onderhavige, waarin het verband tussen inspiratieve impuls en compositorische daad aan de componist van meet af aan zo duidelijk bewust was, leek het hem niet anders dan een kwestie van 'fair play' om dat wel te doen. Van een 'programma' is geen sprake. De muziek heeft vooral het karakter van een 'In memoriam', een 'Tombeau'. Dat die titel Frans is uitgevallen, lag destijds voor de hand, omdat dertig jaren geleden de geest van Franse latiniteit voor mij het zuiverste symbool was van juist die humanistische waarden waarop de Teutoonse laarzen bij voorkeur traptten. Helaas, ook van deze illusie ben ik sindsdien genezen en de titel kan voor mijn part even goed in het Nederlands, Engels of Sanskriet worden vertaald. Dat mijn muziek 'Frans' zou zijn heb ik nooit gepretendeerd of gewenst. Ook deze muziek is dat niet; misschien is dit nu makkelijker hoorbaar dan twee decennia geleden.

Zoals gezegd, 'Muziek voor de rouwende geest' werd dertig jaren geleden gecomponeerd en ik constateer in volmaakte zielerust dat een werk als dit 'traditioneel' moet heten in vergelijking met montages van akoestisch materiaal die bewust willen zijn: antonaal, antimelodisch, antiharmonisch, antimetrisch, anti-periodisch etc. Ik acht een muziek niet traditioneel *omdat* zij niet uitsluitend uit clusters en ruisbanden bestaat. Niettemin: 'navigare necesse est'; drang tot vernieuwing behoort tot het wezen van de artistieke creativiteit. Zekere veranderingen in het compositorische denken gedurende de afgelopen vijftien jaren, met name bepaalde aspecten van het serialisme, hebben mij allermindst onberoerd gelaten. Het onderscheid in compositie-technisch opzicht tussen de orkestrale 'Tombeau' uit 1942 en mijn recente composities is zelfs zo groot, dat slechts enkele ingewijden zouden horen dat deze werken door dezelfde componist geschreven werden.

Rudolf Escher
mei 1971

Copyright Rudolf Escher

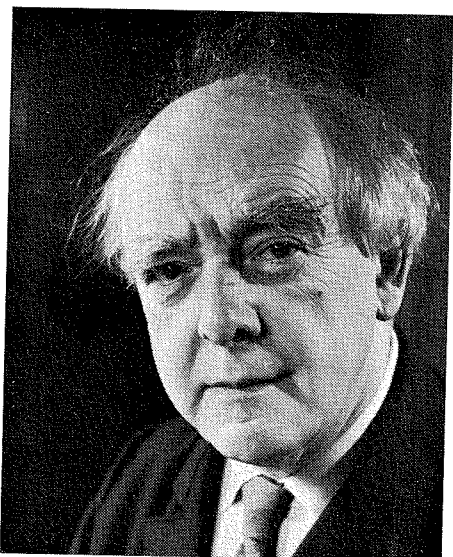
Matthijs Vermeulen

Matthijs Vermeulen werd geboren op 8 februari 1888 te Helmond. Hij was van 1906 tot 1909 leerling van Daniël de Lange, daarna van Alphons Diepenbrock. Van 1909 tot 1920 werkte hij als muziek-criticus bij verscheidene Amsterdamse bladen.

Van 1921 tot 1946 leefde hij in de omgeving van Parijs; sinds 1946 woonde hij weer in Nederland waar hij zijn arbeid voortzette. Een gedeelte zijner opstellen is gepubliceerd onder de titel *De Twee Muzieken, Klankbord, De Ene Grondtoon, Muziek dat wonder*. Een psycho-analytische muziekgeschiedenis van zijn hand verscheen in 1949 onder de titel *Principen der Europese Muziek*.

In 1947 publiceerde hij een filosofisch geschrift *Het Avontuur van de Geest*, waarin nieuwe rationele grondslagen worden gelegd voor de mens en zijn plaats in de wereld; een Franse vertaling van dit werk verscheen in 1956.

Vermeulen componeerde zeven symfonieën (1914, 1920 – in 1953 bekroond op het internationale concours in Brussel – 1922, 1941, 1945, 1958 en 1965); drie oorlogsgedichten, getiteld *The Soldier* van Rupert Brooke, *La Veille* van François Porché, *Les Filles du Roi d'Espagne* van Paul Fort (1917); twee sonaten voor violoncel en piano (1918 en 1938); een strijktrio (1923); een sonate voor viool en piano (1925); de symfonische begeleiding bij M. Nijhoffs *De Vliegende Hollander* voor koor, orkest en spreekstem (1930); *Trois Salutations à Notre Dame* voor sopraan en piano (1941); *Le Balcon* voor mezzosopraan/tenor en piano van Charles Baudelaire (1944); een strijkkwartet (1961); *Trois chants d'amour* (1962). Voor de onvoltooid gebleven uitgave van *Les Oeuvres complètes de J. B. Lully*, onder redactie van Henry Prunières, bewerkte hij de opera *Cadmus et Hermione* naar de manuscripten (1930). Hij overleed op 26 juli 1967.



De handeling van *La veille* speelt zich af in een stad, of een stadje, of een dorp dicht bij het begin van de nacht, ergens in Frankrijk, of ergens overal. Het is oorlog, heel ver weg, misschien dichtbij, maar de dingen weten dat niet; hier hangt overal stilte en rust. Een vrouw sloot juist de luiken van een kamer waar een kind al sluimert. Zij kan de dochter zijn, de bruid, de zuster, de moeder van iemand daarginds waar het oorlog is. Een der miljoenen vrouwen als Antigone, geboren voor de liefde, niet voor de haat, die 's avonds mijmeren over hoe goed alles was en zou kunnen zijn, over al het schrikbarende dat er achter deze vredigheid verscholen ligt en om haar heen rondwaart, in gedachten die zij niet kan afschudden, die haar allengs overheersten en vervaard maken. Misschien zal het uur straks slaan voor iemand die haar lief is. Haar weerloos medelijden wordt bidden, zacht, luid en luider. Met alle dingen die reeds schijnen te bidden, bidt zij voor de mensen. *La veille* werd gecomponeerd in 1917 en georkestreerd in 1932.

Matthijs Vermeulen

La Veille

Pendant ce temps la-bàs, dans les maisons tranquilles,
L'enfant dort, un rameau de buis à son chevet,
Comme les autres soirs la femme se dévêt,
Et les derniers passants circulent dans les villes.

O vieille vie, ô bruit des pas,
Sécurité des murs, sommeil de l'innocence,
Fièvre des beaux bras nus, que tourmente l'absence,
Votre misère à vous c'est de ne savoir pas,

Un volet clos vous trompe, un rideau sourd vous leurre,
C'est un piège à présent que le repos d'un lit.
Réveillez-vous, prions, prions, qui peut connaître l'heure
Où le sort s'accomplit?

Prions dans les cités, avec le hall qui fume,
Avec les rares feux qui clignent dans la brume,
Sous les balcons déserts.
Et prions, et prions dans les champs avec les métairies,

Avec tout ce que l'oeuil au-dessus des prairies
Voit d'étoiles par les soirs clairs.
Prions avec les seuils, avec les bancs, les tables,
Et les vieux puits sombres et purs,

Avec les souffles chauds, qui sortent des étables,
Avec les toits qu'on croyait sûrs.
En avant des convois ronflant de ligne en ligne
Plus loin que les tracteurs et les canons pesants,

Prions pour tous les fronts déjà marqués d'un signe,
Prions pour les agonisants, prions, prions.
Prions pour tous ceux qu'un doigt touche près du sourcil;
Celui qui glisse une cartouche dans son fusil;

Celui qui tient une grenade prête à son poing;
Celui dont la fanfaronnade ne trompe point;
Celui qui tire ses cisailles de leur étui;
Celui qui seul dans les broussailles, rêve;

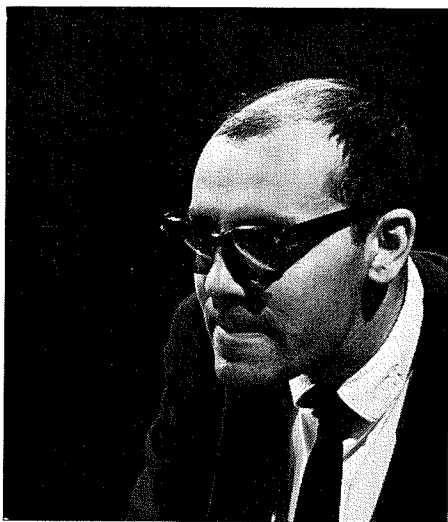
Celui qui, troublé, s'appliqu'à retordre un fil tordu;
Celui qui, parti sur un ordre, se sait perdu.
A genoux, à genoux! Voici l'instant terrible,
Où les grains confondus, jetés ensemble au crible,

Vont s'envoler vers leur destin,
Faisons de la prière une autre prise d'armes,
Prions, comme on combat, avec des yeux sans larmes,
Voici le tranchant du matin.

Adieu, père, époux, fils, frère, ami, tous les nôtres,
Vous n'avez point dormi comme les onze apôtres,
Autour du Maître abandonné,
Adieu, vous voilà, tous marchant la tête droite,
Défilant pour mourir par une brèche étroite,
Adieu, l'heure a sonné.

François Porché

Misha Mengelberg



Misha Mengelberg werd in 1935 in Kiew geboren. Zijn muzikale opleiding kreeg hij in Den Haag aan het Koninklijk Conservatorium, waar hij in 1964 afstudeerde (hoofdvak theorie). Compositie-onderricht kreeg hij van Kees van Baaren.

Verder is Misha Mengelberg pianist, en als zodanig maakte hij grammofoonopnamen met o.a. Eric Dolphy en John Tchicai. In 1967 was hij één der oprichters van de Instant Composers Pool.

Composities:

3 Piano pieces + piano piece 4; 1966

Musica per 17 strumenti

Exercise for flute solo; 1966

Commentary for orchestra; 1965

Misha Mengelberg – Anatolose

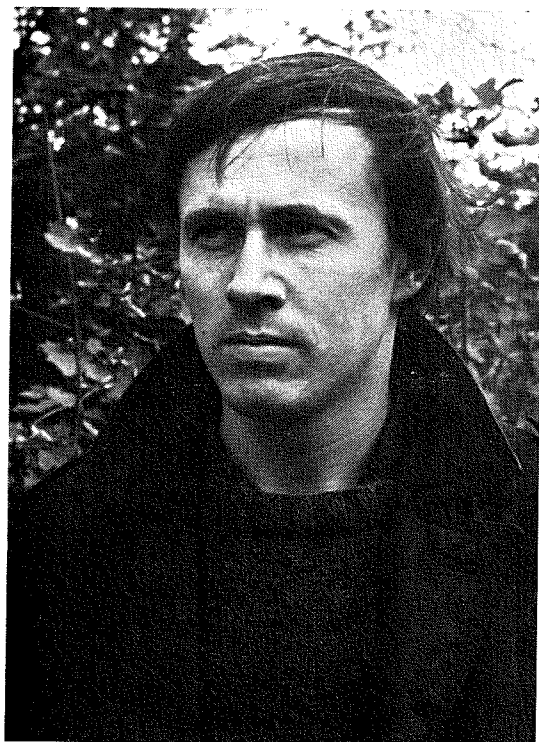
Anatolose werd gemaakt in opdracht van het BUMA-cultuurfonds, nadat ik eerst aan het BUMA-cultuurfonds had gevraagd of het mij een opdracht wilde verlenen tot het schrijven van een stuk voor orkest. Anatolose is gebaseerd op materiaal, ontleend aan een lied, dat speciaal werd geproduceerd om er materiaal aan te ontlenen. Dit lied 'Anatole' gaat over een zekere Anatole, gezien door de ogen van zijn vrouw. Die vrouw heeft nogal een hekel aan Anatole, maar dat doet er niet zo toe. Het hele lied doet er trouwens niet zo toe, het zou wat mij betreft best een ander lied hebben kunnen wezen. De 'Internationale', gezongen door een Don-Kozakkenkoor, of 'Hold on baby' in de versie van Joe Cocker. Dat het deze laatste liederen niet zijn geworden kwam, omdat ik opzag tegen het krijgen van auteursrechtelijke last. Jammer eigenlijk, want ik ben in muzikaal opzicht best geneigd tot openlijk parasitair gedrag. Geen 'Internatolose' of 'Hold on baby-oose' dus, maar 'Anatolose'.

Wat er dan wel toe doet? De methode – enigszins te vergelijken met de manier, waarop een plantenvriend een kruid determineert, ontleedt, droogt, enzovoort. In 'Anatolose' wordt 'Anatole' a.h.w. in factoren ontbonden. Ieder hierbij eruitgelicht fragment is afzonderlijk beluisterd, tijdelijk in een ander muzikaal scenario geplaatst, vergeleken met soortgelijke gegevens uit andere liederen, in verband gebracht met andere in het lied voorkomende fragmenten dan die waarin de chronologie van het lied voorziet, of anderszins becommentarieerd.

De volgorde waarin de verschillende brokstukken en splinters aan 'Anatole' zijn ontleend, komt in principe overeen met de volgorde waarin ze oorspronkelijk in het lied staan.

Een bandje met 'Anatole' erop hoort er natuurlijk ook bij – als een soort voetnoot. Het is aan de dirigent overgelaten om tijdens het concert een geschikt moment te kiezen, waarop dit bandje kan worden gedraaid.

Misha Mengelberg



Willem Frederik Bon

Willem Frederik Bon werd in 1940 in Amersfoort geboren. In Amsterdam doorliep hij het gymnasium en het Amsterdams Conservatorium. Op veertienjarige leeftijd startte hij zijn muzikale loopbaan met klarinetlessen. Uit de periode 1955-1959 stammen zijn eerste composities: zes klarinet-sonates en een bundel etudes, die in 1960 werden uitgegeven. In 1964 zette hij zijn studie voort aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag bij Kees van Baaren (compositie) en Louis Stotijn (orkest-directie). Het in deze periode gecomponeerde Blaaskwintet op. 13 werd onderscheiden met de Visser-Neerlandia Prijs. Als dirigent deed W. F. Bon sedert 1967 ervaring op tijdens cursussen en concoursen met het American Symphony Orchestra, de Accademia Musicale Chigiana te Siena en de orkesten van de Nederlandse Radio.

In 1969-1970 werd de *Usher-Symphony* gecomponeerd in opdracht van het Ministerie van C.R.M.

Verder ontstonden sinds 1967 de volgende werken:

Requiem (Missa pro defunctis), op. 15

Nocturnes voor strijkorkest, op. 16

Dialogen en monologen voor piano en orkest, op. 17

Sonate voor viool en piano

Sonate voor basklarinet en piano

Tweede blaaskwintet

Yet here-in will I imitate the Sun, voor viool en piano

Missa Brevis voor vierstemmig gemengd koor en blazers (in opdracht van de gemeente Amsterdam).

Willem Frederik Bon – Usher-Symphony

Bij het werken aan een compositie heb ik mij nooit kunnen onttrekken aan het idee, dat elke instrumentale stem, elke melodische lijn of ritmische figuur de uitbeelding van een menselijk karakter was, van goed, onschuldig, passief of lijdzaam tot slecht, duivels, agressief en onbetrouwbaar met alle tussenliggende gradaties.

De concretisering van dit gevoel, dat onweerstaanbare invloed uitoefende op de ontwikkeling van welke muzikale structuur ik ook opschreef, heb ik trachten te leggen in mijn *Usher-Symphony*, met als resultaat het gebruik van drie 'protagonistische' instrumenten, nl. harp, clavecimbel en piano, die betrokken zijn op de drie hoofdfiguren uit het verhaal 'The fall of the House of Usher' van Edgar Allan Poe, waar de symfonie op gebaseerd is.

Met deze opzet werd de connectie tussen instrumentale stem en karakter in het programmatische vlak getrokken, wat echter impliceerde, dat nu ook de mogelijkheid ontstond, deze stemmen te manipuleren, zoals ook elk menselijk karakter gemanipuleerd wordt door erop inwerkende invloeden van buitenaf.

Ik ben voor dit uitgangspunt niet teruggeschrokken, omdat ik de vaste overtuiging had, dat de muzikale taal (mits kwalitatief toereikend) toch een abstract eindresultaat garandeert, waardoor de aan het verhaal gebonden opzet automatisch tot uitgangspunt devalueert, en het stuk een eigen leven gaat leiden, los van de vooropgestelde karaktertekeningen en dramatische ontwikkelingen van het verhaal.

De oorspronkelijke opzet was, op dit gegeven een opera te componeren. Verschillende oorzaken hebben mij hier (voorlopig) van doen afzien: ten eerste was er het probleem van een goed libretto, dat zich bij gebrek aan een interessant scenisch gegeven voornamelijk op een voortreffelijke dialoog zou moeten baseren.

Ten tweede zou de tijdsduur te kort zijn om er een volledige opera in op te bouwen: daarvoor is de handeling te simplistisch.

Een tweede idee was, om op dit verhaal balletmuziek te baseren. Een opzet, waaraan deze symfonie in wezen beantwoordt, misschien met uitzondering van de langzame gedeelten, hoewel ook die voor een goede choreograaf geen beletsel zouden vormen om er een dansbaar ballet op te baseren. De snelle gedeelten (middendeel van het eerste deel en vrijwel het gehele laatste deel) zijn door hun gescandeerde (jazz-achtige) ritmiek voor dit doel uitstekend geschikt.

De *Usher-Symphony* is gegoten in een driedelige liedvorm, waarin het langzame tweede deel als alternatief fungeert. De verwantschap tussen het eerste en het derde deel blijkt behalve uit ritmische en metrische overeenkomsten, uit een motivische verwerking van het fugathema waarmee het inleidende Adagio van het eerste deel aanvangt. Dit thema, dat tien tonen van de reeks omvat, is in het derde deel uitgebreid tot de volledige twaalftoonreeks, die zowel een melodische (eerste en tweede violen in de vergroting) als een motorische functie krijgt: ostinato's in bassen, celli en piano, waarbij de oorspronkelijke reeks wordt gecombineerd met de kreeftgang ervan.

Verdere reminiscenties zijn te vinden in het strijkersfugato, dat in het laatste deel de rechtstreekse tegenhanger is van het thema van de openingsfuga, en dat gebaseerd is op de spiegel ervan, en tenslotte in de coda, waarin na de onheilspellende climax een herhaling van het fugathema in de vergroting, en een halve toon lager dan in de eerste expositie, de symfonie afsluit.

W. F. Bon



Willem Pijper schreef zijn 'symfonisch drama' *Halewijn* in de jaren 1932 en 1933. Het werd in de maand juni van het jaar 1933 voor het eerst uitgevoerd in de Amsterdamse Stadsschouwburg onder de leiding van Pierre Monteux, die ook enige jaren tevoren, in 1927, Pijpers *Derde symfonie*, die aan Monteux was opgedragen, voor het eerst had uitgevoerd. Willem Pijper had als uitgangspunt voor zijn compositie één der oudste middelnederlandse verhalende liederen gekozen: de veertiende-eeuwse ballade van Heer Halewijn. Halewijn is in wezen een Nederlandse pendant van Hertog Blauwbaard. Hij is hier de zanger van het onweerstaanbare toverlied, waarmee hij de vrouwen lokt, die hij vervolgens doodt. Ook de dochter van de koning heeft zijn lied gehoord en zij vraagt haar vader, haar moeder en haar zuster naar Halewijn te mogen gaan. Zij geven haar geen toestemming, want, zo zeggen zij, 'die derwaarts gaan en keren niet'. Van haar broer krijgt zij tenslotte toestemming. Zij tooit zich met haar mooiste kleren, kiest het beste paard en gaat al zingend door het bos naar Halewijn. Na de ontmoeting met Halewijn brengt deze haar op het galgenveld, waar hij haar de keuze geeft hoe zij sterven wil. Zij kiest het zwaard, waarmee zij in een onbewaakt ogenblik Halewijns hoofd afhouwt. Op weg naar huis hoort zij echter Halewijns lied nog in haar oren klinken, maar zijn verzoek om hulp weerstaat zij. Thuisgekomen wordt het hoofd van Halewijn op tafel gezet, waarna voor het laatst het lied van Halewijn herklinkt.

Pijper heeft zijn compositie zeer bewust niet een 'opera' genoemd, maar een 'symfonisch drama', waarmee hij heeft willen aangeven, dat hier de muziek, en niet het drama, het vormgevende is. Niet in eerste instantie in de zangstem, maar in het orkest speelt zich het drama muzikaal af.

Pijper trachtte tevens de tegenstelling tussen het musische element in de persoon van Halewijn als 'symbool van de natuur en het instinct', zoals hij het uitdrukte, en het verstandelijke element, het 'element van de Rede', in de persoon van het Koningskind, in de muzikale uitbeelding te verwezenlijken door Halewijns partij als zangstem te behandelen, terwijl de rol van het Koningskind op voorgeschreven toonhoogte gesproken wordt. Muzikaal-technisch ligt aan de compositie de oude ballade-melodie van het middel-eeuwse lied ten grondslag.

André Jurres

Tekst

III Kamer van het koningskind

Zuster Bezín u nogmaals, voor gij ons verlaat.
Koningskind Ik doe hier nu mijn laatste kleren aan,
 Mijn wijde rode rok met brede zoom,
 Fluwelen keurs, de banden stijf van goud.
 Al ben ik jong, ik wil de schoonste zijn.
Zuster Ik raad u, niet naar Halewijn te gaan:
 Hij vraagt geen schoonheid, hij vraagt bloed.
Koningskind Hier is mijn mantel, met wit hermelijn
 Zo kostelijk gevoerd, en hoog de kraag
 Van 't zuiver-witte bont: mijn koningskleed.
 Ik zie van steek tot steek, op elk punt waar
 Het werk der draden kruist, een parel... neen
 Ik denk niet aan de tranen die ik schrei
 En schreien zal.
Zuster Ga niet naar Halewijn
 Hij vraagt geen tranen, hij vraagt bloed.
Koningskind En hier de kroon. Hoe vaak heb ik als kind
 Verlangd naar 't dragen van mijn diadeem,
 Als ik hem paste, was mijn hoofd te smal,
 Dan gleeed de kroon tot op mijn schouder neer.
 Maar thans bemerk ik dat mijn blonde haar
 Bijna te breed is voor dit wijd juweel.
Zuster Ten derde maal: ga niet naar Halewijn,
 Hij vraagt geen koninkrijk, hij vraagt bloed.
Koningskind Ik luister niet naar u. Nu moet ik weg.
Zuster Blijf hier, blijf hier.
Koningskind Ik zeg vaarwel
 Aan alles wat mij dierbaar is geweest.
 (Koningskind af)

Willem Pijper – Zes symfonische epigrammen

De *Zes symfonische epigrammen* ontstonden in 1928 ter gelegenheid van het veertigjarig bestaan van het Concertgebouw. Pijper legde er de nadruk op dat zij weliswaar kort maar geenszins schetsmatig zijn; als motto gaf hij de partituur een citaat uit Shakespeare's *Hamlet* mee:

'...since brevity is the soul of wit,
And tediousness the limbs and outward flourishes,
I will be brief...' (II, 90-92).

Pijper vergeleek deze stukjes, die een belangrijk deel van hun thematisch materiaal ontleen aan het lied 'O Nederland let op uw saeck' uit Valerius' *Gedenckclanck*, graag met puntdichten. Hij karakteriseerde ze als volgt: 'Het eerste stukje heeft het karakter van een marche funèbre; het tweede is een scherzando; ook no. 3 heeft een danskarakter. Het 4e deel is een fugato; no. 5 is gebouwd op de vijfklank e-f-fis-g-gis; het slot is samengesteld uit elementen van de delen 1, 4 en 5.'

De eerste uitvoering van de *Zes symfonische epigrammen* vond plaats op 12 april 1928 door het Concertgebouworkest onder leiding van Willem Mengelberg.

M. F.

N.B. Alle hedenavond uitgevoerde werken zijn uitgegeven door de Stichting Donemus.

Wordt donateur van het Concertgebouworkest!

In het jubileumseizoen 1962/63 werd de Stichting Donateurs van het Concertgebouworkest opgericht.

Deze Stichting steunt – waar nodig – het orkest en zijn leden. Weliswaar worden belangrijke subsidies aan ons orkest door de overheden verleend, maar deze moeten uiteraard bepaalde regels stellen en beperkingen opleggen.

Daarom doet de Stichting nogmaals een dringend beroep op alle vrienden van het Concertgebouworkest die nog géén donateur zijn, om thans als donateur toe te treden.

De jaarlijkse donatie bedraagt voor individuele donateurs slechts minimaal f 12,50. Voor bedrijven, die zich als z.g. bedrijfsdonateur wensen te laten inschrijven bedraagt de donatie minimaal f 125,—.

De Stichting brengt de erkentelijkheid voor Uw deelneming in stoffelijk opzicht tot uitdrukking door jaarlijks een exclusieve premie beschikbaar te stellen.

De afgelopen jaren werden achtereenvolgens bijzondere grammofoonplaten en een reeks fraai geïllustreerde boekjes over het orkest aangeboden.

U kunt Uw aanmelding ongefrankeerd insturen aan:

Stichting Donateurs van het Concertgebouworkest

Antwoordnummer 1889

Amsterdam-1007,

na ontvangst waarvan U nader bericht zal worden toegezonden.

CONCERTGEBOUWORKEST

Eerste viool

Herman Krebbers
Jo Juda
Jean Louis Stuurup
Jo Hekster
Joël Waterman
Wim Schrier
Marten Haitjema
André van Aalst
Wiel Peeters
Hans Speth
Johan Kracht
Nobuyuki Shioda
Hiu Kian Pin
Henk Schram
Piet Lamberts
Yuriya Pieterse-Saita
Eiji Okada
Linda Ashworth
Han de Wit

Tweede viool

Jan Düring
Jo Jacobs
Karel Hüsken
Gerard den Hertog
Dolf Bettelheim
Vacature
Masako van Brederode-Fujii
Hanna van Hal
Willem Rijksbaron
Hanny Nielsen-Scheffelaar
Klots
Albert Blanket
Vacature
Kees Hendrikse
Peter Keller
Eleonore Elias
Reiko Sijpkens-Shioyama
Frans Blanket
Yasuko Speth-Okumura
Warwick Lister
Frans Hengeveld

Altviool

Klaas Boon
Karel Schouten
Koen van der Molen
Imer Saracoglu
Jan Jager
Louis Metz
Johan Giskes
Adriaan Schutter
Joris Bruynjé
George Szende
Renate Thiel-Weis
Laurel van Gellekom-
Ramsay

Pieter Roosenschoon

Violoncel

Tibor de Machula
Jean Decroos
Henk Sekreve
Lim Kek Beng
Wim Straesser
Hans van Weydom
Claterbos
Saskia Boon
Christiaan Norde
Max Rodriguez
Edith Neuman
Dijck Koster
Elena Botez
Hans Vader

Contrabas

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

Fluit

Hubert Barwahser
Jan Visser
Paul Verhey
Leo Oostdam

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
Sijmen van Brederode
Gerben Sikkema
Jaap Prinsen
Iman Soeteman

Trompet

Marinus Komst
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