

9 juni Amsterdam Concertgebouw  
(Grote Zaal), 21.15 uur

KRO-radio-productie

# De Nacht van Andriessen

Radio Filharmonisch Orkest

Jean Fournet *dirigent*  
Thea van der Putten *sopraan*  
Han de Vries *hobo*

A. Roussel *Vierde symfonie*  
L. Andriessen *Nocturnen*  
*Anachronie I*  
*Anachronie II*

■  
**Duo Frans Brüggen/Louis Andriessen**

L. Andriessen *Anfang/Ende\**

■  
**Duo Vera Beths/Reinbert de Leeuw**

L. Andriessen *Le Voile du Bonheur*

■  
**Elektronische muziek**

L. Andriessen *In Memoriam*

■  
**Ensemble De Volharding**

L. Andriessen *De Volharding*

*On Jimmy Yancey*

■  
**Ensemble Hoketus**

L. Andriessen *Hoketus*

■  
\* Wereldpremière

## Pianokwartet Marja Bon, Maarten Bon, Ronald Brautigam, Gerrit Hommerson

I. Strawinsky/M. Bon *Le Sacre du Printemps* (versie voor  
vier piano's)



Boven: Ensemble de Volharding  
Onder: Ensemble Hoketus

### De Nacht van Andriessen

In de laatste week van mei zond de NOS-televisie een programma uit over de componist Louis Andriessen. Het was een soort muzikaal zelfportret in de vorm van een les. In die les definiëerde de componist aan de hand van een aantal algemene vragen ('wat is componeren?', 'hoe componeert de componist') en algemene onderwerpen ('over de muzikanten', 'over functionele muziek') zijn positie in de praktijk van het componeren en uitvoeren van muziek en formuleerde min of meer terloops een aantal stellingen over de taak die hij zich als componist oplegt. Een van die stellingen: wie de muziek wil vernieuwen, moet het musiceren, en bijgevolg de muziekpraktijk vernieuwen.

Bijna alle stukken die Andriessen in de jaren zeventig gecomponeerd heeft, vormen het klinkend bewijs van deze stelling: *De Staat, De Volharding, Hoketus, Mausoleum, de Symfonie voor losse snaren* en het muziektheater *Orpheus* zijn een paar van de bekendste en belangrijkste voorbeelden.

Dat de betekenis van deze stukken verder reikt dan de stukken zelf, kan het best geïllustreerd worden aan *Hoketus*. In *Hoketus* - het stuk zelf, het naar de compositie genoemde ensemble, en het gelijknamige compositieprincipe - werd de kiem gelegd voor het ontstaan van een muzikale stijl en een muzikaal denken, die een unieke plaats innemen in het eigentijdse componeren. Zonder *Hoketus* waren *Tam Tam* van Diderik Wagenaar en *Bint* van Cornelis de Bondt niet mogelijk geweest, al zijn Wagenaar en De Bondt, zoals het goede componisten betaamt, in hun stukken voor een deel weer geheel andere wegen ingeslagen.

Dat is één stelling, en op gelijke wijze zouden ook de andere stellingen en onderwerpen nog eens toegelicht kunnen worden: de verhouding improviseren - componeren, de scheiding van componist en uitvoerder, het verschil tussen functionele muziek en vrije composities, het betreurd onvermogen van muziek om dictaturen omver te werpen, enzovoort. Al die dingen kwamen in het programma expliciet aan de orde. Eén onderwerp werd niet genoemd, dat *klonk* alleen, in fragmenten uit *De Staat, On Jimmy Yancey, de Mattheus Passie, Hoketus*, de muziek voor de film *The Family, Melodie, Orpheus, Hymn to the memory of Darius Milhaud* en het (wat mij betreft als een ode aan de Amerikaanse big band klinkende) *Dat gebeurt in Vietnam*.

Het eerste wat bij het beluisteren van die stukken opvalt (en dat geldt ook voor het programma van vanavond) is hoe verschillend al die stukken zijn. Verschillend in stijl, genre, gestiek, de mate van autonomie, het gebruik van verwijzingen. Het tweede wat opvalt, is hoeveel méér nog ze met elkaar gemeen hebben. Dat gemeenschappelijke heet 'de hand van de componist'. Maar er is nog iets anders, iets belangrijkers: al die stukken laten horen dat er behalve deze stukken nog duizenden stukken van duizenden componisten bestaan, dat aan elke noot duizenden andere noten, aan elke maat duizenden andere maten, aan elke compositie duizenden andere composities voorafgaan; dat muziek uit alles gemaakt kan worden - een vrolijke jeugd, een maagkwaal, een lichtzinnig karakter, een mooie dichtregel of een wurgende doodsdrijf -, maar zeker uit en bij de gratie van andere muziek wordt gemaakt.

Dit hoorbaar maken - direct maar dubbelzinnig zoals in de *Mattheus Passie*, indirect maar ondubbelzinnig zoals in *Hoketus* - is niet een kwestie van keuze, maar van dispositie en wereldbeeld. De beste muziek is de vrucht van liefde voor andere muziek, meer dan van schouwing van het innerlijk, al gaat het ene misschien wel altijd via het andere.

De meest schaamteloze belijding van deze liefde horen we deze Nacht in *Anachronie I* en *Anachronie II*. In deze stukken, beide gecomponeerd in de tweede helft van de jaren zestig, wordt geciteerd bij het leven. In *Anachronie I* horen we fragmenten van onder meer Brahms, Franck en de familieleden Hendrik en Jurriaan, stijlцитaten à la Boulez, Peter Schat, Darmstadt anno 1966, en Italiaanse songfestival-muziek zoals die in die

dagen jaarlijks in San Remo te horen viel; in *Anachronie II* klinkt, in de vorm van een miniatuur-hoboconcert, een perfecte pastiche van de destijds plotseling zo populair geworden Italiaanse barokmuziek. Over deze collage valt veel te zeggen in termen van 'vervreemding', 'commentaar' en 'afspiegeling van de muzikale werkelijkheid'. De muziekhistoricus die op deze stukken wordt losgelaten, zal wijze woorden wijden aan de 'typisch jaren zestig esthetiek van de tot stijl verheven stijlloosheid' en de in de kritische theorie doorknede muzieksocioloog zal geen adjectief bij een adjectief en geen bijzin bij een bijzin teveel zijn om met behulp van deze stukken zijn stelling over de crisis in het burgerlijk bewustzijn, depersonalisatie, permanente regressie, débâcle der moraal en soortgelijke verschrikkelijke ziekten van de menselijke geest te bewijzen.

Ze zullen allebei wel een beetje gelijk hebben, maar zolang ze het niet over het verschijnsel jaren zestig in het algemeen hebben, maar over twee stukken van één componist, is hun gelijk slechts een onderdeelje van een groter gelijk. Want de beide *Anachronieën* zijn maar twee van de vele stukken die Andriessen componeerde en uit al die andere stukken begrijpen we dat deze 'Tijden in tegenspraak' - hoe 'typisch jaren zestig' ook - hun ontstaan niet zozeer aan het dictaat van de tijdgeest te danken hebben, als wel aan het esthetisch-verantwoord alibi dat deze tijdgeest verschafte. Vandaar, denk ik, de opmerking van de componist dat de vraag 'of de gebruikte muzikale clichés, door hun context, functioneren als commentaar op zichzelf, met vervreemding als gevolg, of uitsluitend dienen tot luistergenot (of beide)', een zaak is 'die meer de luisteraar dan de componist aangaat'.

Het is niet alléén maar boosaardig om te zeggen dat de jaren zestig 'gelegenheid gaven' en dat achter menige naar Charles Ives vernoemde herensociëteit (Huize *Idon't quote, I just recognize myself*) een geheim maar vrolijk bordeel schuilging. Daarom ook beschouw ik *Anachronie I* en *II* als een bijzonder soort 'gelegenheidsstukken', en daarom ook beschouw ik de diversiteit in Andriessen's muziek, zowel in stijl, muzikaal materiaal, genre als in functie, niet zozeer als het resultaat van de ontwikkeling van het muzikale denken in de jaren zestig en zeventig, maar als de uitkomst van een houding, -een houding die eenheid in diversiteit garandeert.

Deze houding, waarin Strawinsky en Bach de componist een voorbeeld zijn, is hoorbaar in de wijze waarop conventies van bestaande muziek en de bijbehorende uitvoeringspraktijk tot onderwerp van het componeren worden gemaakt. Het zijn de waarde die wordt gehecht aan deze conventies, en de muzikale of dramatische betekenis op grond waarvan zij worden uitgekoken, die de wijze waarop zij gebruikt worden bepalen. Soms is er sprake van vervreemding, soms treedt er het effect van Nabokov's Sebastian Knight op, die 'de parodie (gebruikte) als een soort springplank om de hoogste sfeer van ernstige emotie binnen te wippen', en soms -vooral in Andriessen's 'vrije' composities van de laatste jaren - ontdoen de verwijzingen zich van dat waarnaar verwezen wordt en is het onderwerp van de compositie alleen nog maar de compositie zelf. Wat we in deze 'Nacht van Andriessen' horen is de muziek van een componist die zijn eigen labyrint in de muziekgeschiedenis kies en zichzelf tot het middelpunt ervan maakt. Elke reis door dat labyrint heeft de reiziger als begin- en eindpunt. Daarom is in zijn muziek het onderscheid tussen verwijzing, citaat en eigen muziek in laatste instantie onbelangrijk. Het resultaat is altijd muziek met een onvervreembare identiteit, dwars en direct, dwingend en gereserveerd. Elmer Schönberger, mei 1981

### Roussel - Vierde symfonie (1934)

In 1918 publiceerde Matthijs Vermeulen onder de titel *De twee muzieken* een hartstochtelijk pleidooi voor de Franse muziek dat tegelijk een filippica tegen de Duitse toonkunst was en tegen de exclusief Duitsgeoriënteerde uitvoeringspraktijk in Nederland. In het hoofdstuk over Albert Roussel schreef Vermeulen: 'In Holland ook zal men doorgaan met nota te nemen van den geringsten Duitscher, die een domme fuge, dubbelfuge, of variatie kreeg uitgevoerd en uitgegeven.

Van die domme fuga's zijn we al lang bevrijd en in 1938 kon Arthur Hoerée in zijn biografie van Roussel schrijven dat deze een grote reputatie in Nederland genoot. Volgens Sem Dresden, aldus de biograaf, was *Pour une fête de printemps* niet minder dan een openbaring in Nederland geweest en Roussel, 'zeer gevierd in Holland', had aan de scheidende cellist van het Concertgebouworkest zijn *Concertino* opgedragen. Ruim veertig jaar later is van die reputatie nog maar weinig over en wordt Roussel nog slechts bij uitzondering gespeeld. (De VARA-matinee komt de eer toe vorig jaar de eerste Nederlandse concertuitvoering van de opera *Padmâvati* geprogrammeerd te hebben). Het enige stuk van Roussel dat via de grammofoonplaat enige bekendheid geniet is zijn Derde symfonie. Wie het stuk niet kent zal er door Louis Andriessen's *Anachronie I* misschien benieuwd naar worden: het hoofdthema van het eerste deel, geciteerd in *Anachronie I* (vlak nadat een elektronisch orgeltje een fragment uit César Franck's Strijkkwartet heeft gespeeld), is een van de sterkste thema's van de twintigste-eeuwse muziek. De hoekige, zwaar aangezette motoriek ervan is een van de kenmerken van de late muziek van Roussel, die - aangekondigd in de Tweede symfonie en *Pour une fête de printemps* - hun beslag krijgen in de *Suite en fa* (1926) en de Derde en Vierde symfonie.

In deze stukken heeft Roussel zich definitief losgemaakt van het impressionisme (hij was zeven jaar jonger dan Debussy en zes jaar ouder dan Ravel) en zijn idioom verhard in een uitbeend neo-classicisme. Dat neo-classicisme is niet luchtig, elegant of 'evenwichtig', het is een getemd, 'geobjectiveerd' expressionisme waarin vorm, idioom en de 'gebaren' van de stijl dikwijls op gespannen voet staan. Als dat de reden is waarom de Vierde (en de Tweede) symfonie niet meer gespeeld worden, is dat de verkeerde conclusie uit een juiste constatering.

E.S.

### Nocturnen (1959)

In de officiële, door Donemus uitgegeven werkenlijst van Andriessen is *Nocturnen* de derde in een reeks van 43 composities. De lijst is overigens niet compleet. Aan *Nocturnen* gaan nog vooraf: *Séries* voor twee piano's (1985) en de op zeventienjarige leeftijd geschreven *Sonate voor fluit en piano* (1956), misschien nog wel steeds Andriessen's meest gespeelde stuk. *Nocturnen*, gecomponeerd in 1959, verscheen in 1965 op een Donemus-grammofoonplaat.

Volgens de toelichtende tekst had de compositie 'vooral betekenis als technisch-muzikale uiteenzetting tussen traditionele verworvenheden en nieuwe tendenzen in de muziek van na 1950'. De muziek was dus mooi en tóch modern. Dat laatste werd geïllustreerd aan de hand van een notenvoorbeeld, ontleend aan het begin van *Nocturne III*: 'de introductie van een 12-toons-complex'. Eenentwintig jaar later, nu de *Nocturnen* als volwassen moeten worden beschouwd, blijken deze maten tot de minst karakteristieke van de hele compositie te behoren. Veel typerender is het anti-ontwikkelingsdenken in deze muziek, de vrijwillige beperking in muzikale onderwerpen, en, meer in het bijzonder, de harmonische karakteristiek (chromatiek in de geest van de diatoniek).

*Nocturnen* is gecomponeerd voor orkest en sopraan. De zangstem wordt opgevoerd als een verpersoonlijkt deel van het instrumentarium. De teksten van deze liederen die 'geen liederen, maar orkeststukken zijn' worden

dan ook, in overeenstemming met de aanwijzing in de partituur, niet afgedrukt.

E.S.

### Anachronie I (1966), Anachronie II (1969)

Over *Anachronie I* ('de tijd in tegenspraak') voor orkest schreef ik destijds: 'veel compositie-technieken die de laatste vijftig jaar gebruikt zijn, worden in het stuk, vaak contrastgewijs, toegepast. Veel technieken worden in hun toepassing becommentarieerd: een 12-toonsreeks wordt tonaal afgesloten en een fragment in laat-romantische stijl lost op in een toontros. Gewoonlijk echter worden de verschillende stijlen niet aangepast, maar in hun waarde gelaten, eventueel gecombineerd met een andere stijl, of overlappen de stijlen elkaar.

(...) Als er fragmenten in Penderecki-stijl, Franse filmmuziek-stijl, Boulez-stijl enz. enz. in een stuk voorkomen, is het, in die zin van het woord 'stijl', *stijlloos*. Het bevat te veel stijlen om een stijl te hebben. Daar is het in dit stuk dan ook niet om begonnen. Het stuk is veeleer een afspiegeling van de muzikale werkelijkheid van deze tijd (...) Zoals de popart-schilderkunst de realiteit afspiegelt, vaak met behulp van vergrootglazen en lachspiegels, zo is *Anachronie I* een afspiegeling van de muzikale realiteit. De realiteit van de muziek is niet de werkelijkheid, maar de muziek zelf, de *muziekgeschiedenis*.

*Anachronie II* is eerder een consequentie van *Anachronie I* dan een vervolg erop. Het aantal verschillende muzikale stijlen waaraan wordt gerefereerd, is teruggebracht tot vier, die echter veel verder van elkaar verwijderd zijn en op veel ruimere schaal worden toegepast.

Letterlijke citaten ontbreken. Hoewel een der stijlen: de Italiaanse barok (midden in het stuk verschijnt een compleet miniatuur hoboconcertje in Italiaanse stijl) een paar honderd jaar niet meer wordt gebruikt, hebben alle gebruikte stijlen met elkaar gemeen, dat ze deel uitmaken van onze muzikale realiteit. De Italiaanse barokmuziek is een typisch 'verschijnsel van deze tijd', evenals de (uiterst burgerlijke) neo-romantische filmmuziek, waarmee het werk opent. Beide muzikale stijlen behoren op het ogenblik tot de randgebieden der muzikale creativiteit. Daardoor verdient *Anachronie II* als ondertitel de omschrijving 'musique d'ameublement'. De compositie is dan ook aan Erik Satie, de uitvinder van deze muziek, opgedragen.

Of de gebruikte muzikale clichés, door hun context, functioneren als commentaar op zichzelf, met vervreemding als gevolg, óf uitsluitend dienen tot luistergenot (of beide), is een zaak die meer de luisteraar dan de componist aangaat. Wat de laatste betreft: het schrijven van barokmuziek was meer een experiment dan het componeren van de zg. experimentele fragmenten, die in het stuk ook in ruime mate voorkomen. L.A., 1969

### Anfang en Ende

#### Anfang (1972)

*Anfang* is oorspronkelijk gemaakt op verzoek van de Poolse pianist-componist Zygmunt Krauze. Het duurt 2 minuten. Later is het stuk verlengd tot 'Melodie', een 25 minuten durend, bijna geheel éénstemmig stuk voor altblokfluit en piano.

#### Ende (1981)

*Ende* is gecomponeerd op verzoek van Frans Brüggen voor een grammofoonplaat met 'encore's'. Nu duurt het nog een minuut of drie. L.A., mei 1981

### In Memoriam (1971)

*In Memoriam* is een bandcompositie. Het stuk werd gecomponeerd (letterlijk 'samengesteld': ruim 1200 aan elkaar geplakte stukjes tape) in de week volgend op de dood van Strawinsky, op 6 april 1971.

Uitgangspunt was een bandopname van het begin van Mozart's Veertigste symfonie in g, in de met ritmesectie, clavecymbel en electronica opgepepte versie van Waldo de los Rios. Deze band werd vervolgens verknipt volgens het ritme van de slotdans, *Danse sacrale*, van Strawinsky's *Sacre du printemps*. Voor de rusten werden stukjes lege band gebruikt. In dit *In Memoriam* is de *Danse sacrale*, *Danse macabre* geworden.

### Le Voile du Bonheur (1966, rev. 1971)

De oerversie van *Le Voile du Bonheur* werd gecomponeerd in mei 1966 en had deel moeten uitmaken van een bundel didactische vioolmuziek. De opdracht voor deze bundel was aan Reinbert de Leeuw verleend. De bundel is er nooit gekomen. In zijn oorspronkelijke vorm is dit chanson sans paroles in a mineur voor viool en vleugelpiano te beschouwen als een bijdrage aan het zogenaamde jeugdsentiment. Jeugdsentiment - dit voor de jeugdige luisteraars - was een in de jaren zestig door vele zichzelf respecterende kunstenaars beoefende vorm van meligheid waarin met ironische nostalgie werd teruggeblikt naar de tijd waarin de zichzelf respecterende kunstenaars in spe stiekem een pakje *Dr. Dushkind* of *Miss Blanche* van vijfenzeventig cents kochten en dat vervolgens achter elkaar konden oproken zonder de pijpen van hun broek te hoeven dichtbinden omdat ze nog *plusfours* droegen.

Overigens maakte de ironie de nostalgie alleen nog maar erger. Componisten schreven bij voorbeeld een perfect stukje in Fauré-stijl, even mooi als ze het vroeger thuis gehoord hadden, en noemden dat vervolgens in het bijgevoegde commentaar 'een juweeltje voor de romantische amateur; een zacht stukje voor mevrouw, en voor (naam van een gehaat, anti-modern criticus)'. In 1971 werd *Le Voile du Bonheur* uitgebreid met een tienerliedje: 'Laatst, toen liep ik door het Vondelpark'. Geheel in de traditie van de grote *songwriters* schreef de componist niet alleen de muziek, maar ook de tekst van dit liedje.

E.S.

### De Volharding (1972) - On Jimmy Yancey (1973)

Bij het stuk *De Volharding* ging het me om het slechten van enige muzikale barrières. Dat was ook de opzet van de zogenaamde Inklusieve Konserten, zoals die begin jaren zeventig in Amsterdam georganiseerd werden: gratis concerten van 8 à 9 uur, waarin allerlei soorten muziek ten gehore werden gebracht: avantgarde, middeleeuwse muziek, pop, jazz, elektronische muziek, etc. We hoopten daarmee de exclusiviteit van de verschillende concertgenres, en hun publieken, te doorbreken.

Al bij het werken aan het stuk *De Volharding* begreep ik dat je die 'democratisering' van de muziek niet alleen in concerten moest organiseren, maar ook in de muziek zelf. Het stuk *De Volharding* heeft dan ook te maken met zowel avantgardemuziek als elementen van volksmuziek, zoals doorgaande ritmes en een vrijere interpretatie van de uitvoerder. Dat is ook het gevolg van de manier waarop het stuk wordt uitgevoerd en van het feit dat de uiteindelijke inhoud van het stuk is beïnvloed door de spelers.

Ook *On Jimmy Yancey* is voor *De Volharding* geschreven. Jimmy Yancey was, in de vroege jaren twintig, een van de uitvinders van de boogie-woogie pianostijl. De verspringende linkerhand van de ragtime veranderde in een trein-achtige, monotone herhalingsfiguur die in feite melodieuzer was dan de ragtime-bas.

Het stuk *On Jimmy Yancey* bestaat uit twee delen. In het eerste deel worden drie thema's van Yancey geciteerd, het tweede deel is een soort 'in memoriam'. Beide delen eindigen met een typische boogie-woogie lick, waarmee Yancey al zijn stukken vrij onverwacht eindigt op de plaat. Waarschijnlijk deed hij dat op teken van de producer als de 3 minuten om waren die één kant van een 78-toerenplaat kon bevatten. Boogie-woogie pianisten speelden soms uren achtereen in café's, om de blanke bourgeoisie te entertainen. De omstandigheden waaronder muziek werd geproduceerd beïnvloedde de muziek zelf. Een componist die rekest op een zaal doodstille luisteraars maakt andere muziek dan de pianist in een café die elke drie minuten de subway hoort langskomen. L.A., 1974

### Hoketus (1977)

Een uitvoering van het stuk *Hoketus*: links op het podium (maar de groep speelt het liever op de zaalvloer zodat de luisteraars tussen de twee groepen in kunnen gaan zitten) een groep van zes musici, een panfluit, een altsaxofon, basgitaar, piano, fenderpiano en conga's. Rechts op het podium een zelfde bezetting van zes musici.

Elke groep speelt als groep hetzelfde: een akkoord of een toon, maar de beide groepen spelen gedurende het hele stuk steeds om de beurt. Een dergelijke techniek, zeer snel altemnerend spelen, werd in de 14de eeuw de 'hoketus'-techniek genoemd. Vandaag de dag komt deze techniek alleen nog voor in diverse vormen van volksmuziek, zoals bij panfluitenssembles in Chili, Peru en Bolivia en bij Afrikaanse drumorkesten. De hoketustechniek vereist een uitzonderlijke ritmische precisie; zelfs de akoestiek van de ruimte heeft invloed op de timing van de verschillende ritmes.

Hoketus is een vorm van *minimal art*, hoewel, in tegenstelling tot de *minimal music* van componisten als Riley en Reich, meer geënt op rockmuziek: hard (alle instrumenten worden elektronisch versterkt) en aards. Het stuk is misschien ritualistisch, maar het houdt zich verre van alle kosmische rimram van de Amerikaanse minimalisten. L.A., 1979

### Le Sacre du Printemps - Igor Strawinsky, bewerking Maarten Bon

De uitvoering van Maarten Bon's bewerkingen voor vier piano's van *Le Sacre du Printemps* is een première waarvan een half jaar geleden nog gevreesd werd dat zij nooit zou plaatsvinden. Het is, om precies te zijn, een halve première, want het eerste deel van de bewerking beleefde zijn eerste uitvoering in 1978 tijdens een besloten concert ter gelegenheid van de opening van Muziekcentrum Vredenburg in Utrecht. Al voor die tijd waren er pogingen in het werk gesteld om Boosey & Hawkes, uitgever van de oorspronkelijke partituur van de *Sacre*, te bewegen tot het verlenen van toestemming voor openbare uitvoering van de bewerking.

De officiële weg moest wel bewandeld worden want de Koninklijke Harmonie 'Oefening en Ontspanning' van Beek en Donk was al in moeilijkheden gekomen toen Boosey & Hawkes het oor te luisteren had gelegd bij de radio die een speciaal voor dit orkest gearrangeerd fragment van de *Sacre* uitzond.

De vereiste toestemming werd niet verleend, wat verwonderlijk mocht heten, gezien het feit dat andere (en bovendien uitgesproken smakeloze) bewerkingen van Strawinsky (*Les cinq doigts* voor orgel, een door de componist gehaat instrument) wél een officieel leven konden leiden. Hoewel de uitgever zelfs verbood een opname van het werk te maken, werd die opname tóch gemaakt en vervolgens ter hand gesteld van het advocatenbureau in New York dat de muzikale nalatenschap van Strawinsky beheert. Nadat op verzoek van het bureau een aantal deskundigen, waaronder Strawinsky's voormalige secretaris Robert Craft, zich over partituur en opname had gebogen en zich zeer enthousiast had

had betoond, verleende Boosey & Hawkes toestemming voor uitvoering van de bewerking.

Natúúrlijk was de beoordelingscommissie enthousiast, al was het alleen maar omdat in de bewerking van Maarten Bon - een in principe notengetrouwe transcriptie - van de oorspronkelijke partituur meer over blijft dan in Strawinsky's eigen bewerking voor twee piano's. Veertig vingers kunnen twee keer zoveel noten spelen als twintig vingers. Meteen al in de zeer complexe *Introduction*, waarvan in de zetting voor twee piano's slechts een suggestie overblijft, is het gevolg daarvan hoorbaar: geen detail blijft ongespeeld. De bewerking voor vier piano's is dan ook geen 'reductie' (*reduction for piano* is het Engelse woord voor klavier-uittreksel), maar een röntgenfoto die de muzikale inhoud abstraheert en van 'wijding' en 'lente' maakt wat het is: klinkende structuur. In het geval van een romantische compositie met vulstemmen en uitgecomponeed pedaal, zou een dergelijke transcriptie desastreus zijn, in het geval van de *Sacre* levert zij een klankbeeld op dat (met uitzondering van enkele episoden) het origineel niet nabootst maar vervangt, zoals de vier piano's van de definitieve versie van *Les Noces* en van de pianola-bewerking van het vierde tableau van *Petroesjka* het oorspronkelijke symfonie-orkest vervangen. Een enkele keer blijkt het vervangene onvervangbaar: de hoge c die de fagottist in de eerste maat van de *Sacre* uit zijn instrument perst (arbeid is hier parameter van de klank), klinkt nu eenmaal oneindig veel hoger dan de even hoge c die de pianist met hetzelfde gemak speelt als welke andere toon op zijn instrument.

E.S.

12 juni Den Haag, Hot Theater,  
20.30 uur

13 juni Muziekcentrum Vredenburg  
(Kleine Zaal), 20.15 uur

15 juni De Doelen (Kleine Zaal),  
20.15 uur

## Ad hoc Ensemble/Koor Diaboli in Musica

# Mattheus Passie

L. Andriessen

op tekst van Louis Ferron

dirigent Huub Kerstens  
verteller Rudolf Lucieer

Aan deze uitvoering werken mee:

### musici

*hobo/althobo* Maud Sauer  
*hobo/althobo* Bart Schneemann  
*hoorn* Jan Wolff  
*viol/altviool* Jan Erik van Regteren  
Altena  
*viol* Sabeth Pieteron  
*altviool* Carien Blanken  
*cello* Rene van Ast  
*contrabas* Pieter Smithuizen  
*orgel* Leo van Doeselaar

### koorsolisten

grote rollen:

*sopraan* Agnes van Koert  
*alt* Olga Prent-Wüst  
*tenor* Roel Sluis  
*bariton* Frank Ramakers

kleine rollen:

*sopraan* Nannie Schuller  
*mezzo sopraan* Trille Bedarrides  
*bariton* Bernard Geijsel