

Schönberg Ensemble

dirigent Reinbert de Leeuw

plaats Concertgebouw Kleine Zaal

datum 12 juni 1987

tijd 20.15 uur

Schönberg Ensemble

dirigent Reinbert de Leeuw

John Adams

Shaker Loops (1978) 27'

I Shaking And Trembling

II Hymning SLEWS

III Loops and Verses

IV A Final Shaking

pauze

Morton Feldman *ca. 45'*

For Samuel Beckett *wereldpremière*

(opdracht Holland Festival)

John Adams

Shaker Loops

■ John Adams, geboren 1947, is één van de weinige componisten van zijn generatie die consequent hebben voortgebouwd op de technieken van de vier bekende minimalisten Lamonte Young, Terry Riley, Steve Reich en Philip Glass. Adams vestigde zich, na zijn studie aan de Harvard University, in Californië en werd in 1982 benoemd tot vaste componist van het San Francisco Symphony Orchestra.

Na zich eerst aan de elektronische muziek te hebben gewijd, schrijft Adams de laatste jaren uitsluitend voor instrumentale bezettingen. Hoewel zijn stijl grofweg als 'minimal' valt aan te duiden, heeft John Adams zich van de gangbare minimal music weten te onderscheiden door een specifiek gebruik van tonaliteit (vooral door het gebruik van de tonale modulatie als stuwende kracht in zijn composities) en door een minder stringente toepassing van graduele processen, zodat zijn muziek minder 'automatisch' verloopt dan die van de 'klassieke' minimal.

Shaker Loops werd gecomponeerd in de herfst van 1978 en voor het eerst uitgevoerd op 8 december van dat jaar door leden van het New Music Ensemble van het conservatorium te San Francisco, een ensemble waar John Adams de vaste dirigent van is. Een maand later volgde een herhaling in het Guggenheim Museum te New York met leden van het ensemble van Steve Reich. Het stuk is geschreven voor drie violen, één altviool, twee celli en één contrabas. In 1982-'83 heeft Adams een versie voor strijkorkest geschreven.

Het eerste woord van de titel

refereert aan een religieuze secte die in 1772 in Manchester ontstond als afsplitsing van de 'Quakers', en die vervolgens naar de Verenigde Staten werd overgebracht. Hoewel zij de officiële naam van 'United Society of Believers in Christ's second appearing' droegen, werden zij spottend de 'shakers' genoemd door het trillen en schudden van hun lichamen wanneer ze tijdens de dienst in extase geraakten.

Shaker Loops onderscheidt zich van de meeste andere minimalwerken doordat er binnen een relatief kort tijdsbestek veel verandert. Het formele en temporele purisme van veel andere 'minimal music' wordt vermeden doordat niet wordt vastgehouden aan één enkel strak tempo voor het hele stuk. De 'loops' (lussen) zijn het melodisch materiaal dat aan zeven instrumenten is toegewezen, elk van verschillende lengte waardoor een voortdurend verschuivend spel tussen de partijen ontstaat.

De vier delen zijn, ook al gaan zij in elkaar over, duidelijk te onderscheiden doordat elk ervan wordt gekarakteriseerd door een aparte stijl in snaarbespeling. De hoekdelen zijn gewijd aan het 'schudden', het snelle, strikt ritmische bewegen van de stokken over de snaren, resulterend in trillers en tremolo's. De 'slews' van het tweede deel zijn langzame glissandi, die te horen zijn binnen een overigens stationair geluid dat zonder vibrato wordt gespeeld. Het derde deel is in essentie melodisch; de celli spelen lange, lyrische 'loops' tegen een achtergrond van gedempte violen. Het vierde deel sluit het stuk af met een laatste dans van de stokken over de snaren.

Alcedo Coenen

Morton Feldman

For Samuel Beckett

■ Morton Feldman, in 1926 in Brooklyn (New York) geboren, heeft als een van de weinige componisten van zijn generatie het eenzame avontuur aangedurfd zich bij het componeren te laten leiden door zijn intuïtie. In dit opzicht is hij een erfgenaam van Debussy, hetgeen hem een uitzonderingspositie doet innemen onder de belangrijkste componisten van na de Tweede Wereldoorlog, die immers veeleer een fascinatie voor het formuleren van nieuwe muzikale wetten en systemen aan de dag legden.

Zijn collega en vriend John Cage (1912) was een van de eersten die waardering en bewondering liet blijken voor de werkwijze van Feldman. 'Is dat niet prachtig. Het is zo mooi en hij weet niet hoe hij het heeft gemaakt', zei Cage bij het doorkijken van de partituur van Feldmans eerste (verloren gegane) strijkkwartet. Dat was in 1950, kort nadat beide componisten elkaar leerden kennen. Hoewel Feldman en Cage sindsdien hun eigen weg zijn gegaan, behoren de tegenstellingen casu quo parallelen tussen deze twee grote Amerikanen tot de boeiendste in de muziek van de twintigste eeuw. Hun verhouding is wellicht enigszins te vergelijken met de relatie tussen Schönberg en Stravinsky, waarover Feldman ooit zei: 'They were both right'.

Cage heeft vaak gepleit voor het 'niet-weten' in plaats van het 'weten', als basis voor compositorische arbeid. Hiertoe liet hij tijdens het componeren de beslissingen vaak over aan het toeval van een orakelboek.

Feldman daarentegen beweerde ooit dat de Chinese keuken het enige

was dat hij aan de Oosterse culturen te danken had. Hij spreekt met respectvolle ironie over Cage's affiniteit met het Zen-boeddhisme. Feldmans geestelijke en artistieke uitgangspunten zijn vooral bepaald door zijn joodse afkomst en zijn verbondenheid met de Europese tradities, alsmede de, althans door Feldman zo gevoelde, culturele ondergang van het Avondland.

Het is echter niet toevallig dat de eerste ontmoeting van Feldman en Cage plaatsvond na afloop van een concert (in de Carnegie Hall onder Dimitri Mitropoulos, op 26 januari 1950) waar de *Symphonie* opus 21 van Anton Webern werd gespeeld, een van de eerste uitvoeringen in de Verenigde Staten sinds de wereldpremière te Philadelphia op 18 december 1929. Beide componisten moeten gefascineerd zijn geweest door de sobere maar kleurrijke klankwereld van Webern en vooral door de gelijkwaardigheid van klank en stilte.

Wat Cage en Feldman bovendien in hoge mate met elkaar gemeen hebben is hun concentratie op de klank op zich, niet zozeer als vehikel voor het overbrengen van gevoelens of als drager van een structuur. Heeft Cage daarvoor, los van zijn compositietechnieken, een enorme diversiteit van stijlen en genres aangewend, Feldman koos vrijwel vanaf het begin van zijn carrière voor het reduceren van verschillende aspecten van de muziek tot een type klank dat voor zijn composities karakteristiek is geworden. Kleine veranderingen van kleur en registerkeuze, vaak in combinatie met herhaling, creëren de textuur. Een uiterst geringe geluidsterkte, de afwezigheid van ritme in de conventionele zin van het woord,

en een anoniem soort harmoniek, die, hoewel zij een sterke consistentie doet vermoeden, nooit in een systeem te vatten lijkt, zijn als het ware voorondersteld voor de muziek van Feldman.

Het is curieus dat de groep componisten rond Cage precies die aspecten van Weberns muziek (klankkleur, symmetrie en stilte) centraal stelden die de nadruk leggen op stasis en afwezigheid van ontwikkeling, terwijl het de naoorlogse seriële Europese componisten primair om Weberns toonhoogte-structurering van de muziek door middel van reeksen te doen is. Feldman stelt polemisch een natuurlijke complexiteit die in de laatste instantie niet exact kan worden gecontroleerd of vastgelegd – een omcirkelen van hetzelfde zonder het ooit te benoemen –, tegenover de kunstmatige complexiteit van het Europese idee van volledige doorstructurering.

Feldmans zelfgekozen beperking van middelen in aanmerking genomen, is het opmerkelijk dat zich in zijn compositorische ontwikkeling van het afgelopen decennium een verandering heeft voorgedaan in de vorm van een schaalvergroting. In de laatste jaren exploreert hij in eendelige composities waarvan de tijdsduur die van het traditionele concert vaak overtreft de grenzen van het muzikale geheugen. *For Samuel Beckett* is van deze verandering in Feldmans werk een voorbeeld. De partituur werd in opdracht van het veertigste Holland Festival gecomponeerd voor het Schönberg Ensemble en voltooid op 29 maart 1987. Met een tijdsduur van om en nabij de 45 minuten is het Feldmans langste werk voor een uitgebreide bezetting als deze: 2 fluiten, 2 hobo's, 2 klarinetten, 2 fagotten, 2 hoorns, 2 trom-

petten, 2 trombones, tuba, harp, piano, vibrafoon en solo-strikkwintet.

Er staat ook op deze 67 pagina's tellende partituur geen noot die niet onmiddellijk is gekoppeld aan het instrument dat die noot speelt. Het gaat Feldman niet om toonhoogte, maar om toonhoogte en kleur tegelijk. Hetzelfde geldt voor verandering en herhaling. Daarom zijn de toongroepjes die vanaf het begin hoorbaar zijn in feite ook geen motieven. Zij worden immers niet gevarieerd in conventionele zin, noch in ritmisch, noch in melodisch opzicht. Daarom ook kunnen ze na ruim tien minuten zonder probleem worden bevroren tot accoorden. De enige veranderingen bestaan uit minieme verschillen in duur van de tonen en van over elkaar schuivende samenklanken. Er zijn symmetrieën in de gedaante van kreeftgangen en onderling omgewisselde partijen, versluisd door het op intuïtieve wijze plaatsen van herhalingstekens per maat of groepjes van maten en doordat sommige partijen (vooral het trio harp-piano-vibrafoon) zich continu ritmisch onafhankelijk bewegen. In weerwil van deze technieken is het klankbeeld van *For Samuel Beckett* vaak minutenlang statisch.

Een verschijnsel als symmetrie is in de muziek vooral zichtbaar en amper hoorbaar – hoeft dat ook niet te zijn in de ogen en oren van een componist als Feldman. Zijn beweegredenen zijn veeleer empirisch: 'Hoe krankzinniger mijn notaties waren, hoe beter mijn muziek klonk.' Feldmans interesse voor de notatie van muziek dateert al van het begin van zijn loopbaan. Hij componeert de lange stukken van de laatste jaren vaak letterlijk per pagina en gebruikt die methode om al schrijvend te ver-

geten. Er is strikt genomen geen sprake van vorm. De componist beslist van moment tot moment hoe hij verder gaat, hij bladert terug om te zien hoe hij een gegeven eerder gebruikte, maar als hij teruggrijpt, gebruikt hij dat gegeven niet op dezelfde manier. Door af te zien van de controle die een componist op het verloop kan uitoefenen omdat hij zich buiten de muzikale tijd kan plaatsen, begeeft Feldman zich min of meer op hetzelfde pad als hij uitzet voor de luisteraar, op de scheidslijn tussen vergeten en herinneren.

© Paul van Emmerik

Morton Feldman
foto Michael Nieuwenhuizen



viool
Janneke van der Meer
Linda Ashworth
Wim de Jong
altviool
Henk Guittart
violoncello
Hans Woudenberg
Lucia Swarts
contrabas
Peter Luit
fluit
Govert Jurriaanse
Léon Berendse
hobo
Maarten Karres
Justine Gerretsen
klarinet
Pierre Woudenberg
Liesbeth de Jong
fagot
Wilma van den Berge
Johan Steinmann
hoorn
Hans Dullaert
Eddy van Dijken
trompet
Willem van der Vliet
Hung Stekete
trombone
Toon van Ulsen
Cyril Scheepmaker
tuba
Arjan Stroop
harp
Mapje Keerweer
vibrafoon
Renee Jonker
piano
Marja Bon

Schönberg Ensemble

Het in 1974 in Den Haag opgerichte Schönberg Ensemble bestaat uit een kern van 14 musici (zes blazers, vijf strijkers, twee pianisten en dirigent) waaruit tevens een strijkkwartet – het Schönberg Kwartet – gevormd is, dat 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 negentiende eeuw gelegd kunnen worden.

Een bijzondere plaats in het repertoire van 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 er werden diverse radio-, televisie- en grammofoonopnamen gemaakt. Het complete Weense School repertoire wordt voor Schwann (Düsseldorf) op de plaat vastgelegd.

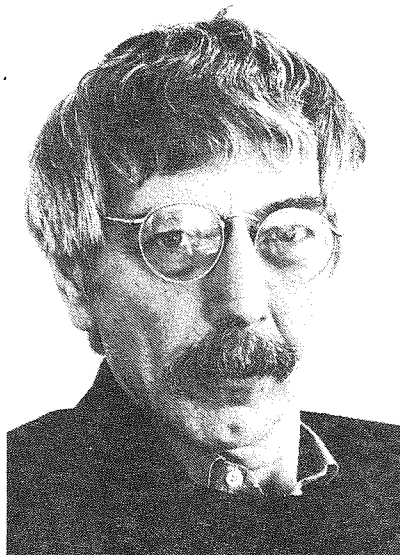
Reinbert de Leeuw

Reinbert de Leeuw werd in 1938 geboren in Amsterdam. Hij studeerde piano en muziektheorie in Amsterdam en compositie in Den Haag bij Kees van Baaren en is als leraar aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag verbonden. Als uitvoerend musicus houdt hij

zich vooral bezig met het verzorgen van series over moderne muziek, waarbij ieder concert een speciaal aspect van de muziek in de 20e eeuw belicht (de zogenaamde Rondomconcerten).

Reinbert de Leeuw publiceerde een boek over Charles Ives (samen met J. Bernlef) en een bundel *Muzikale Anarchie*.

Naast enige kamermuziekwerken schreef Reinbert de Leeuw onder andere *Hymns and Chorals* (1970), voor blazersensemble, elektrische gitaren en elektronisch orgel, de opera *Reconstructie* (1969), samen met Louis Andriessen, Misha Mengelberg, Peter Schat en Jan van Vlijmen, *Abschied, symphonische Dichtung für grosses Orchester* (1971-73) en de opera *Axel*, samen met Jan van Vlijmen (1977).



Reinbert de Leeuw
foto Jaap Pieper