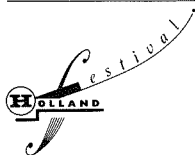


---

# Koninklijk Concertgebouworkest

---



woensdag 14 juni 1989 – 20.15 uur  
Vierde concert  
Concertgebouw – Amsterdam

---

## PROGRAMMA

---

*dirigent: Nikolaus Harnoncourt*

**Franz Schubert**  
1797-1828

**\* Ouverture 'im italienischen Stile'**  
**in D gr.t., D590 (1817)**

**Franz Schubert/  
Luciano Berio**  
1925

**\*\* Rendering (1988/89)**  
Allegro  
Andante

scritto per la Concertgebouw orchestra

---

## PAUZE

---

**Ludwig van Beethoven**  
1770-1827

**Derde symfonie in Es gr.t., op. 55**  
**(1803/04)**  
**'Eroica'**  
Allegro con brio  
Marcia funebre: Adagio assai  
Scherzo: Allegro vivace  
Finale: Allegro molto – Poco andante –  
Presto

---

Dit concert wordt rechtstreeks  
uitgezonden door de NOS (radio)

Begin van de pauze ca 21.00 uur  
einde van het concert ca 22.15 uur

\* eerste uitvoering door het Concertgebouworkest

\*\* wereldpremière

zich bewust van het drama en de-  
ze Overture is precies wat het  
moet zijn: een orkestrale inlei-  
ding die vanaf het eerste Allegro  
maestoso e deciso voorbereidt op  
wat er komen gaat, namelijk een  
drama waarin de belangrijkste  
drijfveren gevormd worden door  
nationalisme, religie en persoon-  
lijke emoties.

Norma's grote aria 'Casta diva'  
uit het eerste bedrijf is niet alleen  
Bellini's populairste aria, het is  
ook een van de weinige fragmen-  
ten uit zijn opera's zonder essen-  
tiële dramatische functie. Inte-  
gendeel: het verloop van de eer-  
ste akte wordt juist onderbroken  
door deze aria, die ook niet door  
een andere solist(e) geïnterrum-  
peerd wordt. Aan de andere kant  
is het een perfecte karakterise-  
ring van de titelheldin, een Kelti-  
sche priesteres die tijdens een  
plechtigheid ter ere van de maan-  
godin langzaam haar gedachten  
voelt afdwalen naar haar (verbo-  
den) minnaar Pollione, nota be-

ne een Romeinse officier en dus  
een vijand van haar volk.

Daarmee is de tragische afloop  
onvermijdelijk, zeker als Norma  
later ervaart dat Pollione, van  
wie zij twee kinderen heeft, ook  
een andere priesteres verleid  
heeft. In het laatste tafereel  
wordt Pollione gegrepen en ter  
dood veroordeeld. Norma offert  
zich op en betreedt als enige me-  
deschuldige de brandstapel; aan  
haar vader Oroveso vraagt zij de  
zorg op zich te nemen voor haar  
twee kinderen.

De twee fragmenten uit *I Puritani*  
behoren beide tot het genre van  
de 'entree-aria' en dienen dus uit-  
sluitend als introductie van een  
personage en diens plaats binnen  
de handeling. Voor Arturo is dat  
heel simpel: hij is de tenor en dus  
de minnaar van de sopraan, die  
hij bij zijn eerste opkomst vol  
gloed toespreekt, daarbij en pas-  
sant de eerste van de vele hoge  
noten producerend (een cis) die  
zijn partij berucht hebben ge-  
maakt.

De officier Riccardo zit gecom-  
pliceerder in elkaar en in zijn aria  
'Ah! per sempre io ti perdei'  
(Ach, voor altijd heb ik je verlo-  
ren) doet hij zich kennen als Ar-  
turo's afgewezen rivaal.

Meestal werd zo'n lyrische aria  
gevolgd door een cabaletta waar-  
in 'mannelijker taal' werd ge-  
sproken, maar niet bij Bellini.  
Door de hele opera heen kleurt  
hij Riccardo bewust met een licht  
sentimentele pathetiek en zo ook  
in de cabaletta, in feite een duet  
van twee contrasterende stem-  
men: de in weemoed voortdrom-  
ende Riccardo (bariton) en zijn  
vriend Bruno (tenor), die hem  
aanspoort vergetelheid te zoeken  
in de verdediging van zijn vader-  
land.

PAUL KORENHOF

14 juni (Holland Festival)  
programma pag. 29

### Nikolaus Harnoncourt, dirigent

Nikolaus Harnoncourt begon  
zijn loopbaan als violoncellist en  
richtte in 1963 Concentus Musi-  
cus Wien op om hiermee zijn vi-  
sie op de barokmuziek in praktijk  
te brengen. De concerten van het  
ensemble vonden grote weer-  
klank, evenals Harnoncourts in-  
terpretaties van opera's van  
Monteverdi. In 1975 introdu-  
ceerde hij zijn speelstijl bij het  
Concertgebouworkest, toen hij  
voor het eerst Bachs passiemu-  
ziek leidde; sinds 1979 betrok hij  
in zijn zoeken naar een zo au-  
thentiek mogelijke uitvoering  
ook de pre-klassieke en klassieke  
muziek. Zijn Mozart-vertolkin-  
gen met het CO trokken in bin-  
nen- en buitenland sterk de aan-  
dacht. In 1985 dirigeerde hij  
Schuberts *Unvollendete* bij het  
Concertgebouworkest, in 1987 in  
het Muziektheater voorstellin-  
gen van Johann Strauss' *Fleder-  
maus* en in 1988 *Don Giovanni*  
van Mozart.

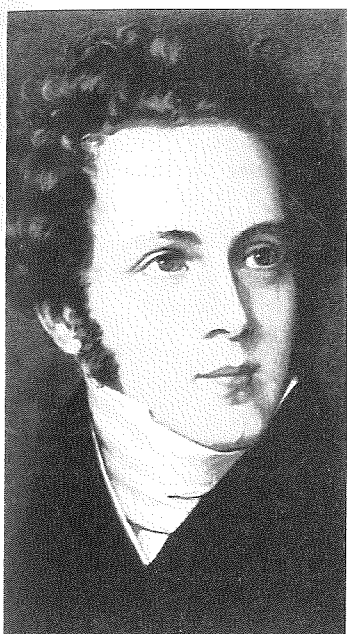
### Schubert

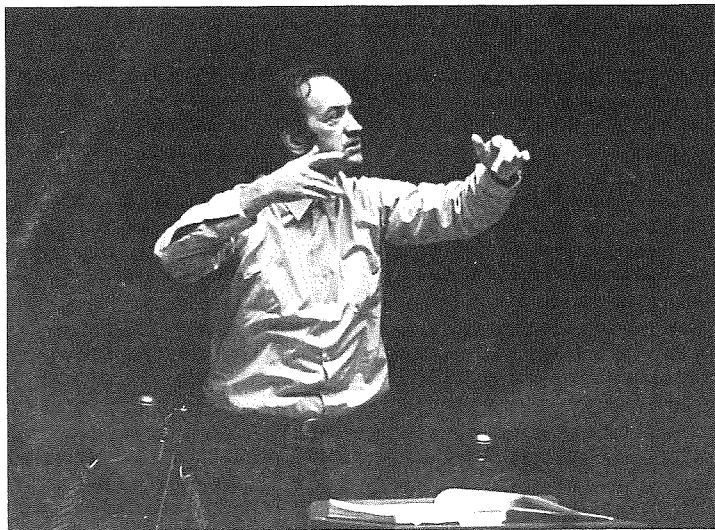
#### Overture in de Italiaanse stijl

Alle componisten ondergaan stil-  
listische invloeden van collega's.  
Maar de manieren waarop zij er-  
mee omgaan, verschillen sterk.  
Er bestaan drie mogelijkheden.  
Ten eerste kan een componist  
zonder restrictie meewaaien met  
allerlei winden. Een fraai voor-  
beeld in onze eeuw levert Ernst  
Krenek, die nog precies anno  
1900 is geboren ook en wiens  
oeuvre een staalkaart biedt van  
zowat alle eigentijdse richtingen.  
Wie de echte Krenek is, valt  
daarbij niet uit te maken.

Ten tweede vermogen andere  
componisten het kennelijk, on-  
danks opzienbarende stilistische  
koerswijzigingen zichzelf te blij-  
ven. Althans één vermaárd com-

Vincenzo Bellini





Nikolaus Harnoncourt

ponist vermocht dat: hoeveel maskers zette Stravinsky niet in zijn lange leven op? En hoe duidelijk bleef hij steeds te herkennen, aan zijn onveranderlijke eigen toon en aan compositietechnieken die hij handhaafde!

Ten derde zijn er componisten die, anders dan hun bovenbedoelde vakgenoten, niet zozeer gedurig andere gestalten aannemen, maar juist geleidelijk invloeden echt verwerken, en zo hun muziek verrijken. Langs die weg zijn oeuvres van zeer groten ontstaan. Iedereen weet, dat – om alleen hem maar te noemen – Mozart al in zijn prille wonderkindjaren overal waar hij kwam zijn licht opstak, en dat de rest van zijn leven bleef doen.

Het is overigens goed om bij dat alles voor ogen te houden dat een componist, ook als hij zich zoveel mogelijk van invloeden losmaakt, een beslissende stap vooruit kan zetten. Hij heeft dan helemaal op eigen kracht nagegaan wat voor mogelijkheden een bepaalde stand van zaken in de muziek bood. Zó ontstond het twaalftoonsstelsel (dank zij Hauer en Schönberg, onafhankelijk

van elkaar), zó schiep Chopin, al experimenterend gezeten achter zijn witte en zwarte toetsen, zijn progressieve harmoniek, zó kwam Haydn tot zijn 'thematische dialectiek' en de daaruit voortvloeiende coherente doorwerkingen, zó creëerde Bach zijn grootse conceptie van het verschijnsel 'fuga'.

Natuurlijk horen de twee ouvertures die Schubert op twintigjarige leeftijd in november 1817 schreef en die beide de aanduiding 'in de Italiaanse stijl' meekregen, bij de werken die stilistische trekken van een ander aan de dag leggen. Die omschrijving 'im italienischen Stile' duidt daar immers op. Ze werd overigens niet door de componist bedacht, maar kwam voor het eerst in een recensie voor, nadat een van de ouvertures (welke is niet bekend) op een concert was gespeeld: 'De ouverture van de heer Schubert [beviel] zeer; ze volgt de Italiaanse smaak en de nieuwste dictator daarvan, de heer Rossini.' Later bezigde Schuberts broer Ferdinand de betreffende aanduiding in een catalogus.

En terecht. In beide stukken

klinkt heel wat Rossini door. Niet helemaal diens glinstering, diens bruisende geest – maar toch. Er klinkt evenwel ook Schubert. Deze componist was kennelijk al een te sterke persoonlijkheid; hij kon zichzelf niet wegcijferen. Duidelijk hoorde hij meer bij de derde dan bij de eerste van de bovengenoemde drie groepen componisten 'onder invloed'.

De Ouverture in D grote terts (D590) illustreert dat aardig. Ze bestaat uit drie in elkaar overgaande onderdelen: de langzame inleiding (Adagio), de hoofdmoot (Allegro giusto) en de coda (Allegro vivace).

Vond ook de componist zelf het Adagio en het Allegro vivace meer Schubertiaans dan Rossiniaans? Hoe het ook zij, het was op die deeltjes dat hij een paar jaar later teruggreep in zijn ouverture voor het toverspel *Die Zauberharfe*, welk voorspel bekend zou worden als dat voor *Rosamunde*. Wendingen uit de coda vonden bovendien wat weerklank binnen rijpere composities als het Strijkkwartet *Der Tod und das Mädchen* en het eerste deel van de grote Symfonie in C grote terts. Maar in het Allegro giusto ruim baan voor Rossini. En zelfs letterlijk: daar komt ergens een citaat voor uit 'Di tanti palpiti', die

Franz Schubert



Eerste bladzijde van de partituur van 'Rendering'

toen al beroemde cabaletta in *Tancredi* van de Italiaan. Het was overigens niet zo heel verwonderlijk dat Schubert naar *Tancredi* greep: van Rossini waren in november 1817 te Wenen alleen nog maar dat stuk en twee andere opera's gespeeld. Een drietal dat inmiddels al wel een stevige basis had gelegd voor een populariteit die meteen nadat de operacomponist zelf voor het eerst in de Oostenrijkse hoofdstad kwam, anno 1822, enorme proporties zou aannemen.

Maar toen, in 1822, had Schubert dit eerbetoon al lang geschreven: een Allegro giusto in de sonatevorm-zonder-doorwerking, een

constructie waaraan Rossini zelf zo verkleefd was, en met toch weer thema's die onderling veel meer verwantschap hebben dan men gemeenlijk in ouvertures van de Italiaan vindt.

LUC VAN HASSELT

**Beethoven**  
**Derde symfonie, 'Eroica'**  
 Zie artikel op pag. 9

**Schubert-Berio**  
**Rendering**

Zoals authentieke, bewaard gebleven scherven van een vaas door middel van een min of meer neutrale ondergrond tot een af-

geronde vorm aangevoegd worden, zo heeft Luciano Berio compositie-fragmenten van Franz Schubert ingepast in zijn nieuwste orkestwerk *Rendering*. In één woord geeft deze titel de tweeledige opzet weer: enerzijds een *weergave*, een toegankelijk maken van tot dusver ontoegankelijke muziek van Schubert, anderzijds een *vertolking*, een interpretatie van Berio zelf hiervan. Op de titelpagina vermeldt Berio als componist 'Schubert-Berio'. De authentieke muziek van Schubert betreft schetsen uit 1828 voor een tiende symfonie. Bewaard bleef een eerste opzet voor drie delen met talrijke, maar niet volledige aantekeningen voor de instrumentatie. Berio is uitgegaan van de orkestbezetting van de *Unvollendete* en de 'grote' Symfonie in C dur, te weten 2 fluiten, 2 hobo's, 2 klarinetten, 2 fagotten, 2 hoorns, 2 trompetten, 3 trombones, pauken en strijkers. Een celesta markeert de klankkleur van Berio's eigen bespiegelingen.

De uiteindelijke compositie zal drie delen omvatten, waarvan bij het ter perse gaan van *Preludium* alleen het eerste deel, *Allegro*, beschikbaar was. In de inleiding klinkt Schuberts muziek voor het eerste deel van de nieuwe symfonie. Molto lontano (ver weg), pianissimo en met toevoeging van de in Schuberts tijd niet bestaande celesta schildert Berio vervolgens zijn Schubert-fresco met gebruik van flarden uit andere werken van Schuberts latere jaren zoals de *Wanderer*-fantasie, de *Pianosonate* in Bes, het lied 'Der Post' uit *Winterreise* en het *Pianotrio* in Bes.

Deze hommage aan Schubert werd geschreven voor het Concertgebouworkest. Op 14 juni zullen de eerste twee delen in het Holland Festival onder leiding van Nikolaus Harnoncourt hun wereldpremière beleven.