

★ Orkest van de XVIIIe Eeuw/
Schönberg Ensemble

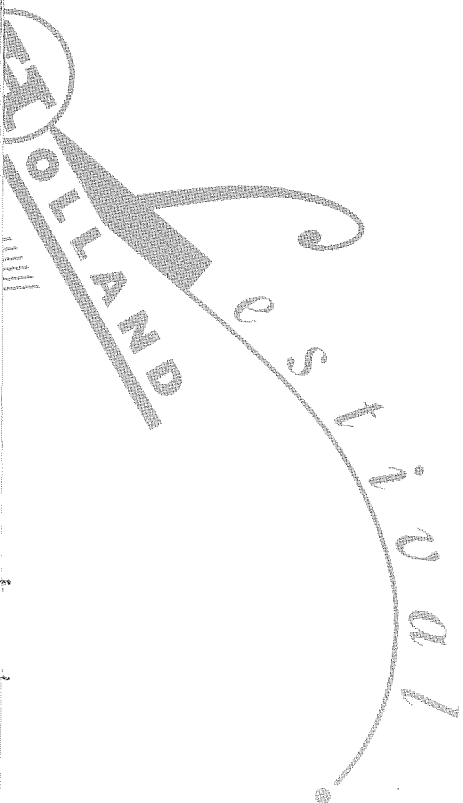


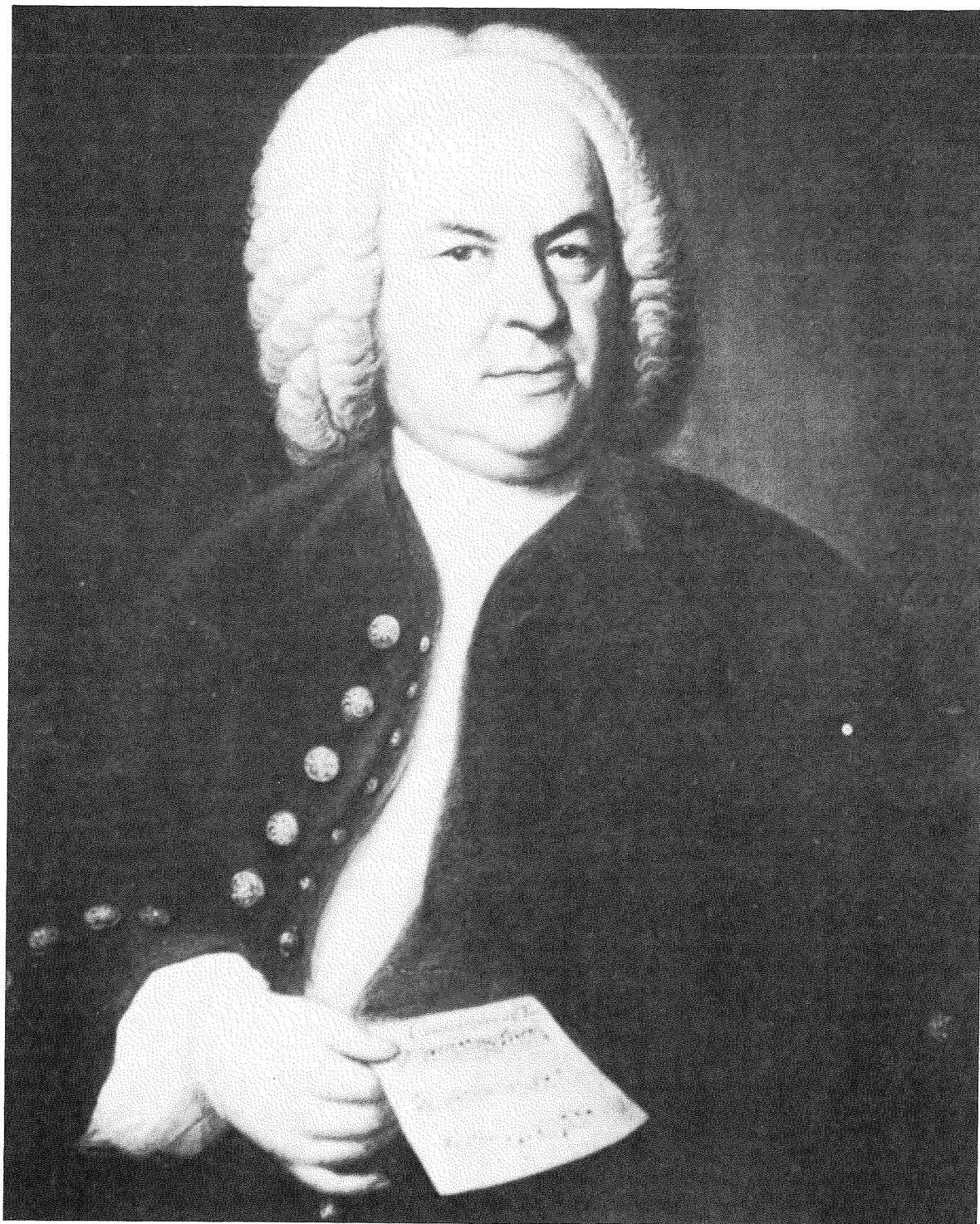
CONCERTGEBOUW, GROTE ZAAL

16 juni 20.15 uur

 **TRN Groep**

INTERVIEW
MARKETING & SALES INFORMATION





Johann Sebastian Bach

Orkest van de XVIIIe Eeuw/ Schönberg Ensemble

onder leiding van Frans Brüggen/Reinbert de Leeuw
Jacques Holtman - viola d'amore
Kees Boeke, Frans Brüggen, Walter van Hauwe - blokfluit

BACH & 'BACH'

- 1) **Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)** - Blokfluitconcert in D
(reconstructie Frans Brüggen)

Frans Brüggen - blokfluit
Orkest van de XVIIIe Eeuw

- 2) **Paul Hindemith (1895 - 1963)** - Kammermusik VI, opus 46 nr. 1 (1927)

Dirigent - Reinbert de Leeuw
Jacques Holtman - viola d'amore
Leden van het Schönberg Ensemble/Orkest van de XVIIIe Eeuw

- 3) **Igor Stravinsky (1882 -1971)** - Dumbarton Oaks concert in Es, (1938)

Dirigent - Frans Brüggen
Leden van het Schönberg Ensemble/Orkest van de XVIIIe Eeuw

Pauze

- 4a) **Johann Sebastian Bach** - Ricercare a 6 uit Das Musikalisches Opfer, BWV 1079 (1747)
(instrumentatie Wim ten Have)

Dirigent - Reinbert de Leeuw
Strijkers Orkest van de XVIIIe Eeuw

- 4b) **Kees Boeke (1950)** - Eclipse naar Canon per Tonos uit Das Musikalisches Opfer
van J.S. Bach (1982)

Kees Boeke, Frans Brüggen, Walter van Hauwe - blokfluit

- 4c) **Ricercare a 6 uit Das Musikalische Opfer van J.S. Bach** voor orkest gezet door
Anton Webern (1934/1935)

Dirigent - Reinbert de Leeuw
Leden Schönberg Ensemble/Orkest van de XVIIIe Eeuw

Bach & 'Bach'

Het bindende element in dit bijzondere concert waarin het Orkest van de XVIIIe Eeuw en het Schönberg Ensemble onder leiding van hun vaste dirigenten Frans Brügger en Reinbert de Leeuw in wisselende samenstelling optreden, is een interpretatie van de muziek van Johann Sebastian Bach.

In de werken van Hindemith, Stravinsky, Boeke en Webern die in het programma worden uitgevoerd, gaat het om de interpretatie die componisten vanuit hun eigen visie aan de muziek van Bach geven. In de uitvoeringen van de composities van Bach zelf (die overigens niet worden gespeeld in een versie die de componist heeft nagelaten) gaat het om een zo authentiek mogelijke interpretatie van de muziekpraktijk uit Bachs tijd.

Het Orkest van de XVIIIe Eeuw streeft ernaar muziek die ongeveer tweehonderd jaar geleden werd gecomponeerd op een authentieke manier tot klinken te brengen en zo de uitvoeringspraktijk uit die tijd te benaderen. Wanneer het Schönberg Ensemble - eigenlijk een Orkest van de XXe Eeuw - een wereldpremière speelt, waarbij de componist direct zijn mening over de uitvoering kan geven, is de interpretatie per definitie authentiek.

Naast de hedendaagse muziek hebben de componisten van de Tweede Weense School de speciale aandacht van het Schönberg Ensemble. Hun werken zijn echter zonder uitzondering bijna veertig- en soms zelfs honderd jaar geleden gecomponeerd. Het Schönberg Ensemble tracht ook deze stukken op authentieke wijze uit te voeren. De uitvoeringspraktijk ten tijde van het ontstaan van deze werken verschilt net als die van de 18e eeuw, eveneens van de hedendaagse. Hoewel de beide ensembles zich richten op verschillende periodes uit de muziekgeschiedenis, is de benadering van het repertoire en de instelling waarmee de musici spelen, gelijk.

Die gelijksoortige mentaliteit van de musici en de dirigenten van het Orkest van de XVIIIe Eeuw en het Schönberg Ensemble is de aanleiding tot dit gezamenlijke concert geweest. Het spelen van hedendaagse muziek vereist een avontuurlijke muzikale instelling en de uitvoering van 18e-eeuwse muziek op

de manier waarop die is bedoeld, betekent eenzelfde soort uitdaging. Een zeker zo grote uitdaging vormt in dit concert het onderdeel waarin musici en dirigenten zich buiten hun gebruikelijke repertoire begeven en elkaars muzikale territorium betreden.

Wim ten Have, altviolist in het Orkest van de XVIIIe Eeuw, maakte een stijlgetrouwe, authentieke, zetting voor strijkers van Bachs *Ricercare a 6* (uit *Das Musikalisches Opfer*) en Frans Brügger reconstrueerde aan de hand van een klavecimbelconcert en twee cantates een blokfluitconcert dat Bach misschien wel helemaal nooit geschreven heeft.

Anton Webern orkestreerde eveneens de *Ricercare a 6*, maar niet op authentieke wijze. Al veranderde hij geen noot, zijn versie van Bachs *Ricercare* blijft tegelijkertijd trouw aan Weberns eigen muzikale idioom. In Kees Boeke's *Eclipse* wordt een canon uit *Das Musikalische Opfer* onderworpen aan een hedendaags compositorisch concept. Stravinsky's *Dumbarton Oaks Concert* en Hindemiths *Kammermusik VI* zijn beide voorbeelden van een twintigste eeuwse commentaar op, of een aanknopen bij Bachs concerten.

Ook de solisten die in dit concert optreden, musiceren in het spanningsveld tussen heden en verleden: Jacques Holtman speelt op een authentieke altviool als lid van het Orkest van de XVIIIe Eeuw, maar wanneer hij deel uitmaakt van hedendaagse muziek uitvoerende ensembles als het Hato Ensemble of het Nieuw Ensemble, bepeelt hij een modern instrument. De solo-partij in Hindemiths *Kammermusik VI* speelt hij op een in deze eeuw gebouwde viola d'amore, een instrument dat dezelfde wijzigingen als de hedendaagse altviool ten opzichte van 18e-eeuwse exemplaren heeft ondergaan.

Kees Boeke en Walter van Hauwe studeerden beiden blokfluit bij Frans Brügger. Tussen het eind van de 18e eeuw en het recente verleden bestaat er nauwelijks repertoire voor de blokfluit zodat ook deze musici slechts kunnen kiezen uit twee extremen: het uitvoeren van eigentijds werk, of het spelen van bijna twee eeuwen geleden geschreven muziek.

JOHANN SEBASTIAN BACH - BLOKFLUITCONCERT IN D

(reconstructie Frans Brüggen)

(Allegro)

Siciliano

Allegro

De veronderstelling dat Bach een blokfluitconcert zou hebben geschreven, berust op een aantal, weliswaar summiere, maar toch duidelijke aanwijzingen. Zo wordt het bij voorbeeld algemeen aanvaard dat Bach gedurende de tijd dat hij in Cöthen Kapellmeister was (van 1717 tot 1723), een aantal solo-concerten heeft geschreven die niet in de originele versie bewaard zijn gebleven. Ze bestaan slechts in bewerkingen tot concerten voor één of meer klavecimbels. Omdat enkele van die klavecimbelconcerten ook in een versie met een ander solo-instrument bekend zijn, wordt aangenomen dat ze vrijwel allemaal op eerdere concerten gebaseerd zijn.

Andere aanwijzingen voor het bestaan van verdwenen concerten zijn te vinden in de vele cantates die Bach produceerde. Voor de inleidende, instrumentale sinfonia's gebruikte hij dikwijls delen uit al bestaande concerten. Ook in aria's uit die cantates is dat soms het geval en wanneer daarin een obligate instrumentale solo-partij is voorgeschreven, zou dat een indicatie

kunnen zijn voor het bestaan van een concert voor dat instrument.

Het blokfluitconcert dat Brüggen reconstrueerde bestaat in zijn geheel als het *Klavecimbelconcert BWV 1053*. Het derde deel is bovendien gebruikt als de Sinfonia van *Cantate BWV 49* (Ich geh' und suche mit verlangen) en de eerste twee delen zijn respectievelijk terug te vinden als de sinfonia en een aria voor alt, met een obligate orgelpartij in *Cantate BWV 169* (Gott soll allein mein Herze haben).

Tussen de toonvorming op een blokfluit en die op een orgelpijp zijn geen verschillen en dat bood Brüggen de mogelijkheid een blokfluitconcert te reconstrueren. Zelfs wanneer Bach nooit een dergelijk concert zou hebben gecomponeerd, blijft Brüggens reconstructie trouw aan de muziekpraktijk uit Bachs tijd, waarin dit soort bewerkingen geen uitzondering waren. Als Bach inderdaad een blokfluitconcert zou hebben geschreven dan zou deze reconstructie van Frans Brüggen daar een dichte benadering van kunnen zijn.

Het feit dat barok-componisten nog niet zo idiomatisch voor solo-instrumenten schreven als hun latere collega's, maakt omwerkingen relatief eenvoudig.

Alhoewel er soms een kleine wijziging is in stemvoering ten opzichte van de Cantates en het *Klavecimbelconcert*, zijn alle noten van dit Blokfluitconcert van Bach.

PAUL HINDEMITH - KAMMERMUSIK VI

voor viola d'amore en kamerorkest

Mässig schnell, Majestätisch - Doppelt so schnell - Langsam - Variationen, mässig schnell - Lebhaft wie früher

IGOR STRAVINSKY - DUMBARTON OAKS CONCERT IN ES,

voor kamerorkest

Tempo giusto

Allegretto

Con moto

Nadat Paul Hindemith al op zeer jonge leeftijd met een aantal korte opera's en zijn Tweede strijkkwartet naam had gemaakt als een door het expressionisme beïnvloede componist, voltrok zich in de verschillende *Kammermusiken* (nr. 2 - 7) die hij tussen 1924 en 1927 componeerde een wijziging in de stijl van zijn componeren.

Het expressionistische karakter van zijn muziek - dat als een vervolg op de romantiek nog duidelijke verbanden daarmee onderhoudt - verdween. De *Kammermusiken* zijn vanuit een anti-romantische houding gecomponeerd. Het zijn in neo-klassieke geest geschreven werken naar het model van Bachs *Brandenburgse concerten*. In tegenstelling tot het romantische klankideaal, met zijn grote bezettingen en tot een totaalklank met elkaar versmeltende instrumenten, schrijft Hindemith voor kleinere ensembles waarin de stemmen scherp ten opzichte van elkaar geprofileerd zijn. Die wijze van instrumenteren

is net als de concertante vorm van het merendeel van de *Kammermusiken* van een barokke karakteristiek. De dikwijls contrapuntische zettingen, en de combinatie van regelmatige, motorische ritmiek en melodische frasen van onregelmatige lengte verwijzen eveneens naar de muziek uit de barok. Die voorliefde voor contrapunt blijft kenmerkend voor Hindemiths verdere oeuvre en ook zijn nooit helemaal bevredigend geformuleerde harmonieleer gaat eerder terug op het gebruik van tonaliteit in de barok, dan op het hiërarchische klassiek/romantische tonale systeem. Behalve inhoudelijk is er in de keuze voor het solo-instrument van de *Kammermusik VI* een duidelijke band met de muziek uit de 17e en 18e Eeuw. In het werk van vele componisten uit die tijd was de viola d'amore vanwege zijn heldere, eerder zoete dan scherpe klank een geliefd alternatief voor de altviool. Dit gold ook voor Bach, die het met zeven stalen snaren en evenzoveel meeklinkende resonantiesnaren uitgeruste instrument in de *Johannes Passion* gebruikte. In de helderheid van de klank en ook in de harmonieën en de ritmische beweging van de snellere delen, komt dit werk opmerkelijk dicht bij de neo-klassieke muziek van Stravinsky, hoewel het concept daarvan sterk verschilt van de manier waarop Hindemith op een oudere traditie teruggreep. Terwijl Stravinsky's vormen hun dynamiek ontleen aan een opeenvolging van contrasterende, vaak statische klankblokken, is er bij Hindemith veel eerder sprake van een zich in doorgaande lijn ontwikkelende muziek. Stravinsky's behandeling van elementen uit andere muzikale tradities heeft een intellectueler karakter, zijn muziek levert vrijwel altijd een nadrukkelijk persoonlijk

commentaar op die traditie. Hindemith lijkt het minder om de spanning tussen heden en verleden te gaan. Waar Stravinsky het verleden als het ware vanuit het heden bekijkt en daarbij een duidelijke oppositie creëert, gebruikt Hindemith het verleden veel meer in fusie met het heden. Hij stelt zich niet objectief tegenover de traditie, maar blijft die op een eigen wijze voortzetten.

Stravinsky legt de relatie echter heel anders dan Hindemith. Voor diens *Kammermusiken* zijn Bachs concerten een aanknopingspunt en het *Dumbarton Oaks* concert heeft meer het karakter van een muzikaal essay over de manier waarop Bach zijn concerten componeerde.

De opening van Stravinsky's concert, bevat een bijna letterlijk citaat uit het *Derde Brandenburgs concert*. De wijze waarop Stravinsky dat citaat behandelt is karakteristiek voor zijn neo-classisme. Hij bevriest een element uit Bachs thematiek door het in een harmonisch volledig statische structuur gevangen te zetten.

Het solo - tutti contrast, kenmerkend voor Bachs concertante muziek blijft bewaard, maar de dramatische ontwikkeling die Bach in de melodische voortspinning van zijn motief en in het contrast tussen de instrumenten aanbrengt, ontbreekt bij Stravinsky. Door die voor iedereen hoorbare afwijking van Bachs compositiepraktijk, ontstaat een paradox die juist heel duidelijk maakt hoe Bach een dergelijk motief zou hebben ontwikkeld. Stravinsky licht een herkenbaar element uit zijn context en voorziet het van commentaar door het op een andere, nieuwe manier te gebruiken.

JOHANN SEBASTIAN BACH - RICERCARE A 6 UIT DAS MUSIKALISCHES OPFER

(instrumentatie Wim ten Have)

RICERCARE A 6 UIT DAS MUSIKALISCHE OPFER

voor orkest gezet door Anton Webern.

Bachs *Musikalisches Opfer* ontstond naar aanleiding van zijn bezoek aan koning Frederik de Grote van Pruisen in 1747. Frederik de Grote was een verdienstelijk traverso-speler en heeft zelfs een aantal composities nagelaten. Bachs zoon Carl Philipp Emanuel trad in 1740 als Kapellmeister bij de Pruisische koning in dienst zodat een ontmoeting tussen Frederik en de beroemde vader van zijn

Kapellmeister voor de hand lag.

Toen die gebeurtenis zich voordeed improviseerde Bach tot grote tevredenheid van de koning een driestemmig Ricercare over een thema van de vorst. Bach noteerde zijn improvisatie, voegde een zesstemmig Ricercare, een Sonate voor traverso, viool en continuo en een aantal canons op basis van hetzelfde 'koninklijke' thema toe, liet dat in eigen

beheer drukken en zond de partituur vervolgens als *Musikalisches Opfer* toe aan Frederik de Grote.

Voordat de term Fuga in zwang kwam, werd die muzikale vorm als *Ricercare* betiteld. Behalve in het *Musikalisches Opfer* gebruikt Bach alleen de eerste term als aanduiding voor een meerstemmige compositie op basis van een imiterend gezet thema. *Ricercare* betekent letterlijk zoeken en de betekenis van het woord fuga is vlucht. Dat verschil in betekenis heeft er wellicht toe geleid dat Bach voor de oude term heeft gekozen. Het schijnt dat de aanwezigen bij zijn improvisatie over Frederiks thema moeite hadden het in de improvisatie terug te horen. Menigeen die het grootse, met indrukwekkend compositorisch meesterschap vormgegeven *Ricercare a 6* hoort, zal hetzelfde ervaren.

Wim ten Have heeft op enkele plaatsten de voor klavecimbel gedachte stemvoering geretoucheerd ten behoeve van een versie voor strijkorkest, terwijl Anton Weberns orkestratie een complete herinstrumentatie

en -stileren betekent

Webern veranderde weliswaar geen enkele noot aan de compositie van Bach, maar accentueerde door zijn instrumentatie de bouw van Frederik de Grote's thema op een zo eigen manier dat de gehele *Ricercare* wezenlijk anders gehoord wordt. Bach benut de contrapuntische mogelijkheden van het thema tot het uiterste, en Webern illustreert in zijn orkestversie hoe die mogelijkheden inherent aan het door de Pruisische koning geleverde materiaal zijn.

Het thema bestaat uit twintig noten en Webern splitst het consequent op in vier groepen van vijf noten die hij als wezenlijk van elkaar verschillende bouwstenen van het totale thema kenschetst. Zijn bewerking is erop gespitst die karakteristieke scherp uit te laten komen en daarmee het verpletterende muzikale inzicht waarmee Bach de mogelijkheden tot motivische samenhang van het thema inzag, te onderstrepen. Tegelijkertijd klinkt dankzij dat uitgangspunt Weberns eigen, geraffineerd analytische en ongelooflijk precieze componeerwijze door in deze bewerking.

KEES BOEKE - ECLIPSE

voor 3 blokfluiten

Ook Kees Boekes *Eclipse* is gebaseerd op een compositie uit Bachs *Musikalisches Opfer*. Ten grondslag aan *Eclipse* ligt de *Canon per Tonos*. Het principe van die canon is eenvoudig: tegen een acht maten lange variant van het 'koninklijke' thema is door Bach een tweestemmige canon gezet. Dit acht maten lange fragment wordt zeven maal herhaald, waarbij de constructie van de canon zodanig is dat de ligging steeds één hele toon hoger wordt. De *Canon per Tonos* is uit wanneer aan het slot de aanvangstonen één octaaf hoger is komen te liggen.

Geheel volgens de rhetorica uit zijn tijd wilde Bach met die geleidelijk opklimmende beweging van de muziek Frederiks roem in noten vertalen.

Bachs Canon wordt in *Eclipse* gepresenteerd als een oneindige compositie waarvan slechts een fragment uit het midden is genoteerd. In *Eclipse* stijgt de *Canon per Tonos* ook na de door Bach genoteerde slotnoot totdat de klanken in het oneindige verdwijnen (vandaar de titel) omdat ze te hoog liggen voor de drie blokfluiten die de grens van hun toonomvang hebben bereikt. Op eenzelfde manier ontstaat het stuk uit het niets. Aanvankelijk ligt de canon onder het bereik van de blokfluiten, daarna kunnen ze alleen de hoogste tonen spelen, vervolgens het door Bach genoteerde gedeelte, en aan het slot alleen de nu heel hoog liggende laagste tonen van een in de oorsprong van de tijd in duistere diepten begonnen, in 1747 door Bach gedeeltelijk genoteerde en tot het einde der tijden doorstijgende canon.

teksten:

Roeland Hazendonk

COLOFON

Holland Festival
Kleine-Gartmanplantsoen 21
1017 RP Amsterdam

Directie
Adriaan 's-Gravesande
Geert Dales

Programmering
Marc Jonkers (dans)
Adriaan 's-Gravesande (muziek)
Elmer Schönberger (muziek)
Arthur Sonnen (theater)

Stafmedewerker
Marcel de Zwaan

Producers
Sigi Giesler
Marja Molewijk
Alma Netten
Monica van Steen
Gwenoële Trapman

Productie-assistentie
Diane Goossens
Johan Spaans

Publiciteit/pers
Carla Hazewindus
Babs van Overbeek
Charles Rijsbosch
Pieter van Twisk
Anne Wertheim
Marc Welaert

Secretariaat
Lies Bührmann-Indrisie
Tineke van Manen
Anne Römer
Jildou Straat

Administratie
Anita van der Kroft
Anna Stam

Grafische vormgeving
Ming Tung (Studio Dumbar)

Fotografie
Lex van Pieterse

Zetwerk & pagina opmaak
LaserGraphics BV

Druk
BV Grafisch Centrum Amsterdam

SPONSORS

KLM
Kodak Nederland BV
PTT Telecom Amsterdam
De Volkskrant
Fiat Auto Nederland BV
Dommelsche Bierbrouwerij BV
Randstad Uitzendbureau
WordPerfect Europe

AMTRON BV
Sovedi Nederland (Cointreau/Smirnoff)
Golden Tulip Barbizon Centre
Koninklijke Wessanen NV
F. van Lanschot Bankiers NV
Martini & Rossi Nederland NV
InterView Nederland BV
Drukkerijen De Bussy Ellerman Harms BV
Nanta en Haagen BV
Screenteam BV
Atlantic Europe BV
NV SDU voorheen Staatsdrukkerij/Uitgeverij
Logica Nederland BV
Nashua Nederland BV

Subsidiënten

Ministerie van WVC
Gemeente Amsterdam
Gemeente 's-Gravenhage
Prins Bernhard Fonds
Ministerie van Cultuur USSR
Association Française d'Action Artistique
Europese Culturele Stichting
Anjerfonds Amsterdam

Het is verboden tijdens
de concerten te fotograferen
en/of geluidsopnamen te maken.

During the concerts the taking
of photographs and the making
of recordings are prohibited.