

Schönberg Ensemble

Dirigent Reinbert de Leeuw

met medewerking van:

Lucia Meeuwsen, *sopraan*

Concertgebouw, Kleine Zaal
donderdag 19 juni 1986 | 20.15 uur

André Jolivet

Rhapsodie à sept (1957)

I Résolu

II Hiératique

III Incisif

viool, contrabas, klarinet, fagot,

trompet, trombone slagwerk

Pierre Boulez

Dérive (1984)

viool, cello, piano, fluit,

klarinet, slagwerk

Improvisation I sur Mallarmé (1957)

harp, celesta, slagwerk

Improvisation II sur Mallarmé (1957)

harp, piano, celesta, slagwerk

P A U Z E

Maurice Ravel

Trois Poèmes de Stephan Mallarmé (1913)

piano, strijkkwartet, 2 fluiten, 2 klarinetten

Jean Barraqué

Séquence (1950-55)

viool, cello, piano, celesta, harp, slagwerk

Lucia Meeuwsen, *sopraan*

Jolivet

Rhapsodie à sept

In 1936 sloot een viertal jonge componisten zich aaneen, min of meer in dezelfde zin als direct na de Eerste Wereldoorlog de bekende Groupe des Six van Milhaud, Poulenc, Honegger en consorten en als in 1935 de tegenwoordig totaal vergeten 'School van Arceuil' (Sauguet, Jacob en anderen), een eerbetoon aan Satie die in Arceuil woonde. De nieuwe groep uit 1936 noemde zich La jeune France: Olivier Messiaen, André Jolivet, Daniel Lesur en Yves Baudrier. De laatstgenoemde was de grote denker van La jeune France en tevens de opsteller van het manifest van de groep, waaruit het volgende fragment: 'Nu de levensomstandigheden steeds harder, mechanischer en onpersoonlijker worden, moet de muziek onverwijld haar geestelijke kracht en edelmoedige uitwerking naar hen toedragen die ervan houden. La jeune France, die haar naam ontleent aan Berlioz, volgt de weg die de grote meester indertijd met zoveel moeite bewandeld heeft. (...) De richtlijnen van deze groep zullen van uiteenlopende aard zijn en komen enkel daarin overeen, dat zij tezamen verlangen slechts genoeg te nemen met oprechtheid, edelmoedigheid en kritisch bewustzijn.' Terugkeer naar het menselijke en verzet tegen het cerebrale neoclassicisme van met name Stravinsky.

De autodidact Baudrier en de wat afstandelijke Lesur hebben geen van beiden zo'n belangrijke rol gespeeld als de briljante mysticus, ritmicus, ornitholoog en organist Olivier Messiaen en de oermenselijke en aanstekelijk vitale André Jolivet. Deze twee waren ook de meest progressieve componisten van hun generatie. Onvermoeibaar zochten zij naar nieuwe middelen om hun kunst nog meer uitdrukingskracht te verlenen, om de humanitaire en religieuze waarde van muziek nog ondubbelzinniger te doen gelden. Beiden hebben daartoe hun aandacht op de buiten-Europese bovenal rituele muziek gericht met haar voor het Westen zo complexe ritmiek. Zij waren niet de eersten die hun blik met name op het Oosten hadden gericht. Voor hen hadden Koechlin en vooral Maurice Emmanuel reeds pogingen ondernomen om de in Frank-

rijk zo geliefde oriëntaalse sausjes in te ruilen voor een meer technische en een ten opzichte van de Oriënt ook van meer respect getuigende geestelijke benadering.

Of dat, achteraf beschouwd, Messiaen ook werkelijk gelukt is, mag langzamerhand betwijfeld worden, maar Jolivet heeft zijn leven lang tenminste al het mogelijke gedaan om de muziek haar rituele functie terug te geven. Muziek moest weer opzwepend en bezwerend zijn, bedwelmend en angstaanjagend. Om dat te realiseren is hij bij de Afrikaanse en Indiase muziek te rade gegaan. Zo schreef hij een groot aantal bezweringen (Incantations), onder meer voor fluit, terwijl het bezwerende element (een zwevende melodie met veel voor- en tegengestelde pulsen, in een bijkans ongreepbare maar ook onophoudelijke puls, of een opzwepende tot in de trance doorgevoerde, hoewel altijd ook zeer complexe ritmiek) in bijna al zijn composities een buitengewoon belangrijke rol speelt. Na de Tweede Wereldoorlog deed in zijn muziek ook de jazz zijn intrede, zoals in het speelse en razend virtuoze Tweede Trompetconcert.

De *Rhapsodie à sept* schreef Jolivet in 1957 voor de Franse afdeling van Jeunesses Musicales. De bezetting was het logische gevolg van een voorgesteld programma met Stravinsky's *Histoire du Soldat*: klarinet, fagot, trompet, trombone, slagwerk, viool en contrabas. De drie delen zijn typerend voor Jolivet: Résolu, Hiératique en Incisif, vastberaden, heilig (dat wil zeggen: priesterlijk, ritueel) en inkervend. De *Rhapsodie à sept* is een virtuoze partituur, waarin de energieke en opzwepende levenslust in de hoekdelen prachtig in balans wordt gebracht door het spannende ritueel ertussen.

Leo Samana, 1986

Boulez

Improvisations sur Mallarmé I en II Dérive

De Franse componist en dirigent Pierre Boulez wordt, en niet alleen in muzikale kringen, gezien als een onge kroonde leider, ja zelfs als een profeet van de hedendaagse muziek, als een soort pilaarheilige en een van de meest consequente grondleggers (samen met zijn leraar Olivier Messiaen als geestelijke vader en met Karlheinz Stockhausen als studiege-noot) van een hele kloosterorde met zich tot over hun oren in de wiskunde wentelende toonkunstenaars. Het zogenaam-de punctuele serialisme in zulke strenge werken als *Polyphonie X* (1951) en *Structures I* voor twee piano's (1952) als resultante van meer monnikenarbeid dan bevlogen inspiratie gold daar-bij als de enige juiste weg naar een muziek van de toekomst, een muziek waarin de moderne technologie een vanzelfspre-kend onderdeel van de totale cultuur moest worden. Uit-gangspunten voor deze ingrijpende visie waren in de toon-kunst de twaalftoonstheorieën van Arnold Schönberg en zijn leerlingen en de diepgaande structurele analyses die Mes-siaen en Boulez van de composities van Debussy, Webern en Stravinsky gemaakt hadden.

Dérive

Pierre Boulez is niet alleen de schrijver van complexe, na jaren zwoegen prijsgegeven partituren, maar ook de compo-nist van enkele minder zware, diepgravende werken, waar-onder *Messagesquises* en *Dérive*. Alleen al het beeld van de handgeschreven partituur van *Dérive*, met z'n kleine nootjes en ertussen gekriebelde opmerkingen, geeft de indruk van bijna haastig neergeschreven ideeën. Maar ook de noten zelf. De titel zegt het in zekere zin al: *Dérive* is afgeleid van en niet de kern zelf. Boulez heeft zelf over de titel geen verklaring gegeven, maar het zou me niet verbazen als deze muziek af-geleid zou zijn van *Répons*. De zinderende trillers, de kleine, arabesk-achtige figuurtjes, het filigrainwerk, alles wijst in die richting, al zijn deze elementen typerend voor al wat Boulez de afgelopen bijna vijftientig jaar geschreven heeft. *Dérive* schreef Pierre Boulez in 1984 in het Engelse Bath voor

de bekende Engelse muziekcriticus en organisator Sir Wil-liam Glock, die jarenlang de baas was van de muziekafdeling van de BBC en in die functie Boulez als chefdirigent bij het BBC Symphony Orchestra heeft aangesteld. Bovendien was Glock verantwoordelijk voor het Third Programme. De be-zetting van *Dérive* is eveneens kenmerkend voor Boulez' ge-voel voor diffuse kleuren en doorzichtig kantwerk: fluit, A-klarinet (warmer van klank dan de Bes-klarinet), viool, cello, vibrafoon en piano. In een dergelijke charmante, nu eens dromerige, dan weer tintelende compositie is de zestiger Pierre Boulez nog steeds de meest opvallende opvolger van Debussy.

Improvisation I en II

Dat de door Boulez gekozen gedichten juist sonnetten zijn, betekent niet dat de muziek eveneens naar de strenge vor-men van het sonnet gemodel leerd is. Elk van de improvisa-ties heeft enerzijds zijn eigen muzikale wetten en houdt zich tegelijkertijd bezig met de poëzie van Mallarmé. De muziek volgt geen versregels of coupletten, maar is een vertaling geworden van de woorden en hun poëtische associaties. De muziek is hier een analyse van de woorden, van woordklan-ken, van zeer kleine taalkundige structuren, die microscopisch ontleed worden. In de drie Improvisaties op Mallarmé is het verschil tussen octaaf en sestina niettemin wel duidelijk gemarkeerd. De eerste improvisatie ('*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*', 1957) is de meest streng gevormde van het drie-tal, staat het dichtst bij de formele structuur van het sonnet. Maar deze muziek is bovendien uitermate evocatief: de 'zwaan van weleer' zit echt in het koude ijs gevangen, evenals de sopraan in haar partij. De klokken scheppen een even ijs-e-lijke als onwereldse afstand in het prachtige heldere land-schap waarin de zwaan zijn doodsstrijd levert.

De tweede Improvisatie op Mallarmé ('*Une dentelle s'abolit*', 1957) is ondanks de leegte van het gedicht aanzienlijk onrus-tiger: 'flotte plus qu'il s'ensevelit'. De door Mallarmé gesug-gereerde rust is immers slechts pijnlijke schijn. Ook hier vindt een onderhuids gevecht plaats. Vooral in het eerste kwatrijn

is dat opmerkelijk. De sopraanpartij is zeer bewegelijk en toch in een streng raamwerk vastgenageld. Het tweede kwatrijn wordt zeer langzaam en syllabisch gezongen. In 'qu'il sensevelit' neemt de onrust weer toe. In de sestina heeft Boulez de syllabische en melismatische elementen naast elkaar gehanteerd, waardoor de versregels in het reliëf er uit springen, namelijk 'au creux néant musicien' en 'selon nul ventre que le sien', die in zekere zin hetzelfde griezelig lege beeld oproepen. Boulez schuwt hier de muzikale evocatie evenmin, al benadert hij hem niet als een simpele snap-shot-fotograaf, maar als een structuralist, een architect een denker.

Leo Samama, 1986

Improvisation I

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

Improvisation II

Une dentelle s'abolit
Dans le doute du Jeu suprême
A n'entr'ouvrir comme un blasphème
Qu'absence éternelle de lit.

Cet unanime blanc conflit
D'une guirlande avec la même,
Enfui contre la vitre blême
Flotte plus qu'il n'ensevelit.

Mais chez qui du rêve se dore
Tristement dort une mandore
Au creux néant musicien

Telle que vers quelque fenêtre
Selon nul ventre que le sien,
Filial on aurait pu naître.

Ravel

Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé

Geen groter toeval dan twee componisten die in hetzelfde jaar dezelfde teksten van een dichter toonzetten en beiden juist in de daaruit voortgekomen liederen de grenzen van hun melodische en harmonische taal hebben bereikt. In feite was Ravel zijn oudere collega Debussy net een stap voor geweest, waardoor hij van de erven van Stéphane Mallarmé toestemming kreeg de gedichten *Soupir* en *Placet futile* te gebruiken, terwijl eenzelfde verzoek van de uitgever Durand voor Debussy geweigerd werd. Maar Ravel kwam zijn vriend te hulp en wist Mallarmé's schoonzoon ervan te overtuigen dat Debussy's liederen evenveel recht van bestaan hadden als zijn eigen trilogie.

De keuze van Mallarmé's alles behalve eenvoudige gedichten kan enerzijds als een teken van de tijd worden gezien (het 'onzegbare' door middel van muziek zegbaar maken, daarvoor leenden zich weinig gedichten zo goed als juist die van Mallarmé), anderzijds kwamen beide componisten ook voort uit die kringen waar de gedichten van Mallarmé sinds meerdere decennia gelezen en voorgedragen werden. Ravel en Debussy waren dus zeer vertrouwd met de complexe taalkunst van Mallarmé en Debussy heeft de dichter, die in 1898 is overleden, meerdere malen ontmoet. Zijn beroemdste werk, *Prélude à l'après-midi d'un faune* uit 1892/94, is naar aanleiding van Mallarmé's gedicht *L'après-midi d'un faune* geschreven en al tien jaar eerder was Debussy met teksten van Mallarmé in de weer.

Terwijl Debussy zijn *Trois Poèmes de Mallarmé* als laatste hommage aan de grote dichter schreef, was de aanleiding voor Ravel's cyclus minder eenduidig. In 1913 aanvaarden Igor Stravinsky en Maurice Ravel een opdracht van Sergej Djaghilev om de opera *Khovantsjina* van Moessorgskij opnieuw te orkestreren. Ravel verbleef voor dit werk in het Zwitserse Clarens aan het Meer van Genève, waar Stravinsky zich gevestigd had. Hier liet Stravinsky zijn 'oom in de muziek' de partituur van het zojuist voltooide ballet *Le Sacre du Printemps*

zien. Een ander werk van Stravinsky dat Ravel toen getroffen heeft, is de cyclus *Trois poésies de la lyrique japonaise* voor sopraan en een kamerorkest bestaande uit twee fluiten, twee klarinetten, piano en strijkkwartet.

Stravinsky vertelde Ravel dat hij een dergelijke bezetting gekozen had nadat Schönberg hem in Berlijn de partituur van *Pierrot Lunaire* (voor sopraan en fluit/piccolo, klarinet/basklarinet, viool/altviool, cello en piano) had laten zien. Ravel toog onmiddellijk aan het werk en voltooidde korte tijd later *Soupir* op basis van het door Stravinsky gehanteerde ensemble. Terug in Parijs ontstond het tweede lied, *Placet futile*, en na de tumultueuze eerste uitvoering van *Le Sacre* voltooidde hij in Saint-Jean-de-Luz het laatste en meest complexe lied, *Surgi de la croupe et du bond*.

Soupir (uit *Le Parnasse contemporain*) en *Placet futile* (uit: *Premiers Poèmes*) zijn ondanks hun prachtige en beeldende taal nog duidelijk vroege gedichten van een zoekende kunstenaar. De betekenis van de woorden is met enige inventiviteit in een logisch verband te brengen, alles is nog vertaalbaar (Jules Renard schreef in 1898: 'Mallarmé, niet te vertalen, zelfs niet in het Frans'). Ravel heeft voor deze twee gedichten dan ook de voor hem zo typerende sprookjesachtige, diffuse en kleurige klank gebruikt, waarmee hij in *Gaspard de la Nuit*, *Ma mère l'oye* en de *Valses nobles et sentimentales* zijn meesterschap had bewezen. In *Surgi de la croupe et du bond*, een van Mallarmé's late gedichten (samen met de door Boulez gekozen sonnetten *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, *Une dentelle s'abolit* en *À la nue accablante tu*), is de betekenis van de woorden zo veelzijdig en complex dat ook Ravel zich genoodzaakt zag een andere weg in te slaan, namelijk die van een, voor hem tot het uiterste, verholten tonaliteit en zelfs atonaliteit. De leegte van de vaas en daardoor de nutteloosheid van zijn bestaan heeft zo een equivalent gevonden in een zwevende, 'lege', bijna richtingloze muziek. In Ravels gehele oeuvre is dit lied het enige voorbeeld van een zo geavanceerde harmonische taal (zoals ook Debussy in zijn Mallarmé zettingen verder is gegaan dan ooit tevoren).

Trois poèmes de Stéphane Mallarmé

Soupir

opgedragen aan Igor Stravinsky

Mon âme vers ton front où rêve, ô calme soeur,
Un automne jonché de taches de rousseur
Et vers le ciel errant de ton oeil angélique
Monte, comme dans un jardin mélancolique,
Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur!
Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur
Qui mire au grands bassins sa langueur infinie
Et laisse sur l'eau morte où la fauve agonie
Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon,
Se trainer le soleil jaune d'un long rayon.

Placet futile

opgedragen aan Florent Schmitt

Princesse – à jalouser le destin d'une Hébé
Qui poind sur cette tasse au baiser de vos lèvres
J'use mes feux mais n'ai rang discret que d'abbé
Et ne figurerai même nu sur le Sèvres

Comme je ne suis pas ton bichon emparbé
Ni la pastille, ni du rouge, ni jeux mièvres
Et que sur moi je sais ton regard clos tombé,
Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres!

Nommez-nous . . . toi de quitant de ris framboisés
Se joignent en troupeaux d'agneaux apprivoisés
Chez tous broutant les vœux et bêlant aux délires,
Nommez-nous . . . pour qu'Amour ailé d'un éventail
M'y peigne flûte aux doigts endormant ce bercail
Princesse, nommez-nous berger de vos sourires.

Surgi de la croupe et du bond

opgedragen aan Erik Satie

Surgi de la croupe et du bond
D'une verrerie éphémère
Sans fleurir la veillée amère
Le col ignoré s'interrompt.
Je crois bien que deux bouches n'ont
Bu, si son amant ni ma mère
Jamais à la même chimère
Moi, sylphe de ce froid plafond
Le pur vase d'aucun breuvage
Que l'inexhaustible veuvage
Agonise mais ne consent,
Naïf baiser des plus funèbres!
A rien expirer annonçant
Une rose dans les ténèbres.

Barraqué

Séquence

Zoeker als Pierre Boulez sinds 1950 steeds meer een publieke figuur is geworden, bleef zijn drie jaar jongere studiegenoot Jean Barraqué zijn korte leven lang bijna geheel van de buitenwereld afgesloten. Boulez manifesteerde zich als dirigent en organisator, Barraqué uitsluitend als pianist. Hij was geen pianist, geen dirigent, noch een gevierd docent zoals Messiaen. Barraqué wilde niet meer zijn dan componist. Hij studeerde bij Jean Langlais en van 1948 tot 1951 bij Messiaen. Daarna werkte Barraqué bijna drie jaar lang bij de Groupe de Musique Concrète en produceerde in 1954 zijn enige tape-compositie, *Etude*. Sinds 1961 was Barraqué ten slotte werkzaam bij het Centre National de la Recherche Scientifique, waar hij zich voornamelijk met de muzikale esthetica bezig hield.

Grotendeels nog tijdens zijn studie bij Messiaen schreef Barraqué twee werken die hem onverwijld als een van de meest intrigerende en veelbelovende avantgarde componisten van Frankrijk hebben bestempeld: de *Sonate* voor piano (1950/52) en de eerste versie van *Séquence* voor sopraan en instrumentaal ensemble. Met name de *Sonate* met zijn Beethoveniaanse proporties en strenge seriële factuur mag nog steeds gelden als een van de hoogtepunten van het hedendaagse repertoire. Vanuit *Séquence* en de daaropvolgende werken kunnen we opnieuw een vergelijking met Boulez maken. Beide componisten werden namelijk bijzonder geïntrigeerd door de relaties tussen taal en muziek. Zij zochten als het ware naar een integratie van beide idiomen door een uitwisseling van syntaxis. Dat wil zeggen door muziek te componeren met behulp van de syntaxis van taal, bij taal die geschreven is op basis van een bijna muzikale syntaxis.

Bij Boulez heeft deze zoektocht tot werken als *Le Marteau sans Maître* en de drie *Improvisations sur Mallarmé* geleid, bij Barraqué vooral tot de uitgebreide Broch-cyclus: ... *au delà du hasard* ... (1959), *Chant après Chant* (1966) en *Le temps restitué* (1957/68). De overige geplande delen uit Brochs *La mort de*

Virgile bleven tot Barraqué's dood in statu nascendi, zoals ook menige compositie van Boulez de staat van 'work in progress' heeft behouden, niet uit onkunde of onvermogen, maar uit principe: voltooid, 'dode' kunst tegenover onvoltooid nog 'levende' kunst. Daardoor heeft Barraqué tussen 1950 en 1968 slechts een zevental werken voltooid en zelfs een eenmaal geschreven werk als de *Séquence* uit 1950 werd enkele jaren later terug genomen en opnieuw gecomponeerd. De oorspronkelijk gekozen teksten van Rimbaud en Éluard verving Barraqué door teksten van Nietzsche vertaald in Frans door Henri Albert (*Ecce Homo suivi des Poésies*). In 1955 componeerde hij ter aanvulling ten slotte twee instrumentale tussenspelen, een tussen het tweede en derde gedicht en een tussen het derde gedicht en de *Plainte d'Ariane*.

Opvallend in het idioom van Barraqué is zijn bijna romantische verwerking van de door Boulez en Stockhausen aanvankelijk juist als antiromantisch bedoelde seriële technieken. Ondanks de complexiteit van het menigmaal zeer virtuoze lijnenspel, ondanks de gelaagdheid van zijn muziek ('Sois prudente, Ariane! ... Je suis ton labyrinthe ...'), is Barraqué meer een componist van het grote gebaar. Barraqué's muziek ontbeert het esthetiserende, dat soms zo sterk afstandelijke dat de composities van Boulez juist karakteriseert. Dat blijkt ondubbelzinnig uit *Séquence*. Naar aanleiding van de *Pianosonate* werd indertijd al opgemerkt dat Barraqué eerder een opvolger van Beethoven dan van Debussy is. En ook in *Séquence* oefent de componist als het ware druk uit op de luisteraar, hij wil overtuigen, in de romantische zin van het woord, is onverwacht mededeelzaam, zeker voor een kunstenaar die zich zo sterk in een artistiek isolement heeft begeven als Jean Barraqué: 'Le monde ... une porte ouverte sur mille déserts muets et froids!'

Leo Samama, 1986

Séquence

Trois fragments

1

Bonheur! (...) le plus beau des butins!
 Toujours près, jamais assez,
 Toujours demain, jamais aujourd'hui
 Ton chasseur te paraît-il trop jeune?
 Es-tu vraiment te chemin du péché?
 De tous les péchés
 Le plus agréable débordement?

2

Le tonnerre gronde sur la région,
 La pluie tombe goutte à goutte:
 Au pédant loquace dès le matin
 Rien ne ferme la bouche.
 A peine le jour se glisse-t-il par le fenêtre,
 J'entends déjà la litanie!
 L'averse tombe: précheuse, elle enseigne
 Que tout – est vain.

3

Le jour décline, le bonheur et la lumière se dorent,
 Midi est déjà loin.
 Combien de temps encore? Alors la lune et les étoiles
 Se lèveront avec le vent et le givre.
 Je ne veux plus tarder,
 (...)

Musique du midi

Maintenant, tout m'est échu en partage
 Ce que jamais mon aigle a entrevu – :
 Si bien des espoirs se sont évanouis,
 – Ton harmonie me touche telle une flèche,
 Baume de l'oreille et des sens,
 Pour moi descendu du ciel.

Si tu peux diriger le désir de tes vaisseaux
 Vers les côtes méridionales, les îles bienheureuses,
 Le jeu des nymphes grecques, ah! n'hésite pas! –
 Jamais aucun vaisseau ne trouva but plus beau!

De la pitié! De la pitié!

Essenlé

D'un vol bruisant, ils s'en vont vers la ville,
 Les corbeaux croassants:
 Bientôt il va neiger –
 Heureux celui à qui reste ... une patrie!

Tu t'arrêtes figé,
 Tu regardes en arrière, depuis combien de temps!
 Es-tu donc fou
 De fuir dans le monde ... avant l'hiver?

Le monde ... une porte ouverte
 Sur mille déserts muets et froids!
 Celui qui a perdu
 Ce que je perdis ne s'arrête nulle part.

Tu t'arrêtes tout pâle,
 Condamné à errer en plein hiver,
 Pareil à la fumée
 Qui cherche sans cesse des cieux plus froids.

Fuis, oiseau; râle
 Ton chant sur le mode du désert! –
 (...)

Plainte d'Ariane

Qui me réchauffe, qui m'aime encore?
 Donnez des mains chaudes!
 donnez des coeurs-réchauds!
 Etendue, frissonnante,
 pareille au moribond à qui l'on chauffe les pieds
 secouée, hélas! de fièvres inconnues.
 Tremblante devant les glaçons aigus des frimas,
 chassée par toi, pensée!
 Innommable! Voilée! Effrayante!
 chasseur derrière les nuages!
 foudroyée par toi,
 oeil moqueur qui me regarde dans l'obscurité
 ainsi je suis couchée,
 je me courbe et je me tords, tourmentée
 par tous les martyres éternels,
 frappée
 par toi, chasseur le plus cruel,
 toi, le dieu – inconnu ...
 (...)
 Ah! Ah!
 Tu t'approches en rampant
 au milieu de cette nuit? ...
 Que veux-tu?
 Parles!
 Tu me pousSES et me presses,
 Ah! tu es déjà trop près!
 Tu m'entends respirer,
 Tu épies mon coeur,
 Jaloux que tu es!
 – de quoi donc es-tu jaloux?
 Ote-toi! (...).
 Pourquoi cette échelle?
 Veux-tu entrer,
 (...)
 t'introduire dans mes pensées
 les plus secrètes?

Impudent! Inconnu, Voleur!
 Que veux-tu voler?
 Que veux-tu écouter?
 Que veux-tu extorquer,
 toi qui tortures!
 toi – le dieu-bourreau!
 (...)
 En vain!
 Frappe encore!
 (...)
 toi le plus cruel des chasseurs!
 ton prisonnier le plus fier,
 brigand derrière les nuages ...
 parle enfin,
 toi qui te caches, derrière les éclairs! Inconnu! parle!
 Que veux-tu, toi qui guettes sur les chemins, ...

Comment?
 Une rançon?

Que veux-tu comme rançon?
 Demande beaucoup – ma fierté te le conseille!
 et parle brièvement – c'est conseil de mon autre
 fierté!
 (...)
 Parti!
 Il a fui lui-même,
 (...)
 mon grand ennemi,
 (...)
 – Non!
 Reviens!
 (...)
 mon dernier bonheur?

Dionysos: Sois prudente, Ariane! ...

(...)
 Je suis ton labyrinthe ...



Lucia Meeuwsen begon op zeventienjarige leeftijd haar zangstudie aan het Koninklijk Conservatorium te Den Haag bij Annie Hermes.

Daarna studeerde zij bij Jessica Cash in Londen. Ze heeft vele wereldpremières gezongen, vooral van Nederlandse componisten.

De premières van Louis Andriessen en Peter Schat zijn uitgebracht bij Donemus in Amsterdam.

In 1981 won zij op het vocalisten-concours te Den Bosch de Janine Micheau-prijs voor haar bijzondere aanleg voor het Franstalige repertoire.

Naast hedendaagse muziek zingt Lucia Meeuwsen ook werken uit de Middeleeuwen, Renaissance en Barok, met groepen zoals: Syntagma Musicum, Kaproen en The Little Consort.

Deze samenwerking heeft tot verscheidene grammofoonplaten geleid.

Door haar veelzijdig repertoire is zij een veelgevraagde zangeres in binnen- en buitenland.

Enkele recente hoogtepunten in het buitenland:

Edinburgh Festival

Pierrot Lunaire / A. Schönberg.

New York Metropolitan

Folksongs / L. Berio

Londen

A mirror on which to dwell / E. Carter met
 The London Sinfonietta o.l.v. Oliver Knussen.

Parijs

A Mirror on which to dwell / E. Carter en Vox
 Clamans in deserto / C. Ruggles met het Ensemble
 Intercontemporain o.l.v. Pierre Boulez.

Schönberg Ensemble

directie

Reinbert de Leeuw

viool

Janneke van der Meer

Wim de Jong

altviool

Henk Guitart

cello

Hans Woudenberg

contrabas

Peter Luit

fluit

Govert Jurriaanse

Carla Meijers

klarinet

Pierre Woudenberg

Liesbeth de Jong

fagot

Wilma van den Berge

trompet

Willem van der Vliet

trombone

Toon van Ulsen

harp

Mapje Keerweer

piano

Marja Bon

harmonium

Gerrit Hommerson

slagwerk

Renee Jonker

Willy Goudswaard

Ger de Zeeuw

Wim Vos

Frans Leerdam

Peppie Wiersma



Het in 1974 in Den Haag opgerichte Schönberg Ensemble bestaat uit een kern van 14 musici (zes blazers, vijf strijkers, piano, harmonium en dirigent) waaruit tevens een strijkkwartet – het Schönberg Kwartet – gevormd is, dat ook zelfstandig optreedt.

Afhankelijk van de uit te voeren composities wordt deze kern uitgebreid tot grotere, steeds enkelvoudige, bezettingen. De programmering richt zich op de kamermuziek van de twintigste eeuw, waarbij ook verbindingen met de 19e eeuw gelegd kunnen worden.

Een bijzondere plaats in het repertoire van het Schönberg Ensemble en het Schönberg Kwartet wordt ingenomen door de complete kamermuziek van de drie belangrijkste componisten van de Tweede Weense School: Arnold Schönberg, Alban Berg en Anton Webern.

Sinds 1974 gaf het Schönberg Ensemble concerten in Nederland, België, Frankrijk, Duitsland, Hongarije, Schotland, Italië de Verenigde Staten en India en werden er diverse radio-, televisie- en grammofoonopnamen gemaakt.