

holland festival '70

programma

51

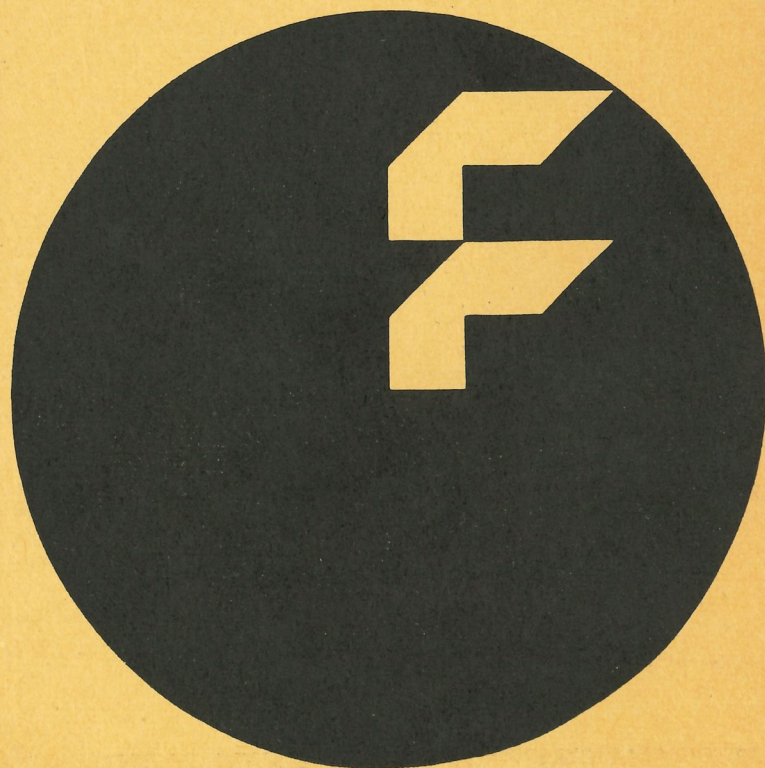
Promenadeconcert

Charles Ives
Geza Frid
Richard Yardumian
Antonin Dvorak
Peter I. Tsjaikowsky

Residentie orkest

Scheveningen Kurzaal

4 juli 20.15 uur



Het Residentie Orkest

Dirigent Igor Buketoff
Violsolisten Emmy Verhey
Christian Bor
Dick Bor

Programma

Charles Ives **The fourth of July (1913)**
1874-1954

Géza Frid **Concert voor drie violen en**
1904 **orkest, op. 78 (1969/70)**
Wereldpremière, geschreven in opdracht van de Johan Wagenaar Stichting.
Pesante
Improvisando
Grazioso
Giusto

Richard Yardumian **Armeense suite (1936/37)**
1917 *Introduction*
Song
Lullaby
Dance I
Interlude
Dance II
Finale (1954)

Pauze

Antonin Dvorák **Zes Slavische dansen**
1841-1904

Peter I. Tsjaikowsky **Ouverture solennelle '1812',**
1840-1898 **op. 49 (1880)**
m.m.v. de kopersectie van de Koninklijke Militaire Kapel.

Promenadeconcert



Igor Buketoff

Igor Buketoff – in Connecticut geboren – kreeg zijn muziekk opleiding aan de befaamde Juilliard School of Music, waar hij tevens op 20-jarige leeftijd tot leraar benoemd werd.

Op een concours voor jonge Amerikaanse dirigenten won hij zeven jaar later de Alice Ditson Award. Sindsdien ontwikkelde zijn carrière zich snel. Buketoff werd artistiek leider van de Fort Wayne Philharmonic en het Iceland Symphony Orchestra; daarnaast had hij gastdirecties bij de grootste orkesten van Amerika.

Kortgeleden dirigeerde hij een serie concerten van het Royal Philharmonic Orchestra in Londen en in de festivals van Camden, Cheltenham en Harrogate. Eveneens gasteerde hij bij het Deense Staatsradio-orkest, het Oslo Philharmonisch Orkest en het Braziliaans Symfonisch Orkest in Rio de Janeiro. Als opera-dirigent maakte hij naam in zijn functie van artistiek leider van de Chautauqua Opera, een post die hij behield totdat Menotti hem uitnodigde artistiek leider te worden van de Broadway Opera, waar hij onder meer

Het Residentie Orkest

Menotti's opera's 'The Medium' en 'The Telephone' ten doop hield. Met dit operagezelschap gaf hij ook voorstellingen in Parijs en Londen.

Op het gebied van jeugdconcerten heeft Igor Buketoff eveneens zijn sporen verdiend in de tijd dat hij artistiek leider was van de New York Philharmonic's Young People's Concerts gedurende een vijftal jaren.

Deze drukbezette dirigent was ook nog enige jaren professor aan de Columbia University en het Jordan College.

In 1967 riep het Ditson Committee hem uit tot dirigent van het jaar voor zijn verdiensten bij het uitvoeren van hedendaagse Amerikaanse muziek.

Igor Buketoff geniet internationale bekendheid als president van de World Music Bank, een instelling die zich bezighoudt met de uitwisseling en uitvoering van hedendaagse muziek met steun van de Rockefeller Foundation. Voor C.R.I. en R.C.A. Victor maakte Buketoff tal van plaatopnamen met o.a. de London Symphony Orchestra, de Royal Philharmonic, de Oslo Philharmonic en het Iceland Symphony Orchestra.

Van de hedenavond uit te voeren ouverture 1812 maakte hij een opname met het New Philharmonia Orchestra voor R.C.A.

Behalve zijn vele gastdirecties, zijn verplichtingen als artistiek leider van de St. Paul Opera en zijn presidentschap van de World Music Bank, maakt deze dirigent jaarlijks nog twee tournees met het Piedmont Orchestra, onder auspiciën van de Rockefeller Foundation.

Igor Buketoff is thans voor het eerst bij Het Residentie-Orkest.

Emmy Verhey

Emmy Verhey werd geboren te Amsterdam. Zij begon met vioollessen op haar zevende jaar bij haar vader, zelf violist. Toen zij 8 jaar oud was nam Oscar Back haar als zijn jongste leerlinge aan. Onder zijn leiding debuteerde zij eind 1961 bij het Frysk Orkest.

In de zomer van 1962 speelde zij in Scheveningen met het U.S.O. onder leiding van Paul Hupperts en in Rotterdam met het R.H.O. o.l.v. Eduard Flipse, het vioolconcert van Tsjaikowsky, waarmede zij de Promenadeconcerten opende.

Hierna volgden vele andere concerten in het gehele land. Na het overlijden van Oscar Back in 1963, studeerde zij verder bij Herman Krebbers aan het muzieklyceum te Amsterdam, waar zij in 1966 haar eindexamen solospel haalde.

Herman Krebbers bereidde haar ook voor op het Tsjaikowsky-concours te Moskou 1966, waar zij in de finale kwam.

In maart 1967 won zij in Amsterdam het Oscar Back-concours, waardoor zij in de gelegenheid gesteld werd in het seizoen 1967-1968 bij David Oistrach in Moskou te studeren.

In het buitenland trad zij op in o.a. Berlijn, Keulen, Brussel, Londen, Wenen, Luzern en Mexico-city.

Zij maakte enige grammofoonplaten, o.a. met Christian Bor.

holland festival '70



Emmy Verhey

Dick Bor

Dick Bor werd op 9 april 1944 in Amsterdam geboren. Reeds op 5-jarige leeftijd begon de vioolstudie die aanvankelijk door zijn vader werd geleid. Gedurende meer dan vijf jaren was Oskar Back zijn leermeester waarna hij zijn studie voltooide bij Prof. Max Rostal in Keulen.

Met Joseph Szigeti en Sandor Végh in de jury behaalde Dick Bor in 1962 het eindexamen van het Conservatorium te Bern. Met onderscheidingen van het Paganini Concours te Genua en van het Carl Flesch Concours te Londen begon de eigenlijke carrière. Vanaf 1964 was Dick Bor 1e Concertmeester van het Westfaalse Symphonie Orkest in Recklinghausen om daarna enige jaren in dezelfde functie verbonden te zijn aan het Pfalzorchester in Ludwigs-hafen-Mannheim. In 1966 werd hij door Yehudi Menuhin uitgenodigd tot het deelnemen aan diens zomercursus in Gstaad.

Het Residentie Orkest

Christian Bor

Christian Bor werd op 23 mei 1950 te Amsterdam als jongste van vijf zonen van de kunstschilder Jan Bor geboren. Evenals zijn broer Dick begon de vioolstudie op 5-jarige leeftijd onder leiding van zijn vader. Vanaf 1964 is Christian Bor leerling van het Conservatorium en van de Vereniging Muzieklyceum en werd Herman Krebbers zijn leermeester. Het Internationale Concours Gaudeamus te Utrecht kende hem in 1966 als jongste deelnemer een prijs toe. In mei d.a.v. werd hij uitgenodigd deel te nemen aan het 3e Internationale Concours Tsjaikofsky te Moskou, waar hij wederom als jongste deelnemer een diploma en een geldprijs verwierf als bewijs van waardering voor begaafdheid en prestatie.

Charles Ives : The fourth of July

De muziek van Charles Ives, die wonderbaarlijke Amerikaan, trekt tegenwoordig alom de aandacht. Dat mag ook eindelijk wel eens; in de tijd dat ze werd geschreven, 1889-1928, vond ze bij haast niemand begrip. En nog aardiger dan onze aandacht op zichzelf is het feit dat we de laatste decennia steeds weer andere redenen hebben ontdekt om U tegen deze muziek te zeggen.

Eerst is er vooral veel te doen geweest over Ives, de Grote Voorloper, de Pionier. Geen wonder! Jaren en jaren voor Schönberg, Strawinsky, Messiaen en jongere avant-gardisten paste hij welbewust en op grote schaal een overvloed van de meest verschillende vondsten toe die we tot voor kort aldoor aan die andere componisten hebben toegeschreven. En dat waren vondsten van wezenlijk belang, karakteristieke verschijnselen van de twintigste eeuwse muziek. Hij begon, zoals Strawinsky het eens formuleerde, 'rustig de hedendaagse cake te verslinden voordat de rest van ons zelfs maar een stoel aan dezelfde tafel vond'.

En dan te bedenken dat Ives, zelf levend in een artistiek behoudende omgeving, geen contact had met het Europese muziekleven van zijn tijd! Hij wist zowat helemaal niet wat hier de moderne ontwikkelingen waren. Iemand met een dergelijk doorzicht, een dergelijke moed, een dergelijke genialiteit kun je moeilijk anders dan een groot componist noemen.

Maar was hij dat wel? Daar werd – en wordt! – wel aan getwijfeld. Deze muziek heeft ook zoveel gezichten! Naast die revolutionaire vondsten is er weer 'gewone' kunstmuziek. Hieruit kan een hele compositie bestaan, of maar een gedeelte van een werk. Ten tweede wordt het sublieme, progressief of niet, af en toe vergezeld door platvloersheden, ja cliché's. Verder zijn soms gebruiksmuziek (als Amerikaanse patriottische liederen, folksongs, religieuze hymnen) en werk van door de concertzaal geheiligde toondichters (als Bach, Beethoven, Brahms, Tsjaikowsky bij dit componeren betrokken, meestal in de vorm van citaten, en dit kunnen letterlijke citaten of stijlцитaten zijn, waarbij de uiteenlopendste dan nog direct in elkaars buurt kunnen staan of gelijktijdig toegepast worden. Tenslotte maakt Ives gebruik van een onoverzienbare hoeveelheid technische procédés. Bij dat alles is er, als het zo uitkomt, altijd plaats voor kortsluitingen of ongerijmdheden en dergelijke zaken. Stijlloos dit alles? Neen; het onttrekt zich aan traditionele begrippen over

Promenadeconcert



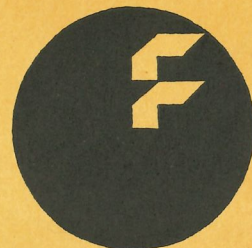
Christian Bor

stijl. Ives schrijft geen muziek van uitsluiting, maar van insluiting, zegt zijn standaardbiografie (van Cowell). Ook door die 'insluiting' trekt hij tegenwoordig zoveel belangstelling van de jongere avant-gardisten. Velen van hen willen immers uiteenlopende verschijningsvormen van de muziek (pop, jazz, kunst) in hun componeren betrekken.

Ives koesterde de overtuiging dat kunst en leven niet te scheiden zijn. Reinbert de Leeuw in zijn studie over Ives: '... hij was overtuigd van een diepe samenhang tussen alles, wat zich aan hem voordeed. Dat maakte 't hem mogelijk, dingen in zijn muziek te betrekken waarvoor de muziek te 'exclusief' geacht werd en wordt.'

Ives, een groot ondogmaticus, was een componist uit overvloed. Met zijn zeldzaam soepele intelligentie kon hij veel dingen overzien. Zijn natuurlijke levensvreugde zette hem aan tot een onaflatende exploratielust.

The Fourth of July (1912-1913) is het derde van de vier delen van A Symphony 'New England Holidays' (1904-1913), door de titel niet te verwarren met de First Orchestral Set or A New England Symphony: 'Three Places in



Het Residentie Orkest

New England'. De drie andere delen zijn Washington's Birthday, Decoration Day en Thanksgiving. Ze kunnen alle afzonderlijk worden uitgevoerd.

We vinden hier veel van Ives' eigenaardigheden terug. Daar is het verstilde begin in de strijkers (waarin sterk vertraagd de aanhef klinkt van het patriottische lied 'Columbia, the Gem of the Ocean', door Ives veel gebruikt), en het onverwachte, al even verstilde slot na een enorme climax. Op die climax, die zo'n $4\frac{1}{2}$ à 5 minuten na de inzet van het stuk begint, horen we behalve Columbia nog twee andere patriottische liederen, samen met allerlei voortdurend bewegende klankvelden. Zo'n gelijktijdigheid van verschillende muzikale gebeurtenissen is ook hoogst kenmerkend voor Ives.

The Fourth of July hoort bij de meest geavanceerde werken van Ives. De componist vergeleek het met de manier waarop een jongen de nationale feestdag viert: 'no historical orations – no patriotic grandiloquence from 'grown-ups' – no program in his yard!'

Luc van Hasselt

Géza Frid : Concert voor drie violen en orkest, opus 78.

Het is misschien geen toeval – schreef ik in het muziektijdschrift Mens en Melodie (november 1968) – dat de atonaliteit in dezelfde tijd als de ruimtevaart is opgekomen. Beide hebben tot doel het loskomen van de eeuwenoude binding met de aardse wetten; de een bereikt dit door de overwinning op de zwaartekracht (die door de snelheid wordt bereikt), de ander door het consequente en functieloze gebruik van alle twaalf tonen (dat de opheffing van de muzikale zwaartekracht met zich meebrengt), waardoor de gewenste zwevende toestand ontstaat.

Deze zwevende toestand, het volkomen breken met de tonale basis en het blindelings doorvoeren van het Weberniaanse principe, dat in de naoorlogse jaren de jonge componistengeneratie overal ter wereld in zijn ban hield, leidde tot de eenvormigheid van een muzikaal esperanto. De meest recente ontwikkeling van de componeerkunst wijst er echter op, dat men bij het verblijf in dit muzikaal niemandsland niet meer is gebaat en andere wegen zoekt. Men durft nu openlijk van de strenge atonale structuur af te wijken; de laatste jaren zijn talrijke composities ontstaan – ik denk hierbij o.a. aan de nieuwe werken van verschillende hedendaagse Poolse componisten – waarin zelfs een vage binding met het tonale element te onderkennen is. En hier komt de vergelijking met de ruimtevaart weer te pas: ook de maanreizigers blijven voortdurend in contact met de aarde, om hun taak naar behoren te kunnen verrichten.

In het Concert voor drie violen en orkest is eenzelfde streven merkbaar. De dodecafonie speelt hier wel degelijk zijn rol, doch geenszins volgens de door Schönberg c.s. aangegeven richtlijnen. Weliswaar zijn de twaalf tonen der chromatise toonladder in de melodie en in de harmonie, tegelijk of in een serie, bijna altijd aanwezig, doch voornamelijk door het gebruik kan de 'modus lascivus', een componeermethode van de Amerikaanse toondichter Tibor Serly, die de twaalf tonen in twee series van hoofd- en bijtonen verdeelt, om deze als zodanig naast en tegenover elkaar te stellen. Dit systeem maakt zowel het tonale, polytonale als het atonale denken mogelijk, terwijl het metrum kan worden gehandhaafd. In melodisch opzicht krijgt men de



Dick Bor

keuze tussen diatoniek en chromatiek en de harmonie ondergaat een weldadig uitbreidings- en vernieuwingsproces. Op het gebied van het contrapunt verkrijgt men een haast onbegrensde vrijheid en wat betreft de vormgeving openen zich talrijke nieuwe perspectieven. Kortom, hier staat een onbekommerde en spontane componeertrant niets meer in de weg.

Het ontstaan van het Concert voor drie violen en orkest is het resultaat van een zeer intense samenwerking met de gebroeders Dick en Christian Bor. Steeds weer frappeerde mij hun veelzijdigheid, de eenheid van hun opvattingen en vooral het feit, dat hun instrumentale vaardigheid hen slechts als middel dient om hun muzikale idealen te verwerkelijken. Dit geldt ook voor Emmy Verhey – evenals Dick en Christian Bor leerling van Herman Krebbers – wier spel door dezelfde geest wordt beheerst.

Met zijn vieren kwamen wij in een gesprek op het idee van een concert voor drie violen; de drie jonge violisten namen het initiatief en vroegen aan de Johan Wagenaarstichting, of deze mij een desbetreffende opdracht zou willen verstrekken. Alles kwam vlot tot stand, behalve het componeren zelf,

Het Residentie Orkest

dat zeer veel moeilijkheden met zich meebracht en een maandenlang durende haast Flaubertiaanse vlijt en toewijding vereiste – een der moeilijkste opgaven van mijn compositorische loopbaan.

In elk geval behoefde ik mij over de realisatie van de solopartijen geen zorgen te maken; de speelmanier van de solisten was mij welbekend en ik wist, dat elk van de drie tot individueel voortreffelijke prestaties in staat was en ook dat zij tezamen een sluitende eenheid zouden vormen. Ik wist, dat ik in hun respectieve partijen grote variatie zou kunnen brengen en dat ik elk van hen in hun eigen speeltrant en tezamen in alle mogelijke canonische en fugatische combinaties, unisono of dubbelgrepen in dezelfde sterkte tegelijk zou kunnen laten spelen. Ik was zo geheel en al op dit drietal ingesteld, dat ik soms tijdens het componeren de afzonderlijke bewegingen van Emmy, Dick en Christian duidelijk voor ogen had. Tevens wist ik, dat zij opgewassen zouden zijn tegen de zware orchestrale achtergrond, die behalve in het derde deel, geenszins alleen een begeleidende functie heeft, doch actief met de solopartijen 'meeconcerteert'.

Het Concert kwam in nauwe samenwerking met de solisten tot stand en op 1 januari 1970 schreef ik de laatste bladzijde van de partituur. Het werk bestaat uit vier delen, die zonder onderbreking in elkaar overgaan.

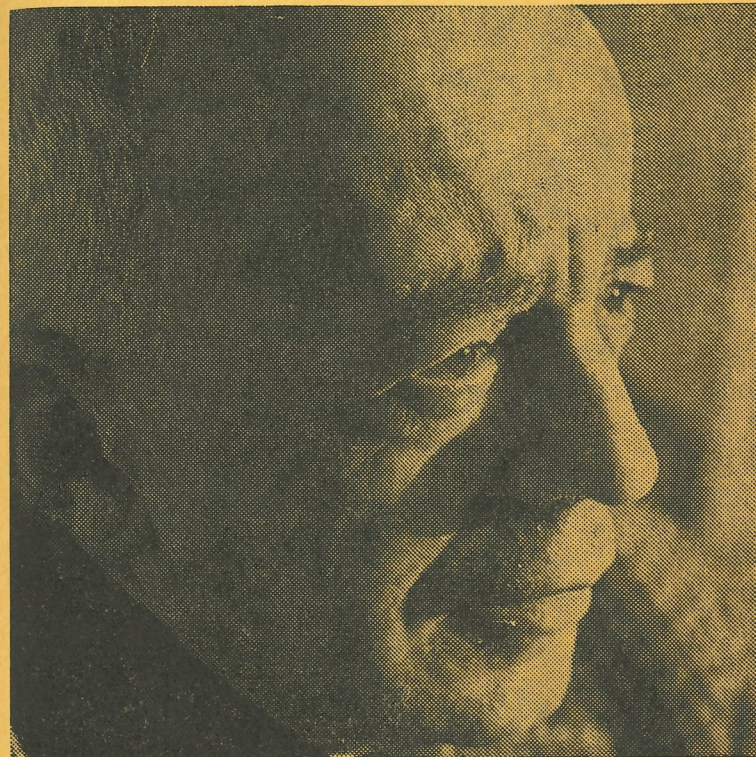
Pesante: een motorisch voortstuwend deel in consequent volgehouden vijf-achtste maat, in vrije vorm, meer motivisch dan thematisch verwerkt, met schrille dissonanten, haast zonder rustpunten.

Improvisando (het orkest is hier gereduceerd tot blazers, harp en slagwerk, de strijkers zwijgen): zeer labiel van vorm, biedt dit gedeelte aan de drie solisten gelegenheid, om in korte cadensachtige passages hun eigen karakter te tonen. Ook enkele orkestinstrumenten krijgen hier solistische momenten, zoals de twee klarinetten in het begin, later de fagotten, de trombones, de tuba en tenslotte de twee hobo's. Een groot contrast vormt hiermede het derde deel. *Grazioso*, een soort scherzo met lichtflitsend perpetuum mobile-achtige solopartijen, begeleid door strijkers, harp en slagwerk (blazers tacent). Ook een metronoom schaaft zich hier bij de slaginstrumenten en bepaalt in enkele maten in het begin en aan het eind het hechte, haast mechanisch voortstuwende tempo. In het vierde deel:

Giusto, doet weer het volle orkest mee. Dit is het meest traditionele gedeelte van het Concert, zowel wat vorm als harmonische constructie betreft. Het pregnante hoofdthema en het weemoedige tweede thema zijn duidelijk te onderscheiden, ook een soort doorwerking, de reprise, de cadens voor drie violen (die in plaats van het te verwachten virtuoos vuurwerk een expressieve oase in het stuk vormt), een fugato (ingezet door de klarinetten) en het coda. Ook de tonale binding is overheersend: G majeur in het begin en aan het eind, weliswaar met het grote septiem (fis) erbij.

G. F.

holland festival '70



Géza Frid

Richard Yardumian (geboren 1917):
Armeense suite (1937)

Inleiding
Oogstlied
Wiegelied
Dans
Tussenspel
Dans
Finale (1954)

De uit Armeense ouders geboren Amerikaanse componist Yardumian schreef zijn Armeense suite op 20-jarige leeftijd in 1937.

Deze werd voor het eerst uitgevoerd door het Philadelphia Orkest in 1954 onder leiding van Eugen Ormandy en behaalde een dermate groot succes dat het onmiddellijk op het repertoire werd gezet.

Armeense volksliederen die de componist in zijn jeugd van zijn ouders hoorde, dienen als thematisch materiaal. De instrumentatie doet denken aan Kodály of aan een vroege Bartók.

De componist geeft de volgende onderverdelingen aan die geen nadere toelichting behoeven: Inleiding, Oogstlied, Wiegelied, Dans, Tussenspel, Dans en Finale, welke laatste eerst in 1954 op verzoek van Ormandy werd gecomponeerd.



Antonin Dvorák : Zes Slavische dansen

Dvorák's Slavische dansen zijn niet ontstaan uit nationale gevoelsoverwegingen. De Berlijnse uitgever Fritz Simrock bestelde bij Dvorák een reeks Slavische dansen op recommandatie van Brahms, die met zijn Hongaarse dansen zo'n enorm succes had behaald. Simrock zag wel iets in een Slavische pendant en inderdaad – hij heeft met Dvorák's Slavische dansen schatten verdiend! Dvorák zelf kreeg voor zijn eerste serie van 8 dansen, die hij in 1878 schreef, de som van 300 mark. Deze eerste serie (op. 46) was evenals de tweede serie van acht dansen (op. 72), die in 1887 geschreven werd, oorspronkelijk voor vierhandig piano bedoeld, maar Dvorák werkte ze spoedig voor orkest om. De meest karakteristieke Tsjechische danstypen koos hij voor de eerste serie, de *furiant* (nr. 1 en 8), de *polka* (nr. 3), de *'sousedska'* (nr. 4) en de *'skocná'* (nr. 5, 6 en 7) en het zijn alle dansen van een spontane vitaliteit, een onbekommerd plezier. Natuurlijk mag men Dvorák's werkmethode niet vergelijken met de latere folkloristische onderzoekers: hij nam de melodieën over en zette deze om in zijn taal. Maar het Slavische ritme, de Slavische dur-moll wisselingen zijn wel bewaard gebleven. Het resultaat is dus de gestileerde dans in het 19e eeuwse folkloristisch gekleurd idioom en verschilt van het origineel aanzienlijk. De tweede serie op. 72 bevat behalve Tsjechische dansen als de *skocná* (nr. 3), de *sousedska* (nr. 8) en de *spacirka* (nr. 5) ook de Sloweense *'odzemek'* (nr. 1), de Oekraïense *'dumka'* (nr. 2 en 4), de *polonaise* (nr. 6) en de Servische *'kolo'* (nr. 7).

Dra. H. E. Kokee – van den Berge

Peter I. Tsjaikowsky : Ouverture '1812'

Peter Iljitsj Tsjaikowsky, de belangrijkste Russische componist uit de laatste periode van de romantiek, schreef in opdracht deze Ouverture 1812 voor de inwijding van de Verlosserskerk te Moskou, die in 1881 werd gebouwd als dank voor het verlaten van Rusland door de Franse troepen onder Napoleon. Het was de bedoeling dat dit werk op het plein voor de kerk zou worden uitgevoerd. De componist voegde daarom nog extra blazers aan het grote symfonieorkest toe en schreef kerkklokken en kanonschoten voor. De kerkklokken worden door buisklokken vervangen en de kanonschoten hoort of ziet men zelden bij concertuitvoeringen.

Het stuk heeft een vierdelige vorm. De inleiding suggereert het bidden van de gelovigen voor het afwenden van het gevaar. Doch de aanvallers, na aanvankelijk opgehouden en zelfs teruggeslagen te zijn, naderen en het krijgsumoer bereikt zijn hoogtepunt. De Marseillaise en de Russische nationale hymne zijn duidelijk als tegengestelde thema's te herkennen en het laatste mengt zich in het dankgebed der overwinnaars aan het eind versterkt met juichende fanfares.
