

- 4, 5, 6 juni Amsterdam, De IJsbreker,
20.30 uur
9 juni Den Haag, Hot Theater,
20.30 uur
10 juni Utrecht, Centrum 't Hoogt,
20.30 uur

Laboratorium

Vinko Globokar

- 8 juni Den Haag, Koninklijk
Conservatorium, 20.15 uur
9 juni Utrecht, Muziekcentrum
Vredenburg (Kleine Zaal),
20.15 uur

Gaudeamus Kwartet

- 11 juni Den Haag, Hot Theater,
20.30 uur
14 juni Amsterdam, Centrum Bellevue,
11.00 uur
18 juni Utrecht, Muziekcentrum
Vredenburg (Grote Zaal),
20.15 uur
20 juni Rotterdam, De Doelen
(Grote Zaal), 20.15 uur

Slagwerkgroep Den Haag

- 11 juni Utrecht, Muziekcentrum
Vredenburg (Grote Zaal),
20.15 uur
13 juni Amsterdam, Concertgebouw,
20.15 uur

Omroeporkest

- 15 juni Den Haag, Nieuwe Kerk,
20.15 uur
18 juni Groningen, De Oosterpoort,
20.15 uur
20 juni Amsterdam, Concertgebouw
(Grote Zaal), 20.15 uur

Nederlands Kamerorkest

Mimetheater Mekaniek

- 16 juni Den Haag, Koninklijk
Conservatorium, 20.15 uur
18 juni Amsterdam, Centrum Bellevue,
20.30 uur
19 juni Groningen, De Oosterpoort,
20.15 uur
22 juni Utrecht, Muziekcentrum
Vredenburg (Grote Zaal),
20.15 uur
23 juni Middelburg, Vleeshal,
20.30 uur

Muziek voor twee piano's en slagwerk

- 19 juni Amsterdam, Centrum Bellevue,
20.15 uur
20 juni Utrecht, Muziekcentrum
Vredenburg (Kleine Zaal),
20.15 uur
22 juni Den Haag, Hot Theater,
20.30 uur

Electric Phoenix, Londen

- 22 juni Amsterdam, Concertgebouw
(Kleine Zaal), 20.15 uur
23 juni Den Haag, Koninklijk
Conservatorium, 20.15 uur

Muziek voor twee piano's

- 4, 5, 6 juni Amsterdam, De IJsbreker,
20.30 uur
9 juni Den Haag, Hot Theater,
20.30 uur
10 juni Utrecht, Centrum 't Hoogt,
20.30 uur

De Eduard van Beinum Stichting in samenwerking met Stichting De IJsbreker, de NCRV-radio en de NOS

Laboratorium

voor 10 instrumenten en een coördinator
1973/1981

Vinko Globokar 1934

Jets (II-X)

Inventions paramétriques (I/III/V/VIII/X)

Réactions (III/IV)

Automusique (III)

Interdépendance modulée (I/V)

Relais (II/I/III/V/VII/IX/Synthesizer)

Coopération (II/VI) VII/IX/X)

Diminution (III/IV/V/VI)

Dualité (I/III/X)

Convergent-divergent (III/IV/V)

Modulation naturelle (I-X)

Limites (I)

Traitements similaires (I/II/IV-X)

Res/As/Ex/Ins-pirer (V)

Réponses I/II/V-X)

Diriger (II/III/VII/X)

Dissociation (VII/VIII)

Fonctionnement (II)

Influence liquide (III/IV/V/VI/VII/VIII)

Queekhoven Ensemble o.l.v. Vinko Globokar

- (I) Michael Selman *viol*
Petra Vahle *altviool*
(II) Frances Marie Uitti *cello*
(III) Geoffrey Dodd *hobo*
(IV) Sungwan Park *klarinet*
Johan van den Linden *saxofoon*
(V) Jan Wolff *hoorn*
(VI) Vinko Globokar *trombone*
(VII) Herman Rieken *slagwerk*

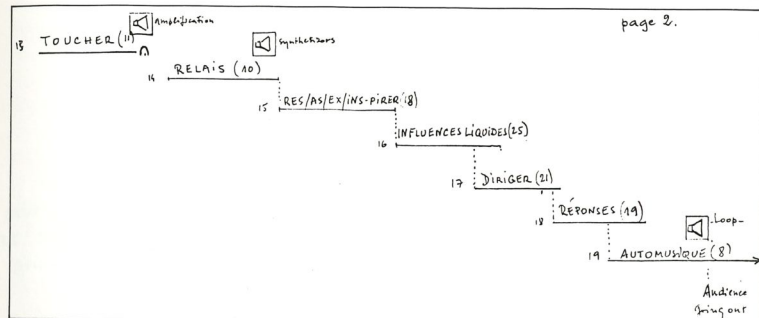
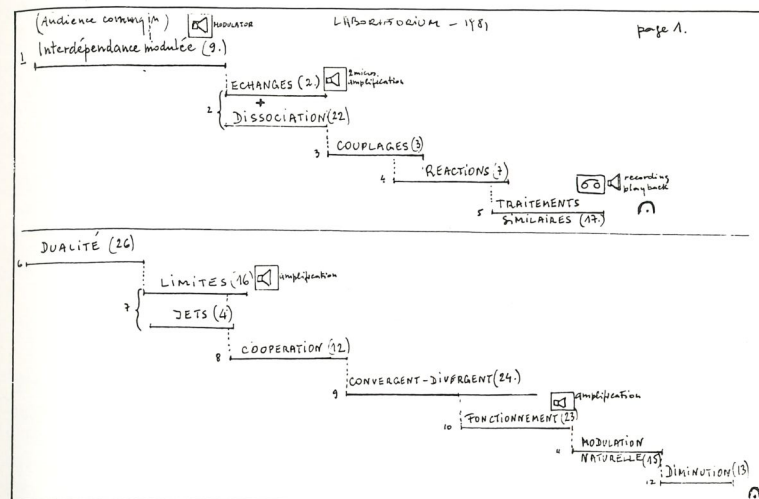
(VIII) Jean Pierre Drouet *slagwerk*

(IX) Miriam Derks *harp*

(X) David Jaggard *piano*

De concerten in Amsterdam worden door de NCRV-radio opgenomen
voor uitzending op een later tijdstip

de delen worden in onderstaande volgorde en
combinaties uitgevoerd



Boven: Vinko Globokar

Vinko Globokar werd in 1934 geboren in Anderny, Frankrijk, uit Joegoslavische ouders.

Hij studeerde aan het Conservatorium van Parijs en won eerste prijzen voor trombone en kamermuziek.

Hij studeerde compositie bij René Leibowitz en Luciano Berio

1968-72: docent bij de zomercursus in Darmstadt

1968-78: professor aan de Staatliche Hochschule für Musik in Keulen

1969: stichtte NEW PHONIC ART Ensemble met Carlos Roqué Alsina, Jean Pierre Drouet en Michel Portal

1974-79: leider van de Instrumentale/Vocale afdeling van het IRCAM/ Parijs

werkljst:

Plan (1965)

Voie (1965/66)

Traumdeutung (1967)

Fluide (1967)

Accord (1966)

Discours II, III, IV (1967/74)

Etude per Folklor I en II (1968)

Correspondences (1969)

La Ronde (1970)

Concerto Grosso (1969/75)

Drama (1971)

Ausstrahlungen (1971)

Atemstudie (1972)

Vendre le Vent (1972)

Airs de voyages vers l'intérieur (1972)

Das Orchester (1974)

Dédoublement (1975)

Un jour comme un autre (1975)

Carrousel (1976)

Standpunkte (1976/77)

La Tromba è mobile (1979)

De Eduard van Beinumstichting heeft op het Internationaal Toonkunstenaars Centrum Queekhoven musici uit vele landen bijeen, met wie deze reeks uitvoeringen van Laboratorium gerealiseerd wordt. Enigen van hen hebben nooit eerder aan deze vorm van moderne muziekbeoefening gedaan zodat Laboratorium voor hen geworden is wat de componist ermee heeft bedoeld: een werkplaats.

Laboratorium is gebaseerd op onderzoekingen, analyses, experimenten en veronderstellingen. Wat ik erin behandel, zijn de verschillende aspecten van de wisselwerking tussen lichaam en instrument, van instrumentale onderzoekingen, van de psychologische wisselwerking tussen twee uitvoerenden, van de invloed die een electro-acoustisch apparaat kan hebben op de vindingrijkheid van een uitvoerende; ik behandel allerlei aspecten van de wisselwerking tussen groepen, waarbij ik dikwijls teksten gebruik om uit te leggen om welke processen het gaat.

Het enige wat ik met dit werk beoog is directe feiten te tonen en hun wijze van ontstaan; welbewust vermijd ik elke esthetische mooimakerij en elke vorm van camouflage. Er is geen 'begeleiding' bij, alles is op zichzelf belangrijk; iedere persoon is onafhankelijk en ook al hoort hij bij een groep, hij kan zijn werk afzonderlijk laten zien.

Er is weinig ontwikkeling in het stuk, maar als die optreedt, wordt het tot het uiterste doorgevoerd; dat kan leiden tot het onhoorbare of tot de grenzen van wat over het algemeen voor onmogelijk wordt gehouden.

Aan Laboratorium werken 11 musici mee, 10 instrumentalisten en 1 coördinator; elk speelt op meer dan een instrument, indien een bepaald probleem met een ander instrument beter 'afgehandeld' kan worden. De instrumenten zijn slechts zelden vastgelegd, wat de musici de kans biedt om het meest adequate instrument te kiezen.

Om een paar van de voorkomende onderwerpen te noemen:

- etudes voor de ononderbroken circulaire ademhaling, voor het toucher, voor het inademen.
- veranderingen van het instrument door er onderdelen aan toe te voegen, weg te nemen of te veranderen.
- koppeling van instrumenten, gelijktijdig spel van meerdere instrumentalisten op één instrument, spel van één instrumentalist op meerdere instrumenten.
- instrument als klankbodem van de menselijke stem.
- natuurlijke voortbrenging van instrumentale en vocale klanken tegelijk.
- muziek opwekken door gebaren en bewegingen.
- vindingrijkheid van de musicus, al of niet van buitenaf gestimuleerd.
- splitsing van jezelf in meerdere personages.
- reactie op het spel van een ander of op het geluid dat door een electro-acoustisch apparaat wordt voortgebracht.
- muziekmaken op basis van 'buiten-muzikale' gegevens.
- invloed van de musici op elkaar door gebaren of vocale aanwijzingen.

Elk thema wordt naar behoefte onderzocht door één persoon of door meerdere personen, waarbij de musici steeds van plaats veranderen om steeds nieuwe groepen te vormen. De totale vorm, dat wil zeggen de volgorde en de manier waarop de verschillende thema's worden gecombineerd of behandeld, wordt door de musici zelf tijdens de voorbereidingen vastgesteld. Ze kunnen zich daarbij bedienen van enige vormschema's die ik aandraag.

De geluidsversterking moet uitsluitend beschouwd worden als een verlengstuk van het instrument en dient alleen maar om bepaalde klankconstellaties hoorbaar te maken, die in een compacte combinatie van thema's zouden kunnen ondergaan.

Ik bedien me slechts van electronica (ARP-synthesizers, vertragingapparatuur, ringmodulatoren) als dat het spel van de musici langs psychologische weg kan beïnvloeden.

Het compositiemateriaal (hoogte-reeksen, ritme-reeksen, gradaties in klankdichtheid) is buitengewoon strak georganiseerd, dikwijls volgens seriële principes, maar de vorm van organisatie is bewust onhoorbaar gemaakt, enerzijds door de opeenstapeling van verschillende situaties, anderzijds vooral door het fysieke, organische engagement dat van de musici wordt vereist om opgelegde taken naar behoren te kunnen vervullen en problemen te kunnen oplossen.

Theoretisch is Laboratorium een werk zonder einde. Er zullen altijd nieuwe thema's aan toegevoegd kunnen worden. Het is een soort catalogus waaruit alles gespeeld kan worden dat er nu in opgenomen is. Met maar een paar musici ter beschikking kan er ook een beperkte keuze gemaakt worden. Wat in de komende jaren onveranderlijk zal blijven, is het totale aantal musici en het muzikale materiaal waarop het werk vanaf het begin is gebaseerd.

Vinko Globokar

8 juni Den Haag, Koninklijk
Conservatorium, 20.15 uur
9 juni Utrecht, Muziekcentrum
Vredenburg (Kleine Zaal),
20.15 uur

Gaudeamus Kwartet

Jan Wittenberg *viool*
Paul Hendriks *viool*
Hans Neuburger *altviool*
Max Werner *cello*

Jan van Vlijmen * **Trimurti**
1935 **trittico per quartetto d'archi**
1980
Sattva
Rajas
Tamas

Mauricio Kagel **Strijkkwartet (I)**
1931 **1967**

Mauricio Kagel **Strijkkwartet (II)**
1931 **1967**

György Ligeti **Strijkkwartet nr. 2**
1923 **1968**

Allegro nervoso
Sostenuto molto calmo
Come un meccanismo di precisione
Presto furioso, brutale, tumultuoso
Allegro con delicatezza - stets sehr
mild, wie aus der Ferne

* eerste uitvoering

Het concert van 8 juni wordt rechtstreeks uitgezonden
door de NOS-radio, via Hilversum 2



Het Gaudeamus Kwartet

Het Gaudeamus Kwartet, in 1952 opgericht, is genoemd naar de Stichting Gaudeamus te Bilthoven, die zich ten doel stelt jonge componisten te steunen.

Het kwartet verwierf internationale erkenning door zijn vertolking van de hedendaagse muziek.

Naast concerten in het kader van de Internationale Gaudeamus Muziekweken, heeft het eerste uitvoeringen verzorgd tijdens het Holland Festival, de ISCM-Festivals in Hamburg, London, Basel, Graz, Reykjavik en Rotterdam, het Festival voor 20ste eeuwse muziek in Dublin, de Europalia in Brussel, de Dagen voor nieuwe kamermuziek in Witten, het Europese Forum te Alpbach, de Warschauer Herbst, de serie van de Park Lane Groupe London, de serie van de studio voor Hedendaagse muziek Genève en de Salzburger Festspiele. Sinds 1976 organiseert het Gaudeamus Kwartet een serie "open workshops" waarvoor compositiestudenten worden uitgenodigd om hun werk in te sturen. Deze composities worden door het Gaudeamus Kwartet ingestudeerd waarna de mogelijkheden van de werken worden besproken en geanalyseerd met de componisten.

Platen van het Gaudeamus Kwartet verschenen bij Dureco, Columbia en Philips.

Jan van Vlijmen: Trimurti - trittico per quartetto d'archi

Trimurti, een drieluik en twee episodes voor strijkkwartet, werd geschreven in opdracht van het ministerie van CRM.

Trimurti duidt op de zogenaamde Indische drieëenheid die bestaat uit de belangrijkste drie goden van het hindoeïstische Pantheon. In sommige publicaties echter - en in deze zin moet de titel van dit strijkkwartet worden gezien - symboliseert de Trimurti de drie grote beginselen, Sattva, Rajas en Tamas, die volgens de Samkhya-filosofie alle grootheden in de natuur en het leven bepalen.

Sattva (ondertitel van het eerste deel) betekent licht, verlichtende kennis, lichtheid. In muzikaal-technisch opzicht wordt in dit deel teruggegrepen op een techniek die ook in het recente orkestwerk Quaterni werd toegepast: het gebruik van de twee basiselementen uit de klassieke compositietechniek, melodie en harmonie. Maar zowel hier als bij Quaterni is er geen sprake van een orthodoxe toepassing van deze techniek. Ten aanzien van het melodische principe kan in dit geval beter gesproken worden van een cantus-firmus-techniek, cantus firmus in de betekenis van een gegeven stem, een rode draad die zich door het gehele toonhoogtespectrum voortbeweegt. De leidende en herkenbare melodische lijn van Quaterni heeft hier echter plaatsgemaakt voor een lijn waaraan een meer structurele betekenis moet worden toegekend. Het harmonische gegeven dat bestaat uit akkoordformaties van minimaal vier en maximaal acht verschillende tonen ontwikkelt zich - anders dan in Quaterni - tot een meer horizontale of zo men wil polyfone uitwerking of interpretatie van het verticale organisatieprincipe; mede gezien de aard van de bezetting van Trimurti lag dit laatste ook wel voor de hand.

Rajas (ondertitel van deel twee), volgend op een korte episode die het eerste aan het tweede deel bindt, betekent energie, activiteit, expansiviteit. Dit begrip uit zich in de natuur als kracht en beweging; in de levende wezens verwekt het hartstocht, streven, inspanning. Muzikaal gezien is dit tweede deel het zwaartepunt van de hele compositie: een langdurige krachtsinspanning gedragen door een zeer snelle beweging waarbij, in tegenstelling tot het eerste deel, de zelfstandigheid van de vier stemmen zich ook compositorisch-technisch veel sterker manifesteert. Het is een ware uitputtingsslag die hoge eisen stelt aan de concentratie en het uithoudingsvermogen van de musici.

De verbinding tussen het tweede en derde deel wordt tot stand gebracht

door het inlassen van een tweede episode welke uitsluitend voor viool is geschreven.

De ondertitel van deel drie *Tamas*, betekent duisternis, zwaarte, en uit zich in de natuur als starheid, belemmering; bij de mens als apathie, vrees, traagheid enzovoort. Ook in muzikaal opzicht is hier sprake van traagheid en verstening, dit in scherp contrast met het tweede deel. Compositorisch gezien is dit vertaald in een op het eerste gezicht zeer eenvoudig lijkende structuur: een in stijgende lijn bewegend harmonisch veld, waarbij de vierstemmigheid van het begin zich gaandeweg via vijf-, zes- en zevenstemmigheid een weg baant naar de achtstemmigheid van het slot, en wel in de hoogste regionen van de vier strijkinstrumenten. JvV

Mauricio Kagel - Strijkkwartet

Na de eerste uitvoering van dit werk, op 25 februari 1974 in Hamburg door het LaSalle Quartet, verscheen in "Die Zeit" een commentaar dat de essentie ervan goed weergeeft. Hier volgt een fragment.

"Een 'strijkkwartet' - wie componeert er tegenwoordig eigenlijk nog strijkkwartetten? Intussen weten we dat een conventionele benaming bij Kagel betekent dat hij het genre ter discussie stelt, dat hij de functie openbreekt en structuren blootlegt, het mechanisme verduidelijkt en daarmee een vacuüm creëert dat hij opvult met een nieuw werk, samengesteld uit de brokstukken.

Een strijkkwartet: voor Kagel is dat om te beginnen de aanwezigheid van vier individuen, die zich uit de naad werken om samen iets tot stand te brengen; daarin slagen ze meestal maar ten dele-, zoveel hoofden zoveel zinnen. En zo komen de musici bij Kagel in het eerste kwartet na elkaar en met behoorlijk veel tussentijd op; ze gaan ver uit elkaar zitten, oefenen voor zichzelf, gaan weer eens ergens anders zitten. Pas in het tweede kwartet zitten ze op hun gebruikelijke plek, maar tot en met de laatste maat blijven ze elkaar dwarsbomen, blokkeren ze elkaar. Een strijkkwartet: dat zijn vier musici die met een strijkestok op snaren klanken produceren. En zo laat Kagel zijn vier strijkcrobaten op hun instrumenten voordoen, hoe tonen geproduceerd kunnen worden en met welke verschillende resultaten: strijken, tokkelen, zelfs in de klankgaten blazen, met de haren van de stok en met het hout strijken, een strakke toon en vibrato, lang aangehouden en in tremolo, achter de kam, normaal, op de toets, natuurlijk en vervreemd, bijvoorbeeld met plakband op de snaren, met dun papier of onder een doek, gedempt met een munt of met een paperclip, ontstemd met lucifers of met een breinaald getokkeld. - Een vrolijk stukje theater?

Een strijkkwartet: dat is dan ook nog een muziekstuk, een vorm, een gestructureerde afloop. En zo heeft Kagel een dramaturgie bedacht, die de klassieke sonatebouw niet meer op z'n zuiverst weergeeft, maar die de modellen verduidelijkt: "expositie", "doorvoering", "reprise"; maar alles natuurlijk met een vraagteken en een antwoord dat echt niet altijd 'ja' luidt.

Een strijkkwartet: dat is voorts een reeks onderdelen, een doelgericht werk: sonatevorm, langzaam deel, menuet, finale. Om te beginnen ziet Kagel af van de logica der volgorde, door voor te schrijven dat tussen de twee delen van zijn kwartet een ander kwartet of de pauze ingelast moet worden.

Bovendien kan hem ook de volgorde niets schelen: deel I mag voor deel II, maar andersom is ook goed. Met onvermoede precisie komt Kagels bedoeling te voorschijn: de luisteraar gaat proberen om de samenhang te herstellen, bijna automatisch gaat hij nadenken over de storingsfactoren. Strijkkwartet: dat is tenslotte een 'social event'. Nu kan Mauricio Kagel met de presentatie van een uitgehold patroon de verlorengedane intimiteit van een huismuziek of het verfijnde kunstgenot van de kenners niet

terugwinnen. Maar omdat hij alleen maar de schijn wekt grappen te maken en intussen onverbiddelijk de totale inzet van de musici opeist, laat hij de toehoorders twee dingen zien: hoe vrolijk de muziek zelf is en hoe vrolijk ze de luisteraar kan maken, en ook hoeveel ernst erachter schuil gaat: kunst is werk".

György Ligeti - strijkkwartet nr. 2

Eerste uitvoering op 14 december 1969 in Baden-Baden, door het LaSalle Quartet.

Begin augustus 1968 schrijft Ligeti vanuit Wenen aan Ove Nordwall een brief over het tweede strijkkwartet; daaruit de volgende interessante fragmenten.

"Het kwartet is absoluut duivels, eigenlijk *Aventures*/Celloconcert deel 2, maar dan potentieel tot in het oneindige doorgevoerd. Het eerste deel verloopt steeds gevaarlijker --- het tweede deel is langzaam, inwendig heel merkwaardig, voortdurend subtiele veranderingen. -- het derde deel een precisiemechaniek, gedestilleerd uit het Celloconcert/*Nouvelles Aventures*, ook uit *Collages Sonores*, heel gevaarlijk, het gaat ook kapot. Vierde deel totale brutaliteit; moet moeilijk zijn om te spelen, veel tripelgrepen, razend snel. Laatste deel is een milde variant op het duivels eerste deel, als vanuit de verte, zoals *Lacrimosa* in het Requiem. Maar deze muziek is heel anders, van Requiem weinig sporen overgebleven; als er geassocieerd wordt, dan is het *Alice in Wonderland*, of misschien wel *Through the looking Glass* (daar zitten vormeigenschappen in zoals de plotselinge omkeer, abrupt, van het ene schaakveld naar het andere, of zoals *Humpty Dumpty* in het gedicht plotseling 'but' zegt en dan ophoudt en alleen nog 'goodbye' zegt). Eigenlijk is er al *Alice in Aventures*, en overal; waarschijnlijk was dat boek voor mij altijd even belangrijk als *Kafka*, ik heb daar nog nooit bewust aan gedacht, en zoals het Keats-fragment *na* het begin van het werk aan *Lontano*, zo kreeg ik plotseling *Lewis Carroll* in m'n handen (hoewel vanouds een van mijn lievelingsboeken - lijkt veel op *Klee* en *Miró*), toen ik al aan het vijfde deel van het kwartet bezig was. Plotseling zag ik de overeenkomsten, vooral in de vorm. Het strijkkwartet is heel 'manieristisch', dat bevalt me momenteel goed. De vijf delen zijn onderaards met elkaar verbonden, er zitten geheime verbanden in, bijna rijm, tussen details in de delen onderling, alle vijf delen zijn als het ware gelijktijdig aanwezig....."

- 11 juni Den Haag, Hot Theater,
20.30 uur
14 juni Amsterdam, Centrum Bellevue,
11.00 uur
18 juni Utrecht, Muziekcentrum Vredenburg
(Grote Zaal), 20.15 uur
20 juni Rotterdam, De Doelen (Grote Zaal),
20.15 uur

Slagwerkgroep Den Haag

John Cage **Third Construction**
1912 1941
Willy Goudswaard
Fred Vogels
Wim Vos
Ger de Zeeuw

Mauricio Kagel **Dressur**
1931 **Schlagzeugtrio für Holzinstrumente**
uit: Trois Degrés
1976-77
Willy Goudswaard
Fred Vogels
Ger de Zeeuw

Karlheinz Stockhausen **Musik im Bauch**
1928 *für 6 Schlagzeuger und Spieluhren*
1975
Willy Goudswaard
Renee Jonker
Frans Leerdam
Fred Vogels
Wim Vos
Ger de Zeeuw

de enceneringen kwamen tot stand in samenwerking met Reinier Heideman.

Het concert van 14 juni wordt door de NOS rechtstreeks uitgezonden via
Hilversum 2

De Slagwerkgroep Den Haag werd in 1975 opgericht door 4 slagwerkers die toen nog aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag studeerden bij Frans van der Kraan, leraar aan het Conservatorium en eerste slagwerker bij het Residentie Orkest. Oorspronkelijk heette het 'Rijnmond Slagwerkensemble'. Toen de stad Den Haag het een grote studio ter beschikking stelde en ook financiële hulp bood, vestigde de groep zich in deze stad en werd de naam veranderd. In 1976 nam het ensemble deel aan het "Podium Jonge Kunstenaars" van de Stichting Gaudemus en behoort het tot een van de geselecteerde ensembles. Er werden intussen tournees gemaakt door Engeland, Duitsland, Italië en Joegoslavië (Muziekbiennale van Zagreb). De groep geeft jaarlijks een aantal instructieve concerten op scholen.

In 1977 werkte het Ensemble voor het eerst mee aan de Internationale Gaudemus Muziekweek en bracht toen vier nieuwe werken in première. Sindsdien is het jaarlijks bij de Muziekweek betrokken. Voorts verzorgt het jaarlijks tenminste een concert in het Festival Nieuwe Muziek van Jeugd & Muziek in Middelburg. Soms trekt de groep een specialist aan die de leden verder helpt bekwamen op een specifiek gebied. In 1977/78 was dat de Amerikaanse slagwerker en marimbaspecialist Michael Rosen en in 1980 was het Bob Becker, de expert in uitheemse slagwerkmuziek en de xylofoon.

Third Construction (maart/april 1941)

Dit werk dateert uit de tijd dat Cage voornamelijk componeerde voor een instrumentarium dat onder de noemer slagwerk werd geplaatst, hoewel er ook vaak instrumenten bij waren die op een andere manier tot klinken gebracht moesten worden. Een groot deel van het instrumentarium was in elk geval hoogst ongebruikelijk. De concerten lokten de meest tegenstrijdige reacties uit. Cage was overigens toen niet de enige die zo componeerde, zijn belangrijkste medestander was Lou Harrison.

Hier volgt een fragment uit de Chicago Daily News van 19 maart 1942; reporter Pence James was naar een concert gestuurd, hij was geen muziekdeskundige.

(De kern van het ensemble van Cage bestond uit vrouwen, onder wie ook Xenia Cage, met wie hij toen getrouwd was).

"---ergens midden in het programma vond de invasie plaats van een vermetel jongmens, John Cage genaamd, met zijn 'musici'; ze spelen op bierflesjes, bloempotten, koeklokken, trommelremmen van auto's, tafelbellen, donderplaten en, om Mr. Cage te citeren, 'alles wat we te pakken krijgen'--- Johns vrouw Xenia ging over de bloempotten, Katherine Manning en Barbazon Lindsay bekommerden zich om dingen als woodblocks, navelgong, ratel en tempelblocks, en Marjorie Parkin had haar handen vol aan een reuze tamtam of chinese gong, een donderplaat, tambourijn en een glaskolf. Stuart Lloyd sloeg trommel.

Cage hief zijn stokje, en daar begonnen ze. Van het podium kwam er een soort oerwoudritme af, waarvan het publiek op z'n stoel begon te draaien. ---tenslotte begon het publiek er plezier in te krijgen, klapte enthousiast en werd daarvoor door Mr. Cage beloond met een grijns als van een sneeuwpop. 'Dat is beter dan Benny Goodman', zei iemand uit het publiek die me al eerder had verteld dat Bach hem verveelt. --- Toen men Mr. Cage later vertelde dat een meisje uit het publiek zijn muziek 'gewoonweg verschrikkelijk' had genoemd, zei hij: "we hebben nog veel verschrikkelijker nummers.

Ze zou ons moeten horen als we elektrische zaag spelen, zoemers en zo." Mr. Cage zei, dat hij zijn slagwerkmuziek niet als doel op zichzelf beschouwt, "maar we proberen om het gehele terrein van de hoorbare klankenwereld voor de muziek te ontsluiten---"

Third Construction maakt van het volgende instrumentarium gebruik:

eerste slagwerker:

Indian rattle
5 blikken
3 chinese tomtoms
claves
chinees bekken
maracas
teponaxtle

tweede slagwerker:

3 chinese tomtoms
5 blikken
claves
2 cowbells
indo-chinese ratel
leeuwenbrul

derde slagwerker:

3 chinese tomtoms
tambourijn
5 blikken
quijadas (vibra-slap)
claves
gespleten bamboostokken
schelp

vierde slagwerker:

blik met erwten
5 blikken
claves
maracas
3 chinese tomtoms
ratel
bas leeuwenbrul

Dressur is het eerste nummer uit 'Trois Degrés', een reeks van drie composities, waarin de vermenging van muzikale gedachtes en theatrale handelingen in verschillende fases wordt toegepast. De stukken vormen een geheel, maar kunnen ook afzonderlijk gepresenteerd worden.

In *Dressur*, slagwerktrio voor houten instrumenten, staan muzikale gebeurtenissen en zuiver acoustische ontwikkelingen in wisselende samenhang, met korte scènes. Het gaat niet om scènische handelingen met een bepaalde inhoud, maar om acties die de ene handeling van het stuk kunnen verduidelijken: drie musici houden elkaar in bedwang, zoals circusdieren en de dompteur elkaar in bedwang houden bij het aanleren van een dressuurnummer. De parallel tussen circus- en muziekwereld is in werkelijkheid ook vaak aan de orde. Vooral de serieuze muziek die het fenomeen 'amusement' op een treurig-elegante manier afwijst, is een mooi voorbeeld van de altijd aanwezige, onderlinge dressuur van alle betrokkenen: componisten, organisatoren, musici en niet in de laatste plaats: het publiek. De vorm van de compositie kan ongeveer vergeleken worden met een Rondeau Varié. Het hoofdthema is al een variatie op een xylofoonnummer uit het begin van deze eeuw, dat bij slagwerkers heel populair is: een typische circusmelodie met de titel 'Souvenir de Cirque Renz'. Daardoor krijgen de spanningen tussen de musici, die zichzelf afwisselend trainen in de rol van dompteur, een passende muzikale atmosfeer.

MK

Musik im Bauch

"Julika, mijn kleine meid, was ongeveer twee jaar, toen op een avond allerlei toontjes in haar binnenste klonken en ik tegen haar zei: 'Julika, je hebt muziek in je buik.' Ze keek me verbluft aan en begon op hetzelfde moment flink te lachen. Maar ze hield niet meer op met lachen, raakte steeds opgewondener, stak haar armen in de lucht en riep af en toe: 'muziek in m'n buik, muziek in m'n buik.' Ze lachte er kakelend bij, draaide in kringetjes, rolde over de grond, tot ze buiten zichzelf raakte, onder de tafel in een hoek rolde, zich half verslikte, doorlachte, tot traantjes omlaagbiggelden en ze tegelijk huilde en lachte en tussendoor riep: 'muziek---muziek---in---m'n---buik.

Ik kreeg het te kwaad. Ik kroop op haar toe en probeerde haar toe te roepen, te kalmeren. Tenslotte schreeuwde ik heel hard haar naam, maar ze hield niet op, en ik droeg haar naar haar kamer. Heel langzaam kwam ze tot rust. Haar stem werd zachter en ze sprak elke lettergreep steeds langzamer uit: 'mu--z--ie--k---in--m--n--b--ui--k.' Nog wat fluisterend en giechelend sliep ze zo in. 1974, zeven jaar later, werd ik op een morgen wakker en hoorde en zag een

uitvoering van 'Musik im Bauch', precies zo als ik ze nu heb opgeschreven. Weliswaar kreeg een en ander pas bij het opschrijven duidelijker contouren. Ik schreef bijvoorbeeld niet slechts drie melodieën die de toehoorders toon voor toon en motief na motief meegegeeld, uiteengezet, als één geheel geboren en tenslotte zelfs overhandigd krijgen, maar ik componeerde 12 melodieën: voor elk teken van de dierenriem één. Elk van deze melodieën heeft een eigen toon als middelpunt: *Aquarius* (waterman, het teken van Julika aan wie deze muziek nu is opgedragen) is de eerste melodie en heeft de Es als hoofdtoon; *Pisces* (vissen) heeft de E, enzovoort chromatisch stijgend; *Leo* (leeuw) staat in het midden en heeft de A als hoofdtoon, en tenslotte *Capricorn* (steenbok) de D. Voor een uitvoering kiezen de spelers 3 melodieën uit, en alles wat ze spelen, bestaat uitsluitend uit deze melodieën. Op de marimbafoon klinkt een van de melodieën over de hele uitvoering uitgestrekt; op de plaatklokken klinken de 3 gekozen melodieën na elkaar en duren tesamen eveneens evenlang als de uitvoering. De andere instrumenten interpreteren dan de motieven en afzonderlijke tonen van deze melodieën en spelen ze tegelijk maar in verschillende tempi."

Op het podium bevindt zich MIRON, waarvan Stockhausen de volgende beschrijving geeft

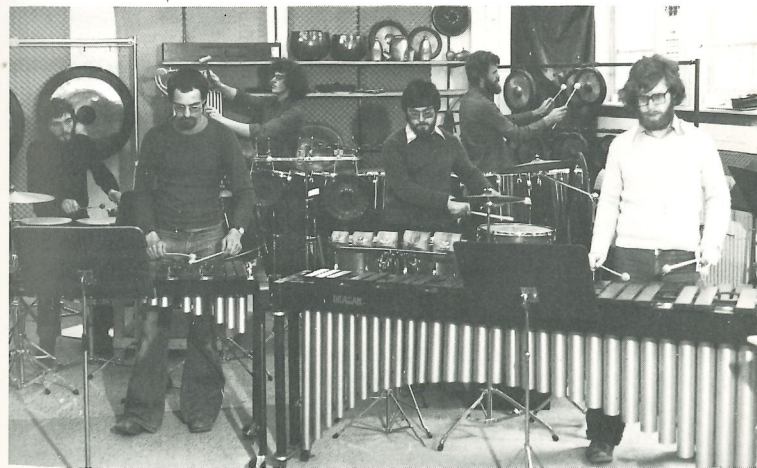
MIRON

een mannelijke pop, meer dan levensgroot (ca. 220 cm); 'vogelmens', een heel markant 'arendsgezicht', dat van grote afstand herkenbaar is: grote ogen, gezicht, handen en voeten vleeskleur.

in de buik moet een kastje zitten, ruim genoeg voor drie speelklokken

Aan de kleren (hemd, broek) moeten overal kleine indische schellen en vele klokjes (hoge zilverachtige klank) losjes vastgenaaid zitten. Bovendien moeten er kettinkjes van kleine schellen en klokjes om de hals, over de schouders, op de borst en de rug gehangen worden.

Tijdens elk concert zullen er drie verschillende melodieën uit de dierenriem gekozen worden.



Slagwerk groep Den Haag

- 11 juni Utrecht, Muziekcentrum Vredenburg
(Grote Zaal), 20.15 uur
13 juni Amsterdam, Concertgebouw
(Grote Zaal), 20.15 uur

Nos - radio productie

Omroeporkest

Edward Downes *dirigent*
Roberta Alexander *sopraan*
Roland Hermann *bariton*
Geoffrey Douglas Madge *piano*

Katholiek Studenten Mannenkoor BALDER, Delft
ingestudeerd door Krijn Koetsveld

Alexander von Zemlinsky **Lyrische Sinfonie in sieben Gesängen**
1872-1942 nach Gedichten von Rabindranath
Tagore, für Orchester, eine Sopran-
und eine Baritonstimme.
opus 18
1922-23
— *Ich bin friedlos (Bariton)*
— *Mutter, der junge Prinz (Sopraan)*
— *Du bist die Abendwolke (Bariton)*
— *Sprich zu mir, Geliebter (Sopraan)*
— *Befrei mich von den Banden*
(Bariton)
— *Vollende denn das letzte Lied*
(Sopraan)
— *Friede, mein Herz (Bariton)*

Ferruccio Busoni **Concert voor piano, mannenkoor en**
1866-1924 **orkest**
opus 39
1903-04
— *Prologo e Introito*
— *Pezzo giocoso*
— *Pezzo serio*
— *All' Italiana*
— *Cantico*

Op 13 juni wordt dit concert door de NOS rechtstreeks uitgezonden via
Hilversum 2

teksten aan de zaal verkrijgbaar

Alexander (von) Zemlinsky groeide op in Wenen aan het eind van het
Habsburgse Keizerrijk. Karl Kraus heeft Wenen ooit eens betiteld met 'het
weerstation voor het einde der tijden'. Zemlinsky leefde in het fin de siècle,
ergens tussen symbolisme en Jugendstil.

De vage grenzen tussen werkelijkheid en droom, de ongemakkelijke
verhouding tussen kunst en leven, tussen etherische bespiegelingen en violente
emotionele uitbarstingen, dat waren zaken die Zemlinsky zijn levenlang
hebben beziggehouden.

Hij stond enige tijd tamelijk dicht bij Schönberg, maar vervreemde van
hem, omdat hij de tonaliteit vaarwel zei. Zijn bewondering voor Mahler nam
op den duur buitengewone vormen aan.

De **Lyrische Sinfonie**, die in Praag ontstond, is van die bewondering voor
Mahler een overtuigend voorbeeld. Op 19 september 1922 schreef Zemlinsky
aan zijn uitgever: "Deze zomer heb ik iets gemaakt in de trant van 'Das Lied
von der Erde'. Ik moet er nog een titel voor bedenken." De instrumentatie
was in de zomer van 1923 voltooid en op 4 juni 1924 dirigeerde Zemlinsky zelf
de eerste uitvoering van dit werk.

Een fragment uit een toelichting die hij in datzelfde jaar schreef in een
dirigenten-vakblad:

"De titel 'Sinfonie' kan voor de dirigent een richtlijn betekenen bij uitvoering
en interpretatie. ... Het is van het grootste belang, dat de onderlinge
samenhang van de zeven liederen met hun voor- en naspelen, stuk voor stuk
met dezelfde grondtoon, indringend, diepernstig en hartstochtelijk, in een
absoluut helder licht komt te staan. Alle delen, hoe verschillend ook in
karakter en tempo, moeten op het eerste lied worden afgestemd. Het tweede
lied bijvoorbeeld, dat ietwat lijkt op het scherzo uit een symfonie, kan echt
niet aangepakt worden met luchtig speelplezier en zonder ernst. Het derde
lied, het adagio van een symfonie, mag niet beschouwd worden als een teder,
getourmenteerd liefdeslied. Vooral in dit lied moet de toon van diepe ernst en
brandende intensiteit uit het eerste lied meeklinken, maar zonder het sensuele.
De samenhang van het werk wordt duidelijk onderstreept enerzijds door de
stemming van de zeven gedichten, waarvan de intieme band alleen door mij is
gelegd door de manier waarop ik hun volgorde heb bepaald en ze op muziek
heb gezet; anderzijds door sommige thema's als leitmotiv te behandelen. Zo
moet de dirigent het werk realiseren."

Zij nog vermeld, dat Alban Berg in deel vier van zijn *Lyrische Suite* (1925-26)
een thema citeert uit het derde lied van de *Lyrische Sinfonie*, en wel de
muziek die de woorden begeleidt 'Du bist mein Eigen, mein Eigen'. Dit citaat
wordt beschouwd als een boodschap aan een Ferne Geliebte van Alban Berg,
Hanna Fuchs, de zus van Franz Werfel. Hij ontmoette haar voor het eerst in
1925 en zij heeft in zijn leven een onopvallende maar belangrijke rol gespeeld.
De *Lyrische Suite* werd opgedragen aan Zemlinsky.

Ferruccio Busoni was niet alleen de grootste pianist van zijn tijd, maar ook als
componist en muziektheoreticus een van de meest intrigerende figuren van
het eerste kwart van de twintigste eeuw.

Hoewel de belangstelling voor zijn werk de laatste jaren onmiskenbaar is
toegenomen, is dit nog allerminst algemeen bekend.

Zijn in 1903-04 gecomponeerde pianoconcert met slotkoor (opus 39) is een
saluut aan de door hem zo bewonderde Liszt en meer in het algemeen aan de
negentiende eeuw, de eeuw waarvan hij nooit geheel afscheid heeft willen of
kunnen nemen. Het werk is zonder twijfel het omvangrijkste concert uit de
pianoliteratuur. Busoni zelf noemde het eens spottend zijn 'wolkenkrabber-
concert'.

De maar liefst vijf delen waaruit het bestaat, dragen Italiaanse titels. Op een
plechtige en grootschalige proloog (Prologo e Introito) die qua dimensie alles
overtreft wat het romantische virtuoze had gewaagd, volgt een
uitgelaten scherzo (Pezzo giocoso).

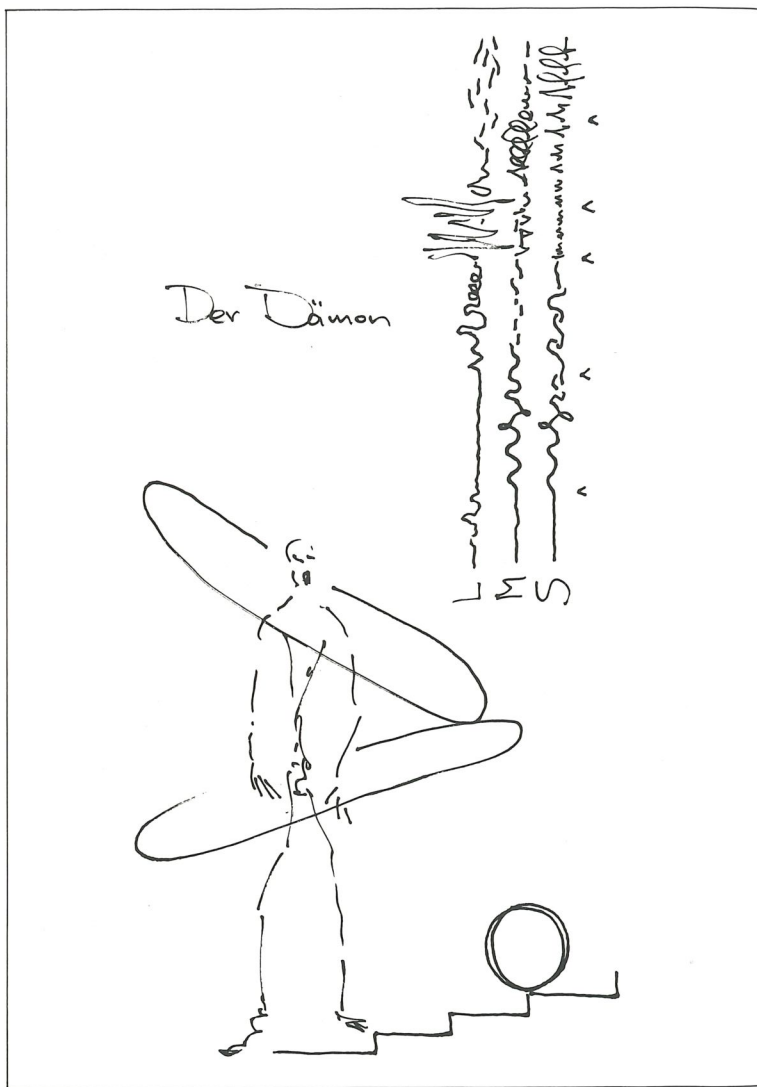
Centraal staat een langzaam deel waarin het gregoriaanse Ave Maria is
verwerkt en dat uitmondt in een treurmars (Pezzo serio).

Dan volgt een hulde aan het Italiaanse vaderland van de componist, een vrolijke en virtuoze episode, waarin Italiaanse volksmelodieën worden geciteerd (*All' Italiana*). In het laatste deel, een epiloog (*Cantico*) wordt aan het orkest en solo-instrument een zesstemmig mannenkoor toegevoegd. Volgens de componist moet het koor onzichtbaar voor het publiek zijn opgesteld. Gezongen wordt een in het Duits vertaalde strofe uit het sprookjesspel *Aladdin* van de Deense dichter Adam Gottlob Oehlenschläger.

Busoni's concert is eigenlijk meer een symfonie met obligaat piano dan een solo-concert. De pianopartij vereist weliswaar een enorme virtuositeit, maar heeft in het geheel toch een meer coloristische en ornamentale dan solistische functie. Het orkest is uitgesproken symfonisch behandeld en vormt een gelijkwaardige partner van de solist.

In het laatste deel treedt het solo-instrument zelfs geheel op de achtergrond.

PodC



- 15 juni Den Haag, Nieuwe Kerk,
20.15 uur
18 juni Groningen, De Oosterpoort,
20.15 uur
20 juni Amsterdam, Concertgebouw
(Grote Zaal), 20.15 uur

Nederlands Kamerorkest

Kees Bakels *dirigent*
Ronald Brautigam *piano*

Mimetheater Mekaniek

Anton Webern **Langsamer Satz**
1883-1945 1905

Igor Markevitch **Partita voor piano en orkest**
1912 **1931**
Ouverture: Allegro risoluto
Chorale: Andante molto e sostenuto
Rondo: Allegro vivo ma non troppo

Paul Hindemith **Der Dämon**
1895-1963 Danspantomime in 2 scenes
opus 28
1922
Tanz des Dämons
Tanz der Bunten Bänder
Tanz der geängsteten Schwalben
Tanz des Giftes
Tanz der Schmerzen
Tanz des Dämons
Tanz der Trauer und Sehnsuchts
Einleitung zum 2. Bild
Tanz des Kindes
Tanz des Weiten Gewandes
Tanz der ganz geschlossenen Orchidee
Tanz der Roten Raserei
Tanz des geschlagenen Tieres
Finale

Anton Webern
1883-1945

Langsamer Satz
voor strijkkwartet (1905)

De 'aanpassingsmoeilijkheden' die het grote publiek bij het kennis maken met de muziek van de Tweede Weense school heeft ondervonden - en mogelijk nog steeds ondervindt - heeft wel eens tot het misverstand aanleiding gegeven dat Arnold Schönberg, Alban Berg en Anton Webern het muzikale verleden volledig zouden hebben afgezworen en dat zij componisten uit vroegere eeuwen niets van doen wilden hebben. Het tegendeel is waar! Arnold Schönberg hield zijn leerlingen telkens weer voor de oude meesters zorgvuldig te bestuderen; Anton Webern promoveerde als 22-jarige musicoloog met een proefschrift over de compositietechniek van de Renaissance-componist Heinrich Isaac, en hij paste in zijn eigen werk zelfs procédés toe die aan de werkwijze van Isaac verwant zijn. En behalve Johann Sebastian Bach (waarvan zowel door Webern als door Schönberg muziek nieuw werd geïnstrumenteerd) mag ook de volbloed-Romanticus Johannes Brahms als inspiratiebron worden genoemd, uiteraard met name voor de eerste jaren van de twintigste eeuw. Er was dus geen sprake van een 'breuk' met het verleden, maar juist van een voortzetting en later inderdaad radikale vernieuwing van een bestaande traditie.

In dit licht moeten ook Webern's vroegste 'vingeroefeningen' op het gebied van het strijkkwartet beschouwd worden. Schönberg adviseerde zijn jongere collega om na de voltooiing van het Romantische orkestwerk "Im Sommerwind" de grote bezettingen voorlopig voor gezien te verklaren en zich juist met muziek voor kleine ensembles als het strijkkwartet bezig te gaan houden. Het resultaat bestond uit een aantal bewaard gebleven losse kwartetfragmenten waaronder de in juni 1905 geschreven *Langsamer Satz* het belangrijkste is. Als inspiratie voor deze warmbloedige muziek deden twee belangrijke ontdekkingen dienst: die van de liefde voor zijn nichtje - en latere echtgenote - Wilhelmine, en die van de schitterende natuur van het Oosterlijkse land. Beiden werden door Webern ontdekt tijdens een vijf dagen durende Pinkstertrektocht. Omdat er behalve de partituur ook een set partijen bewaard is gebleven zou men mogen concluderen dat de *Langsamer Satz* al snel te horen was in de Schönberg-kring waar enthousiast kwartet werd gespeeld met Webern als cellist.

Igor Markevitch
1912

Partita voor piano en orkest (1931)
Ouverture: allegro risoluto
Chorale: andante molto e sostenuto
Rondo: allegro vivace ma non troppo

Hebt U enige associatie bij de naam Igor Markevitch? Zo ja, dan zal dat waarschijnlijk zijn omdat U een of meer onder zijn muzikale leiding opgenomen grammofoonplaten in de kast hebt staan; of misschien hebt U hem nog wel zijn debuut als dirigent zien en horen maken (dat was namelijk bij het Concertgebouworkest in 1933).

Maar met ingang van vandaag zal de naam van Markevitch ook als componist een bekendere klank in het Nederlandse muziekleven krijgen. Zowel het Residentie Orkest als het Schönberg Ensemble hebben voor het komend seizoen uitgebreide plannen met de muziek van deze Russische emigré, die zijn muziekopleiding voornamelijk in Parijs kreeg bij inmiddels legendarische figuren als Alfred Cortot (piano) en Nadia Boulanger (compositie), later gevolgd door directielessen bij Hermann Scherchen. Nog vóór zijn twintigste jaar nam hij de positie in als laatste favoriet van de al even legendarische en inmiddels aan het eind van zijn leven zijnde balletpromotor

Sergej Diaghilev die zoveel twintigste-eeuwse componisten inspireerde tot het schrijven van nieuwe muziek voor zijn fameuze balletgroep. Zo kreeg Markevitch al op zeventienjarige leeftijd de gelegenheid zich met een eigen pianoconcert in het Londense Covent Garden-theater voor te stellen. Diaghilev's laatste balletplannen hadden betrekking op projecten met Markevitch en Paul Hindemith maar zijn dood in 1929 verhinderde realisering daarvan.

Aanvankelijk sterk onder invloed van Igor Strawinsky heeft Markevitch uiteindelijk toch zijn eigen weg in de muziek gevonden, zij het met nogal wisselend artistiek resultaat. Tot de beste composities van Markevitch ("Muziek is de kunst van het herscheppen van de wereld in het rijk der tonen" was een van zijn richtlijnen) behoren de symfonie "L'Envol d'Icare" en een groot oratorium "Le Paradis Perdu" (naar Milton's "Paradise Lost"). De Partita voor piano en orkest dateert uit 1931.

Paul Hindemith
1895-1963

Der Dämon, dans-pantomime in twee scènes opus 28 (1922)

Het zou interessant zijn eens een systematische studie te verrichten naar de invloeden die de vele oorlogen die onze historie 'rijk' is hebben gehad op de componisten uit de betreffende periode. En dan bedoel ik niet de snorkerig-triumfale symfonieën die geschreven werden om een bepaalde overwinning luister bij te zetten, maar eerder de gevolgen die zo'n oorlog had voor het nationale en internationale muziekleven. Zo was een van de weinige positieve resultaten van de Eerste Wereldoorlog behalve de kennismaking met de Amerikaanse amusementsmuziek (en welke gevolgen dát gehad heeft weet elke liefhebber van Strawinsky, Poulenc en Milhaud) ook de aanzet tot een internationale 'Europese' muziek die in de plaats kwam van de tot dan toe vigerende nationale scholen.

Aan de andere kant leidde de nederlaag en daarop volgende chaos van Duitsland bij onze Oosterburen ook tot een gevoel van neerslachtige "Trostlosigkeit" dat menig kunstenaar heeft moeten overwinnen om weer optimaal als zodanig te kunnen gaan functioneren. In deze sfeer ontstond Max Krell's idee voor een ballet waarin twee vrouwen zich door een demonische figuur tegelijkertijd aangetrokken en afgestoten voelen maar uiteindelijk de verleidingkunsten van de demon toch niet kunnen weerstaan. (De verwantschap van deze stof met elementen uit Bartok's "Hertog Blauwbaards Burcht" en "De Wonderbaarlijke Mandarijn" is opvallend). Hindemith componeerde in een suitevorm een aantal dansen die de pantomime-gedeelten ondersteunden of van elkaar scheidten. "Der Dämon" dateert uit 1922, een van Hindemith's meest vruchtbare, fascinerende en 'revolutionaire' jaren ("de verdorvenste, frivolste en meest weezinwekkende muziek die men zich kan voorstellen" schreef een recensent tijdens de Donaueschinger Musiktage naar aanleiding van Hindemith's wilde Kammermusik nr. 1 uit datzelfde jaar). In deze tijd zat Hindemith nog op een lijn die vergelijkbaar was met die van de Groupe des Six in Parijs b.v. en die iedere herinnering aan een voorbije Romantische periode resoluut afwees (getuige o.a. de uit zijn voegen barstende Suite 1922 voor piano, eveneens in dat jaar geschreven). Later zou Hindemith zich uit die muzikale voorhoede terugtrekken en zich via een periode waarin hij de nadruk legde op onpretentieuze "Gebrauchsmusik" tenslotte als 20ste-eeuwse contrapuntist zonder veel binding met de muzikale vernieuwing van Schönberg c.s., Strawinsky en Bartok opstellen.
Kees Hillen.

Het theatrale element van "Der Dämon" wordt verzorgd door het Mimeteater Mekaniek.

Indertijd gaf Paul Hindemith met een paar korte omschrijvingen in de partituur van "Der Dämon" aan, wat hij zich onder een theateruitvoering van deze danspantomime voorstelde. Voor zover bekend is daar nooit veel mee gebeurd.

Mekaniek heeft nu speciaal voor deze uitvoeringen in het Holland Festival uit Hindemith's schetsen een mimografie ontwikkeld; het resultaat is geen historische reconstructie maar een eigen interpretatie van Hindemith's aanwijzingen, geïnspireerd door de muziek. Waar de componist het in zijn opzet bijvoorbeeld heeft over 'Tänze', hanteert Mekaniek een theatervorm, die met mime en acrobatiek evenveel te maken heeft als met dans.

Er worden twee 'lieftallige' zusjes en een demon ten tonele gevoerd; daarmee is de inhoud eigenlijk al voldoende aangeduid. Mekaniek heeft het uitgewerkt tot een stripverhaal-achtige voorstelling, waarin de zusjes demonischer zijn dan ze lijken en waarin de demon uiteindelijk ook maar een mens is. Dit spel van aantrekken en afstoten is bedoeld om tragisch af te lopen.

Mimeteater Mekaniek, opgericht in 1977, houdt zich bezig met theater gebaseerd op mime, maar sterk beïnvloed door ruimtelijke en beeldende vormgeving en muziek, zoals in *Cocon* (1978), *het Reservaat* (1979) en *Vierkantier* (1980). Ook vormen als acrobatiek en Chinese martiale bewegingstechnieken krijgen in de voorstellingen hun plaats, zoals in 'Prisma' te zien is, de productie die ook in het seizoen 81/82 op het repertoire staat. Mekaniek voltooit momenteel een film, geïnspireerd door het observatorium van Robert Morris in de Flevopolder; de film wordt daar ook gedraaid. Voorts staat er een productie op stapel "Anton Webern, leven en dood" waaraan wordt meegewerkt door de sopraan Dieuwke Aalbers. Mekaniek wil in deze voorstelling ingaan op de persoon Webern, zijn muziek en de tijd waarin hij leefde. Dieuwke Aalbers zal o.a. de liederen opus 14 zingen, maar er zal ook nog andere Webern-muziek live worden uitgevoerd.

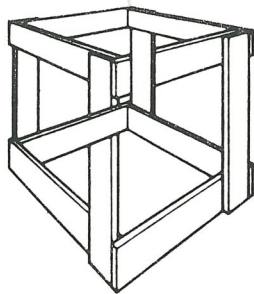
Aan "Der Dämon" werken mee:

Lydia Meist *spelers*
Sylvia van Berkel
Martin Mens

Ron Groen in 't Woud *techniek*
Irde de Benjamin *costuums*

Peter Lemmens *productie en regie*

Moniek Fraterman *zakelijke leiding*
Frans-Joris de Graaf *morele ondersteuning*



- 16 juni Den Haag, Koninklijk
Conservatorium, 20.15 uur
18 juni Amsterdam, Centrum Bellevue,
20.30 uur
19 juni Groningen, De Oosterpoort,
20.15 uur
22 juni Utrecht, Muziekcentrum Vredenburg
(Grote Zaal), 20.15 uur
23 juni Middelburg, Vleeshal,
20.30 uur

Muziek voor twee piano's en slagwerk

Geoffrey Douglas Madge *piano*
Klara Körmendi *piano*
Carlos Tarcha *slagwerk*
Toni Roeder *slagwerk*

Ferruccio Busoni **Fantasia Contrappuntistica**
1866-1924 voor twee piano's
1910/1921

François Bernard Mâche **Temes Nevinbür**
1935 voor twee piano's, twee slagwerkers en
geluidsband
1973

Geoffrey Douglas Madge **We are together**
1944 voor twee piano's
1976

Brian Ferneyhough **Sonate voor twee piano's**
1943 1966

Belá Bartók **Sonate voor twee piano's en slagwerk**
1881-1945 1937

Assai lento - Allegro molto
Lento ma non troppo
Allegro non troppo

Ferruccio Busoni: Fantasia Contrappuntistica

Busoni, die Bach niet minder dan Liszt vereerde, beschouwde zijn in 1910 geschreven *Fantasia Contrappuntistica* als een voortzetting van de meesterpartij schaaft die Bach met de *Kunst der Fuge* was begonnen maar niet had voltooid. Rondom een drietal fuga's van de *Kunst der Fuge* en het fragment van de laatste fuga bouwde Busoni een grandioze toonstructuur met een eigen voorspel (koraalvariaties over *Ehre sei Gott in der Höhe*), een intermezzo over het thema BACH, een cadens, een fuga met vier thema's en een coda.

De versie voor 2 piano's dateert uit 1921 en is de laatste van de in totaal vier versies die hij van de *Fantasia Contrappuntistica* liet verschijnen. Zelf schreef hij over dit werk: "ik geloofde in de geest van Bach te componeren, toen ik de laatste mogelijkheden van onze tegenwoordige kunst - als organische voortzetting van die van Bach - in dienst stelde van zijn plan. Zoals bij Bach de laatste mogelijkheden van de kunst van zijn tijd tot uitdrukking zijn gebracht.

De *Fantasia Contrappuntistica* is noch voor klavier, noch voor orgel, noch voor orkest gedacht. Zij is alleen maar muziek. De klankmiddelen zijn bijzaak."

PodC

François Bernard Mâche: Temes Nevinbür

François Bernard Mâche is een van de belangrijkste componisten in Frankrijk die zich bezig houden met de raakvlakken tussen taal en muziek. Hij componeerde regelmatig muziek voor natuurlijke klanken en klanken die op band staan. Ook voor de radio heeft hij vrij veel gecomponeerd en een van zijn laatste composities behaalde de Prix Italia voor het beste experimentele programma in de sectie hoorspelen. Temes Nevinbür (1973) is gebaseerd op de intonatie en ritmes van een inmiddels uitgestorven Afrikaanse taal. Hij maakt voorts nog gebruik van een dialoog tussen muziekinstrumenten en geluiden van vogels en andere dieren.

De partituur is volledig uitgeschreven en moet precies synchroon lopen met de geluidsband.

Geoffrey Douglas Madge: We are together

Het is begrijpelijk dat de pianist Madge, die zich met volle overgave inzet voor de eigentijdse muziek en daarbij de gave heeft om de allermoeilijkste en veeleisendste partituren te spelen, zich als componist ooit door zijn ervaringen heeft laten leiden. *We are together*, uit 1976, is geschreven als een reactie op veel hedendaagse muziek. Hoewel de pianist Madge ingewikkelde partituren niet uit de weg gaat, voelt hij vaak de behoefte om de werking van eenvoudige muziek te ondergaan, Bach en Mozart bijvoorbeeld (eenvoud zegt hier niets over de makelij, maar alles over de uitwerking van deze muziek). Dat verklaart dat *We are together* helder en eenvoudig probeert te zijn. Het uitvoeren van deze partituur is intussen een allesbehalve eenvoudige zaak, want het is voor het pianoduo in dit geval kennelijk moeilijk om precies gelijk te blijven; aan het aspect van samenspel refereert de titel. Het structurele idee komt voort uit een studie van Mozarts symfonieën; het is geïnspireerd door Mozarts harmonische structuren, chromatiek en de ordening van dat materiaal. Voor het overige heeft het uiteraard niets met Mozart te maken. Het werk kent slechts één tempo. Het is een soort mini/maxi-muziek, die z'n hoogtepunt heeft gevonden in Madges Pianoconcert.

Brian Ferneyhough: Sonate voor twee piano's

Brian Ferneyhough vormde zijn buitengewoon complexe muziektal zonder noemenswaardige hulp van leraren. Een werk als de sonate voor twee piano's, zonder twijfel een van de meest ingewikkelde in z'n soort, is bepaald geen jeugdwerk meer te noemen, hoewel Ferneyhough het schreef terwijl hij bij Lennox Berkeley studeerde en nog voor hij als 'student' te rade ging bij respectievelijk Ton de Leeuw en Klaus Huber. Tussen 1965 en 1968 componeerde Ferneyhough een reeks werken, die destijds over het algemeen als

onspeelbaar werken bestempeld, meestal vanwege de ingewikkelde ritmische notaties. De belangrijkste werken uit deze periode zijn, naast de sonate, 'Prometheus voor blaassexet' (1967) de 'Sonates voor strijkkwartet' (1969- première pas in 1975) en 'Epicycle' voor 20 solostrijkers (waarvoor ongeveer 20 repetities nodig zijn voor het tot een redelijke uitvoering kan komen). Al deze werken hebben een aantal eigenschappen gemeen: rijkdom aan ideeën, sterke expressiviteit, klankschoonheid en een uitgebalanceerde grote vorm.

De sonate is een dramatisch werk.

Belá Bartók - Sonate voor twee piano's en slagwerk

Over dit beroemde werk schreef Bartók de volgende regels, een paar dagen voor hij het op 16 januari 1938 zelf ten doop hield, samen met zijn vrouw, en met de slagwerkers Fritz Schiesser en Phillip Rühling.

"Al jaren was ik van plan een werk te schrijven voor piano en slagwerk. Langzaam begon ik te begrijpen dat één enkele piano niet in balans zou kunnen zijn met het soms heel markante geluid van het slagwerk. Daarop maakte ik een ander plan en plaatste twee piano's tegenover het slagwerk in plaats van een. De twee slagwerkers zijn absoluut gelijkwaardig aan de pianisten. Het slagwerk heeft een veelvoudige rol: in vele gevallen is het slechts een toevoeging van klanknuances aan de piano's; elders versterkt het bepaalde belangrijke accenten; soms voegt het contrapuntische motieven toe aan de stemmen van de piano en heel vaak spelen pauken en xylofoon het thema van de voornaamste stem."

- 19 juni Amsterdam, Centrum Bellevue,
20.15 uur
20 juni Utrecht, Muziekcentrum Vredenburg
(Kleine Zaal), 20.15 uur
22 juni Den Haag, Hot Theater,
20.30 uur

Presentatie i.s.m. The British Council

Electric Phoenix

Londen

KRO-radio produktie



Elaine Barry *sopraan*
Linda Hirst *alt*
Andrew Parrott *tenor*
Terry Edwards *bas*
John Whiting *geluidstechniek*

William Brooks **Madrigals**
1978
Henri Pousseur **Tales and Songs from the Bible of Hell**
1978/79

Rolf Gehlhaar **Worldline**
1980

het concert van 19 juni wordt door de KRO opgenomen voor uitzending
op een later tijdstip



Electric Phoenix, London

William Brooks: Madrigals

De vier 'Madrigals' van de Amerikaan William Brooks zijn paarsgewijs gecomponeerd. Madrigaal I en IV maken gebruik van bestaande teksten van respectievelijk John Gibbons en Stephen Foster. De teksten van de madrigalen II en III zijn gebaseerd op een klankanalyse van de twee andere. Madrigaal I en III zijn in een uiterst gecultiveerde stijl; II en IV staan in een volksidioom. I en II gebruiken experimentele notatie, III en IV zijn op de gebruikelijke wijze genoteerd.

Toen de vier madrigalen voltooid waren, werd er vervolgens een tijd en een plaats mee geassocieerd en werden ze elk opgedragen aan een figuur uit de Amerikaanse geschiedenis. Het geheel is een uiting van de idee, dat dingen die aanvankelijk gescheiden waren, nu een samenhang vertonen. 'Madrigals' maakt gebruik van zowel een omvangrijk en gecompliceerd vocaal idioom als ook van ongebruikelijke technieken: versterkte boventonen, multifone klanken, keeltremoli enzovoort. Over het algemeen is dat alles heel precies genoteerd. Van de zangers vereist het een uiterste controle over een nieuw soort vaardigheden.

De eerste uitvoering werd gegeven door het Extended Vocal Techniques Ensemble op 29 april 1979 in het California Institute for the Arts.
WB

Henri Pousseur: Tales and Songs from the Bible of Hell

Een vocaal kwartet, feitelijk het archetype van de traditionele westerse schrijfwijze, krijgt elektronische apparatuur tot z'n beschikking, een ankerplaats van waaruit de vier zangers een ontdekkingsstocht kunnen beginnen door weinig bekende gebieden. Ze kunnen zich nu nieuwe middelen eigen maken, die vermoedelijk het best onder de noemer 'fantastisch' kunnen vallen.

Dan vraagt het kwartet mij om een werk van zekere omvang voor hen te schrijven. De vraag stuit op twee interessante onderwerpen en er wordt een soort verbintenis gearrangeerd (welbeschouwd 'all english') waaruit een heel precies omschreven project geboren moet worden. Die onderwerpen zijn de volgende:

1. de 'Lacrymae' van John Dowland, sinds lang bekend en hartstochtelijk geliefd; een analyse leverde me een buitengewone structuur en inhoud op; de structuur is geheel ondergeschikt aan de inhoud, een spiraal van tranen bedoeld om het verdriet van de hel der liefde in het tegendeel te doen verkeren.
2. 'The Marriage of Heaven and Hell' van William Blake, dat ik ontdekte, samen met het hele werk van deze visionaire artiest, bij het lezen van 'Les Matières de Rêve' van Michel Butor.

De Elisabethaanse polyfonie leverde voor mijn werk twee elementen op: ten eerste het stramen voor een weefsel waaraan technologische hulpmiddelen een vervreemdende trek moeten verlenen; ten tweede, door middel van een aanzienlijke vergroting (de oorspronkelijke omvang van het Dowland-werk ongeveer tienvoudig vergroot), de zeer precieze vorm, waarbinnen ontwikkelingen kunnen plaatsvinden die met andere factoren te maken hebben.

Blake, 'a memorable fancy', ietwat gedeformeerd, vermengd met verrassende omwegen uit andere hoofdstukken van hetzelfde werk, uit andere boeken van dezelfde auteur of vermengd met afgelegene citaten zoals twee 'Histoires extraordinaires' van E.A. Poe bijvoorbeeld; deze Blake is de ruggegraat voor een waar scenario, warrig en humoristisch, dat de bovenvermelde ommekeer bewerkstelligt, barok en theatraal, zonder het soort ontzetting uit te wissen dat wellicht de diepste bron is voor Dowlands werken 'en echo'.

Tales and Songs werd gecomponeerd in opdracht van de Gulbenkian Fundatie in Lissabon, voor Electric Phoenix; de partituur werd geschreven

tussen december '78 en maart '79 tijdens vele andere bezigheden, en werd vriendschappelijk opgedragen aan Electric Phoenix.
HP

Rolf Gehlhaar: Worldline

Bron van alle klanken in deze compositie van de Amerikaan Gehlhaar, is de stem; maar de eenvoudige en toch geavanceerde combinatie van electronica - een ringmodulator, een passe-bande filter en een korte variabele vertragingsslijn - waar alle klanken doorheen moeten voor ze hoorbaar worden, maakt het mogelijk alle aspecten zo precies in focus te krijgen, dat er een soort microchirurgie op toegepast kan worden. Zelfs de meest minuscule details en variaties kunnen structureel ten nutte gemaakt worden.

Het werk ontvouwt een ononderbroken reeks van timbres en weefsels die langzaam groter wordt. Aan een verre horizon tekenen zich lijnen af, die in ons geheugen in een punt samenkomen, glad en gepolijst als kiezels.
RG

22 juni Amsterdam, Concertgebouw
(Kleine Zaal), 20.15 uur
23 juni Den Haag, Koninklijk
Conservatorium, 20.15 uur

Muziek voor twee piano's

Maarten Bon *piano*
Reinbert de Leeuw *piano*
Willem Breuker *tenorsaxofoon*

Louis Andriessen **Séries**
1939 1958
Louis Andriessen **Ittrospezione III**
fragment voor twee piano's en
tenorsaxofoon ad libitum
1965

Nico Schuyt **Trois pièces pour deux pianos***
Maarten Bon **Boréal***
Willem Breuker **Nieuw werk***

Olivier Messiaen **Visions de l'Amen**
1908 1943
Amen de la Création
Amen des étoiles, de la planète
à l'anneau
Amen de l'agonie de Jésus
Amen du Désir
Amen des Anges, des Saints, du chant
des oiseaux
Amen du Jugement
Amen de la Consommation

* eerste uitvoering

Louis Andriessen: Séries

Séries is het tweede nummer op de werkljst van Andriessen; een pril stuk. Hij schreef het toen hij 19 was, in een tijd dat de Nederlandse componisten met ware toekomstverwachtingen jaarlijks nog op oefening gingen naar Darmstadt en Donaueschingen. Séries is Andriessens eerste seriële werk; vermoedelijk überhaupt een van de eerste seriële werken in ons land. Het is weldoortimmerd, zoals we dat van iets serieels mogen verwachten; tegelijk is het ook doodeenvoudig, zelfs om naar te luisteren, en dat kan van de meeste seriële muziek nu juist niet gezegd worden. Eenvoudig als het van conceptie is, staat het getal 12 centraal: het heilige getal der serialisten. Er zijn twaalf deeltjes van elk twaalf maten, elk weer met eer. eigen toepassing van een twaalfoonsreeks. Enzovoort.

Niettemin gaat het er allesbehalve cerebraal aan toe. Andriessen zorgde voor voldoende en scherpe contrasten, met name in het (seriële?) gebruik van de pianotechniek en pianoklank. Belangrijkste voordeel in vergelijking met de meeste andere seriële werken: het stuk is niet langer dan het idee, en dus erg kort. Andriessen voelde al vroeg aan, dat een juist gebruik van *de tijd* een van de geheimen van een geslaagd stuk muziek is.

Louis Andriessen: Ittrospezione III

Ittrospezione III, fragment voor twee piano's en tenorsax naar believen, is een stuk uit het derde van een reeks werken, waaraan steeds eenzelfde model ten grondslag ligt. Het basisidee is, dat dit model op meer dan een manier uitgewerkt kan worden met hetzelfde materiaal. In de andere delen van deze reeks heeft de componist zelf de uitwerking verzorgd; in dit fragment is er nog een stukje toeval overgebleven, want de saxofonist mag zijn partij naar believen inzetten vóór een bepaald tijdstip. Alle noten zijn overigens uitgeschreven.

Het hele werk duurt ongeveer 5 minuten.

De opzet van deze reeks, om een aantal van dezelfde elementen op steeds andere manier met elkaar te combineren, is geïnspireerd door het werk van John Cage, en door de jazz en aanverwante kunstuitingen.

Olivier Messiaen: Visions de l'Amen

De tweede grote cyclus voor piano, na de vroege Préludes voor solopiano uit 1929. Het werk werd opgedragen aan Yvonne Loriod, die tot zijn eerste leerlingen behoorde toen Messiaen uit de Duitse internering terugkeerde en leraar werd aan het Parijse Conservatorium.

Het was haar 'transcendente virtuositeit' die hem de inspiratie en technische grondslag gaf om een muziek te schrijven, waarvan hij allang droomde, namelijk een die zowel technisch als esthetisch zeer moeilijk was.

De combinatie van twee piano's bood hem de kans om een stuk te schrijven dat meer dramatiek liet horen, dan alles wat hij daarvoor had geschreven.

"Aan de ene piano heb ik de ritmische moeilijkheden toevertrouwd, de akkoordclusters, alles wat met snel tempo, charme en klankrijkdom te maken heeft. De andere piano gaf ik de voornaamste melodie mee, de thematische elementen, alles wat om emotie en kracht vraagt."

Het *Amen* heeft in de muziek feitelijk vier verschillende betekenissen meegekregen: de voleinding van de goddelijke scheppingsdaad (*Amen de la Création, Amen des étoiles*); de aanvaarding van de goddelijke wil in de zin van een onveranderlijke, voltooide daad (*Amen de l'Agonie de Jésus*); de onontkoombare begeerte naar de goddelijke liefde en de eenwording van de mens met God (*Amen du Désir*) gecombineerd met de uitdrukking van onderwerping aan het goddelijk oordeel (*Amen du Jugement*); tenslotte de uitdrukking van de tijdloze voleinding in de eeuwigheid (*Amen des Anges, Amen de la Consommation*). Het *Amen* staat kort en goed voor de macht en het definitieve van de goddelijke werking op de kosmos.

Er is sprake van een zekere cyclische vorm, omdat het belangrijkste thema uit het eerste deel (Messiaen noemt het het thema van de Schepping) ook nog in vier andere delen voorkomt en met name in het laatste een grote rol speelt. Ritmisch is het werk uiterst gecompliceerd en tegelijk klinkt het vloeiend; Messiaen gebruikte zowel oude Griekse als Indiase ritmes. Ook de vogelmotiefjes spelen hier al mee, zij het nog niet zo dominant als in vele latere werken. Ditmaal zijn ze ontleend aan de nachtegaal, de merel, de boekvink en de tuinfluiter.

De toelichtingen op de werken van Bon, Breuker en Schuyt worden aan de zaal uitgereikt.

Dit programmaboekje werd samengesteld met medewerking van Louis Andriessen en Geoffrey Douglas Madge en met teksten van Paul op de Coul (PodC), Mauricio Kagel (MK), Henri Pousseur (HP), Jan van Vlijmen (JvV) en Karlheinz Stockhausen (Khs).
Eindredactie: Frans van Rossum.

Lees de HOLLAND FESTIVAL-krant: Achtergronden en hoogtepunten uit het programma plus achttien pagina's interviews.

Gratis verkrijgbaar in de theaters en concertzalen.

In samenwerking met **NRC**  **HANDELSBLAD**
