

★ Muziek uit de Sovjetunie

CONCERTEN

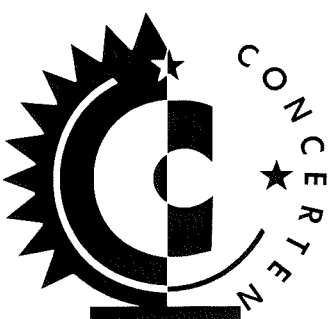
PROGRAMMA



KLM
Royal Dutch Airlines

Flying the world to the Festival that's Holland

★ Muziek uit de Sovjetunie



Leningrad Philharmonisch Orkest

Concertgebouw, Grote Zaal, 6 juni 20.15 uur, 7 juni 20.15 uur

Solisten Ensemble van het Bolsjoi Theater

Paradiso, 6 juni 20.15 uur. Concertgebouw, Kleine Zaal, 7 juni 20.15 uur

Radio Kamerorkest

Beurs van Berlage, Wangzaal, 11 juni 20.15 uur

Solistentrio van het Bolsjoi Theater

Concertgebouw, Kleine Zaal, 11 juni 14.15 uur

Weekend Muziek uit de Sovjetunie

Paradiso, 17 en 18 juni, beide dagen 12.00, 15.00 en 20.15 uur

Rotterdams Philharmonisch Orkest

Concertgebouw, Grote Zaal, 19 juni 20.15 uur

Schönberg Ensemble

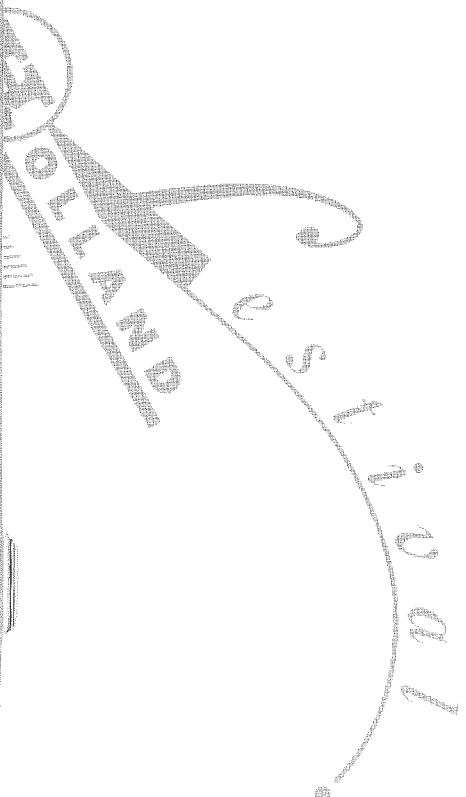
Concertgebouw, Kleine Zaal, 21 juni 20.15 uur

Moskou Kwartet

Concertgebouw, Kleine Zaal, 24 juni 20.15 uur

Radio Kamerorkest

Concertgebouw, Grote Zaal, 25 juni 20.15 uur



Muziek uit de Sovjetunie

	pagina
Inleiding Elmer Schönberger	4
Introduction Elmer Schönberger	6
Nieuwe Muziek in Moskou	8
Sofia Goebaidolina	11
Galina Ivanovna Oestvolskaja	15
Componistenbiografieën	18
Leningrad Philharmonisch Orkest	25
Solisten Ensemble van het Bolsjoi Theater	31
Solistentrio van het Bolsjoi Theater	36
Radio Kamerorkest	38
Weekend Muziek uit de Sovjetunie	40
Rotterdams Philharmonisch Orkest	55
Schönberg Ensemble	57
Moskou Kwartet	59
Radio Kamerorkest	62

Inleiding

Het Holland Festival 1989 tekent voor de eerste grootschalige presentatie van eigentijdse muziek uit de Sovjetunie in Nederland. Het omvangrijke programma bevat muziek in de meest uiteenlopende genres, voor de meest uiteenlopende bezettingen en van de meest uiteenlopende componisten, variërend van de religieus-expressionistische Oestvolskaja tot de structuralist Denisov, van de anti-romanticus Grabovski tot de neoromanticus Silvestrov, van componisten uit Moskou en Leningrad (Goebaidolina, Korndorf, Voestin, Slonimski) tot componisten uit de republieken Armenië (Zograbjan), Azerbajdzjan (Karajev), Georgië (Kantsjeli) en Litouwen (Vasks). Maar binnen deze stilistische en geografische verscheidenheid bestaat ook eenheid - de eenheid van cultuurhistorische achtergrond.

Het concept 'landentema' (in eerdere festivals o.a. Canada, Italië, Hongarije) is bij uitstek lonend in het geval van een land als de Sovjetunie, waarvan de culturele en, meer in het bijzonder, artistieke identiteit volstrekt onverwisselbaar is met die van enig ander Europees land. De naoorlogse 'nieuwe muziek', die in West-Europa haar oorsprong rond 1950 (de periode van de wederopbouw) heeft, komt in de Sovjetunie pas in de jaren zestig tot bloei, zij het in een repressief klimaat van verbod en laster, doodzwijgen en verdachtmaking. Jarenlang heeft zij het karakter van een inhaalmanoeuvre gehad, van een zich ontworstelen aan het provincialisme waartoe het stalinisme en de daarbij behorende doctrine van het sociaalrealisme kunst en cultuur decennia lang veroordeeld hadden.

De 'grote drie' van de nieuwe muziek in de Sovjetunie - Alfred Schnittke (*1934), Edison Denisov (*1929) en de in Nederland nog zo goed als onbekende Sofia Goebaidolina (*1931) - werden muzikaal volwassen in een tijd waarin een aankomend componist, zoals het de latere emigré Volkonski overkwam, van het conservatorium gestuurd kon worden als er onder zijn bed een koffer met partituren van Schönberg en Stravinsky werd gevonden. En al werden later de ideologische teugels gevierd, het ontmoedigingsbeleid jegens

nieuwlichters was er tot voor kort nauwelijks minder om. Maar, aldus emigrant Victor Suslin, de vernieuwers die het uiteindelijk wél haalden, zijn dan ook 'geen avonturiers, maar lieden wier werk zo taai is gebleken dat het zelfs in staat was door de permanente ijskorst die de Sovjetunie bedekt heen te breken.'

Het klimaat waarin Russische componisten werken is bepalend voor het karakter van hun muziek. Dit klimaat, aldus Suslin, 'verleidt niet tot muzikaal hedonisme, tot het vervaardigen van exquise onbeduidendheden - voor een serieus componist zou dat een te hoge prijs zijn.' Russische componisten spreken, anders dan zovele van hun westeuropese collega's, liever over de 'ziel' van hun muziek dan over 'technieken', 'structuren' en 'materiaal'. Hun muzikale houding heeft een sterk ontwikkelde ethische, niet zelden religieuze dimensie. Dit geldt ook voor de twee vrouwelijke componisten die prominent in het programma vertegenwoordigd zijn: Sofia Goebaidolina, van wie zowel het Asko als het Schönberg Ensemble belangwekkende recente composities zullen uitvoeren, en in het bijzonder voor Galina Oestvolskaja (*1919), ooit leerling en vertrouweling van Sjostakovitsj (die haar muziek in zijn eigen werk citeerde) en auteur van compromisloze, hartstochtelijk-ascetische werken, die niet alleen in de Sovjetunie maar ook daarbuiten nog maar zelden de aandacht hebben gekregen die zij verdienen.

Werk van Goebaidolina en Oestvolskaja komt ook tot klinken tijdens een weekend in Paradiso dat, naar analogie van het succesvolle Italiaanse weekend in de IJsbreker in 1986, geheel in het teken zal staan van nieuwe sovjetmuziek voor kleine bezettingen, inclusief een première bij het Nieuw Ensemble. Nieuw element in het weekend is het kinderconcert op de zondagmiddag, gewijd aan de gezongen verhalen van *Het domme paard* van Alexander Knaifel, een man van weinig noten, zoals de avond daarvoor het Asko in zijn eenstemmige compositie *Ja!* laat horen.

Bij Russische muziek horen ook Russische musici.

Gaat het bij het Leningrads Filharmonisch Orkest en bij de nieuwe vaste gastdirigent van het Rotterdams Philharmonisch Orkest, Valeri Gergiev, om een hernieuwde kennismaking, nieuw voor Nederland zijn pianist Oleg Malov, de vier dames van het Moskou Strijkkwartet en het Solisten Ensemble van het Bolsjoi Theater, dat zich exclusief op twintigste-eeuws repertoire toelegt en zijn Nederlandse debuut maakt met twee programma's, één gewijd aan de avant-garde van nu en één gewijd aan de avant-garde van de jaren twintig. Uit hetzelfde Bolsjoi Theater is het vocaal-instrumentale trio afkomstig waarvan het eerste Nederlandse optreden geheel in het teken van

liederen van Moesorgski zal staan.

Moesorgski is een van de vertegenwoordigers van het klassieke Russische repertoire dat als historische referentie niet aan het thema Sovjetunie mag ontbreken. Ook hier ligt het accent op minder gangbare werken. Zo keert Moesorgski terug in een samen met de VARA geproduceerde concertuitvoering van de op Flaubert gebaseerde, onvoltooid gebleven opera *Salammbô*, en klinkt een andere dan de bekende Tsjajkovski in de *Liturgie* van de H. Johannes Chrysostomus.

Elmer Schönberger

Introduction

The 1989 Holland Festival brings the first large-scale presentation in Holland of contemporary music from the Soviet Union. The substantial programme includes music from the most diverse genres, for the most diverse combinations of players and by the most diverse composers varying from the religious expressionist Ustvolskaya to the structuralist Denisov, from the anti-romantic Grabovski to the neo-romantic Silvestrov, from composers from Moscow and Leningrad (Gubaidulina, Korndorf, Vustin, Slonimski) to composers from the republics of Armenia (Zograbyan), Azerbaijan (Karayev), Georgia (Kancheli) and Lithuania (Vasks). But within this stylistic and geographical range, there is also unity, the unity of cultural and historical background.

The concept of 'national themes' (in earlier festivals these have included Canada, Italy, and Hungary) is especially rewarding in the case of a country like the Soviet Union, of which the cultural and more particularly the artistic identity cannot be compared with that of any other European country. Post-war 'new music', which originated in Western Europe around 1950 (the period of reconstruction), only blossomed in the Soviet Union in the Sixties, but in a repressive climate of proscription and slander, hush ups and insinuation. For years it struggled to catch up, to escape from the provincialism to which Stalinism and its doctrine of social-realism in art and culture had condemned it.

The 'big three' of Soviet new music, Alfred Schnittke (*1934), Edison Denisov (*1929) and the almost-unknown Sophia Gubaidulina (*1931), came to musical maturity in an era in which a young composer, as happened to the later emigré Volkonski, could be sent down from the conservatoire for having a case of scores by Schoenberg and Stravinsky under his bed. Although the ideological reins were loosened later, innovators were discouraged until very recently. But, according to the emigré Victor Suslin, the innovators who eventually did make it 'are not adventurers, but men whose work has turned out to be so tough, it was even able to break through the

perma-frost which covers the Soviet Union'.

The climate within which Russian composers work is decisive for the character of their music. This climate, according to Suslin, 'does not seduce one to musical hedonism, to creating exquisite trivialities, that would be too high a price for a serious composer'. Russian composers, unlike so many of their Western-European counterparts, prefer to talk about the 'soul' of their music rather than about 'techniques', 'structures' and 'material'. Their musical attitude has a highly-developed aesthetic and often religious dimension. This also applies for both the female composers who are prominently represented in the programme: Sophia Gubaidulina, by whom both the Asko and the Schoenberg Ensembles will perform significant new works, and in particular Galina Ustvolskaya (*1919), once a pupil and confidante of Shostakovitch (who quoted her music in his own work) and the creator of uncompromising, passionate-ascetic works which have not only failed to attract the attention they deserve within the Soviet Union, but also beyond.

Work by Gubaidulina and Ustvolskaya can also be heard during a weekend in Paradiso which, analogous to the successful Italian weekend in the IJsbreker in 1986, will focus on new Soviet music for small ensembles, including one première by the Nieuw Ensemble. A new element in this weekend is a children's concert on Sunday afternoon, dedicated to the *The Silly Horse* by Alexander Knaifel, a man of few notes, as can be heard the previous evening when the Asko Ensemble performs his unison composition *Yes!*

Russian musicians also belong alongside Russian music. In the case of the Leningrad Philharmonic Orchestra and the new resident conductor of the Rotterdam Philharmonic Orchestra, Valery Gergiev, an acquaintance is being renewed, but visiting Holland for the first time will be the pianist Oleg Malov, the four ladies of the Moscow String Quartet and the Soloists Ensemble of the Bolshoi Theatre. This ensemble concentrates exclusively on the

20th-century repertoire and is making its Dutch debut presenting two programmes, one dedicated to today's avant-garde, the other to the avant-garde of the Twenties. The same Bolshoi Theatre gives us the vocal-instrumental trio, whose first Dutch performance will be of songs by Mussorgsky.

Mussorgsky is one of the representatives of the classical Russian repertoire essential as a

reference when tackling the Soviet theme. The Holland Festival will also be concentrating on less well-known works. We come across Mussorgsky again in a concertant performance of the unfinished opera *Salammbô*, based on Flaubert and on Tchaikovsky in his *Liturgy of St. John Chrysostomus*.

Elmer Schönberger

Nieuwe Muziek in Moskou

'Wanneer ze God van de aarde verdrijven, zullen wij hem onder de aarde vinden! Een gevangene kan onmogelijk zonder God leven, slechter dan iemand die geen gevangene is. En dan zullen wij, wij daar onderaards, onze God uit de schoot der aarde een tragische hymne voorspelen. Hij, onze God bij wie de vreugde is!'

Deze woorden uit *De Gebroeders Karamazov* van Dostojevski vormen de kerngedachte in de Russische literatuur van Gogol tot Soltsjenitsjin.

In geen enkel land ter wereld is God zo drastisch van de aarde verbannen als in de Sovjetunie. Dostojevski, die een geniale intuïtie bezat, voorzag aan de hand van de vele voortekenen de naderende catastrofe - niet alleen in sociaal, maar ook in geestelijk opzicht. Toch heeft hij ook de spirituele wedergeboorte na de catastrofe voorvoeld, en dit gevoel klinkt door in zijn woorden in *De Gebroeders Karamazov*. Nu, nadat de catastrofe zich niet alleen heeft voltrokken maar tevens is ingelijfd bij de geschiedenis, zijn de voortekenen van een zich spontaan voltrekkende spirituele wedergeboorte duidelijk zichtbaar. Het fenomeen van de Russische muzikale avant-garde kan dan ook slechts in samenhang met het totale geestelijke klimaat worden beschouwd, ondanks alle doctrines en politieke verbodsbepalingen.

Wat men in het Westen tegenwoordig onder sovjetrussische 'avant-garde' verstaat, onderscheidt zich wezenlijk van wat traditioneel onder deze noemer valt. De Parijse criticus André Lischke karakteriseerde de Russische avant-gardecomponisten als volgt: '...vergeleken met de westerse avantgardisten, lijken ze eerder arrièregardisten, en dit bedoel ik als een eretitel. In hun werken valt niet de zeldzame mengeling van cynisme en verwarring te bespeuren die zo kenmerkend is voor enkele van hun Westerse tijdgenoten.' Niettemin acht André Lischke het juist hen als avantgardistisch te bestempelen, zeker als men hen vergelijkt met de generatie sovjetcomponisten waartoe Sjostakovitsj, Chatsjatoerian en Kabalevski behoren. De kloof tussen deze stromingen is namelijk veel dieper dan doorgaans met twee generaties het geval is.

Veelzeggend is verder dat niemand van de sovjet avant-gardecomponisten lid is van de Partij en in het bezit is van een Stalinprijs of een soortgelijke staatsonderscheiding.

Hun bekendheid en waardering hebben zij uitsluitend aan hun talent te danken en niet aan enige vorm van partijpropaganda.

In de Sovjetunie bestaat naast muziek die geheel ten dienste staat van het politieke apparaat en de pure amusementsmuziek, een aanzienlijke hoeveelheid pseudo-serieuze muziek met een reproductief karakter. Naast meesters als Sjostakovitsj bestaan en bestonden er tientallen of liever gezegd, honderden 'kleine Sjostakovitsjen' en 'kleine Chatsjatoerians', die aan de lopende band werken produceren. De Componistenbond van de Sovjetunie telt bijna 2500 leden, maar slechts enkelen daarvan schrijven muziek die geen reproductief karakter draagt. Ook deze enkelingen behoren niet allemaal tot de avant-garde. Er bevinden zich belangrijke en begaafde componisten onder met een eigen richting, die echter weinig overeenkomst vertoont met de avangardistische tendenzen. Ik denk hierbij aan Galina Oestvolskaja, Nikolaj Karetnikov of Joeri Boezko. Het is echter een vaststaand feit dat de meerderheid van de componisten die hun werk iets oorspronkelijks en persoonlijks trachten mee te geven, tot de vertegenwoordigers van de Nieuwe Muziek behoort.

Vanaf de jaren dertig tot in de jaren vijftig zuchtte de Sovjetunie onder de vernietigende terreur van het Stalin-regime. De terreur, die zich over het gehele culturele leven uitstreckte, leidde tot culturele ontwrichting. Het besté uit de traditie van de Russische kunst raakte in vergetelheid. Het gevolg hiervan was dat de generatie van de nieuwe Russische avant-garde was afgesneden van de ervaringen van haar voorgangers uit de jaren tien en twintig, zoals Jefim Golitsjev, Arthur Lourié, Ivan Visjnegradski, Nikolaj Roslavets en Josef Schillinger. De jonge componisten konden over deze namen alleen iets te weten komen uit oude publicaties, die als door een wonder gespaard waren gebleven. Over de compositorische verworvenheden van hun voorgangers kwamen zij in

wezen niets te weten. Berichten over de vorderingen en ontdekkingen van hun Westerse collega's drongen mondjesmaat door tot achter het IJzeren Gordijn. Tot zelfs in de jaren tachtig waren de partituren van Boulez, Stockhausen en Nono in Moskou een zeldzaamheid. Het uitvoeringsverbod op de werken van Stravinsky en Hindemith werd pas in de jaren vijftig opgeheven. Tot aan de anti-stalinistische Dooi onder Chroetsjov behoorden avantgardistische stromingen in de Russische muziek tot de politieke onmogelijkheden - maar ook deze dooi bleek niet werkelijk tot een milder cultureel klimaat te leiden.

De breuk met het Stalin-regime voltrok zich namelijk niet in daden doch slechts in woorden. De terreurmechanismen bleven in werking; sterker nog, de stalinistische functionarissen bleven op hun posten met als belangrijkste machthebber Tichon Chrennikov, eerste secretaris van de Russische Componistenbond. Chrennikov werd in 1948 op deze post benoemd en bekleedt die tot op de dag van vandaag, dat wil zeggen al ruim veertig jaar - een waar record wat betreft de ambtsperiode van partijfunctionarissen. Chrennikov begon zijn carrière met een ideologische pogrom, gericht tegen componisten als Prokofjev en Sjostakovitsj. Tijdens de Zuiveringen van 1948 en in zijn haat tegen alles wat niet met zijn eigen opvattingen strookte, toonde hij zich uitzonderlijk onverzettelijk. Nog maar tien jaar geleden, in 1979 op het zesde congres van de Russische Componistenbond, richtte hij een ziedende aanval op een groep componisten wier werk op diverse Westerse festivals werd uitgevoerd. In de bijna veertig jaar van zijn bewind was Chrennikov niet alleen de vertrouwensman van de partij en hoofd-censor van de muziek, maar regeerde hij bijna als een vorst over alle Russische muziekinstituten. Als er al werk van avant-gardecomponisten werd uitgevoerd, was dit uitsluitend te danken aan het gebrek aan ijver van Chrennikov en zijn ambtenaren om dit 'onkruid', ontkiemd in de bodem van het socialistische realisme, met wortel en tak uit te roeien.

Ik wil graag aan de hand van een aantal voorbeelden het klimaat schetsen waarin de de jonge vertegenwoordigers van de Nieuwe Muziek

zich ontwikkelden en werkten.

Andrej Volkonski werd in 1954 van het Moskou Conservatorium verwijderd, omdat een opmerkelijke kamergenoot in een koffer onder zijn bed partituren van de 'burgerlijke modernen' Schönberg en Stravinsky had ontdekt en hem vervolgens had aangebracht. Volkonski was een van de pioniers der Russische avant-garde. Zijn muziek was vanaf 1962 tot het moment van zijn gedwongen emigratie, in 1973, uitgesloten van openbare uitvoering.

Van 1963 tot 1977 schreef een andere sovjetcomponist, Alfred Schnittke, zijn werken zonder de geringste hoop hiervoor een honorarium te ontvangen. Hetzelfde gold voor Edison Denisov, Sofia Goebaidolina, Valentin Silvestrov en vele anderen. Silvestrov, een van de begaafdeste componisten, werd in 1970 op ideologische gronden uit de componistenbond gezet. Dit betekende toen voor hem het verlies aan legale mogelijkheden om zijn beroep uit te oefenen. Silvestrov is pas sinds een paar jaar weer in zijn rechten hersteld. Dit klimaat van verbodsbepalingen, zoals dat door Chrennikov werd geschapen, dit klimaat van doodzwijgen en scheldkanonnades in de pers, de onmogelijkheid om hun muziek uit voeren en daarbij de onmogelijkheid om vrij naar het buitenland te reizen, noopten enkele componisten tot emigratie: Andrej Volkonski, Arvo Pärt, Alexander Rabinovitsj, Valeri Arsoemanov en de auteur van dit artikel, Viktor Suslin, die in 1981 emigreerde.

Het gevolg van al deze ongunstige historische en politieke omstandigheden was dat de sovjet-avant-garde met grote vertraging naar buiten trad; bijna 15 jaar later dan de Westerse, in de jaren zestig. In het midden van de jaren zestig was de 'periode van de grote ontdekkingen' van de Westerse avant-garde in wezen afgesloten.

Deze ontdekkingen - met als voortrekker Pierre Boulez in de jaren veertig tot en met Terry Riley in de jaren zestig - waren gemeengoed geworden. De sovjet-avant-garde had de opgave zich deze ontdekkingen eigen te maken en, nog belangrijker: tot synthese te brengen. In dit opzicht vervulden de sovjetavantgardisten daadwerkelijk de rol van

arrièregardisten, die immers een in gang gezette ontwikkeling tot een einde brengen. Toch waren deze hoogst onaangename omstandigheden voor de avant-garde niet alleen maar nadelig en brachten ze zelfs een zeker voordeel met zich mee. De moeilijke werkomstandigheden resulteerden in een natuurlijke selectie, waardoor uiteindelijk slechts de meest geestdriftige vertegenwoordigers van de Nieuwe Muziek overbleven. De vernieuwers die het uiteindelijk wèl haalden, zijn dan ook geen avonturiers maar lieden wier werk zo taai is gebleken dat het zelfs in staat was door de permanente ijskorst die Sovjetunie bedekt heen te breken. Het heersende klimaat verleidt niet tot muzikaal hedonisme, tot het vervaardigen van exquisite onbeduidendheden - voor een serieus componist zou dat een te hoge prijs zijn.

De Duitse muziekwetenschapper Detlef Gojowy heeft gelijk als hij schrijft dat de Nieuwe Russische Muziek gekenmerkt wordt door de verbondenheid van esthetiek met ethiek. Dit is absoluut waar en het behoort tot de beste tradities van de Russische muziek die in het werk van de avantgardisten wordt weerspiegeld. Meer nog: men kan stellen dat dankzij dit kenmerk van de Nieuwe Muziek, dat pas in de jaren zeventig en tachtig duidelijk naar voren

trad, een verschijnsel waar te nemen valt waarin de sovjet-avantgardisten zich van hun Westerse collega's onderscheiden: ze raken hun publiek niet kwijt, maar veroveren het. Het bestaat inmiddels uit zoveel hoofden als de bouwvoorschriften van de grootste concertzalen in Moskou en Leningrad toestaan. Op deze wijze genieten de beste van deze componisten in hun land een dan wel niet officiële, maar wel zeer reële en verdiende waardering van een breed publiek.

Ofschoon in de laatste vijf à zes jaar de Nieuwe Muziek in de Sovjetunie dankzij festivals en radio-uitzendingen ook in het Westen meer bekendheid heeft gekregen, zijn veel begaafde componisten van de jonge generatie buiten hun land totaal onbekend. Ik geloof echter dat uitvoerende musici in het Westen niet teleurgesteld zullen zijn wanneer zijn de muziek van deze mensen onder ogen krijgen. Het werk van Alexander Voestin is een voorbeeld van een stralende en eigenzinnige compositorische persoonlijkheid die de vergelijking met grote coryfeeën als Denisov, Schnittke en Goebaidolina goeddeels kan doorstaan. De Moskouse School van de Nieuwe Muziek is in ontwikkeling en het laatste woord hierover is nog niet gezegd.

Viktor Suslin

Goebaidolina - Oestvolskaja

Van de ruim twintig eigentijdse componisten uit de Sovjetunie die op de programma's van het Holland Festival en Off Holland voorkomen krijgen er twee bijzondere aandacht: Sofia Goebaidolina, die in de Sovjetunie als een van de groten wordt beschouwd, maar wier werk in tegenstelling tot dat van Schnittke en Denisov in Nederland nog niet is doorgedrongen, en Galina Oestvolskaja, de 'einzegänger' uit Leningrad wier muziek in eigen land al even weinig wordt uitgevoerd als daarbuiten.

SOFIA GOEBAIDOELINA

In mei 1959 hoorde ik de naam Sofia Goebaidolina voor het eerst - ik studeerde destijds aan het muziekgynasium te Charkov. Tijdens de vakantie was een pianist die ik kende en die studeerde aan het Conservatorium van Moskou naar Charkov gekomen. Hij schepste tegenover zijn vrienden op over een interessant en 'ultramodern' pianoconcert dat hij op dat moment instudeerde.

De muziek was volgens zijn zeggen gecomponeerd in de stijl van Sjostakovitsj-Hindemith; 'moderner dan zij schrijft er op dit moment niemand', zo zei hij overtuigend.

Wij, zeventienjarige vlegels uit de provincie, spitsten onze oren. Het ging over het Eerste pianoconcert van Sofia Goebaidolina. Onze student speelde een aantal stukken eruit voor en de muziek stond mij bijzonder aan, alhoewel ik er nu, eerlijk gezegd, weinig Sjostakovitsj of Hindemith meer in kan herkennen. Maar destijds bestond er geen enkele twijfel over; de student uit Moskou sprak met zo'n grote zekerheid en, al had in 1959 in Charkov misschien wel iemand van Hindemith gehoord, zijn muziek was er zeker nog geheel onbekend.

Toen al genoot Goebaidolina onder musici veel aanzien. Deze componiste schreef niet alleen zeer modern, haar composities waren van zulke kwaliteit dat zij de muziek van het grootste deel van haar mannelijke collega's in de schaduw stelden.

Toen ik in 1962 aan het Gnessin Instituut van Moskou ging studeren, hoorde ik wederom veel over Goebaidolina. Voor de studenten vertegenwoordigde ze zo'n hoge muzikale 'aristocratie' dat van een nadere kennismaking met haar alleen maar kon worden gedroomd. Desondanks leerde ik haar eerder kennen dan ik had gedacht. Goebaidolina was een vroegere leerling van mijn compositieleraar Nikolaj Ivanovitsj Pejko. In de periode van Chroetsjovs 'dooi' had Pejko de naam van een van de meest verlichte en liberale

In de drie volgende beschouwingen worden zij door landgenoten aan ons voorgesteld: door Viktor Suslin in een persoonlijk getint portret van Goebaidolina, door de componist Boris Tisjtenko in een schets van zijn stadsgenote Oestvolskaja, en ten slotte door A. Sanin, wiens opstel, een typisch voorbeeld van Russische musicografie, eveneens Oestvolskaja tot onderwerp heeft.

Voor informatie over het leven en werken van de overige geprogrammeerde componisten zie pag.18.

docenten in Moskou. Hij volgde de experimenten van de jonge componisten met sympathie en nam hen tegen de stalinistische aanvallen in bescherming (later is hij jammer genoeg van standpunt veranderd). Ten huize van Pejko leerde ik in 1962 Sofia Goebaidolina kennen. Sonja, zoals ze toen werd genoemd, bezocht af en toe als trouwe oud-leerlinge de lessen die haar vroegere leraar thuis aan zijn studenten gaf. Die eerste kennismaking maakte een diepe indruk op mij: de zeldzame mengeling van ernst, eerlijkheid en kinderlijkheid, gecombineerd met haar vrouwelijke lieftalligheid en eenvoud in de omgang. Het was tegelijk makkelijk en moeilijk met haar om te gaan. Makkelijk omdat het snobisme en de hoogmoed die componisten van mindere kwaliteit zo dikwijls vertonen, haar ten ene male vreemd waren.

Moeilijk, omdat Sonja met de gevoeligheid van een seismograaf reageerde op de geringste vorm van 'diplomatieke' onoprechtheid.

Het lijkt geen twijfel dat zij ondanks haar zachtmoedige natuur het tegendeel van een Talleyrand was. Vandaar dat zij niet alleen weinig vrienden had, maar juist vele vijanden. Ik kan me niet herinneren dat Sofia ooit uit hoffelijkheid een slecht werk prees. Daartoe was zij niet in staat.

Zij was goedaardig, maar niet goedmoedig en haar goedheid ken ik niet alleen van horen zeggen. Ik heb dikwijls meegemaakt met welke zelfverloochening zij vrienden in nood te hulp kwam. Zo bracht ze geruime tijd door aan het bed van de zwaarzieke componist Sergej Rasorjonov, die geen verzorging had en zich niet meer kon bewegen. Sonja, totaal gespeend van de hebzucht en gehaaidheid die nodig zijn om in de Sovjetunie aan levensmiddelen te komen, bracht hem elke dag eten en zorgde er met zeer veel moeite voor dat hij in een goede kliniek kwam. Dat deed dezelfde Sofia Goebaidolina voor

wie elke minuut van haar tijd kostbaar is, die zelfs telefoongesprekken uit de weg gaat en liever half verhongert dan in de rij voor een winkel te moeten staan. Mijn relatie met Goebaidolina groeide al snel uit tot vriendschap.

Na een tijdje begonnen wij elkaar te tutoyeren, iets wat ik bijna nooit doe, en naar Goebaidolina mij later bekende, zij ook al even zelden.

Ik was bij al haar premières aanwezig en bezocht haar vaak thuis. In de jaren zestig woonde zij in het huis van de componistenbond in de Studentsjeskaja Ulitsa. Zij had een kleine kamer in een huis waarin nog een familie woonde. Zij kreeg pas in het begin van de jaren zeventig een eigen huis. Een kleine tweekamerwoning van ongeveer 27 vierkante meter met een piepklein keukentje en een voorwereldlijke ijskast, die af en toe zo tekeer ging dat nieuwe bezoekers zich doodschrokken.

Sofia Goebaidolina's levenswijze is nogal opmerkelijk. Zij lijdt een Spartaans bestaan, gaat alle 'mondaine' gesprekken uit de weg en heeft genoeg aan een minimum aan kleding en voeding. Zij gaat vroeg naar bed en staat 's morgens om zes uur op. Opbellen kan men haar alleen tussen 9 en 10 uur 's avonds, de rest van de tijd is de telefoon van de haak. Jarenlang ging ze in dezelfde kleding naar concerten, het werd bijna een uniform: broek en pullover in donkere tinten. Ik herinner me maar één keer dat Sonja in een opzichtige jurk bij haar vrienden verscheen en dat maakte op ons een geweldige indruk. Wij vonden haar zo prachtig dat er van deze gelegenheid een 'historische' foto is gemaakt. Het was mij altijd een raadsel hoe Sonja ondanks haar Spartaanse verschijning haar betoverende vrouwelijkheid, zelfs elegance wist te bewaren. Dit is een van haar geheimen en ik denk dat het met haar gevoel voor vorm te maken heeft, dat zich niet alleen in haar muziek uit maar ook op andere gebieden.

Dankzij haar levenswijze, waarin zij haar behoeften bijna tot nul heeft teruggebracht, lukt het haar niet alleen zich aan de verschrikkelijke Russische levensomstandigheden aan te passen, maar ook om in haar leven onvoorstelbaar veel te bereiken. Naast het componeren van een groot aantal werken (en wat voor werken!) leerde zij twee talen en bezit ze zoveel boeken en muziek als maar weinigen zich kunnen veroorloven. Haar ontwikkeling onderscheidt zich zonneklaar van de meeste van mijn 'geleerde' kennissen: zij uit zich niet zozeer in woorden als in daden, vooral muzikale.

Als ze spreekt klinkt het vaak geremd en niet bijzonder goed verwoord - uit verlegenheid. Zij vindt het niet prettig om voor een grote menigte te moeten spreken, bij voorbeeld bij de componistenbond, waar het publiek haar zeker niet altijd welgezind is. Maar wat ze dan zegt onderscheidt zich door grondigheid en een zekere compromisloze, onweerstaanbare waarachtigheid.

Onwillekeurig komt daarbij de gedachte op dat Sofia in het Grieks wijsheid betekent. Haar spreektrant laat zich het beste met de woorden van Lao-Tse omschrijven: 'Ware woorden zijn niet aangenaam. Mooie woorden verdienen geen vertrouwen. De rechtschapene is geen huichelaar. De huichelaar kan niet rechtschapen zijn. De wetende heeft geen bewijzen. Wie bewijzen nodig heeft, weet niets.'

Het is niet toevallig dat de naam Lao-Tse bij me opkomt. Sofia Goebaidolina zou zichzelf niet zijn zonder het component van haar Oosterse geest. Van vaderskant is zij Tataarse. Haar grootvader was een Moefti (een religieuze rechter) in Kazan.

Dat zij een niet geheel Russische mentaliteit bezit, wordt het meest duidelijk door de meditatieve en bacchisch-sjamanistische episoden in haar muziek, door een uitzonderlijk muzikaal tijdgevoel en een verbluffende klankschoonheid. Dit element van Oosterse spiritualiteit komt in veel van haar werken voor, met als belangrijkste de cantate *Rubayat* op verzen van de Oosterse dichters Hagani, Hafis en Hajam en *Nacht in Memphis* op verzen van oud-Egyptische dichters. Het is tevens aanwezig, weliswaar in een andere hoedanigheid, in haar latere werken zoals het trio *Garten von Freuden und Traurigkeiten*. De slotverzen van de cantate *Rubayat* kunnen als devies voor Goebaidolina's leven gelden: 'O Rechtvaardige/Vrees niet de veranderlijkheid der wereld/Wees gerust, zet je neder en wees tevreden met het kleine/Scherp je opmerkzaamheid in het spel van het lot.'

De belangrijkste kenmerken van Goebaidolina's muziek zijn bepaald door haar natuur en mentaliteit.

Men vindt bij haar vrijwel geen 'muziek om de muziek zelf' - vrijwel altijd bevatten haar composities iets dat uitstijgt boven het puur muzikale. Vanzelfsprekend wordt ook dit in een muzikale vorm uitgedrukt, 'veralgemeend'. Zij beschikt over een zeldzaam talent voor muzikale kleuren, maar deze coloristiek vormt een ondergeschikt element in haar muziek. Hoofdzak zijn de inspiratie en spontaniteit van het compositiesproces zelf en het ontbreken van vooropgezette constructieprocessen.

Aangezien ik een musicus ben, zij het mij vergund te beweren dat het samen musiceren de beste manier is om iemand te leren kennen. Ten opzichte van de Schone Letteren heeft de muziek één immens voordeel: je kunt er niet mee liegen. Dit vormde de basis van de geestelijke toenadering tot Sonja: we begonnen samen te improviseren. In de jaren zeventig richtten we een componisten-improvisatiegroep op: 'Astreja', waarvan ook Vjatsjeslav Artjomov deel uitmaakte. Wij hadden uiteraard van de intuïtieve muziek uit het Westen gehoord en het werk van Stockhausen leren kennen (*Aus den sieben Tagen*), evenals zijn teksten. Wij hadden echter iets anders voor ogen. In onze conceptie was geen plaats voor de technisch-elektronische luxe waarmee Stockhausen werkte - bovendien vonden we deze overdaad een beetje 'overrijp' en academisch.

We wilden muziek maken met dezelfde spontaniteit en natuurlijkheid als de improvisaties in de volksmuziek - het spreekt vanzelf dat we daarbij geen imitatie-folklore nastreefden. De methode interesseerde ons, niet het resultaat. Natuurlijk waren we niet bij machte onze tot dan toe opgedane compositorische ervaring volledig te vergeten, en ondervonden we al snel dat onze ervaring het improvisatorische proces alleen maar belemmerde. Zij legde ons haar wetten op. Improvisatie is de tegenpool van 'geschreven' muziek, voor ons was improvisatie anti-virtuoos, voor zover virtuositeit uren oefenen, maximale vingervlugheid en souplesse impliceert.

Wij speelden op instrumenten die beschikbaar waren. Ons instrumentarium bestond uit een groot aantal Oosterse blaas- en slaginstrumenten. Dergelijke instrumenten zijn in de Sovjetunie ruimschoots voorhanden, maar ze worden niet in de 'serieuze' muziek gebruikt. Professionele componisten kijken een beetje op dit soort instrumenten neer, terwijl volksmuzikanten, die tussen haakjes echte virtuozen zijn, slechts een zeer beperkt klankscala benutten - exact zoals zij het van hun grootouders hebben geleerd. De geweldige kleurrijkdom van dit instrumentarium bleef onontdekt. Zodra wij dit instrumentarium voor ons doel redelijk beheersten, raakten wij in verrukking en voelden ons als Robinson op zijn onbewoonde eiland. Wij besteedden er honderden uren aan. We namen alles op tape op en bespraken de resultaten, waarbij we elkaar en onszelf niet ontzagen. Toen wij het gevoel kregen dat we voldoende muzikaal materiaal hadden, maakten we een studio-opname (natuurlijk onofficieel en op eigen kosten) en registreerden zo twee of

drie composities. Het was in vele opzichten een experiment, maar voor ons betekende het een nieuw inzicht omdat het onze vroegere opvattingen over muzikale vorm totaal veranderde. Het dwong elk van ons zijn compositorisch individualisme te vergeten en op zoek te gaan naar onze innerlijke muzikale bronnen. Dit was niet alleen nuttig in muzikaal maar ook moreel opzicht en had zijn weerslag in de werken die wij in dezelfde tijd schreven.

In de zes jaren van ons gemeenschappelijke werk waren wij geestelijk zo naar elkaar toegegroeid, dat ik tot op heden de afwezigheid van Goebaidolina als schrijvend ervaar - alsof ik een deel van mijn compositorische Ik kwijt ben. Sonja speelde een onschatbare rol, zij was een onuitputtelijke bron van nieuwe muzikale ideeën en tegelijkertijd kunstrecter tussen mij en Artjomov wanneer wij in ons egoïsme elk een andere kant op dreigden te gaan. Zij was onze 'noemer' en wij voegden ons zonder tegenspraak naar haar oordeel.

Sonja bezat de speciale eigenschap om tijdens dit gemeenschappelijke spel conflictueuze muzikale situaties te scheppen en tegenspraak uit te lokken, om zo een verdere ontwikkeling te provoceren. Zij speelde vaak de rol van 'ontsteking' in onze gemeenschappelijk 'motor'. Ze kon dan iets demonisch krijgen als zij tijdens het spel in extase raakte, niet meer naar ons luisterde en ons dwong om, in plaats van onze 'innerlijke stem', háár te volgen. Deze momenten van 'Goddelijke redeloosheid', impulsen die door Sonja werden geschapen, behoren tot de sterkste muzikale ervaringen in mijn leven, ook omdat het zo direct was. Er zijn in de muziek dingen die je alleen als speler ervaart, terwijl je als toehoorder vrijwel buitengesloten bent.

Wat kan ik over de muziek van Sofia Goebaidolina zeggen? Ik houd er van - van het begin tot het einde. Het heeft geen zin om te bedenken dat zelfs Beethoven sterkere en zwakkere stukken heeft geschreven. De muziek: dat is de gehele mens - je kunt hem aanvaarden of niet. Ik was bij alle premières van Sofia Goebaidolina aanwezig en getuige van het triomfale succes van veel van haar werk. Daar was geen plaats voor bijval uit hoffelijkheid; je voelde hoe het publiek geroerd was tot op het merg.

Weet Sofia Goebaidolina wat zij vertegenwoordigt? Ik geloof van wel, ook al laat zij het niet openlijk merken. De Russische cultuur van de twintigste eeuw kent vrouwen die culturele fenomenen van de eerste orde zijn. Tot hen behoren de dichters Marina Zvetajeva en Anna Achmatova. Ik geloof dat Sofia Goebaidolina ook in deze rij

thuishoort. Alleen al door het handwerk van de componist: puur fysiek gezien een veel zwaarder werk dan het dichten van verzen, werk ook dat in veel mindere mate de onafhankelijkheid ten goede komt dan bij voorbeeld de produkten van een beeldend kunstenaar. Een sonate of kwartet is geen schilderij dat je aan een particulier kunt verkopen - zeker niet in de Sovjetunie. Onder zulke omstandigheden je vrijheid weten te bewaren is een opgave die zelfs veel van haar mannelijke collega's zwaar valt. Het is dan ook niet verwonderlijk dat het fenomeen Goebaidolina in de hedendaagse Russische muziek als een wonder wordt beschouwd. Zij bezit alle

creatieve en persoonlijke eigenschappen van een groot kunstenaar. Zij belichaamt een compositorische individualiteit van de eerste orde en zal tot de eerste orde blijven behoren, ook al (wat God moge verhoeden) zou zij vanaf nu geen enkele noot meer schrijven.

Meer kan ik niet zeggen. Het is genoeg om haar een ereplaats te geven in de Russische cultuur van de twintigste eeuw. Ik prijs mijzelf gelukkig tot de vrienden van deze buitengewone vrouw te behoren.

Viktor Suslin

Galina Ivanovna Oestvolskaja werd in 1919 in Petrograd geboren. In 1947 voltooide zij haar studie compositie aan het Conservatorium van Leningrad, bij Sjostakovitsj. Meestal is het niet moeilijk in de werken van grote meesters de punten van overeenkomst te herkennen met de muziek van andere, zowel eigentijdse als vroegere componisten. Maar soms zijn er edelstenen met zo een sterke inwendige lichtbreking, dan men in hun schittering niet het invallende licht kan herkennen. Dat zijn de kunstenaars die rigoureus breken met de geldende normen en een muzikale wereld scheppen volgens hun eigen wetten. Zo iemand is Oestvolskaja.

De muziek van Oestvolskaja brandt letterlijk van een alles doordringende gedrevenheid, van een niet meer menselijke spanning, van een geestelijke kracht die zich van het notenmateriaal lijkt te hebben losgerukt om een zelfstandig bestaan te gaan leiden, als een soort straling of zwaartekracht. Het afzonderlijk belang van elk van haar werken, van iedere noot is zó groot, dat men onwillekeurig moet denken aan die verre sterren waar, zoals de geleerden veronderstellen, de materie zo compact is dat een vingerhoedje daarvan op aarde enkele tonnen zou wegen. Men wordt getroffen door de toenemende actualiteit van haar werk dat, 25 à 30 jaar geleden geschreven, de weg begint te vinden naar een steeds bredere kring van luisteraars, of om het preciezer te formuleren: de luisteraar vindt steeds beter de weg naar haar muziek. Sjostakovitsj schreef: 'Ik ben er van overtuigd dat de muziek van Oestvolskaja in de hele wereld erkenning zal vinden bij al diegenen die de hedendaagse muziek dierbaar is.'

De muziek van Oestvolskaja is niet bedoeld als amusement - zij bevat slechts het allerbelangrijkste, het meest noodzakelijke. Men vindt bij Oestvolskaja geen vierkante, symmetrische constructies. De ritmiek is strak. Geen experimenten en grillen. Lange reeksen van gelijke notenwaarden (als regel kwartnoten) worden gegroepeerd tot polyfone bouwsels. De accentuering wordt bepaald door een dieper liggende betekenis en niet door een bepaald metrisch stramien. Daarom ziet Oestvolskaja niet zelden af van het gebruik van maatstrepes. Dit op het eerste gezicht eenvoudige systeem van tijdsorganisatie werkt zó overtuigend en natuurlijk, dat met een minimum aan middelen een geweldige ritmische spanning wordt bereikt. Al even logisch en onconventioneel zijn de harmonieën en de klankkleuren waarmee Oestvolskaja in haar muziek werkt.

Oestvolskaja schreef vier symfonieën. De eerste (1955) is voor symfonie-orkest met twee jongenssopranen, op tekst van Gianni Rodari. De tweede (1979), 'Ware, Eeuwige Genade!' en de derde (1983), 'Jesus, Messias, red ons!' zijn geschreven voor orkest en solo-zangstem, op tekst van Germann Rasslablenny. De vierde (1987), 'Gebed', is voor instrumentaal ensemble en alt, eveneens op tekst van Rasslablenny. Verder schreef zij o.a. een concert voor piano, strijkorkest en pauken (1946); 6 pianosonates (1947-1988); *Trio* voor klarinet, viool en piano (1949) (het is interessant te weten dat een van de thema's uit dit *Trio* is gebruikt door Sjostakovitsj); *Octet* voor vier violen, twee hobo's, pauken en piano (1950); 12 preludes voor piano (1953); *Groot Duet* voor violoncello en piano (1959); *Duet* voor viool en piano (1964); *Sonate* voor viool en piano (1952); drie 'Composities': Nr. 1 *Dona nobis pacem* voor piccolo, tuba en piano (1971), Nr. 2 *Dies Irae* voor acht contrabassen, slagwerk en piano (1973), en Nr. 3 *Benedictus qui venit* voor vier fluiten, vier fagotten en piano (1975).

De stukken die Oestvolskaja schreef voor één, twee, drie... uitvoerenden mag men absoluut geen 'kamermuziek' noemen - daarvoor hebben deze werken een te diepe betekenis en een te grote emotionele lading.

De structuur van Oestvolskaja's werken is robuust. De bouw van deze muziek is viriel, energiek en geconcentreerd. Er is geen plaats voor sentimentaliteit, weekheid, breedsprakigheid. Streng en zakelijk weet de componist de diepten van de meest uiteenlopende gemoedsstemmingen bloot te leggen.

Dankzij haar duidelijk gemarkeerde individualiteit, haar innerlijke kracht en haar naar buiten toe getoonde ingehoudenheid kunnen wij ons het hele oeuvre van Oestvolskaja voorstellen als één groot geheel, als een uit één stuk gehouwen monument van de menselijke geest, een monolitische, schitterende en laconieke sculptuur.

Oestvolskaja is buitengewoon veeleisend ten opzichte van zichzelf, zij is integer en neemt geen genoegen met een compromis. Uit alles blijkt het diepe en verheven gevoel voor rechtvaardigheid van deze markante kunstenares. Elk van haar werken is niet alleen een kostbaar juweel in de schatkamer van de menselijke cultuur, maar ook een waarborg voor het behoud van het leven op aarde.

B. Tisjtsjenko
september 1988

In haar 'sterren-uur' vindt de mensheid scheppers, beklemmend zijn hen de grenzen van de hen omringende reële wereld.

Hun denken en streven zijn gericht op het centrum der Schepping, op de afgronden van het Zijn en het Niet-zijn, op het eeuwige mysterie van het menselijk bestaan. Zorgen en spanningen van hun tijdgenoten laten hen onberoerd, zelfs de omwentelingen van de geschiedenis gaan langs hen heen, halt houdend op de drempels van hun werkplaatsen, aarzelend de creatieve rust te verstoren van de Groten van Deze Wereld.

In de regel leven zij afgezonderd en eenzaam. Vreemd: maar niet alleen verschijnen zij als uit het niets, geen invloeden tonend van voorgangers of tijdgenoten, maar ook verdwijnen zij weer, geen briljante leerlingen achterlatend, geen epigonen, en zelfs geen voortzetters van hun geslacht. Zoals, bijvoorbeeld, Leonardo da Vinci, Pascal, Gogol, Rembrandt, Shakespeare, Moesorgski, Van Gogh, Michelangelo...

Ieder van hen verkeerde met de Natuur zonder tussenkomst van een derde, hoe groot deze derde ook mocht zijn.

Het meest zichzelf, het meest direct, het meest kwetsbaar in hun eigen angstwekkende kracht, het meest consequent in hun strenge inconsequentie.

Het leven van Galina Oestvolskaja wordt niet gekenmerkt door veel uiterlijke gebeurtenissen. Zij woont haar hele leven in Leningrad. In 1950 voltooit zij haar opleiding aan het Leningrads Conservatorium, hoofdvak compositie bij Dmitri Sjostakovitsj.

Sjostakovitsj schatte de muziek van Galina Oestvolskaja op hoge waarde. Het thema uit de finale van het Trio voor klarinet, viool en piano gebruikte hij als basis voor zijn Vijfde Strijkkwartet en de Suite voor bas en piano op teksten van Michelangelo.

In het werk van Oestvolskaja vindt men geen invloeden van Sjostakovitsj.

Oestvolskaja schept haar eigen muzikale taal.

De bijzondere modale wetmatigheden zijn niet verbonden met het gewone majeur en mineur of met enige andere bestaande modus.

De in de ruimte nagestreefde horizontale lijnen zijn zo dynamisch en zo onafhankelijk van elkaar, dat maatstrepen onmogelijk worden - deze verdwijnen en tegelijkertijd verdwijnt de gangbare voorstelling van ritme.

Elementen van ondergeschikt belang vindt men niet, en het contrapunt wordt een uitdrukking van de oorspronkelijke kringloop van de materie.

De thematische complexen, meegesleurd in de eeuwigdurende beweging van het Zijn, en in verticale en horizontale verbanden aaneengeregen, vormen één enkele stroom van voortdurende ontwikkeling.

Oestvolskaja verzet zich in alles tegen een Onveranderlijke Oernatuur en blijft haar ontdekkingen doen: haar modale constructies, haar clusters, haar volmaakte beheersing van de ritmische asymmetrie.

Ieder werk is de uitdrukking van haar unieke, onveranderlijke wezen, maar bezit tegelijkertijd zijn eigen scherp omlinnde bijzondere kenmerken, en leeft zijn eigen leven.

Ieder werk spreekt tot de Eeuwigheid, maar elk zegt het zijne, op zijn eigen manier. Zelf wordend tot de Wereldruimte, ontmoet Oestvolskaja in ieder werk HAAR Nieuwe, maar altijd Onveranderlijke en altijd Gezegende Blik.

De smart wordt schrijnend, Wanhoop brengt Hoop. en uit de diepte van de tragiek verrijst een Nieuwe Wereld.

Het grote is altijd tragisch.

'Echt grote mensen moeten een groot verdriet dragen' zei Dostojevski.

Een gevoel van onmetelijkheid van het eigen Ik en van de Oneindigheid, de onbevattelijkheid van de Waarheid, de tegenstrijdigheid van het Leven, de onafwendbaarheid van de Dood - dat zijn de wezenlijke bestanddelen van de Weltschmerz van het Genie.

Maar nooit, zelfs niet in zijn meest duistere en terneerdrukkende vorm, gaat de tragiek van een Groot Mens over in uitzichtloosheid, - aangekomen op de hoogste toppen van de tragiek ontdekt ieder van hen een Nieuwe Onbekende Wereld - de Eeuwige Gelukzaligheid.

Het wezenlijk tragische van Oestvolskaja's kunst openbaart zich in al zijn kracht reeds in de Eerste Pianosonate, in het Concert voor piano en orkest en in het Trio.

De tragiek wordt brandend, verzegend, gaat door merg en been in de Derde Pianosonate, in de Sonate voor viool en piano,

de Tweede Pianosonate, het Octet voor twee hobo's, vier violen, pauken en piano, het Groot Duet voor cello en piano, de Eerste Symfonie.

De Twaalf Preludes voor piano - het zijn elkaar opvolgende beelden uit het Begin der Schepping.

Het duister: dicht maar doorzichtig; intrigerend, maar niet geheimzinnig.

Er is geen Gisteren. Er is Vandaag en er zal Morgen zijn.

De Nevelen en de Galaxieën roepen, maar elke zandkorrel, elk atoom dorst naar het Leven.

De centrale rotatie-as verdwijnt in: de Vierde Pianosonate,

het Duet voor viool en piano, de Eerste Compositie -

'Dona nobis pacem' voor piccolo, tuba en piano, de Tweede Compositie - 'Dies irae' voor acht contrabassen, slagwerk en piano, de Derde Compositie - 'Benedictus qui venit' voor vier fluiten, vier fagotten en piano, de Tweede Symfonie - 'Ware, Eeuwige Genade!', de Derde Symfonie - 'Jezus, Messias, red ons!' de Vierde Symfonie - 'Gebed'.

De abstracte meerdimensionale complexiteit van Ruimte en Tijd wordt tot realiteit - de Kosmos.

In deze werken is alles aanwezig: Een Uitroep, een Koraal, Resignatie, Kosmische Krachten. In deze werken is alles aanwezig:

De Waarheid aan het wankelen gebracht, het gespleten Bestaan dat Rust vindt.

HET WOORD IS GESPROKEN.

ZIJ DIE WERKELIJK IN DE KOSMOS ZWEVEN
VRAGEN ELK HET HUNNE,

EN, VERENIGD TOT EEN ENKELE
ARCHITECTUUR,

VERVLOEIEND TOT KORALEN, GETROFFEN

DOOR BLIKSEMSCHICHTEN EN DE
ROLLENDE DONDER, VORMEN ZIJ EEN
ENKELE HARMONIE, DE HARMONIE VAN DE
SCHEPPING.

Het lijkt alsof Oestvolskaja's kunst niet onderworpen is aan natuurwetten, alsof de Tijd ophoudt te bestaan, alsof je tegenwoordig bent bij de geboorte en de ineenstorting van de Schepping.

De muziek van Oestvolskaja zou niet in de concertzaal moeten klinken. Laat men daar kamermuziek, concerten en symfonieën ten gehore brengen. Maar Oestvolskaja heeft zulke muziek niet geschreven. Want in al haar werken, voor één, twee, of meerdere instrumenten hoort men de zware voetstap van de Tijd en de angstwekkende ademhaling van de Eeuwigheid.

Oestvolskaja is gedwongen gebruik te maken van bestaande instrumenten die, als zij de muziek doen klinken, een Nieuwe Betekenis krijgen.

Het jaar waarin een compositie is geschreven is van geen belang.

De werken van Oestvolskaja, tientallen jaren lang niet uitgegeven en niet uitgevoerd, klinken als vandaag en in de toekomst geschreven.

Een aantal werken heeft Oestvolskaja geschreven om geld te verdienen, en de tekst van de Eerste Symfonie, die niet geheel met de gedachte achter dit werk overeenstemt, heeft zij niet uit vrije keuze genomen.

Sjostakovitsj heeft gezegd: 'Ik ben ervan overtuigd, dat de muziek van Oestvolskaja in de hele wereld erkenning zal vinden bij al diegenen, die de hedendaagse muziek dierbaar is.'

A. Sanin
september 1985.

Componistenbiografieën

VJATSJESLAV ARTJOMOV

Vjatsjeslav Artjomov werd in 1940 in Moskou geboren. Na de aanvankelijke keuze voor een studie natuurkunde, studeerde hij tot 1968 compositie bij Nikolaj Sidelnikov aan het conservatorium van zijn geboortestad. Hij werkte enige jaren als redacteur bij de Moskouse uitgeverij *Musika* en richtte in 1975 samen met de componisten Sofia Goebaidolina en Viktor Suslin het improviserende ensemble *Astreja* op.

Over Artjomov schreef de componist Alfred Schnittke het volgende: 'Vjatsjelav Artjomov neemt een belangrijke plaats in binnen de hedendaagse muziek in de Sovjetunie. Hij is een getalenteerd en erudiet componist die zowel de traditie

als het nieuwe begrijpt.'

Artjomov maakte intensief studie van 'niet-professionele' artistieke tradities, zoals Oosterse muziek, rituele volksgebruiken en folkloristische muziek - elementen die terugkeerden in de muziek van zijn improvisatiegroep *Astreja*. Daarin werd dikwijls gebruik gemaakt van niet-professionele middelen als kinderinstrumenten. Als een verrijking van zijn eigen individualiteit, herinnert hij zich als het ware archaïsche ritmes en de gesproken incantaties van een magisch, pre-muzikaal ritueel. Op die wijze componeert hij muziek die zich onttrekt aan elke nationaal kenmerk.'

EDISON DENISOV

Edison Denisov is een van de sleutelfiguren in de Russische Nieuwe Muziek. Hij werd in 1929 geboren en genoot niet alleen een opleiding als musicus maar ook als wiskundige. Hij is een van de meest produktieve en veelzijdige vertegenwoordigers van de Moskouse School.

Denisov, die zijn sympathie voor de nieuwe Franse muziek nooit onder stoelen of banken heeft gestoken, is niettemin een typisch Russische componist en een volgeling van Stravinsky, met name in zijn vroege werken. Hij schreef in de jaren zestig en zeventig hoofdzakelijk kamermuziek, zoals de liederencyclus, *Zon van de Inca's*, de *Doodsklachten* en de *Italiaanse Liederen*. In de jaren zeventig en tachtig schreef hij grotere orkestrale en scenische stukken. In deze periode componeerde hij zes concerten voor solo-instrumenten en orkest, twee dubbelconcerten, een requiem op gedichten van Francisco Tanzer en liturgische teksten, het ballet *Bekentenissen* naar de novelle van Alfred de Mussets *Les Confessions d'un*

enfant du siècle, met daarnaast talrijke

kamermuziekwerken en liederen. Zijn belangrijkste werk van de afgelopen jaren is echter de opera *L'écume des jours* op een eigen libretto, naar de gelijknamige roman van de Franse dichter en jazzmusicus Boris Vian. Deze opera werd in 1981 voltooid en ging in maart 1986 in de Parijse Opéra-comique in première.

Denisov heeft zich al vroeg van het twaalftoonsysteem losgemaakt dat hij zichzelf eigen had gemaakt, zonder overigens een van de belangrijkste verworvenheden hiervan over boord te zetten: de structurele en microthematische eenheid van het complete klankweefsel. Denisov is een veelzijdig begaafd man. Hij is auteur van twee muziekwetenschappelijke werken en van diverse opstellen over muziektheoretische problemen. Verder organiseert hij een groot aantal concerten met nieuwe muziek en is hij een vooraanstaand docent instrumentatie aan het Conservatorium van Moskou.

LEONID GRABOVSKI

Leonid Alexandrovitsj Grabovski werd in 1935 in Kiev geboren. Hij studeerde wetenschapsfilosofie aan de universiteit van zijn geboortestad en sloot in 1962 een studie compositie aan het conservatorium aldaar af. Sinds 1981 woont hij in Moskou.

Grabovski geldt als een van de pioniers van de muzikale avant-garde in de Sovjetunie. Van de eerste generatie post-stalinistische componisten die onder het motto 'Renaissance van het nieuwe' experimentelere wegen insloegen dan hun voorgangers, is Grabovski de meest avontuurlijke.

Zijn interesse in stijl- en vormproblemen leidt in zijn meest recente werk tot een complexe synthese, tot een modulatie van verschillende muzikale stijlen. Kenmerkend is de Stravinskiaanse neutraliteit van zijn composities. Karige gestes, precies en 'klassiek' helder, krijgen zonder zinnelijkheid in grote doorgaande lijnen vorm.

Over zijn werk zegt Grabovski: 'Ik geloof dat iedere kunstvorm origineel moet zijn. Werkelijke kunst betekent meer dan de ontwikkeling van stijlen en richtingen. De ware kunstenaar stelt tegenover iedere stroming zijn eigen individualiteit.'

GIJA KANTSJELI

Gija Kantsjeli werd in 1935 als zoon van een chirurg in de Georgische hoofdstad Tiflis geboren. Hij studeerde piano en compositie aan het conservatorium van Tiflis waar hij in 1970 werd aangesteld als leraar compositie. Sinds 1971 is Kantsjeli muzikaal leider van het Roestaveli theater van Tiflis.

FARADZJ KARAJEV

Faradzj Karajev werd in 1943 in Bakoe geboren. Hij studeerde compositie aan het conservatorium van zijn geboortestad bij zijn vader (een leerling van Sjostakovitsj), de Azerbajdzjaanse componist Kara Karajev.

In Karajevs werk zijn invloeden van de Azerbajdzjaanse muziek te vinden - bij voorbeeld in het gebruik van traditionele, aan de uitdrukking van een specifieke gemoedstoestand gebonden modi maar ook toespelingen op Bach, Scarlatti, Mozart en Berg. Zijn Serenade voor symfonie-orkest 'Ik nam afscheid van Mozart op de Karlov-

Het accent in Kantsjeli's oeuvre ligt op symfonisch werk. Zijn symfonieën hebben een overwegend episch karakter en zijn van sterke kleurcontrasten doortrokken. In zijn componeren verenigt Kantsjeli een modern idioom met elementen uit de oude Georgische volksmuziek.

brug in Praag is een muzikaal eerbetoon aan Mozart en citeert een fragment uit diens Requiem.

Oudere muzikale tradities worden in Karajevs muziek organisch verbonden met nieuwere technieken, zoals dodecafonie, aleatoriek en musique concrète (het gebruik van bestaande, niet elektronisch bewerkte, op tape opgenomen geluiden).

Natalia Alexenko

ALEXANDER KNAIFEL

Alexander Aronovitsj Knaifel werd in 1943 in Tasjkent geboren. Hij studeerde cello aan het conservatorium in Leningrad bij Emanuel Grigorjevitsj Fischman en aan het conservatorium van Moskou bij Mstislav Rostropovitsj. Na een zenuwontsteking in beide armen moest hij zijn cellostudie beëindigen. Hij studeerde vervolgens compositie bij Boris Alexandrovitsj Arapov aan het conservatorium van Leningrad.

Hoewel hij zich aansloot bij de Russische avant-garde die in de jaren zestig in Moskou (Volinski, Denisov, Goebaidoelina, Schnittke), Kiev (Silvestrov, Grabovski) en Tallin (Pärt, Sink) ontstond, is Knaifel altijd een buitenbeentje gebleven. De meeste van zijn vroege composities zijn scènische werken, doordrongen van een bijna Dadaïstische, provocerende humor die in zekere zin in verband te brengen is met de Russische avant-garde uit de jaren twintig.

Knaifel experimenteerde met seriële technieken, aleatoriek

en free-jazz en schreef opera, ballet (zelfs een 'choreografische striptease'), orkest- en kamermuziek. In de loop van de jaren zeventig is Knaifels stijl veranderd. Het theateraspect in zijn werk werd gesublimeerd en de formulering van zijn muzikale ideeën werd geconcentreerder en sterker verinnerlijkt. Actieve en luide momenten werden spaarzaam en er kwam meer nadruk te liggen op een kalme, meditatieve sfeer. In meerdere werken beperkt de componist zich, ook bij grotere bezettingen, tot één-, twee- of driestemmigheid.

Kenmerkend voor Knaifels huidige componeren is een soort artificiële natuurlijkheid, een kunstmatige eenvoud met een opvallend onopvallend karakter. Naast dat paradoxale element, heeft de componist zijn soms respectloze humor niet verloren.

Zowel in zijn vroege als in zijn tegenwoordige werken gaat Knaifels compositorische intentie uit boven het puur muzikale. Filosofische en ethische vraagstellingen hebben volgens hem een directe samenhang met artistieke problemen. Het gaat Knaifel in zijn werk om de formulering van algemeen geldende wetten, waarbij zijn wereldbeschouwing bepalend is voor de muzikale probleemstelling. Als belangrijkste muzikale voorbeelden noemt Knaifel zeer van elkaar verschillende componisten als Xenakis, Stravinsky, Webern en Sjostakovitsj.

naar: Hubert Meister

NIKOLAJ KORNDORF

Nikolaj Korndorf werd in 1947 in Moskou geboren. In 1970 voltooide hij zijn studies aan het Moskouse conservatorium - compositie (bij de Armeense componist Balassanjan) en directie (bij Lev Ginsberg).

Sindsdien is Korndorf aan datzelfde instituut verbonden als docent instrumentatie. Daarnaast leidde hij enige tijd de

Vereniging van Jonge Componisten in de Sovjetunie.

Alfred Schnittke heeft zich over het werk van zijn jonge collega ontfermd en zet zich in voor de verbreiding ervan.

Jürgen Köchel

ALEXANDER MOSOLOV

Alexander Vasiljevitsj Mosolov werd in 1900 in Kiev geboren. Van 1921 tot en met 1925 studeerde hij aan het conservatorium van Moskou: harmonie en contrapunt bij Glière, compositie bij Mjaskovski en piano bij Prokofjev. In de tweede helft van de jaren twintig schreef Mosolov een groot aantal opvallende composities, waaronder het bekende orkestwerk *De IJzergieterij* - oorspronkelijk een deel uit het ballet *Staal* dat als een voorbeeld van door het futurisme beïnvloed componeren kan gelden.

De muziek die Mosolov in die dagen componeerde, maakt hem tot een belangrijke vertegenwoordiger van de

toenmalige Russische avant-garde. Kenmerkend voor die werken zijn de dramatische kracht, de intensiteit, het soms parodistische karakter en het 'barbarisme'.

In de jaren dertig werden Mosolovs composities door de Sovjetmachthebbers verboden en in 1936 werd hij uit de componistenbond gezet. Het resultaat daarvan was een periode waarin Mosolov niet componeerde, gevolgd door een verandering van zijn stijl. Zijn muziek werd melodisch en harmonisch simpeler. Nog steeds niet erkend en wegens zijn muzikale verleden veroordeeld, overleed Mosolov in 1973 in Moskou.

ARVO PÄRT

Arvo Pärt werd in 1935 in geboren in Tallinn, de hoofdstad van de Sovjetrepubliek Estland. Van 1957 tot en met 1963 studeerde hij bij Heino Eller compositie aan het conservatorium van zijn geboortestad. Sinds 1980 leeft Pärt in Wenen. Zijn eerste composities hebben een neo-klassiek karakter, maar na een periode waarin Pärt niet componeerde, ontwikkelde hij een geheel eigen, mystiek religieus getinte stijl waarin de oude gezangen en de geestelijke waarden van de Russisch-orthodoxe kerk een nadrukkelijke rol spelen.

De vocale werken die Pärt sindsdien componeerde (ondermeer een *Johannes Passion*) hebben een openlijk kerkelijk karakter, zijn instrumentale muziek zoekt als het ware een 'eeuwige stilte in het hart van de klank' zoals de titel van zijn bekendste werk *Tabula Rasa* aangeeft. Behalve middeleeuwse eenstemmigheid en heterofonie speelt ook de klank van luidende klokken een rol in Pärts componeren. Hij

zelf spreekt in dat opzicht van een 'Tintinnabuli' (klokjes) - stijl.

Omdat de componist veel herhalende toonladder- en drieklankfiguren gebruikt wordt zijn werk wel in verband gebracht met dat van de Amerikaanse minimale componisten. Het klankbeeld mag daarmee overeenkomst vertonen, de spirituele inhoud en de intentie van zijn muziek verschilt totaal met die van de minimalisten. Het karakter van Pärts composities is altijd expressief en daarom fundamenteel afwijkend van de minimale muziek. Het archaïserende, rituele karakter van zijn muziek is het gevolg van een deemoedige poging een Eeuwige Waarheid in noten gestalte te geven. Pärt stelt het als volgt: 'De waarheid is al lang geformuleerd, slechts onze gevoelloze, verstarde ogen en oren verlangen naar een moderne explosie.'

naar Jan Taat

ALEXANDER RASKATOV

Alexander Raskatov studeerde compositie aan het conservatorium van Moskou bij Albert Leman en later bij Tichon Chrennikov. Hoewel zijn oeuvre niet erg uitgebreid is, mag het zich in een zekere populariteit verheugen in de Sovjetunie.

Dramatische Spiele (1979) voor cello solo en zijn *Pianosonate* (1980) werden met succes uitgevoerd tijdens het Moskouse Herfst Festival. De *Cellosonate* (1982) oogstte veel bijval tijdens het plenum van jonge componisten in 1983 in Gorki.

ALFRED SCHNITTKE

Onder de componisten die buiten de grenzen van de Sovjetunie de meeste bekendheid genieten geldt naast Denisov Alfred Schnittke als de belangrijkste. Hij werd in 1934 geboren als zoon van een Wolga-duitsse moeder en een joodse vader en genoot zijn muzikale opleiding aan het Conservatorium van Moskou.

In vele parameters van zijn oeuvre lijkt hij een muzikale tegenpool van Denisov - hij vertrekt vanaf een ander uitgangspunt en streeft een ander doel na. Terwijl hij in de jaren zestig door menigeen tot de avantgardisten werd gerekend, ontpopt hij zich tegenwoordig als de grote 'ketter' onder de Moskouse avantgardisten.

Qua inborst is hij een geboren symfonische-componist. Zijn muziek getuigt van dramatische conflicten en grote spanning. Zijn specifieke kenmerken uiten zich niet alleen in zijn muzikale taal maar ook in een grote affiniteit met strijkinstrumenten.

Schnittke componeerde ondermeer vier vioolconcerten, drie 'Concerti grossi', twee vioolsonates, een strijktrio, drie strijkkwartetten en een pianokwintet.

Verder schreef hij vier symfonieën, In memoriam voor symfonieorkest, de cantate *Seid nüchtern und wachet* voor solisten, koor en orkest en een requiem op tekst van een Latijnse dodenmis. Zijn Tweede symfonie, die in 1980 in Londen voor het eerst werd uitgevoerd, is eveneens op

tekst van een Latijnse mis gecomponeerd, waarin Gregoriaanse gezangen zijn verwerkt.

Schnittkes muziek is uitermate veelvormig, zij bezit filosofie, groteskheid en romantische ironie. 'Muziek over muziek' neemt een ruime plaats in Schnittkes oeuvre in. Zoals een schaker zijn figuren, maakt hij gebruik van elementen uit uiteenlopende muzikale stijlen.

Vanzelfsprekend is het gebruik van polystilisme en het teruggrijpen op muziek uit diverse tijdperken geen uitvinding van Schnittke, maar hij is een van de weinigen van zijn tijdgenoten die hierin zo'n grote virtuositeit en overtuigingskracht aan de dag legt.

Schnittkes kamermuziek uit de jaren zeventig en tachtig verdient bijzondere aandacht omdat zijn bekwaamheid werk te produceren dat vrij is van voorgekauwde technische ideeën, in toenemende zichtbaar wordt. Voorbeelden hiervan zijn het Tweede en Derde strijkkwartet, het strijktrio en de 4 Hymnen voor kamerensemble, de zogenaamde koraalvoorspellen op het thema van Russisch-orthodoxe kerkgezangen.

Een van zijn beste werken voor kamermuziek is het pianokwintet uit 1976, geschreven ter nagedachtenis van zijn moeder

Viktor Suslin

VALENTIN SILVESTROV

Valentin Silvestrov werd in 1937 in Kiev geboren. Na aanvankelijk een opleiding tot ingenieur en architect te hebben gevolgd, studeerde hij in 1964 af aan het conservatorium van zijn geboortestad.

De gezaghebbende Duitse musicoloog Theodor W. Adorno schreef over hem: 'Mijn indruk van Silvestrov was die van een meer dan normaal begaafd mens. Het verwijt van sommige puristen dat zijn muziek te expressief zou zijn, kon ik niet delen en ik vond het jammer dat hij min of meer mechanisch voor zichzelf wilde herhalen wat er in de afgelopen twintig jaar in West-Europa is geschied.'

Dat Adorno die laatste bedenking kon hebben, was het gevolg van de situatie waarin Silvestrov verkeerde. Na het onderdrukkende stalinistische tijdperk, bleef ook de periode Breznev er een van culturele stagnatie. Dat Silvestrov in Kiev leefde - het meest van het stalinisme doordrongen cultuurcentrum in de Sovjetunie versterkte zijn geïsoleerde

positie.

Misschien juist daardoor vond hij nog in de jaren zestig een muzikale taal die wellicht als de individueelste van zijn componistengeneratie kan worden beschouwd.

Al vrij spoedig ontwikkelde Silvestrov een polystilistische schrijfwijze (evenals Alfred Schnittke), waarin verschillende moderne en oudere compositorische verworvenheden naast elkaar bestaan. Net als veel andere sovjetcomponisten is Silvestrov geboeid door het conflict tussen traditie en moderniteit.

De eigen kwaliteit van zijn componeren spreekt uit het verdroomde karakter ervan - uit de neiging tot introspectie en onbemiddelde vormgeving van emotie. Dat leidt tot muziek waarin beweging gevangen wordt in onbewegelijkheid - contrasterend met het doelgerichte karakter van Westerse en Russische kunst - een vorm van stasis die ook in Oekraïense literatuur te vinden is.

naar artikelen van Viktor Suslin

SERGEJ SLONIMSKI

Sergej Slonimski werd in 1932 in Moskou geboren. Hij ontving zijn eerste compositie-onderricht aan de Centrale Muziekvakschool van die stad en voltooide zijn studie aan het conservatorium van Leningrad bij Boris Arapov. Slonimski promoveerde in de muziekwetenschap met een dissertatie over de symfonieën van Prokofjev. Sinds 1959 geeft Slonimski les aan het Leningradse conservatorium waar hij in 1974 tot docent compositie werd benoemd. Terwijl Slonimski zich in zijn vroege werken duidelijk op Prokofjev en de muziek uit de Russische periode van

Stravinsky oriënteerde, hield hij zich omstreeks het midden van de jaren zestig met seriële en aleatorische technieken bezig, en experimenteerde hij ook met vormen van 'Instrumentaltheater'. In de jaren zeventig richtte de componist zich op een tonale schrijfwijze, gekleurd door de modi van oud-Russische gezangen. In zijn meest recente werk zijn verbindingen met zowel Renaissance-muziek, als jazz-elementen aan te wijzen.

Hans-Ulrich Duffek

VLADIMIR TARNOPOLSKI

Vladimir Tarnopolski werd in 1955 in Dnjepropetrovsk geboren. Hij studeerde aan het Moskouse conservatorium onder andere muziektheorie bij Joeri Cholopov en instrumentatie

bij Edison Denisov die een belangrijke aanzet tot zijn compositorische ontwikkeling gaf. In 1980 werd Tarnopolski toegelaten als aspirant in de compositieklas van Nikolaj Sidelnikov.

VLADIMIR TSJERBATSJEV

Vladimir Tsjerbatsjev geldt als de belangrijkste componist van de zo genoemde 'Lenigradse School' uit de jaren twintig. Hij schreef een opera (*Anna Karenina*), vijf symfonieën, een muzikale komedie (*Kapitein Tabatsjni*), en een groot aantal orkest-, koor- en vocale werken. Veel vooraanstaande Sovjetcomponisten en dirigenten werden door Tsjerbatsjev opgeleid. Tot zijn leerlingen behoren onder meer de componist Gavril Popov en de dirigent Jevgeni Mravinski. Tsjerbatsjev was een uitstekend pianist en violist. In die

laatste hoedanigheid nam hij in 1911 als concertmeester deel aan de Franse tournee van Diaghilevs Ballets Russes. Als componist was Tsjerbatsjev sterk geïnteresseerd in een synthese van muziek en beweging. Naast de rol die zijn betrokkenheid bij de Ballets Russes daarbij wellicht heeft gespeeld, waren wat dat betreft de eurhythmie van Rudolf Steiner (een bewegingsleer) en het dansen van Isadora Duncan van belang.

Alexander Ivasjkin

PETERIS VASKS

Peteris Vasks werd in 1946 in Aisjpoete (Litouwen) geboren. Aan het conservatorium van Vilnis voltooide hij een studie contrabas. Vervolgens studeerde hij tot 1978 compositie bij

Viktor Oetkin aan het conservatorium van zijn huidige woonplaats Riga. Van 1963 tot 1976 maakte Vasks deel uit van diverse symfonie- en kamerorkesten.

ALEXANDER VOESTIN

Alexander Voestin werd in 1943 in Moskou geboren en studeerde aan het conservatorium aldaar compositie bij Vladimir Feré. Hoewel hij reeds sinds 1963 componeert, hecht hij slechts belang aan de werken die hij na 1972 schreef. In alle composities die hij in de afgelopen 15 jaar produceerde staat zijn concept van 'affectieve muziek' centraal.

'Affectieve muziek' betekent voor Voestin dat 'uitvoerende musici en toehoorders gezamenlijk deelnemen aan een bepaalde actie waarvan zij de betekenis kunnen doorgronden, maar die zij niet in woorden kunnen

uitdrukken.' In werken als het in het Holland Festival uitgevoerde *Woord*, voor blazers en slagwerk (1975), *Memoria 2*, voor slagwerk, strijkers, piano en celesta (1976) en *Hommage aan Beethoven*, voor slagwerk en kamerorkest (1984) waarin het slagwerk steeds een belangrijke plaats inneemt, heeft Voestin aan dat idee gestalte gegeven.

Over zijn componeren zegt Voestin: 'Het gaat mij erom problemen aangaande de tijd in mijn muziek op te lossen. Stijl, materiaal, dynamiek, klankkleur en 'emotionele' karaktertrekken, zijn bijzaak. Wanneer de tijd die de

uitvoering van een compositie vergt ondergeschikt is aan op getallen terug te voeren wetmatigheden ontstaat een opwindend en aansprekend stuk. Dat maakt het mogelijk om een 'affectieve muziek' te doen ontstaan.

(RH)

ASJOT ZOGRABJAN

Asjot Patvakanovitsj Zograbjan werd in 1945 in de Armeense hoofdstad Jerevan geboren. Hij studeerde compositie aan het conservatorium van Jerevan bij Grigori Jegiasarjan.

Zijn kleine oeuvre is doordrongen van de muzikale traditie van zijn Armeense vaderland. In zijn werk komen zowel de Armeense geschiedenis als universele menselijke gevoelens tot uiting. Men kan er de intonaties van de oude Sjaraken

(een vorm uit de Armeense volksmuziek) in horen, terwijl tegelijkertijd het moeizame denken van de hedendaagse mens in de klanken besloten ligt. Kenmerkend voor Zograbjans componeren is daarbij de minutieuze uitwerking van structurele details die in transparante, door strenge logica bepaalde, vormen gestalte krijgen.

Alexander Ivasjkin

Leningrad Philharmonisch Orkest

dirigent: **Mariss Jansons**

Dmitri Alexejev, piano

Sergej Stadler, viool

I

Michail Ivanovitsj Glinka (1804-1857): Ouverture 'Roeslan en Loedmila' (1837 - '42)

Sergej Prokofjev (1891-1953): Vioolconcert nr. 1 in D, opus 19 (1916/17)

pauze

Pjotr Iljitsj Tsjaikovski (1840-1893): Symfonie nr. 4 in F, opus 36 (1876 - '78)

Concertgebouw, Grote Zaal, 6 juni

II

Sergej Prokofjev: Symfonie nr. 5 in Bes, opus 100 (1944)

Sergej Rachmaninov: Rhapsodie op een thema van Paganini, opus 43 (1934)

pauze

Igor Stravinsky (1889-1971): De Vuurvogel (suite 1919)

Concertgebouw, Grote Zaal, 7 juni, 20.15 uur

co-productie NOS-radio/AVRO-televisie/Holland Festival

MICHAIL IVANOVITSJ GLINKA - OUVERTURE ROESLAN EN LOEDMILA

Mikhail Ivanovitsj Glinka is de oudste algemeen bekende Russische componist en geldt als de vader van de 19e-eeuwse Russisch-nationalistische groep componisten. Zijn opera *Roeslan en Loedmila* was voor die generatie Russische componisten het grote voorbeeld en zelfs nog in de muziek van Stravinsky en Prokofjev is de invloed van dat werk aanwijsbaar.

Glinka werkte tussen 1837 en 1842 met onderbrekingen aan zijn tweede opera. Die werkwijze - en wellicht ook het feit dat het scenario voor het libretto in een kwartier door zijn beschenken vriend Konstantin Baktoerin op papier

werd gezet - heeft er ongetwijfeld toe bijgedragen dat *Roeslan en Loedmila* als dramatisch geheel weinig geslaagd is. Glinka werkte zo onsystematisch dat hij in 1842 hulp moest inroepen om de enorme hoeveelheid, muzikaal vaak wel overtuigend, materiaal tot een geheel samen te voegen.

Het romantische sprookje van Poesjkin dat als uitgangspunt voor het libretto diende, vertelt het verhaal van prinses Loedmila die in haar huwelijksnacht door de dwerg Chernomor wordt ontvoerd. Haar echtgenoot Roeslan slaagt er in na diverse fantastische avonturen - hij wordt zelfs

vermoord en weer uit de dood opgewekt - zijn geliefde weer terug te krijgen.

Wat Glinka in dat verhaal aantrok, was het algemene, sprookjesachtige karakter ervan. Juist dat gaf de componist de mogelijkheid muziek te schrijven met een wezenlijk Russisch karakter dat niet louter en alleen tot stand kwam doordat bij voorbeeld het onderwerp van de opera nationalistisch was, zoals in zijn eerste opera *Een leven voor de Tsaar*.

De originaliteit en het historisch belang van *Roeslan en Loedmila* zitten hem niet alleen in de vele folkloristische melodieën (meestal niet Russisch, maar eerder van Oosterse afkomst). Voor het eerst duiken hier in eersterangs muziek exotisme, magische- en heroïsche elementen, het karikaturale, on-Europese chromatisch gekleurde

harmonieën en het nadrukkelijk gebruik van de heele-toonstoonladder op. Ingrediënten die het werk van Moesorgski, Balakjerev, Tsjaikovski en Rimski-Korsakov in wisselende samenstelling en hevigheid kenmerken en tot in Stravinsky's *Vuurvogel* en de symfonieën van Sjostakovitsj op de voorgrond blijven treden.

Niet voor niets droeg Stravinsky zijn opera *Mavra* ondermeer op aan de nagedachtenis van Glinka. *Roeslan en Loedmila* was hem niet alleen om muzikale redenen dierbaar: de enige keer in zijn leven dat hij Tsjaikovski uit de verte mocht aanschouwen was een paar dagen voor diens dood in 1893 bij een uitvoering van Glinka's opera. Stravinsky's vader zong de rol van Roeslans rivaal Farlav.

(RH)

SERGEJ PROKOFJEV - VIOOLCONCERT NR. 1

1. *Andantino*
2. *Scherzo: vivacissimo*
3. *Moderato*

Samen met de *Eerste*, 'klassieke', symfonie, neemt het *Eerste vioolconcert* een aparte positie in onder de vroege werken van Prokofjev. Beide stukken hebben een karakter dat afwijkt van dat van de meeste composities die hij aan het begin van zijn carrière schreef. Met de pianosonates, de genadeloos voortthamerende *Toccata* voor hetzelfde instrument en de eerste twee pianoconcerten vestigde Prokofjev zijn naam als 'angry young composer'. Het zijn agressieve stukken, ritmisch sterk geprofileerd, wat sfeer betreft in verband te brengen met de futuristische beweging, en vol dissonante harmonieën.

In het nog kleine oeuvre van de componist, die er met zijn *Tweede pianoconcert* voor zorgde dat 'het publiek met de haren recht overeind in de zaal zat', aldus een kritiek op de première, betekende de *Klassieke symfonie* en het *Eerste vioolconcert* een kortstondige wijziging van stijl die vooruitliep op het classisme van latere symfonieën als de *Vijfde* en de *Zesde* en de romantische, lyrische

ballietmuziek *Romeo en Julia*.

Zowel de symfonie als het vioolconcert ontstonden in de jaren 1916-1917. Terwijl in Petersburg de revolutiestemming steeds heviger werd, componeerde Prokofjev - voor het eerst zonder de piano te gebruiken - beide stukken in een rustig dorpje aan de rand van de stad. Waar de symfonie volgens de componist 'in de stijl van Haydn met toevoeging van iets nieuws' werd geschreven, werd het vioolconcert een van de meest lyrische, vooral in het eerste en laatste deel delicaat geïnstrumenteerde, onbevangen en natuurlijk vormgegeven composities.

De tempokeuze van de drie delen (langzaam - snel - langzaam in plaats van snel - langzaam - snel, zoals gebruikelijk), de wijze waarop de solopartij niet tegenover het orkest wordt geplaatst, en het ontbreken van cadenzen zijn typerend voor het werk. Zelfs het scherzo heeft een lichtvoetig finale-karakter dat ver verwijderd is van de bijtende sarcastische toon waar de componist in dergelijke delen meestal voor koos. Al stelt dit middendeel de nodige eisen aan de violist, nergens is dit concert op virtuositeit gericht, zeker in de langzamere delen gaat het vooral om klankschoonheid en melodie.

Tussen het motorische geweld van de meeste van zijn voltooide werken betekende dit voor de componist zelf kennelijk een verademing. Het eerste idee voor het andantino kreeg Prokofjev al in 1915 en in zijn autobiografie schreef hij later: 'Ik

heb het vaak betreurd dat ander werk me ervan weerhield terug te keren tot de meditatieve opening van mijn Eerste vioolconcert.'

(RH)

PJOTR ILJITSJ TSJAIKOVSKI - SYMFONIE NR. 4

1. *Andante sostenuto - Moderato con anima*
2. *Andantino in modo di canzona*
3. *Scherzo (Pizzicato ostinato)*
4. *Finale: Allegro con fuoco*

De muziek van Tsjaikovski onderscheidt zich van die van zijn generatiegenoten Balakirev, Moesorgski of Rimski-Korsakov niet zozeer in een minder 'Russisch' karakter, als wel in een wat explicietere oriëntatie op de Westeuropese muziek. Ook Tsjaikovski verwerkte folkloristische elementen in zijn werk - in de finale van de Vierde symfonie wordt een Russisch volksliedje geciteerd - en de manier waarop de heroïsch-tragische worstelingen in de laatste drie van zijn zes symfoniën gestalte krijgen, wordt algemeen als 'typisch Russisch' begrepen.

Tsjaikovski's interesse in de Westeuropese muziek spreekt daarnaast uit zijn bewondering voor Mozarts werk die in vrijwel al zijn composities doorklinkt. Ook Beethoven is van invloed geweest op Tsjaikovski's componeren. Hij schreef over het programmatische idee achter zijn Vierde symfonie: 'mijn symfonie imiteert Beethovens Vijfde, dat wil zeggen, ik heb geen muzikale ideeën overgenomen,

maar het fundamentele idee.'

Dat fundamentele idee is de verklanking van het noodlot 'de fatale kracht die verhindert dat men in het zoeken naar geluk zijn doel bereikt.' Het motto-thema waarmee Tsjaikovski's symfonie opent, drukt die gedachte uit op een manier die vergelijkbaar is met het openingsthema van Beethovens Vijfde. Al is het concept afkomstig van Beethoven, in melodische zin kan het motto in verband worden gebracht met de gezangen van de Russisch-Orthodoxe kerk. Aan het begin van zijn *Liturgie* (opus 41) gebruikt Tsjaikovski een thema dat aan het motto verwant is.

Tsjaikovski's preoccupatie met het noodlot en de intense emotionele lading van de Vierde symfonie waren een logisch gevolg van zijn tot mislukken gedoemde poging om met een vrouw door het leven te gaan. Geplaagd door schuldgevoelens over zijn homosexualiteit trouwde hij in 1877, maar de huwelijkse staat had vrijwel onmiddellijk een zenuwinzinking, een mislukte zelfmoordpoging en een vlucht naar Zwitserland en Italië tot gevolg. Daar voltooide hij in 1878 zijn Vierde symfonie.

(RH)

SERGEJ PROKOFJEV - SYMFONIE NR. 5

1. *Andante*
2. *Allegro marcato*
3. *Adagio*
4. *Allegro giocoso*

Op 13 januari 1945 werd Prokofjevs Vijfde symfonie in Moskou voor het eerst uitgevoerd. De door de componist zelf geleide première vond plaats op een historisch moment: het sovjetleger had de weerstand van de Duitse invasietroepen gebroken en trok op dezelfde dag Polen binnen. Ter gelegenheid van die gebeurtenis werden er buiten

voor het Moskouse conservatorium saluutschoten afgevuurd.

'Toen Prokofjev op het podium verscheen en het publiek stil werd, donderden de artillerie-salvo's,' herinnerde de pianist Svjatoslav Richter zich. 'Hij had zijn dirigerestok al geheven en wachtte tot het voorbij was. Ik zal dat indrukwekkende moment nooit vergeten; het had iets symbolisch, alsof de grenzen zich om het Russische volk sloten.'

De historische gebeurtenissen sloten naadloos aan op wat Prokofjev over zijn Vijfde symfonie opmerkte. 'De symfonie is bedoeld als een ode aan

de vrije, gelukkige mens,' zei hij: 'Ik had dat thema niet bewust gekozen; het moest uitgedrukt worden.' Prokofjev schreef het werk binnen een maand in de

zomer van 1944.

(RH)

SERGEJ RACHMANINOV - RHAPSODIE OP EEN THEMA VAN PAGANINI,

De laatste van Paganini's 24 Capricci voor vioolsolo is voor drie componisten aanleiding geweest tot het schrijven van een reeks virtuoze variaties met de piano in de hoofdrol. Liszt gebruikte Paganini's thema in een van zijn *Études d'après Paganini*, waarin hij poogde de duivelskunsten van de Italiaanse violist/componist op de piano te overtreffen; voor Brahms vormde het Capriccio aanleiding tot de indrukwekkende *Paganini-varianties*, die ook al tot doel hadden een meesterwerk - Beethovens *Diabelli-varianties* - te evenaren.

Ook Rachmaninov gebruikte het thema van het capriccio nr. 24 als uitgangspunt voor zijn *Rhapsodie*. Het werk bestaat uit 24 variaties waarin de componist weliswaar de virtuoze schrijfwijze van Liszt hanteert, maar het net als bij Beethoven en Brahms niet om uiterlijkheden en effecten gaat, maar om de muzikale inhoud.

Rachmaninov schreef de Rhapsodie in de zomer van 1934 en speelde het werk tot het eind van zijn leven met groot succes in concertzalen over de hele wereld. Zoals Beethoven en Brahms vóór hem, slaagt ook Rachmaninov erin de variatievorm een intense dramatische lading te geven door de

afzonderlijke variaties in reeksen aaneen te rijgen, die de Rhapsodie de structuur geven van drie in elkaar overgaande delen. Elementen van Paganini's karakteristieke thema dienen als bouwstenen voor een zich steeds ontwikkelende muziek, die voortdurend een rijke muzikale verbeelding en intelligentie verraadt.

De ongeëvenaarde lyrisch-melodische kracht van Rachmaninovs componeren komt tot uiting in het langzame deel (varianties 11 t/m 18), en uit de constante dialoog tussen piano en orkest spreekt de geraffineerde instrumentatie die Rachmaninovs in zijn late werken bereikte. Dat Brahms al had laten horen wat een groot componist allemaal aan mogelijkheden in Paganini's thema kon ontdekken, weerhield Rachmaninov er niet van daar nog het een en ander aan toe te voegen.

In steeds wisselende sfeer en context - nu eens gekleurd door de *Dies Irae-melodie* dan weer door toespelingen op de groteske marsen uit Tsjajkovski's laatste symfonieën of zelfs Coplands fanfare-muziek - is het thema voortdurend als bindende kracht aanwezig.

(RH)

IGOR STRAVINSKY - DE VUURVOGEL (SUITE 1919)

1. *Introduction*
2. *L'oiseau de feu et sa danse*
3. *Variation de l'oiseau de feu*
4. *Rondes des princesses*
5. *Danse infernale du roi Kastcheï*
6. *Berceuse*
7. *Final*

Het succes van Stravinsky's muziek bij het ballet *De Vuurvogel* maakte hem na de première op 25 juni 1910 in de Parijse Opéra in één klap beroemd. Diaghilev's Ballets Russes - Stravinsky's opdrachtgever - waren al in het seizoen daarvoor

tot een van de sensaties in het culturele leven van Parijs uitgegroeid en met *De Vuurvogel* vestigde Stravinsky zijn naam als de meest getalenteerde vertegenwoordiger van de jongste generatie Russische componisten.

Voordat Stravinsky van Diaghilev de opdracht voor *De Vuurvogel* kreeg, had hij voor de Ballets Russes al pianowerken van Grieg en Chopin (twee stukken voor *Les Sylphides*) georkestreerd, maar het nieuwe ballet was zijn eerste grote opdracht. Het libretto van de choreograaf Fokine en decor- en kostuumontwerper Léon Bakst is gebaseerd op twee Russische sprookjes en kent exotische

invloeden. Dit, bovendien het feit dat hij muziek met een illustrerend karakter zou moeten schrijven, plus het succes dat de Ballets Russes één jaar eerder behaalden met een al even exotisch getinte produktie op de muziek van Rimski-Korsakovs *Sheherazade*, deden Stravinsky twijfelen of hij de opdracht moest aanvaarden.

Stravinsky voelde er weinig voor de muziek van zijn voormalige leraar Rimsky-Korsakov te imiteren.

Bovendien was hij bezig aan een opera en had maar een half jaar tijd om het werk te schrijven.

Diaghilev, Fokine, Bakst en Nijinski haalden de componist over om aan het werk te gaan en hij wist - inderdaad net op tijd - de partituur een maand voor de première te voltooien. Het resultaat is zeker niet vrij van invloeden van Rimski-Korsakov, aan wie *De Vuurvogel* is opgedragen. De sinds Glinka voor het Russische componeren karakteristieke exotische trekken die zowel in Rimski's *Sheherazade* als in zijn opera *De gouden*

Haan voorkomen, zijn in niet geringe mate in *De Vuurvogel* te vinden. Ook Stravinsky's wijze van instrumenteren is een logisch vervolg op de virtuoze orkestbehandeling van zijn leraar.

Niet alleen de muziek van Rimski-Korsakov vormde een vertrekpunt voor Stravinsky; hij ging evenmin voorbij aan de beeldende kracht van Tsjaikovski's balletpartituren en Moesorgski's merkwaardige harmonieën. Het ondanks het grote orkest heldere klankbeeld is al 'typisch Stravinsky', net als het geprononceerde ritme dat twee jaar na het ontstaan van *De Vuurvogel* in ontketende vorm de *Sacre* zou bepalen.

In de Suite die Stravinsky in 1919 uit de oorspronkelijke partituur samenstelde, is het orkest tot meer gangbare proporties teruggebracht. De drie kwartier van de oorspronkelijke balletmuziek is tot ongeveer de helft teruggebracht.

(RH)

Solisten Ensemble van het Bolsjoi Theater

dirigent: **Alexander Lazarev**

Asjot Zograbjan (1945): Serenade (1982)

Nikolaj Korndorf (1947): Amoroso (1986)

Vladimir Tarnopolski (1955): 'Jesu, deine tiefen Wunden' - Koraalvoorspel (1986)

pauze

Edison Denisov (1929): Kammer-symphonie (1982)

Faradzj Karajev (1943): A crumb of music (for George Crumb) (1987)

Sergej Slonimski (1932): Novgorod dans (1980)

Paradiso, 6 juni, 20.15 uur

co-productie NOS-radio/Holland Festival

Vladimir Tsjerbatsjev (1889-1952): Nonet opus 10 (1919)

Alexander Mosolov (1900-1973), instr. E. Denisov (1981):

Vier krantenadvertenties opus 21 (1926)

Drie kindertoneelstukjes opus 18 (1926)

Alexej Zjivotov (1904-1964): Fragmenten op. 2 (1929)

pauze

Gavril Popov (1904-1972): Septet opus 2 (1927)

Dmitri Sjostakovitsj (1906-1975): Suite voor jazzorkest (1934)

Concertgebouw, Kleine Zaal, 7 juni, 20.15 uur

co-productie NOS-radio/Holland Festival

ASJOT ZOGRABJAN - SERENADE

voor 13 musici

In de Serenade zijn de twee fundamentele muzikale interessen die Zograbsjan componeren bepalen verenigd: zijn belangstelling voor de eeuwenoude Armeense cultuur en traditionele muziek, en zijn enthousiasme voor nieuwe wegen in het artistieke denken - zijn drang tot gewaagde experimenten. Zograbsjan is in staat de muziek van zijn vaderland op een nieuwe manier te beluisteren en zo in zijn composities de culturele bronnen van zijn volk in herinnering te roepen.

Zo schrijft Zograbsjan in de Serenade uit de Armeense volksmuziek afkomstige speeltechnieken voor. Daardoor ontstaan ketens van seconden die langzaam maar zeker in de oneindigheid van de enkelvoudige toon ondergaan. De objectieve inhoud van het werk spreekt uit de titel *Serenade*. In subjectieve zin is het werk een treurige relaas over de menselijke ziel.

naar een toelichting van Alexander Ivasjkin

NIKOLAJ KORNDORF - AMOROSO

voor 11 instrumentalisten

De kamersymfonie *Amoroso* werd in 1986 in opdracht van het Solisten Ensemble van het Bolsjoi Theater geschreven.

Zoals karakteristiek voor Korndorfs componeren, ontwikkelt de muzikale stroom zich ook in dit werk langzaam en meditatief, zonder dat er sprake is van stemmingswisselingen. De individuele lijnen van de instrumenten verenigen zich onveranderlijk in een grote-terts-samenklank, die in steeds verschillende klankkleuren schittert.

Het dramatisch verloop van de meeste van Korndorfs werken vindt in golfbewegingen plaats. In *Amoroso* zijn dat er twee: de eerste dynamiseert op een natuurlijke manier het uitgangsmateriaal, de tweede transformeert alles naar een ander plan.

Deze vloeiende beweging van de muziek krijgt op symbolische wijze gestalte, in bij voorbeeld de klank van de Waldaïsche klokken (een instrument uit de Russisch folklore) die door alle ensembleleden worden bespeeld.

Ook het slot van *Amoroso* heeft een symbolisch karakter. De eerste 'bezielde' grote drieklank wordt niet meer instrumentaal, maar vocaal, ten gehore gebracht. Na een extatisch culminatiepunt volgt ontspanning: tegen de achtergrond van de 'menselijke' klankkleur van de grote drieklank speelt de harp een 'hemels' thema op de celesta. Zo wordt het proces van zuivering, van verlichting benadrukt dat inherent is aan de gehele kamersymfonie.

naar een toelichting van Alexander Ivasjkin

VLADIMIR TARNOPOLSKI - KORAALVOORSPEL

'JESU, DEINE TIEFEN WUNDEN'

Het Koraalvoorspel *Jesu deine tiefen Wunden* werd in 1986 voor het Solisten Ensemble van het Bolsjoi Theater gecomponeerd. De essentie van het werk is een 'commentaar' op de koraal-melodie.

De hoofdrol daarin wordt vervuld door het uitgebreid bezette slagwerk, waarvan ook zeldzame instrumenten van Georgisch-Toerkmeense,

Kaukasische en Oostaziatische herkomst deel uitmaken. Dit instrumentarium wordt niet alleen door de slagwerkers bespeeld, maar ook door de overige musici van het ensemble. Daardoor domineert het slagwerk met zijn ostinate formules het verloop van de compositie. Tegelijkertijd symboliseren deze instrumenten en hun klank momenten uit het lijdensverhaal.

Tegenover het zich theatraal gedragende slagwerk staat een strijktrio dat als in een lamento, als het ware vanuit een gevoel van medelijden antwoordt. De vorm van dit antwoord is een spiegelcanon rondom de toon fis. Deze fis is tevens het tooncentrum van de gehele compositie.

EDISON DENISOV - KAMMERSYMPHONIE

Edison Denisov schreef zijn *Kammersymphonie* in 1982 voor het Solisten Ensemble van het Bolsjoi Theater te Moskou. De in Parijs verschenen partituur is opgedragen aan Paul Mefano en het door hem opgerichte Ensemble 2e2M, dat in 1982 tien jaar bestond.

De *Kammersymphonie* is een driedelig werk waarin twee eigenschappen van Denisovs componeren verenigd zijn: flexibiliteit en een virtuoze instrumentatie.

Het eerste deel heeft een elegisch karakter. Een melancholisch motief doorloopt alle instrumenten, daarbij alle klanken tot één enkele vervlechtend.

Wat in Denisovs vroegere muziek de combinatie van seriële technieken met een gecompliceerde ritmische structuur en aleatoriek was, is hier teruggebracht tot de variatie over één basisidee. Muzikale gegevens, tempo en klankbeeld zijn aan nauwelijks grijpbare veranderingen onderhevig, maar soms wordt deze langzaam stromende beweging met een schok onderbroken. Dan grijpt de muziek plotseling brutaal en verwoestend om zich

heen, op een wijze die volkomen vreemd is aan Denisovs muziek uit de jaren zestig. Het tweede deel raast met een spookachtige gejaagdheid voort. De muziek wordt steeds onheilspellender en het is alsof talloze individuen met onafwendbare noodlottigheid tegen elkaar opbotsen - zonder enige controle. Slechts af en toe refereert deze alles verslindende klanklawine aan het lyrische materiaal uit het eerste deel, dat een metamorfose heeft ondergaan en tegen het slot door een gezamenlijk offensief van alle instrumenten van het toneel wordt geveegd.

De finale vormt het slot van het drama. Het openingsakkoord is de opmaat tot een muzikale tragedie die wordt onderstreept door een grote pianocadens en een blazerskoraal. In een grootschalige coda worden ten slotte elementen uit de voorafgaande delen, nagenoeg onherkenbaar, in een nieuwe samenhang gepresenteerd.

naar een toelichting van Alexander Ivasjkin

FARADZJ KARAJEV - A CRUMB OF MUSIC (FOR GEORGE CRUMB)

A crumb of music (for George Crumb) werd in 1987 gecomponeerd voor het Solisten Ensemble van het Bolsjoi Theater. Het stuk is geïnspireerd op een gedicht van Emily Dickinson: 'If I am not alive when the robins come / Bring the one with the red cravat a memorial crumb / If I can't thank you fast asleep

/ I will do it with my granite lip.' Het werk geeft hoorbaar blijk van Karajevs fascinatie voor de muziek van de Amerikaan George Crumb, aan wie het dan ook is opgedragen.

Het is geschreven in een aan Crumb aanverwante stijl.

SERGEJ SLONIMSKI - NOVGOROD DANS

Zoals in talrijke andere composities heeft Slonimski in dit uit 1980 daterende werk folkloristisch materiaal verwerkt. In deze korte volksdans zijn dat oud-Russische motieven en liederen, die niet

letterlijk worden geciteerd maar in een nieuwe context worden geplaatst. De live-klank van de instrumenten wordt verbonden met op tape opgenomen materiaal.

VLADIMIR TSJERBATSJEV - NONET

Tsjerbatsjev schreef zijn *Nonet* in de tijd dat hij verbonden was aan het Peredjisnoj mime-theater van Gaideboerov en Jevreinov.

Gaideboerov tekende voor het scènische aandeel van het werk dat op 17 mei 1919 in het Peredjisnoj theater voor het eerst werd uitgevoerd.

De muziek van het tweedelige *Nonet*, dat in

melodisch en harmonisch opzicht puur conventioneel is, wordt getekend door een illustratief karakter. Wanneer men het stuk beluistert, krijgt men ogenblikkelijk voorstellingen van bewegingen en mimische situaties - in wezen visuele, niet akoestische figuren. Zonder een traditionele vorm te verliezen, krijgt de dramaturgie

van het *Nonet* gestalte in een montage van weinig motieven met een welhaast plastische uitdrukingskracht.

Steiners eurhythmische experimenten ende filmvoorstellingen uit die dagen zijn daarop kennelijk van invloed geweest.

Het bijzondere karakter van de muzikale figuren

verlangt bijna een visuele parallel: de muziek beweegt zich in het grensgebied van een buitenmuzikale logica. Motieven zijn niet slechts puur muzikaal bedoeld, maar ontwikkelen zich tot buitenmuzikale symbolen.

Alexander Ivasjkin

ALEXANDER MOSOLOV: VIER KRANTENADVERTENTIES - DRIE KINDERTONEELSTUKJES - INSTRUMENTATIE EDISON DENISOV

Mosolov schreef de beide korte liederencyclussen *Vier krantenadvertenties* en de *Drie kindertoneelstukjes* in 1926. Ze zijn oorspronkelijk voor piano en zangstem. Edison Denisov instrumenteerde ze in 1981. De tekst van de *Drie kindertoneelstukjes* is van de componist zelf; voor de *Vier krantenadvertenties* gebruikte hij kleine annonces uit het dagblad *Izvestja*. Hoezeer het oordeel over zijn werk zich wijzigde blijkt enerzijds uit de recensie van Alexander Sensin uit 1927, en anderzijds uit de woorden die Tichon Chrennikov - nog steeds de voorzitter van de componistenbond - er in 1948 aan wijdde. Sensin schreef het volgende: 'Deze kleine liederencyclussen zijn van een grote scherpzinnigheid en treffend in hun uitbeelding. Waar dat laatste in de *Kindertoneelstukjes* met puur uiterlijke middelen gebeurt (miauwen, het razen van

de ketel op het vuur, etc.), weet de componist dat in de *Vier krantenadvertenties* met opmerkelijke plastische middelen te bereiken. Van de uitvoerenden wordt niet alleen een grote muzikaliteit verlangd, maar ook een niet geringe acteervaring.' In zijn principeverklaring 'Dertig jaar Sovjetmuziek en de taak van Sovjet componisten' laat Chrennikov, ruim twintig jaar later, geen spaan heel van de *Vier krantenadvertenties*: 'De grens van het afstotelijke bereikte Mosolov in de liederencyclus *Vier krantenadvertenties*, een weerzinwekkend cynisch werk; daarin is de spot met de verschijnselen van het dagelijks leven, met de taak van de kunst - met de menselijke stem, en met het instrument tot het uiterste gedreven.'

(RH)

ALEXEJ ZJIVOTOV - FRAGMENTEN

voor negen instrumenten

1. *Appassionato*
2. *Freddo*
3. *Recitato*
4. *Melodioso*
5. *Mesto*
6. *Bravuro*
7. *Discreto*
8. *Impetuoso*
9. *Furioso*

Alexej Zjivotov studeerde van 1924 tot en met 1930 aan het conservatorium van Leningrad bij Tsjernov en Tsjerbatsjev. Van 1961 tot aan zijn dood in 1964 was Zjivotov voorzitter van de Leningradse afdeling van de Musfond, een instelling die gelden afkomstig van uitgeverijen beheert en daarmee o.a. opdrachten aan componisten financiert.

Zjivotov schreef orkestwerken, veel film- en toneelmuziek, en talrijke liederen voor zangstem en piano. De *Fragmenten* opus 2, gecomponeerd in 1929, behoren tot zijn interessantste werken.

GAVRIL POPOV - SEPTET

voor fluit, klarinet, fagot, trompet, viool, cello en contrabas

Aan het conservatorium van Leningrad studeerde Gavril Nikolajevitsj Popov compositie bij Tsjerbatsjev en piano bij Nikolajev. Van 1924 tot en met 1927 was hij als improviserend pianist verbonden aan de Studio voor plastische dans in Leningrad. In diezelfde stad was hij vervolgens tot 1931 werkzaam als docent piano en compositie aan de Centrale Muziekvakschool. Behalve als componist was Popov als pianist actief. Hij componeerde onder meer vijf symfonieën, een Cantate met als titel *Vaderlandse Partij, zij geprezen*, en een opera: *Alexander Nevski*. In 1948 werd Popovs werk, net als dat van onder meer Sjostakovitsj en Prokofjev, door het centrale comité van de communistische partij veroordeeld. Popov speelde weliswaar een leidende rol binnen de componistenbond, maar hij hoorde bij de 'leidende figuren binnen de formalistische richting in de muziek'. Die richting was 'van de grond af aan fout'.

In de *Sovjet-Muziekencyclopedie* van 1978 wordt zijn muziek echter als volgt beschreven: 'De muziek van Popov heeft een expressief, duidelijk nationaal, mannelijk karakter. In zijn latere composities versterken zich de epische en zangerige trekken onder invloed van zijn belangstelling voor koormuziek.'

De mening van de in de muziek van de Sovjetunie gespecialiseerde musicoloog Detlef Gojowy wijkt daar enigszins van af. Over de stijl van Popovs vroege werken, waartoe ook het *Septet* opus 2 behoort, merkt hij op: 'Popov is te bestempelen als de contrapunticus bij uitstek onder de moderneren in de Sovjetunie. Contrapuntische verwerkings-technieken (omkering, vergroting) en vormen domineren in het *Septet* en in de *Grote Suite voor piano* opus 6; in harmonische en ritmische zin vertonen deze composities alle trekken van de lineaire moderne schrijfwijze.'

DMITRI SJOSTAKOVITSJ - SUITE VOOR JAZZORKEST NR 1

Aangespoord door zijn ervaringen met het schrijven van filmmuziek, componeerde Sjostakovitsj in de jaren dertig twee Suites voor jazzorkest. De eerste is de kleinst bezette en ook korter (slechts drie delen) dan de tweede.

Sjostakovitsj componeerde het werk direct na de première van zijn opera *Lady Macbeth van Mtsensk*, in 1934 in Leningrad. De Suite nr 1 refereert op een theatrale, bijna circusachtige manier niet alleen aan de jazz, maar ook aan de amusementsmuziek uit de Sovjetunie van die dagen.

Solistentrio van het Bolsjoi Theater

Jelena Sjkolnikova, sopraan
Stanislav Soeiejmanov, bas
Alla Basargina, piano

Concertgebouw, Kleine Zaal 11 juni, 14.15 uur
co-productie NOS-radio/Holland Festival

MODEST MOESORGSKI (1839 - 1881)

Romances:

Waar ben je ster?
Gebed
Verlangen

Liederencyclus De Kinderkamer (1868 -1873)

1. *Met de njanja*
2. *In de hoek*
3. *De meikever*
4. *Met de pop*
5. *Naar bed*
6. *Het hobbelpaard*
7. *De kat 'Matroos'*

Traan, voor piano

Capriccio Op het zuidstrand van Creama,
voor piano

Gopak uit de opera Sorosjinskaja, voor piano

Liederencyclus Lieder en dansen van de dood (1875 -1877)

Wiegelied
Serenade
Trepak
De Veldmaarschalk

Romances:

Nacht
De bladeren ruisten zacht
Gopak
de Vlo

Modest Moesorgski werd tijdens zijn leven beschouwd als een halve idioot of, op zijn gunstigst, als een talent dat verstandig moest worden begeleid. Zelfs binnen het zogenaamde 'Machtige Hoopje' - de groep nationalistische 19e-eeuwse Russische componisten bestaande uit Cui, Balakirev, Rimski-Korsakov, Borodin en Moesorgski gold zijn werk als hoogst omstreden. In een brief aan Balakirev liet Cui zich als volgt over Moesorgski uit: 'Je oordeelt te streng over Modinka. Het is onmogelijk niet verontwaardigd over hem te zijn, maar het is moeilijk geen medelijden met hem te hebben.... in zijn werk, dat spreekt vanzelf, geloof ik niet.'

Moesorgski zelf twijfelde ook en hij werd bovendien door de alcohol en zijn ambtelijke werkzaamheden voor de Russische overheid regelmatig van zijn werk afgehouden. Van de negen geplande opera's werd er maar één voltooid: *Boris Godoenov*. Rest, behalve de *Nacht op de kale berg*, de pianoversie van de *Schilderijen van een tentoonstelling*, een reeks relatief onbelangrijke pianowerken in de trant van Schumann, en een groot aantal liederen dat Moesorgski's stilistische ontwikkeling nauwgezet reflecteert.

Een groot deel van de muziek verscheen pas na zijn dood in druk, in veel gevallen 'gecorrigeerd' door onder andere Rimski-Korsakov en Ljadov. Die bevoogding is niet geheel onbegrijpelijk.

Moesorgski had maling aan overgeleverde vormschema's en conventies. Daarbij staat zijn muziek nooit op zichzelf: zij dankt haar ontstaan altijd aan buitenmuzikale bronnen. In zijn liederen dicteert de tekst dan ook het vormverloop en wat

als 'dilettantisme' werd veroordeeld, is meestal eenkwestie van adequate tekstexpressie.

De hang naar 'dramatisch realisme' loopt als een rode draad door Moesorgski's liederen-oeuvre, waarvan dit recital een dwarsdoorsnede geeft. Moesorgski's eerste- (*Waar ben je kleine ster*, uit 1857) en zijn laatste lied (*De Vlo*, uit 1879) omramen de twee liederencycli *De Kinderkamer* (1868 - 1873) en de *Liederen en de dansen van de dood* (1875 - 1873). Ook die liederen werden merendeels pas na zijn dood uitgegeven - in Frankrijk, wat een verklaring zou kunnen zijn voor de betiteling *Romances*.

De dagelijkse realiteit wordt in de *Liederen en dansen van de dood* letterlijk van de wieg tot het graf in kaart gebracht. De dood openbaart zich aan het kind in de wieg, aan een jong meisje, fungeert als danspartner van een boer en roept zich tenslotte in *De Veldmaarschalk* zo ongeveer uit tot Heer der Heerscharen.

Bij Moesorgski ging de waarheid boven de schoonheid. Kunst moest voor hem dicht bij het leven staan en de bijpassende muziek is rauw en onbehouwen. Voor zijn pianostukken geldt dat in mindere mate, maar ook hier kan Moesorgski het niet stellen zonder programmatische connotaties, impressies. In *Traan* wordt een melancholische gemoedstoestand in sentimentele pianoklanken omgezet.

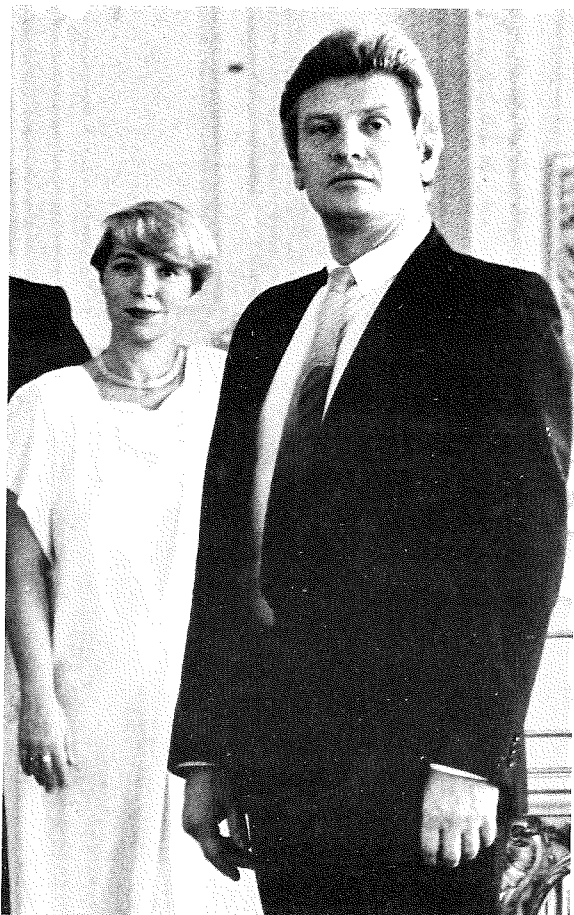
Aan dat streven naar realisme beantwoordt vooral Moesorgski's vocale schrijfwijze die geënt is op de spraak. De vocale lijnen zijn sterk declamatorisch, wat niet verwondert: in de tweede helft van de jaren zeventig van de vorige eeuw experimenteerde Moesorgski doelbewust met de integratie van melodie en recitatief. En daarmee staat hij dicht bij Wagner, van wie hij in muzikale en ideële zin mijlenver verwijderd was.

(BvP)

Alla Basargina

Stanislav Soelejmanov

Jelena Sjkolnikova



Radio Kamerorkest/Nederlands Kamerkoor

dirigent: **Ed Spanjaard**

Linda Ashworth, viool
Maurits Bosman, viool
Maarten Bon, piano
Gé Neutel, sopraan
Corry Pronk, alt
Geraint Roberts, tenor
Henk van Heijnsbergen, tenor

Arvo Pärt (1935): Cantus (1977)
Tabula rasa (1977)

pauze

Alfred Schnittke (1934): Symfonie nr. 4 (versie 1984)

*Beurs van Berlage, Wangzaal, 11 juni, 20.15 uur
co-productie NOS-radio/Holland Festival*

ARVO PÄRT - CANTUS TO THE MEMORY OF BENJAMIN BRITTEN

voor strijkers

- TABULA RASA,

voor twee violen, geprepareerde piano en strijkers

Uit de werken die Arvo Pärt sinds het begin van de jaren zeventig schrijft, spreekt een sterk eigen karakter. Een der kenmerken van zijn nieuwe schrijfwijze is het combineren van toonladder- en drieklankfiguren die een 'gespannen rust' teweeg brengen. Het klankbeeld dat Pärt hiermee oproept lijkt op dat van luidende klokken. Daarom noemt hij dit de 'Tintinnabuli' (klokjes) - stijl.

Het muzikale materiaal is door de componist welbewust tot een minimum beperkt. De principes die Pärt het meest kenmerken zijn strengheid van vorm, eenvoud en harmonisch evenwicht. De bekendste werken uit deze 'tintinnabuli' - jaren zijn *Cantus to the memory of Benjamin Britten* en *Tabula Rasa*, beide ontstaan in 1977. *Cantus* is een

slechts vijf minuten durend lament voor strijkers en één enkele buisklok. Het werk opent met de klank van die buisklok. De boventonen daarvan worden overgenomen door de strijkers en van daaruit ontwikkelt zich een reeks canons. Zoals de stem van de Heer middels luidende klokken tot zijn gelovigen spreekt, zo krijgt de eindigheid van het leven in de dood gestalte in deze korte treurzang. Ook in *Tabula Rasa* groeit de muziek vanuit een kleine kern die zich allengs ontwikkelt en uitbreidt totdat alle mogelijkheden uitgeput zijn. Die techniek is kenmerkend voor de compositiemethode van Pärt.

Jan Taat

Alfred Schnittke schreef zijn Vierde symfonie in 1983 voor het Orchestre de Chambre de Chamigny en Paul Mefano. In 1984 maakte hij van het origineel (geschreven voor kamerorkest, koor en twee zangsolisten) een versie zonder koor, maar met twee extra vocale solo-partijen, die vanavond wordt uitgevoerd. Het werk is gebaseerd op drie variatiereeksen die zich in één deel voortdurend ontwikkelen en aan het slot bijeenkomen. Zoals in al zijn composities uit de laatste vijftien jaar, is ook de Vierde symfonie een voorbeeld van de polystilistische schrijfwijze van de componist. In dit werk, waarvan de gezongen partijen tekstloos zijn, combineert Schnittke in een onmiskenbaar eigen idioom elementen uit de muziek van de Russisch-orthodoxe, de rooms-katholieke en protestantse liturgie.

In een interview na de première van het werk zei

Schnittke onder meer; 'Ik probeer in mijn muziek het algemene in verscheidenheid te vinden. In de Vierde symfonie heb ik mijzelf de opdracht gesteld verschillende culturele elementen met elkaar te verenigen. Ik besloot tot een stilering van de rituele muziek van drie godsdiensten: de Russisch-orthodoxe, de katholieke en de protestantse (daarnaast zijn er motieven uit joodse, synagogale gezangen verwerkt) en probeerde in hun verscheidenheid een algemene noemer te vinden. De compositie is in zijn geheel geschreven binnen wat men zou kunnen noemen een 'ervormde ruimte' om de karakteristieke gezangen van deze religies heen. Reine octaven en een diatonische modus worden pas bereikt in de coda, waarin alle thema's zich uiteindelijk in eenheid samenvoegen.'

(RH)



Alfred Schnittke

Amsterdam Wind Orchestra

dirigent: **Heinz Friesen**

Igor Stravinsky (1889-1971): Symfonieën voor blazers (1920 rev. 1947)

Alexander Voestin (1943): Slova (Woord) (1975)

Galina Oestvolskaja (1919): Compositie nr. 3 'Benedictus Qui Venit', (1975)

pauze

Sofia Goebaidoelina (1931): Quattro (1974)

Galina Oestvolskaja: Symfonie nr. 2 'Ware, Eeuwige Genade' (1979)

12.00 uur

IGOR STRAVINSKY - SYMFONIEËN VOOR BLAZERS

Stravinsky heeft vijf symfonieën geschreven, maar ze zijn niet de geschiedenis in gegaan als de Eerste, de Tweede of de Vijfde. Zijn symfonieën hebben geen nummer maar een naam: de *Psalmensymfonie* laat zich niet beledigen met nummer 3 en op de *Symfonieën voor Blazers* past geen etiket met nummer 2.

Bruckner begon uit respect voor Beethoven niet met een Eerste, maar met een Nulde symfonie; Mahler vreesde - terecht naar bleek - voor zijn leven toen hij zijn Negende had voltooid. Stravinsky nummerde eenvoudig niet.

Bijgeloof is in deze natuurlijk maar bijzaak. Pathetiek, pastorales, passies en programma's passen niet in de symfonische taal van Stravinsky. De fragmentarische opbouw van de Symfonieën voor blazers wijst op een heel ander uitgangspunt. Deze compositie heeft niets te maken met de klassieke vorm van een symfonie: de titel verwijst direct naar de klassieke betekenis van het Griekse woord 'symfonie': samenklank.

Typerend is ook dat Stravinsky deze symfonie niet voor een symfonie-orkest heeft gedacht. De statige akkoordopeenvolging in het koraal waarmee het

stuk eindigt, was oorspronkelijk geschreven voor harmonium. Naar aanleiding van het verzoek om mee te werken aan een muzikale bijlage voor de Revue Musicale ter nagedachtenis aan de in 1918 overleden Debussy, bewerkte Stravinsky de harmoniumpassage voor de *Symfonieën voor Blazers* en voegde daar nieuw materiaal aan toe. In de voltooide compositie is de opdracht aan Debussy gehandhaafd.

De compositie bestaat uit één deel waarin niets te bespeuren valt van een conventionele opbouw op basis van thema's en doorwerking. De vormgeving laat zich eerder vergelijken met filmische montageprincipes. Beelden volgen elkaar op en de kijker destilleert zelf het verhaal. Stravinsky presenteert vijf muzikale gegevens, strooit ze uit over hele stuk, zet ze als losse fragmenten naast elkaar. De luisteraar vlecht zelf de draden door het werk heen. In het begin gaat het allemaal razendsnel. De klarinetten blazen een opvallend signaal, zonder overgang volgen een paar maten van het koraal, gespeeld door alle blazers. Dat wordt herhaald, maar tussen het signaal en het koraal wringt zich nu - heel kort, slechts drie maten

- een fanfaremotief van de hobo's. Na de hectische opening ontspringen zich zangerige melodieën in de fluiten, de fagotten en de klarinetten, bij tijd en wijle onderbroken door het signaal van het begin. De fluiten sluiten het melodieuze gedeelte af en zonder introductie verschijnt een nieuw, bluesachtig motief, dat eventueel te beschouwen is als inleiding op een uitbundige, heftige climax. Deze climax

grijpt terug op materiaal van de hobo-fanfare uit het begin. Het signaal is verdwenen, de fanfare is uitgespeeld, de fluiten zijn uitgezongen. Wat overblijft is het slotkoraal: plechtig voortschrijdende blazersakkoorden die refereren aan de harmoniumklanken van de eerste schetsen.

Pay-Uun Hiu

ALEXANDER VOESTIN - SLOVA (WOORD)

voor blazers en slagwerk

Slova is het begin van een nieuwe bladzijde in de compositorische ontwikkeling van Alexander Voestin. In dit uit 1975 daterende werk doet het ook voor latere composities bepalende concept van 'affectieve' muziek zijn intrede. Over muziek als 'affectieve handeling' merkt Voestin op: 'luisteraars en uitvoerenden zijn deelgenoot van een bepaalde handeling waarvan zij de betekenis doorgronden zonder in deze in woorden te kunnen uitdrukken. Het belangrijkste dramatische idee van *Slova* is een geleidelijke toename van het volume, waarbij de hoofdrol is weggelegd voor het slagwerk, zowel deze techniek als de instrumentatie van *Slova* is

karakteristiek voor later werk van Voestin. Het melodische en het ritmische materiaal van het slagwerk (het onregelmatige karakter daarvan wortelt in de oud-Russische kerkmuziek) wordt tegenover dat van de blazers geplaatst. Zo ontstaat een scherp contrast dat een gespannen en emotioneel geladen muzikale structuur voortbrengt. Niet in de laatste plaats door het wezenlijke aandeel van het slagwerk hierin, worden de luisteraars bij de 'handeling' betrokken.

Viktor Ekimovski

GALINA OESTVOLSKAJA - COMPOSITIE NR. 3 - 'BENEDICTUS QUI VENIT'

voor 4 fluiten, 4 fagotten en piano

'Benedictus qui venit' is het laatste deel van een trilogie die Oestvolskaja tussen 1971 en 1975 schreef voor zeer onalledaagse ensemble-bezettingen. Uit de titels van de drie delen die zelfstandig of als een geheel kunnen worden uitgevoerd, spreekt een mystiek religieus getint idealisme dat op programatische wijze kenmerkend is voor het gehele oeuvre van Oestvolskaja: Compositie nr. 1 heeft als titel 'Dona nobis pacem' en compositie nr. 2 'Dies irae'. Even karakteristiek is de groot gedachte opzet van

het werk en de merkwaardige bezetting van 4 fluiten, 4 fagotten en piano. Beiden spelen een rol in de expressie van het onderliggende idee van de compositie. Over de keuze van de instrumenten en de opzet van haar werk zegt de componiste in algemene zin: 'Mijn stukken zijn in geen enkel geval als kamermuziek te beschouwen, zelfs niet wanneer het om een solo-sonate gaat.' In technische zin wordt 'Benedictus qui venit' bepaald door twee klankcomplexen die de groepen instrumenten steeds aan elkaar doorgeven.

SOFIA GOEBAIDOELINA - QUATTRO

voor 2 trompetten en 2 trombones

In het fantasierijke gebruik van individuele en gemengde klankkleuren geeft ook de korte compositie *Quattro*, ontstaan in 1974, blijk van Sofia Goebaidolina's grote interesse in de uitbreiding van de kleurmogelijkheden van het instrumentarium

dat haar ter beschikking staat. Het werk geeft ook blijk van haar fascinatie voor uitvoerende musici en hun instrumenten: zij maakt gebruik van muzikale en visuele middelen om een 'conversatie' tussen vier instrumenten te creëren.

Zoals in veel van haar werken begint het basisidee als een simpel fragment dat zich geleidelijk ontwikkelt tot thematische blokken met lange melodische lijnen.

GALINA OESTVOLSKAJA - SYMFONIE NR. 2 - 'WARE, EEUWIGE GENADE'

De titel van de Tweede symfonie - 'Ware, Eeuwige Genade' - is ontleend aan de middeleeuwse Latijnse literatuur van de 11e eeuw. Door zijn diepe, meer dan alleen religieuze spiritualiteit, door zijn kracht en zijn volmaakte vorm sluit dit motto volkomen aan bij de muziek van Oestvolskaja.

In elk van de drie frasen vindt men een steeds andere opeenvolging van dezelfde drie woorden. Het einde van iedere frase gaat over in het begin van de volgende, en zo ontstaat een gesloten, haast op zich zelf staande constructie. Men kan het motief eindeloos herhalen, en iedere keer verschijnen er nieuwe facetten van de hierin besloten betekenis:

Ware en Genadige Eeuwigheid!

Eeuwige en Genadige Waarheid!

Ware, Eeuwige Genade!

Het orkest bestaat uit blazers, slagwerk en piano. Galina Oestvolskaja kiest deze instrumenten niet willekeurig. In wezen componeert zij ook de samenstelling van het orkest, waarbij de traditionele instrumenten een nieuwe betekenis krijgen. Ook de notatie van de partituur is ongewoon: de muziek krijgt vorm in een ononderbroken lijn. De maatstrepen zijn niet meer dan een formeel middel

om de samenhang tussen de partijen aan te geven.

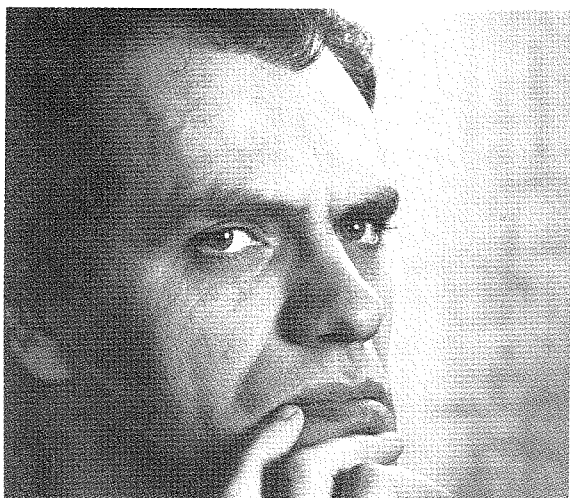
De compositie is gebaseerd op meerdere thematische elementen. De symfonie opent met zwaar voortschrijdende clusters in de lage registers van de piano, begeleid door felle slagen van de grote en kleine trom.

Met het inzetten van de blazers verschijnt voor het eerst het tweede thematische element: op klankkleuren gebaseerde complexen, waarin heel dominant de belangrijkste boventonen te horen zijn. De melodische lijn bestaat uit twee motieven die elkaars spiegelbeeld vormen.

Deze thematische elementen stapelen zich, steeds meer op, en voeren naar een machtige tutti-climax die het hele toonbereik van het orkest omvat.

De hobo's, de tuba en de piano ondersteunen met hun duidelijk gemarkeerde toonhoogte de thematische hoofdelementen van de symfonie en scheppen een stralende atmosfeer. In het laatste deel van de symfonie wisselen de thematische elementen elkaar in vraag en antwoord af, en bepalen de Nieuwe Horizon. Het uitspansel is klaar - het is het land van onze dromen.

A. Sanin 14 april 1989



Alexander Voestin

Solistenconcert

Oleg Malov, piano
Frances-Marie Uitti, cello
Jacques Zoon, fluit
Tjeerd Oostendorp, tuba

Nikolaj Korndorf (1947): Jarilo (1981)

Galina Oestvolkskaja (1919): Compositie 1, Dona Nobis Pacem (1971)

pauze

Peteris Vasks (1946): Celloboek (1978)

Galina Oestvolkskaja: Groot Duet (1959)

15.00 uur

NIKOLAJ KORNDORF - JARILO

voor geprepareerde piano en tape

Jarilo, een van Nikolaj Korndorfs weinige pianowerken, ontstond in 1981. Het eendelige werk dankt zijn naam aan de heidense Russische Zonnegod Jarilo en schildert in 25 minuten het proces van zonsopgang tot zonsondergang.

Jarilo, in stralend majeur gecomponeerd, is te beschouwen als een tegenhanger van Prokofjevs *Zonsopgang*, het slotdeel van diens *Scythische Suite*. Daarin wordt de overwinning geschilderd van de Scythische Zonnegod Veles op Tsjoesjbok, de God van de dood.

Voor het prepareren van de piano benut Korndorf dezelfde middelen als Alfred Schnittke in zijn

Concerto Grosso I toepaste: rubberen 'wiggen' en

kleine munten die de klank-karakteristieken van bepaalde snaren wijzigen. Aan het slot van de compositie wordt een tape-recorder gebruikt die 'live' gespeelde passages opneemt en ze vervolgens met tien seconden vertraging iets zachter weergeeft.

Omdat deze echoklank ook weer op dezelfde wijze wordt geregistreerd, ontstaat een 'oneindige' canon die bij iedere weergave zachter klinkt. Door deze techniek heeft het slot een ongewone, ruimtelijke dimensie: het beeld van een zonsondergang krijgt met een bijna visionaire kracht gestalte.

Jürgen Köchel

GALINA OESTVOLSKAJA - COMPOSITIE I - 'DONA NOBIS PACEM'

voor piccolo, tuba en piano

Dona Nobis Pacem is het eerste deel van een driedelige cyclus die Oestvolkskaja tussen 1971 en 1975 voor verschillende, zeer ongebruikelijke bezettingen, schreef. De beide andere werken zijn *Dies Irae* (voor acht contrabassen, slagwerk en piano) en *Benedictus qui venit* (voor vier fluiten, vier fagotten en piano). De delen van dit drieluik kunnen tezamen of zelfstandig worden uitgevoerd.

Met de bezetting van piccolo, tuba en piano neemt de componiste duidelijk afstand van een denken in kamermuzikale termen. Piccolo en tuba zijn typische orkestinstrumenten. De keuze voor het schrille 'boventoonloze' geluid van de piccolo en het beangstigende fortissimo van de tuba, heeft te maken met het idee waaraan Oestvolkskaja in dit werk uitdrukking wil geven. Het is haar bedoeling

dat de luisteraar deze muziek als absurd en onbehaaglijk ervaart.

In het zeer agressieve eerste deel gaat het in principe om contrapuntische variaties op een kort, herkenbaar motief, maar de absurditeit van de bezetting komt daarnaast in de opbouw van de vorm tot uiting. De motorische ontwikkeling wordt in de pianopartij steeds in clusters geabsorbeerd. De pianist bewerkt zijn instrument met de vuist en de handpalm, de tuba produceert kwakende klanken en de piccolo krijst doordringend. Op deze wijze heeft Oestvolskaja adequate uitdrukkingsmiddelen gevonden voor de disharmonie en de chaos van de wereld.

Tegen die achtergrond moet dan de smeekbede om vrede in de overige delen worden gehoord. Hoewel de band met het eerste deel gehandhaafd blijft, maken in het tweede deel de nerveuze, korte motieven plaats voor langere melodische lijnen. In het laatste deel voltrekt zich de uiteindelijke metamorfose. Met minimale middelen - het materiaal is aan het eerste deel ontleend - schept Oestvolskaja een soort gebeds-atmosfeer. *Dona Nobis Pacem* klinkt in een kristalhelder, aandachtig pianissimo uit. De disharmonie is voor een vreedzaam samenzijn geweken.

naar een uitgebreidere toelichting van Viktor Suslin

PETERIS VASKS - CELLOBOEK

voor cello solo

Het in 1978 gecomponeerde solowerk *Celloboek* bestaat uit twee contrasterende delen. Het eerste, dat iets heeft van een sonate-allegro, wordt gekenmerkt door een dramatisch fortissimo en streng, 'agressief' toonmateriaal. De niet aflatende emotionele hoogspanning bereikt in het slot een tragisch hoogtepunt.

In het tweede deel, pianissimo, volgt de katharsis.

In de cello klinkt een 'oneindig', onbezwaard gezang dat de verzoeningsgedachte zacht, maar daardoor des te indringender, tot uitdrukking brengt. *Celloboek* is opgedragen aan de Letse celliste Maija Predele.

Peteris Vasks

GALINA OESTVOLSKAJA - GROOT DUET

voor cello en piano

Het *Groot Duet* voor cello en piano is een werk van grote dimensies en sterke hartstochten. In de vijf delen van de in 1959 geschreven compositie ligt een complete symfonie besloten.

De eerste vier delen onderscheiden zich niet wezenlijk van elkaar. Hier heerst een woedende spanning. Het eerste deel bestaat uit meerdere figuren: een rij van achtste noten in een extreem hoog register in een maximaal fortissimo, begeleid door slagen als van een pauze in een zeer laag register; op de cello klinken verminderde octaven en verminderde kwinten vol declamatorische spanning. Dan een dissonante, overwegend simpele koraalachtige melodie met een cellobegeleiding in het laagste register.

In het tweede deel wordt de spanning slechts ten dele opgeheven. De opgewonden trillers in de cellopartij, de lange, opklimmende crescendo-lijn

van de piano, het steeds weerkerende expressieve motief bestaande uit een kleine en een grote tertssprong - dit alles geeft een impressie van indringende en geconcentreerde kracht. Deze kracht neemt in het derde deel reusachtige afmetingen aan. Volkomen beheerst door de pianotrillers en de zware streken van de cello komt dit deel over als een blok graniet. In het vierde deel weerklinkt na een irrationele en a-thematische inleiding met op de achtergrond de dubbelgrepen van de cello, op de piano een ritmisch en een uiterst expressief thema. Het vijfde deel neemt vrijwel de helft van het gehele werk in beslag. De muziek krijgt een verstild karakter. Het uitdrukkingvolle cellothema wordt vanaf het begin begeleid door kabbelende pianotrillers, waarna de piano het thema overneemt. Tot tweemaal toe doorbreekt het heftige materiaal uit het eerste deel

de finale, maar over het geheel bepaalt de bede, de gedachte aan rust, de sfeer. Hier krijgt het cello-thema een volkomen ander karakter - onwillekeurig komen de woorden op: Geef ons Vrede.

MIJN VERHOUDING TOT DE MUZIEK VAN GALINA OESTVOLSKAJA

Ik denk dat ik als kunstenaar dankzij de muziek van Oestvolskaja ben geboren. Het is frappant dat ik niet haar, maar zij mij heeft ontdekt. Wie adviseerde Galina Ivanovna zich tot mij te wenden met het verzoek de eerste vertolker te willen zijn van haar Derde sonate? Ik weet het nog steeds niet. Maar zo is het gegaan. Na een succesvolle première kreeg ik van alle kanten uitnodigingen voor soloconcerten, en dat bespaarde mij de lange en moeizame weg van selectie via wedstrijden en concoursen. Sindsdien heb ik aan alle premières van Oestvolskaja's muziek meegewerkt. Ik ervaar dat als een grote persoonlijke eer en als een blijk van een buitengewoon groot vertrouwen.

Galina Oestvolskaja is een groot componist. Niet alleen omdat men haar persoonlijke stijl al na enkele maten kan herkennen (alhoewel dat bij twintigste-eeuwse componisten op zichzelf al wijst op een buitengewoon grote begaafdheid), maar ook vanwege de fenomenale gestructureerdheid en doelgerichtheid van haar werk. Juist vanwege die eigenschap is de persoonlijkheid van de componist voor mij een symbool van geloof, van

bezieling, van anti-ijdelheid.

De muziek van Oestvolskaja is voor mij de graadmeter van alle muzikale waarden. De relatie tussen de muziek van vroeger en die van de nieuwe tijd, tussen nationaal en supra-nationaal, tussen het kosmische en het diep-intieme, dat alles kan ik in deze muziek vinden.

Ik ben heel bewust niet de vertolker van één componist geworden. N. Perelman heeft gelijk als hij zegt: 'Je moet niet de slaaf worden van een gelukkige ontdekking'. Juist door de muziek te spelen van vele componisten, ervoer ik steeds meer en meer de grootheid van de persoon van Galina Oestvolskaja. Ik heb vele componisten onder mijn vrienden, maar alleen haar beschouw ik als mijn Leraar. Ik heb mij altijd onthouden van dweperijen. Ik vind dat het ware Geloof altijd zetelt in de Ziel. En zolang ik mijn betrokkenheid en mijn gevoelens uit kan drukken in daden - repetities, concerten, het uitschrijven van partijen, etc. - ben ik gelukkig.

Oleg Malov

Schönberg Kwartet

Janneke van der Meer, viool
Wim de Jong, viool
Henk Guittart, altviool
Hans Woudenberg, violoncello

Sofia Goebaidolina (1931): Strijkkwartet nr. 3 (1987)
Vjatsjeslav Artjomov (1940): Ontwaken (1978)

pauze

Alfred Schnittke (1934): Strijkkwartet nr 3 (1983)
Valentin Silvestrov (1937): Strijkkwartet (1974)

20.15 uur

SOFIA GOEBAIDOELINA - STRIJKKWARTET NR 3

Mijn Derde strijkkwartet ontstond in 1987 in opdracht van de BBC-radio. Het constructieprincipe ervan berust op de klankmogelijkheden van de strijkinstrumenten. Daarbij gaat het mij om het tot stand brengen van een zinvolle relatie tussen de uitvoerenden en verschillende onderdelen van hun instrumenten, zoals de snaren, de toets, en de strijkstok.

Als componist ben ik vooral geïnteresseerd in vormen van verschil: komt een toon slechts tot klinken door een lichte beroering van de snaren met de vingers of door een daadwerkelijk pizzicato; zijn beide handen bij die handeling betrokken of alleen de linker; komt de snaar ten gevolge van het pizzicato in aanraking met de toets; wordt de

linkerhand bij het pizzicato betrokken, of wordt dit effect slechts door de rechter op een lege - niet door de linkerhand ingedrukte - snaar geproduceerd. Deze eigenlijk heel kleine verschillen spelen in het kwartet aanvankelijk een belangrijke rol in de wijze waarop de vorm zich ontvouwt. Uiteindelijk leiden ze tot het belangrijkste moment in de vormontwikkeling: de wisseling van pizzicato-naar arco- (met de strijkstok) spel. Zo berust het werk op de veelheid aan verschillende klanken die ontstaan en die door slechts de aanraking van de snaren met de vingers of met behulp van de strijkstok worden gerealiseerd.

Sofia Goebaidolina

VJATSJESLAV ARTJOMOV - ONTWAKEN

voor twee violen

'Ontwaken is representatief voor Artjomovs gehele oeuvre. De doordringende, hoge viooltonen scheppen een expressieve, bijna kosmische spanning als van een andere wereld afkomstig. Het is een intense stroom van klanken die een glimp laat zien van de ondoordringbare diepte van de eeuwigheid,' aldus de Russische musicologe Valeria

Ljoebetskaja in een toelichting op Artjomovs uit 1978 daterende compositie.

Over hetzelfde werk schreef de componist Alfred Schnittke: 'Hier opnieuw, (d.w.z. evenals in de kort daarvoor geschreven *Symfonie van Klaagzangen*) een wereld slaapwandelaars en van steeds tragere metamorfosen; elke verandering voltrekt zich

onmerkbaar, als het verdwijnen van een schaduw. Opmerkelijk is dat de componist voor dit subtiel klankenspel geen impressionistische middelen aanwendt. Hij maakt gebruik van strikt lineair contrapunt. De eerste van dit uit drie secties opgebouwde werk is bij voorbeeld een strenge tweestemmige canon. Door het langzame tempo en de relatief lange tijd die verstrijkt tussen de inzet van de twee stemmen is ook die canon bijna onmerkbaar in de compositie opgenomen. Artjomov zelf betitelt *Ontwaken* als verinnerlijkte muziek:

'Voor mij betekent muziek een uitdrukkingsvorm van

het leven van de menselijke ziel - van de ziel van de componist als een manifestatie van de ziel van de wereld. Al mijn werken belichamen facetten van één enkele compositie - van een verborgen beeld. Het gaat niet om de structuur, maar om de betekenis van mijn werk. Zoals sommige van mijn andere composities is ook *Ontwaken* een vorm van verinnerlijkte muziek.

Een expressie van de onpeilbaarheid van het bestaan, van de meest innerlijke gebeurtenissen - met andere woorden, een naar binnengerichte weg naar een Andere Wereld die leeft in de diepten van het hart.

ALFRED SCHNITTKE - STRIJKKWARTET NR 3

1. *Andante*
2. *Agitato*
3. *Pesante*

Schnittkes Derde strijkkwartet werd in 1983 geschreven in opdracht van het Mannheim Gesellschaft für Neue Musik. De wereldpremière, door het Eder Kwartet, vond plaats in mei 1984, in Mannheim.

Het werk is kenmerkend voor Schnittkes tegenwoordige opvattingen over stijl en compositie. Hij is zich altijd bewust van de traditie; en hoewel hij zijn eigen richting op het pad van de diverse hedendaagse compositietechnieken is gegaan, heeft hij vernieuwing nooit als doel op zichzelf beschouwd. Wat nieuw is in Schnittkes werk, is zijn persoonlijke waarneming van het 'oude' en zijn krachtige creatieve drang de eigen muzikale taal hiermee te verrijken.

Schnittke opent zijn Derde strijkkwartet met de opeenvolging van een aantal onmiskenbare citaten:

een cadenserende frase uit een Stabat Mater van Orlando di Lasso; het onvergetelijke eerste thema van Beethovens *Grosse Fuge* en tot slot de toonopeenvolging d - es - c - b (de toonhoogten die Dmitri Sjostakovitsj gebruikte als een muzikale verwijzing naar zijn initialen). Niet alleen deze citaten, maar ook de compositorische principes uit het werk van Di Lasso, Beethoven en Sjostakovitsj fascineren Schnittke. Hij onderzoekt de inherente mogelijkheden van het materiaal, de kracht ervan in een nieuwe context. Hij experimenteert met de relaties die ontstaan tussen deze bolwerken uit een voorbije muzikale wereld die daardoor - mogelijk - met een nieuwe betekenis kunnen worden geladen. Een polyfone behandeling blijft daarbij op de voorgrond staan, maar de wijze waarop Schnittke het thematische materiaal ontwikkelt - en vooral de afwisseling van dramatisch geladen, opwindende episodes en statische, bewegingloze texturen - verradt de eigen, persoonlijke stijl van de componist waarmee hij het gekozen materiaal nieuw leven inblaast.

VALENTIN SILVESTROV - STRIJKKWARTET

Dit Strijkkwartet uit 1974 is het tweede dat Silvestrov componeerde. Het oudere *Quartetto piccolo*, een kort werk uit zijn studietijd, is geschreven in een soort post-Schönbergstijl, waarin echter de voor deze componist zo kenmerkende lyriek al hoorbaar is.

Silvestrov beschouwt het Strijkkwartet als een

metaforische compositie, geschreven in een muzikale taal die verschillende vormen van oppositie in zich draagt, zoals tonaliteit versus atonaliteit en verleden versus heden. In zichzelf rustend, maar toch van spanning doortrokken, ontvouwt zich dit klankrijke kwartet als een intieme dialoog tussen de instrumenten.

Het opent met een G-groot akkoord dat op bijna Schubertiaanse wijze harmonisch wordt ontwikkeld. Langzamerhand belandt de muziek in complex-atonale sferen, doordat akkoorden steeds vaker niet meer oplossen, tonen blijven liggen, en tegenstemmen worden toegevoegd. De ritmische vrijheden en de innerlijke dramatiek van het materiaal geven het werk een grote expressieve lading.

Soms herinnert de compositie aan Weberns werken voor strijkkwartet, dan weer duiken plotseling oriëntaalse herhalingsfiguren op, terwijl het gebruik

van kwart- en kwintparallellen doet denken aan de middeleeuwse organum-techniek.

Afgezien van een heftige agitato-passage midden in het stuk, is het dynamische niveau in het werk laag. De terugkeer aan het einde van het kwartet van de toonsoort G-groot uit het begin is getekend door de voorafgaande gebeurtenissen. De slottoon - bijna onhoorbaar in leven gehouden door gedifferentieerde vibrato- en wisselende strijktechnieken - lost uiteindelijk in het niets op.

Hans-Ulrich Duffek



Vjatsjeslav Artjomov

Russisch Kinderconcert

Alexander Knaifel (1943): Het domme paard (1981)

Marjanne Kweksilber, sopraan

Paul Prenen, piano

12.00 uur

HET DOMME PAARD

Het domme paard - vijftien fabels voor zanger (vrouwelijk) en pianist (mannelijk) - is een liederencyclus op Engelse kinderversjes die door Vadim Lenin in het Russisch werden vertaald. Een lange pauze in absolute stilte wordt, als een plotselinge roep om aandacht, verbroken door een heftige aanslag op de piano in het hoogste register. Nadat een tweede luide klank, begint de zanger zijn verhaal. *Een gewone geschiedenis* over een hondje dat in de regen en de natte sneeuw over straat zwervt en plotseling een grote hond wordt. De vreemde ernst van dit verhaaltje, de afgemeten woordkeus en het gewicht van iedere inzet verraden de aanwezigheid van een diepere boodschap. Het woord 'zwerven' wordt steeds herhaald, zodat we niet slechts iets over de gebeurtenis te weten komen, maar de fysieke sensatie ondergaan van de eigen tijd daarvan - de traagheid die in de betekenis van het woord besloten ligt. Zo ontstaat een relatie tussen de 'onwerkelijke' tijd in de muziek en de 'reële' tijd van het menselijk bestaan.

In het tweede lied *De kist* wordt de indruk van een 'stilstaande' tijd nog versterkt. Het statische van de situatie is gelegen in de tedere wijsjes van de magische muziekdoos die door de piano wordt nagebootst (het lijkt of het ding voor eeuwig is opgewonden). Op die manier maken de eerste twee liederen ons vertrouwd met de paradoxen in de fantastisch-of-realistische wereld van de cyclus. Knaifel behandelt de tekst niet alleen maar illustratief en de handeling blijft secundair - hij staat voor iets anders dan we verwachten. 'De woorden en de lettergrepen waarin ze zijn verdeeld, zijn van ondergeschikt belang,' stelt de componist. In de kinderlijke, naïeve, pretenteloze stukken manifesteert zich een existentiële gedachte. Ze vormen een parabel over het menselijke bestaan met zijn eeuwige opeenvolging van geboorte en dood, luchthartige onbezorgdheid en dramatiek, bedrijvigheid en rouw.

S. Savenko

Asko Ensemble

dirigent: **Lucas Vis**

Christine Whittlesey, sopraan

Alexander Raskatov (1943): Sentimentele sequenzen (1986)

pauze

Alexander Knaifel (1943): Da! (1980)

Sofia Goebaidolina (1931): Hommage à T.S. Eliot (1987)

18 juni, 15.00 uur

ALEXANDER RASKATOV - SENTIMENTELE SEQUENZEN

voor fluit, hobo/althobo, klarinetten, fagot/contrafagot, hoorn, trompet, trombone, twee slagwerkers, klavecimbel, altviool, cello en contrabas.

In de *Sentimentele Sequenzen* probeert de componist gestalte te geven aan een betrekkelijk nieuwe uitdrukkingsvorm, die hij als 'quasi-sentimentaliteit' omschrijft. 'Quasi', omdat het hier sentimentaliteit betreft in een uiterst vervreemde vorm, als een soort toespeling.

Het formele constructieprincipe is in elk onderdeel gebaseerd op de sequens. De onderdeeljes van een sequens kunnen uit twee tonen bestaan, maar

ook uit langere opeenvolgingen van noten. Raskatov voert dit idee echter opzettelijk ad absurdum door, zodat men de sequenzen als zodanig niet meer direct waarneemt.

De blazers spelen afwisselend op instrumenten met een lage ligging (deel 1) en instrumenten met een hoge ligging (het laatste deel). Het einde van het stuk is gelijk aan het begin, alleen de ligging en de klankkleur zijn veranderd. Het is alsof het originele beeld door een lachspiegel wordt vervormd.

ALEXANDER KNAIFEL - DA!,

voor contrabas, cello, viool, altviool, drie crotales, celesta, klavecimbel, piccolo, sopranino blokfluit, hobo, es-klarinet, sopranino saxofoon en d-trompet

Da! betekent in het Russisch 'ja', volgens Knaifel in dit geval zelfs een 'positivistisch en pantheïstisch ja, een instemming met het gehele bestaan'. Zeer vele associaties zijn volgens zijn zeggen van invloed geweest op het ontstaan van het stuk, sommige met betrekking tot menselijke verhoudingen, andere van kosmologische aard. De 'instemming met het gehele bestaan' krijgt in *Da!* gestalte in een sempre pianissimo, zonder één enkel crescendo of enige dynamische verandering.

Even beperkt en geconcentreerd is de beweging van de muziek. Er zijn geen versnellingen of veranderingen in het metrum. In plaats van een duidelijk waarneembare ritmiek, is er eerder sprake van stilstand. Er wordt ook een grote terughoudendheid betracht in het gebruikte aantal toonhoogten, hun register, de dichtheid en kleur van de klank.

Het 'positivistische en pantheïstische "ja" ' uit zich in een beperking tot het absolute muzikale

bestaansminimum, met gebruikmaking van minimale middelen. *Da* krijgt dankzij deze uiterste discretie een indringende, suggestieve lading. Het is een paradoxale compositie, maar de werking ervan is eenduidig.

Da! is voor dertien instrumenten geschreven, maar er klinken nooit meer dan twee tonen tegelijkertijd. Het grootste gedeelte van het werk is zelfs eenstemmig. De strijkers spelen voornamelijk flageoletten. Op het klavecimbel klinken in totaal

slechts twee tonen, net als op de sopranino-saxofoon en de blokfluit. Crotales, celesta, hobo, klarinet en trompet hebben elk maar vier tonen. De notatie van het stuk is opmerkelijk. Eén partij wordt in de partituur op verschillende systemen genoteerd. Dit is volgens Knaifel zeer belangrijk: 'vele instrumenten kunnen één toon spelen en één instrument kan vele tonen spelen - zoals in het leven'.

naar een artikel van Hubert Meister

SOFIA GOEBAIDOELINA - HOMMAGE À T. S. ELIOT

voor sopraan, klarinet, fagot, hoorn, twee violen, altviool, cello en contrabas

De *Hommage à T. S. Eliot* werd geschreven in opdracht van de Köln Musik Gesellschaft, die Goebaidolina op instigatie van de Russische violist Gidon Kremer verzocht om een kamermuziekwerk met een zelfde instrumentale bezetting als Schuberts Octet. De eerste uitvoering, door de sopraan Christine Whittlesey en een ensemble onder leiding van Kremer vond plaats in maart 1987, in de Kölner Philharmonie.

Eliots dichtwerk *Four Quartets*, waaruit Goebaidolina de tekst-fragmenten voor haar hommage koos, vertoont in de vorm meer dan een oppervlakkige overeenkomst met muziek. Voor de cyclus, die in veelal winterse poëtische beelden problemen van tijd en eeuwigheid, humanisme en schuld, paradoxie en vrijheid reflecteert, gebruikte Eliot een aan de muziek ontleende uitdrukking 'the sense of rhythm and the sense of structure'.

Goebaidolina werd naar haar eigen zeggen bij het lezen van de *Four Quartets* 'vrijwel waanzinnig': 'Het is een aangrijpend werk. Elk van de 'kwartetten'

bestaat uit vijf delen. Thema van de cyclus gedichten is de intensieve beleving van tijd. Het getal vier speelt daarbij in meerdere opzichten een belangrijke rol: de vier jaargetijden, de vier fasen van het menselijke leven - en ook de tijd kan men op vier manieren beschouwen: heden, verleden, toekomst en de vierde tijd zou 'de eeuwige mogelijkheid' of het 'aan de tijd ontrukte moment' kunnen zijn.

Dit betekent dat het heden al in het verleden besloten ligt, het verleden wellicht in de toekomst. Zolang de tijd in het heden duurt is er geen mogelijkheid tot verzoening. Verzoening kan alleen in het 'aan de tijd ontrukte moment' plaatsvinden. Heden en verleden dragen weinig bij aan ons bewustzijn. Bewustzijn betekent zich buiten de tijd stellen. Op deze wijze formuleert Eliot de spanningsverhouding tussen tijd en de aan de tijd ontrukte tijd. Het is fantastisch, wat een diepgaande gedachten er in dit werk schuilen...

Willem Hering

Nieuw Ensemble

dirigent: **Ed Spanjaard**

Caren van Oyen, mezzo-sopraan

Edison Denisov (1929): Drei Bilder nach Paul Klee (1985)

Leonid Grabovski (1935): Kogda (Wanneer) (1987)

pauze

Sofia Goebaidolina: Garten von Freuden und Traurigkeiten (1980)

Faradzj Karajev (1943): Een klein muziekje voor een verdrietige nacht (opdracht Nieuw Ensemble)

20.15 uur

Co-productie Holland Festival/De Ijsbreker/NOS-radio

EDISON DENISOV - DREI BILDER NACH PAUL KLEE,

voor altviool, piano, vibrafoon, hoorn, hobo en contrabas

Niet toevallig is Edison Denisov gegrepen door het werk van de Duitse schilder Paul Klee, waarin hij een bevestiging vond van zijn eigen ervaring van het leven. Net als de schilder is de componist geboeid door de 'onzichtbare diepgang' van objecten. In het werk van Klee leidde dat tot afbeeldingen die doen denken aan microscoopfoto's. In de compositie van Denisov is die fascinatie terug te vinden in het actieve leven dat kleine intervallen en motieven leiden onder de kleurrijke, virtuoze oppervlakte van het werk. Het kleurgebruik in Klee's werk, inspireerden Denisov tot een impressionistische klankkleur-behandeling, verwant aan die van Debussy. In vroegere werken knoopte hij vooral aan bij het seriële componeren van Boulez, overigens ook een componist wiens oeuvre niet vrij is van Debussy-invloeden. De bezetting van *Drei bilder nach Paul Klee* blijft door het heterogene karakter verwant aan het soort instrumentale combinaties waarvoor Boulez graag schrijft.

Alleen in het laatste van de drie delen, *Kind an der Freitreppe*, wordt het gehele instrumentarium - naast de altviool bestaande uit een ensemble van piano, vibrafoon, hobo, hoorn en contrabas - ingezet. Het eerste deel, *Diana im Herbstwind*, is geschreven voor altviool, piano, vibrafoon en contrabas en deel twee *Scenico* is een cadens voor altviool.

In een toelichting op de compositie schreef Denisov onder meer: *Drei Bilder nach Paul Klee* is geen programmatisch werk, maar veeleer een poging de muziek die Klee's schilderijen in zich dragen, in noten te vangen. De inhoud beperkt zich niet tot het verborgen verdriet en de tragische absurditeit van het leven. Ook tederheid en verrassende afwisselingen in lichtval, vorm, kleur en gevoelens krijgen gestalte. 'Het slotdeel van het werk belichaamt surrealistische visioenen van een gedeformeerde, ontindividualiseerde, in ruimtelijke verten oplossende wereld.'

Naar toelichtingen van

Jürgen Köchelen Alexander Ivasjkin

LEONID GRABOVSKI - KOGDA (WANNEER),

introductie en negen miniatures naar Vladimir Chlebnikov, voor mezzo-sopraan, viool/altviool, klarinet, piano en slaginstrumenten

Aan *Kogda* (Wanneer) liggen negen miniatures van de grote dichter en vernieuwer van de literatuur Vladimir Chlebnikov ten grondslag. Voor mij betekent Chlebnikov veel meer dan het Futurisme, waarmee hij gewoonlijk wordt geïdentificeerd. In de universaliteit van zijn creatieve denken, waarin hij zich enerzijds intensief met de cultuur van zijn vaderland bezighield en anderzijds een grote interesse voor andere culturen en beschavingen aan den dag legde, is hij slechts te vergelijken met een kunstenaar als James Joyce.

De vereniging van verschillende uitdrukkingsmiddelen - de versmelting en verbinding daarvan - is het doel dat ik me in mijn componeren

stel. Chlebnikov is daarbij een voorbeeld voor mijn muzikale poëzie en esthetiek.

In muzikale zin gaat het in deze vocaal-instrumentale cyclus om het gebruik van contrasterende aforismen. De instrumentale partijen ontvouwen zich volgens een klankkleurstructuur die correspondeert met de vocale partij, bestaande uit zang, Sprechgesang, vocalise en geleide improvisatie. De verschillende slagwerkinstrumenten die de drie instrumentalisten naast hun eigenlijke instrument bespelen, voegen een extra kleurelement toe.

Leonid Grabovski

SOFIA GOEBAIDOELINA - GARTEN VON FREUDEN UND TRAUIGKEITEN

voor fluit, harp, viool en spreekstem ad lib.

Zowel in de subtiel benutte klankkleur van de bezetting (fluit, harp en viool), als in de melismatische melodieën en het gebruik van trillers, verwijst dit trio naar Oosterse muziek. Ook de titel van het werk en de glissandi dragen aan deze referentie bij.

Al uit die titel blijkt dat het niet gaat om het vergankelijke, maar om het eeuwige. *Garten von Freuden und von Traurigkeiten* is een introverte, geconcentreerde en esoterische compositie, vol klanksymboliek; een filosofische beschouwing over twee niet alleen voor de muziek wezenlijke elementen: het subjectieve en het objectieve. Het is een kunstmatige, door de menselijke creativiteit geschapen, en dus onvolkomen, ordening: enerzijds de wereld van de kunstmatig gefixeerde, gestemde toonhoogten - de wereld van

de 'Traurigkeiten' - en anderzijds de natuurlijke boventoonreeks, een door God gegeven wetmatigheid.

Deze twee elementen vormen in het trio echter geen tegenpolen. Tussen beide hoeven geen muren geslecht te worden. (Een vergelijkbare dialectiek kent iedere bespeler van een strijkinstrument: een verminderde vingerdruk op de snaren verandert de gestemde toonhoogte ogenblikkelijk in een etherische flageoletklank, afkomstig uit de boventoonreeks.) Deze gedachte, namelijk dat alle door mensen gestelde grenzen slechts relatief zijn, komt ook tot uiting in de tekst van de dichter Francisco Tanzer die aan het eind van het werk ad libitum kan worden voorgedragen:

*Wann ist es wirklich aus?
Was ist das wahre Ende?
Alle Grenzen sind
wie mit einem Stück Holz
oder einem Schuhabsatz
in die Erde gezogen.
Bis dahin...,
hier ist die Grenze
Alles ist künstlich
Morgen spielen wir
ein anderes Spiel.*

Viktor Suslin

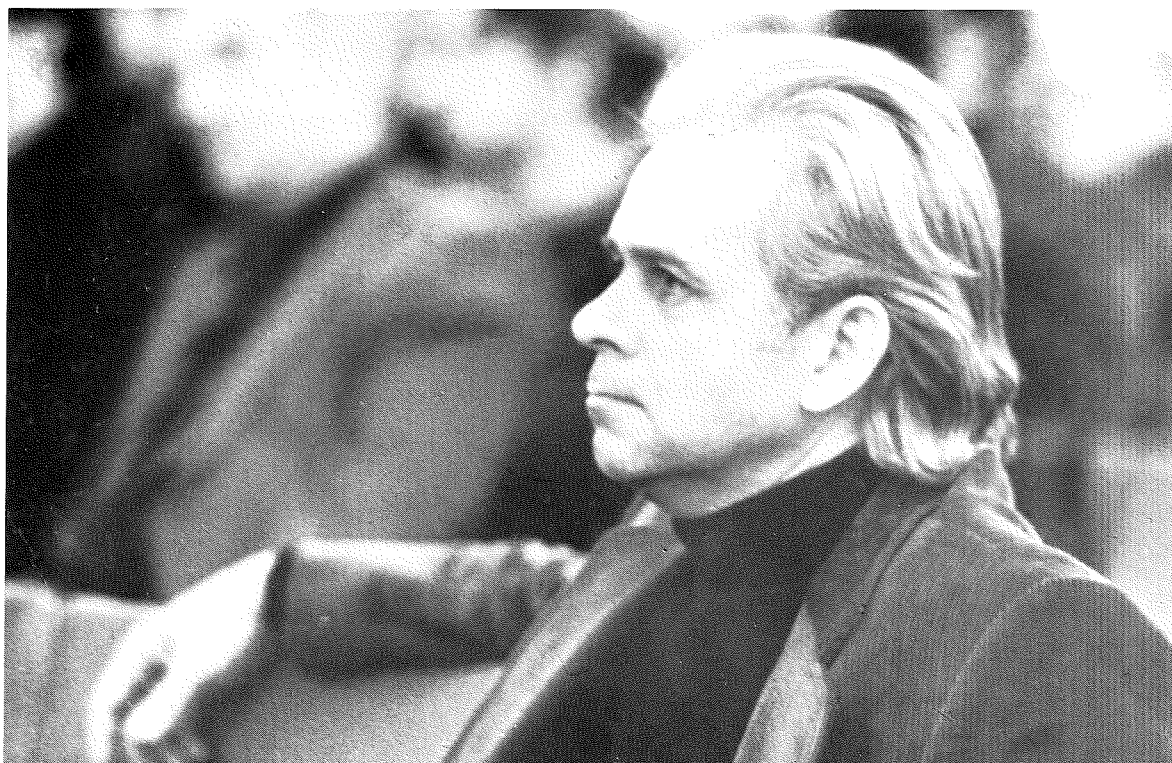
**FARADZJ KARAJEV - EEN KLEIN MUZIEKJE VOOR EEN
VERDRIETIGE NACHT**

Deze kleine, vierdelige compositie is geschreven op verzoek van de dirigent van het Nieuw Ensembl, Ed Spanjaard, om te worden uitgevoerd tijdens het Holland Festival 1989. De muziek ademt een sfeer van triestheid, verdriet en beklemmende tederheid.

Het werk is opgedragen aan mijn dochter Medina, hetgeen naar mijn idee een verklaring geeft voor het beeldende karakter van het werk.

Faradzj Karajev

Edison Denisov



Rotterdams Philharmonisch Orkest

dirigent: **Valeri Gergiev**

Valeri Alexejev, bariton

Sergej Prokofjev (1891-1953): Symfonie nr. 2 in D, opus 40 (1924)

pauze

Valentin Silvestrov (1937): Exegi Monumentum (1985-1987)

Gija Kantsjeli (1935): Zesde symfonie (1978-1980)

Concertgebouw, Grote Zaal, 19 juni, 20.15 uur

co-productie NOS-radio/Holland Festival

SERGEJ PROKOFJEV - SYMFONIE NR. 2

1. *Allegro*

2. *Thema en variaties*

Na een verblijf in de Verenigde Staten belandde Prokofjev in 1922 voor de tweede maal in Parijs. Op zoek naar rust trok hij vervolgens naar de Beierse Alpen, waar hij anderhalf jaar ongestoord componeerde. Daarop keerde de componist, inmiddels getrouwd, terug naar Parijs. Hij had moeite er te aarden, omdat het muzikale klimaat in de Franse hoofdstad werd gedomineerd door de componisten van de Groupe des Six, wier artistieke opvattingen hem vreemd waren.

Prokofjev wilde aandacht en koos, beeldenstormer als hij was, de tactiek van het schokeffect. Zijn Tweede symfonie moest, net als Honeggers juist

voltooide *Pacific 231*, een werk van ijzer en staal worden. Hij wilde les Six in vooruitstrevendheid de loef afsteken. Eind 1924 was het stuk voltooid.

'In tegenstelling tot het Derde pianoconcert,' schreef de componist over zijn geesteskind, 'is het chromatisch en pompeus, maar dat wil niet zeggen dat ik afscheid neem van de diatonische stijl. Qua vorm lijkt deze symfonie op Beethovens laatste pianosonate, dat wil zeggen: een nors eerste deel, gevolgd door een thema met variaties in het tweede en laatste deel.'

Met Beethoven heeft het stuk verder weinig gemeen. De Tweede symfonie is puur constructivistisch en een uitstekend voorbeeld van wat Prokofjev het motorische in zijn stijl noemde.

(BvP)

VALENTIN SILVESTROV - EXEGI MONUMENTUM

De symfonie *Exegi monumentum* werd geschreven tussen 1985 en 1987. Het gedicht dat er aan ten grondslag ligt, Alexander Poesjkins *Monument*, is een sleutelwerk uit de Russische literatuur. Het motto van Poesjkins gedicht vermeldt Horatius' regels 'Exegi monumentum'. De grote Russische

dichter schreef een variant op Horatius' ode en onderstreept net als de klassieke dichter de onsterfelijkheid van de poëzie en - in bredere zin - van de kunst, de vrijheid en de humanistische waarden van de creatieve geest. Het eendelige werk voor bariton en orkest is te

beschouwen als een iconisch symbool van een symfonie. Het is een nieuwe variant op de 'post-symfonie', ofwel een symfonie met de functie van een coda. Een werk van oplossingen 'nawerkingen' en conclusies, een concept dat Silvestrov voor het eerst introduceerde in zijn Vijfde symfonie (1980 - 1982).

Exegi monumentum is geschreven ter

nagedachtenis aan de kunstenaar Grigori Havrilenko wiens creativiteit en individualiteit een grote invloed hadden op de componist. De dankbaarheid voor deze belangeloze gaven Gods die aan ware kunst ten grondslag liggen, heeft de componist in deze symfonie getracht tot uitdrukking te brengen.

Valentin Silvestrov

GIJA KANTSJELI - SYMFONIE NR. 6

In een tijd waarin voor nieuwe vormen en inhoudelijke concepties gestreden moet worden, lijken traditionele middelen achterhaald en geconventionaliseerd (de als dramatisch te interpreteren sonatevorm, het contrast tussen de delen, etc.). Een symfonie is echter in de eerste plaats de vrije ongebonden weergave van een muzikale gedachte en pas in de tweede plaats vorm. Een ware symfonie kan thans slechts een onverwachte 'eenmalige' vorm hebben. En zo is het in de symfonieën van Kantsjeli.

Het meest verrassende aan Kantsjeli's onmiskenbaar eigen stijl is zijn gave voor een 'zwevende' weergave van de tijd. Al bij de eerste toon verlaten we de werkelijke, in regelmatige perioden, opgedeelde tijd en ondergaan we de als een wolk voorbijglijdende tijd van de eindeloosheid. Zonder dat er een extreme verdichting van de minuten ontstaat en zonder verlies aan causaal verband in zijn werk, maken we in Kantsjeli's muziek

in de relatief korte tijdsspanne van twintig tot dertig minuten - een heel leven, of een hele geschiedenis mee.

Zo is het ook in de Zesde symfonie. Het werk wordt 'geïnfiltreerd' en bijeengehouden door het refrein van twee solo-altviolen dat als een symbool voor de onveranderlijke natuur klinkt en een reeks contrasterende episodes verbindt. Hier de onderbroken adem van het leven, daar ingekeerde bezinning, een naderende lijkstoet, een wrede uitbarsting van geweld of het trotse stoïcisme van de berusting.

We kunnen ons niet onttrekken aan het geloof in de waarachtigheid van deze wonderschone, onsamenhangende wereld. De wens blijft deze wereld steeds opnieuw te ondergaan, in een poging te begrijpen wat we de eerste keer niet begrepen, te horen wat we de eerste keer niet hoorden.

Alfred Schnittke

Schönberg Ensemble

dirigent: **Reinbert de Leeuw**

Jutta Geister, alt

Siegfried Lorenz, bariton

Dmitri Sjostakovitsj: Octet (1924/25)

Galina Oestvolskaja: Octet (1949)

pauze

Sofia Goebaidoelina: Perception (1983)

Concertgebouw, Kleine Zaal, 21 juni 20.15 uur

co-productie NOS-radio/Holland Festival

DMITRI SJOSTAKOVITSJ - OCTET

voor 4 violen, 2 altviolen en 2 cello's, opus 11

1. *Prelude*

2. *Scherzo*

Sjostakovitsj schreef het *Octet* voor 4 violen, 2 altviolen en 2 cello's in dezelfde tijd dat zijn Eerste symfonie ontstond. Het is zijn elfde voltooide compositie en het derde werk dat hij voor publicatie geschikt achtte.

Het *Octet* behoort, anders dan de eraan voorafgaande Eerste symfonie en de erop volgende pianosonate op. 12, niet tot de werken waarin Sjostakovitsj' muzikale persoonlijkheid nadrukkelijk wordt gepresenteerd, wat nog niet betekent dat het een onpersoonlijk stuk is en evenmin dat het niet al

typische Sjostakovitsj-trekken vertoont.

De Eerste symfonie was het stuk waarmee

Sjostakovitsj zijn studie compositie aan het conservatorium van Leningrad afsloot. Het is een ironisch werk waaruit een tegendraadse visie op de symfonische vorm spreekt en de ambitie van een jonge, zeer getalenteerde componist die zijn naam wil vestigen. Die pretentie heeft het *Octet* niet, ofschoon in de kracht, de agressie en de felle ritmiek van het scherzo en de dramatische lading van de opening van de prelude de latere Sjostakovitsj al opdoemt.

(RH)

GALINA OESTVOLSKAJA - OCTET

voor 2 hobo's, 4 violen, pauken en piano

Het *Octet* voor twee hobo's, vier violen, pauken en piano dateert van 1949, maar werd pas 23 jaar later, in 1972, uitgegeven, en ook voor het eerst uitgevoerd.

Sjostakovitsj, die op een van de eerste uitvoeringen aanwezig was, schreef in een brief: 'Het *Octet* maakte op mij zó een diepe indruk, dat ik niet in

staat was om te blijven luisteren naar het tweede gedeelte' (van het concert). Het werk bestaat uit vijf delen. Het is als een drama gebaseerd op de tegenstelling tussen twee figuren: tegenover het schrijnende verdriet van het eerste en derde deel staat de dreigende kracht van de delen 2 en 4. De balans wordt opgemaakt in de finale:

smeebeden en het vonnis. Het is de laatste tragische dialoog van de mens met de Eeuwigheid, waarin paukenslagen de lijn aangeven die het leven scheidt van het niet-zijn.

A. Sanin, 14 april 1989

SOFIA GOEBALDOELINA - PERCEPTION

op teksten van Francisco Tanzer, voor sopraan, bariton, zeven strijkinstrumenten en tape

Sofia Goebaldoelina vat het woord perception op in de betekenis van waarneming, maar ook als een aanduiding van het Duitse begrip 'Empfindung', het ondergaan van emoties. *Perception* ontstond tussen 1980 en 1983 als een uitvloeisel van de briefwisseling die de componiste en de dichter Francisco Tanzer voerden over hun artistieke werkzaamheden.

Het werk is een dialoog tussen de dichter en de componiste die met muzikale middelen op zijn gedichten reageert. Goebaldoelina en Tanzer corresponderen over de wereld, het scheppingsproces, over het geschapene en over de schoonheid: denken en begrijpen vertegenwoordigen de belangrijkste interessen van de man; 'stemmen, steeds weer stemmen', hoort de vrouw voor wie de wereld in stemmen is veranderd. Schoonheid is een kristal, zegt de man. De vrouw gaat het echter om de bezieling van dat kristal. De begrippen uit de correspondentie worden muzikaal op zeer uiteenlopende wijzen geïnterpreteerd. Onderscheiden worden: het pure zingen, zingen waarbij de ademhaling meeklinkt, Sprechgesang, het zuivere spreken, het spreken met meeklinkende ademhaling, het nauwelijks gearticuleerde spreken, en fluisteren

(Goebaldoelina's grote interesse in differentiaties van de klank, spreekt duidelijk uit de bovengenoemde onderscheiden). Het merendeel van de teksten is afkomstig uit Tanzers dichtbundel *Stimmen*. In nr. 7 heeft Goebaldoelina echter teksten uit de Psalmen Davids verwerkt en in nr. 10 maakt ze gebruik van een agglomeraat van woorden die een bepaalde emotionele toestand uitdrukken. De delen 3, 5 en 8 zijn instrumentaal.

Kenmerkend voor het werk vindt de componiste het 'innerlijk versteende karakter' ervan. Absurde fonetische modulaties (bij voorbeeld met het woord 'Ich' in zijn beweging naar 'Du' - nr.10) en een geheimzinnig spel met getalsverhoudingen uit de Fibonacci-reeks tegen de achtergrond van een intensieve spanning en expressie bepalen het verloop van de compositie.

De dramatische zwaartepunten van het stuk liggen in de nummers met de langste tekst (7 en 12), die beiden het karakter van een finale hebben. Nr. 12 vormt tevens het culminatiepunt van de gehele cyclus en de reprise van het voorafgaande. In het laatste deel zorgen de op tape ingespeelde reminiscenties aan eerdere passages voor een versmelting van de ideeën- en gevoelsinhoud van het werk.

Moskou Kwartet

Evgenja Alikhanova, viool
Valentina Alikova, viool
Tatjana Kokhanovskaja, altviool
Olga Ogranovitsj, cello

Dmitri Sjostakovitsj: Strijkkwartet nr. 7 in Fis, opus 108 (1960)

Alfred Schnittke: Strijkkwartet nr. 2 (1980)

pauze

Pjotr Iljitsj Tsjaikovski: Strijkkwartet nr. 3 in Es, opus 30 (1876)

*Concertgebouw, Kleine Zaal, 24 juni, 20.15 uur
co-productie NOS-radio/Holland Festival*

DMITRI SJOSTAKOVITSJ - STRIJKKWARTET NR. 7

1. *Allegretto*
2. *Lento*
3. *Allegro*

De twee genres waarin Sjostakovitsj het meest actief is geweest, zijn de symfonie en het strijkkwartet; hij componeerde vijftien symfonieën en vijftien strijkkwartetten. Zoals voor menig andere componist geldt ook voor Sjostakovitsj dat zijn strijkkwartetten een wat persoonlijker emotie belichamen dan zijn symfonieën.

Zijn Zevende strijkkwartet, geschreven in 1960, is opgedragen aan de nagedachtenis van Nina Sjostakovitsj, de eerste vrouw van de componist die in 1954 overleed. Het ontstond iets later dan de Elfde en de Twaalfde symfonie en behoort met het Achtste strijkkwartet tot Sjostakovitsj' beste werken uit die periode.

Met instemming begroet in de Sovjetunie, werden de beide bovengenoemde symfonieën in het Westen afgedaan als monumentale trivialiteiten. Stalin was al enige jaren dood, maar voor Westerse oren waren die werken net te veel geschreven in de

geest van Sjostakovitsj' persoonlijke antwoord - de vorm van een totale muzikale consessie heeft dat nooit gekregen - op de stalinistische kritiek die in 1948 op hem was neergedaald.

Vanuit dat standpunt beschouwd maakte de componist veel goed met zijn Zesde, Zevende en Achtste strijkkwartet.

Het Zevende strijkkwartet is een een kort, intens en van verdriet doordrongen werk. De drie delen gaan zonder onderbreking in elkaar over en zijn structureel nauw met elkaar verbonden. In het afsluitende Allegro wordt materiaal uit de eerste twee delen ingenieus met elkaar verweven in een dichte, gecondenseerde vorm. Die concentratie - het bijna hermetische en complexe karakter van dat slot - vormt als het ware de muzikale vertaling van de heftige, in zichzelf gekeerde, emotie die gepaard ging met het persoonlijke verlies dat Sjostakovitsj leed met het overlijden van zijn vrouw. In dezelfde geest kan de bedrieglijke tempo-aanduiding van het eerste deel - *allegretto* - worden geïnterpreteerd. De muzikale lading heeft meer gewicht dan het tempo en de lichte textuur suggereren.

(RH)

ALFRED SCHNITTKE - STRIJKKWARTET NR. 2

1. *Moderato*
2. *Agitato*
3. *Mesto*
4. *Moderato*

Strijkinstrumenten nemen een belangrijke plaats in binnen het oeuvre van Alfred Schnittke. De diverse mogelijke speeltechnieken op deze instrumenten zijn bij uitstek geschikt om het kenmerkende, intens emotionele karakter van Schnittkes componeren tot uiting te laten komen.

Ook in het Tweede strijkkwartet maakt de componist van deze mogelijkheden gebruik. De polystilistische schrijfwijze waarvoor Schnittke sinds het begin van de jaren zeventig kiest, is terug te vinden in de vrije verwerking van aan oud-Russische kerkmuziek ontleend materiaal en de verbinding daarvan met hedendaagse speeltechnieken.

Het werk werd in 1980 geschreven ter nagedachtenis van de filmregisseuse Larissa Sjeptiko die het jaar daarvoor bij een auto-ongeluk om het leven kwam. In alle vier de delen wordt op verschillende wijze uitdrukking gegeven aan pijn en verdriet. In het eerste deel symboliseert de dialoog tussen cello en viool de persoonlijke betrokkenheid

bij de tragische gebeurtenis; het tweede deel heeft het karakter van een als door een koor gezongen collectieve klacht; het derde klinkt als versteend van smart, en in het ijzige pizzicato dat het zachte pianissimo van het slotdeel doorbreekt, komt te midden van de warme herinnering nog eenmaal het verlies tot uitdrukking.

Bij de wereldpremière door het Amerikaanse Muir Quartet schreef Schnittke de volgende toelichting: 'Vrijwel het gehele klankmateriaal van het kwartet, waarvan de delen direct in elkaar overlopen, is ontleend aan de oud-Russische kerkmuziek. (De Russische sacrale muziek uit de 16e en 17e eeuw brengt door zijn dissonante heterofonie een vreemde ontroering teweeg.) Toch is er met dit materiaal tamelijk vrij omgesprongen: diatonische thema's worden chromatisch, hun intervallen worden vergroot of verkleind en de gecompliceerde speeltechnieken werken destabiliserend op de exacte toonhoogten waaruit de toonladders zijn opgebouwd. Daardoor ontstaat een effect op de klank dat doet denken aan de samenzang van een koor.'

naar een toelichting van Jürgen Köchel

PJOTR ILJITSJ TSJAIKOVSKI - STRIJKKWARTET NR. 3

1. *Andante sostenuto - Allegro moderato - andante sostenuto*
2. *Allegro vivo e scherzando*
3. *Andante funebre e doloroso ma con moto*
4. *Finale: Allegro non troppo e risoluto*

De Moskouse première van Tsjajkovski's Derde strijkkwartet ten huize van Nicolaj Rubinstein schijnt sommige aanwezigen tot tranen toe geroerd te hebben, maar de componist zelf klaagde steen en been. Hij overwoog zich in een klooster terug te trekken en meende, zoals zo vaak, dat het afgelopen was met zijn scheppingskracht.

Zijn werktempo in aanmerking genomen, lijkt dat een onzinnige gedachte. Het Derde strijkkwartet werd in zes weken geschreven. Er moest de componist dan ook wel iets van het hart: de treurnis over de dood van zijn vriend Ferdinand Laub,

Tsjechisch violist en jarenlang Tsjajkovski's collega aan het conservatorium van Moskou.

Het stuk is aan Laub opgedragen en is bewust gecomponeerd 'in de geest van de eerste viool', die al direct in de inleiding van het eerste deel zijn geloofsbrieven afgeeft. Deze inleiding wordt aan het slot van dat deel herhaald, maar staat er verder los van. En dat is typerend: de twee smartelijke thema's in de andante-inleiding passen niet binnen de sonatestructuur van het aanvangsdeel zelf, zoals Tsjajkovski's thematiek zich überhaupt niet primair voor ontwikkeling leent.

De wat geforceerde doorwerkingen en de Beethoviaanse uitbundigheid van de finale zijn mijlenver verwijderd van de tragische, bijna exhibitionistische Tsjajkovski die iedereen het liefste hoort. Maar het Andante funebre, waarin heel

opmerkelijk de gepuncteerde zestiende van een rechtgeaarde treurmars naar het tweede maatdeel verhuist, is een opstapje naar de pathetiek van Tsjajkovski's laatste symfonieën.

Het mag bovendien niet vergeten worden dat Tsjajkovski als componist van kamermuziek in Rusland een regelrechte pionier was. Hij had slechts zijn westers georiënteerde conservatorium-

opleiding als uitgangspunt en moest het fundament van een nationale kamermuziekcultuur missen. Het neo-classicistische, ordenende element in zijn kwartetten is zo gezien een heilzaam middel tegen de dreigende muzikale radeloosheid die Tsjajkovski steeds weer overviel als het op scheppen aankwam.

(BvP)

Radio Kamerorkest/Groot Omroepkoor

dirigent: **Kenneth Montgomery**

Huub Claessen, bas

Dagmar Schellenberger-Ernst, sopraan

Dmitri Sjostakovitsj (1906-1975): Symfonie nr. 14 opus 135 (1969)

pauze

Pjotr Iljitsj Tsjaikovski (1840-1893): Liturgie, opus 41 (1878)

Concertgebouw, Grote Zaal, 25 juni, 20.15 uur

co-productie NOS-radio/Holland Festival

DMITRI SJOSTAKOVITSJ - SYMFONIE NR. 14

voor sopraan, bas en kamerorkest

De Profundis: Adagio

Malagueña: Allegretto

Lorelei: Allegro molto

De zelfmoordenaar: Adagio

Op wacht: Allegretto

Kijk mevrouw: Adagio

In de kerken van de Santé: Adagio

*Antwoord van de Zaporoger Kozakken aan de Sultan van
Konstantinopel: Allegro*

Aan Delvig: Andante

De dood van de dichter: Largo

Slotstuk: Moderato

Net als Beethoven beperkt Sjostakovitsj zich in zijn laatste werken tot muzikale essenties. In zijn eerste

symfonieën mag hij nog wel eens provoceren met opzweepende scherzi of fiere allegro's, maar later verdwijnt het bekende symfonische vraag- en antwoordspel van spanning en ontspanning steeds meer ten gunste van een broeierige bewegingloosheid.

In de Veertiende symfonie is het niet anders. Het adagio geeft de toon aan, het orkestapparaat is teruggebracht tot 19 strijkers en het voor deze componist overigens opvallend grote aantal van tien slagwerkinstrumenten.

Het werk staat in het teken van de dood, die wordt behandeld in de vorm van elf liederen op teksten van Garcia Lorca, Apollinaire, Küchelbecker en Rilke. Zoals zo vaak bij Sjostakovitsj levert zijn biografie een verklaring voor die somberheid: hij had zijn eerste hartinfarct gehad, ging gebukt onder een ontsteking van het ruggemerg en leed aan gedeeltelijke verlamming.

Van groter belang voor het ontstaan van de symfonie was echter Sjostakovitsj's obsessie voor Moesorsgki's *Liederen en dansen van de dood*, die hij reeds in 1962 had georkestreerd en die hij graag van een vervolg wilde voorzien. Niettemin haastte hij zich te verzekeren dat het thema dood

niet in verband mocht worden gebracht met religiositeit, laat staan met pessimisme, want daar hielden de machthebbers in de Sovjetunie niet van. Rilkes slotwoorden in het elfde lied wijzen echter in een geheel andere richting. 'Der Tod ist gross, wir sind die Seinen, lachenden Munds, wenn wir uns mitten im Leben meinen, wagt er zu weinen, mitten in uns.' Die boodschap is aan de musicus Pavel Apostolov niet voorbij gegaan. Hij overleed tijdens de première van het stuk vrijwel direct na het verklinken van de slotnoten.

Al wordt de muziek van Sjostakovitsj tegen het eind van zijn leven harder van klank, sterker gericht op de muzikale essentie en chromatischer dan in

eerder werk, aan een aantal fundamentele ontwikkelingen in de twintigste-eeuwse muziek had hij part noch deel. Van avantgardistische tendenzen moest hij niet veel hebben en in Schönbergs twaalftoon-techniek als doel op zichzelf, zag hij weinig. Twaalftoon-thema's komen in enige van zijn late werken - ook in de Veertiende symfonie - weliswaar voor, ze worden nooit in systematische vorm toegepast. Het gaat Sjostakovitsj altijd om het omzetten van emotie in klank, twaalftoon-melodieën zijn daarbij slechts een middel tot verheugde expressie, de tonaliteit wordt niet verlaten.

(BvP)

PJOTR ILJITSJ TSJAIKOVSKI - LITURGIE VAN ST. JOHANNES CHRYSTOSOMUS

voor gemengd koor a cappella

(de delen 4,5,7 en 12 worden niet uitgevoerd).

Tsjajkovski's verbondenheid met de Russische cultuur kwam niet alleen tot uiting in zijn liefde voor de volksmuziek, maar ook in het respect dat hij had voor de nationale Byzantijns-orthodoxe liturgie. De *Liturgie van Johannes Chrystosomus* voor gemengd koor a cappella is een anachronistisch eerbetoon aan het Russische christelijke geloof.

De in 1878 gecomponeerde *Liturgie* is het eerste geestelijke koorwerk van Tsjajkovski. Later ontstonden nog de *Vespers* opus 52 en de *Negen geestelijke stukken* zonder opusnummer uit 1884. Het was Tsjajkovski's bedoeling met de *Liturgie* muziek te schrijven die harmonieerde met de karakteristieken van de Byzantijnse architectuur en de afbeeldingen op de Russische iconen. Daarnaast past het werk in de eeuwenoude traditie van de Russische kerkmuziek.

De wortels daarvan liggen in de Byzantijnse muziek, die met het Byzantijns-orthodoxe christendom via Bulgaarse priesters in de tiende eeuw in Rusland was geïntroduceerd. Onder invloed van de nationale zangstijl sloeg de Russische liturgische muziek al

spoedig eigen wegen in. Ook met de opkomst van de meerstemmigheid - pas in de zeventiende eeuw - bleef het eigen karakter van de kerkmuziek bestaan.

Er was een professionele uitvoeringspraktijk van liturgische muziek ontstaan waaraan vele componisten bijdroegen. Hun muziek had een nationalistisch karakter en invloeden uit het op muzikaal gebied zo invloedrijke Italië werden geweerd.

In die traditie componeerde Tsjajkovski zijn *Liturgie*. Het werk bestaat uit vijftien onderdelen; gedeeltelijk nauwgezette harmonisaties van oude Russische gezangen, waarmee Tsjajkovski over het algemeen echter tamelijk vrij omspringt. Het resultaat is overwegend homofoon. Al zijn er contrasten in dichtheid en dynamiek, het karakter van de *Liturgie*, dat representatief lijkt voor de Russische liturgische muziek in het algemeen, blijft statisch.

(BvP)

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
Alma Netten
Monica van Steen
Gwenöële Trapman
Josée Voormans

Productie-assistentie

Diane Goossens
Johan Spaans

Publiciteit/pers

Carla Hazewindus
Babs van Overbeek
Charles Rijsbosch
Pieter van Twisk
Anne Wertheim
Marc Wielaert

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 Pieterzon

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.

De teksten in deze uitgave zijn, tenzij anders
vermeld, van de hand van Roeland
Hazendonk en Bas van Putten.

Vertaling diverse artikelen: Roeland
Hazendonk, Bas van Putten en Roel Schuyt.
Engelse vertaling inleiding: Martin Cleaver.

© Holland Festival 1989

★ Muziek uit de Sovjetunie



Leningrad Philharmonisch Orkest

Concertgebouw, Grote Zaal, 6 juni 20.15 uur, 7 juni 20.15 uur

Solisten Ensemble van het Bolsjoi Theater

Paradiso, 6 juni 20.15 uur. Concertgebouw, Kleine Zaal, 7 juni 20.15 uur

Radio Kamerorkest

Beurs van Berlage, Wangzaal, 11 juni 20.15 uur

Solistentrio van het Bolsjoi Theater

Concertgebouw, Kleine Zaal, 11 juni 14.15 uur

Weekend Muziek uit de Sovjetunie

Paradiso, 17 en 18 juni, beide dagen 12.00, 15.00 en 20.15 uur

Rotterdams Philharmonisch Orkest

Concertgebouw, Grote Zaal, 19 juni 20.15 uur

Schönberg Ensemble

Concertgebouw, Kleine Zaal, 21 juni 20.15 uur

Moskou Kwartet

Concertgebouw, Kleine Zaal, 24 juni 20.15 uur

Radio Kamerorkest

Concertgebouw, Grote Zaal, 25 juni 20.15 uur

