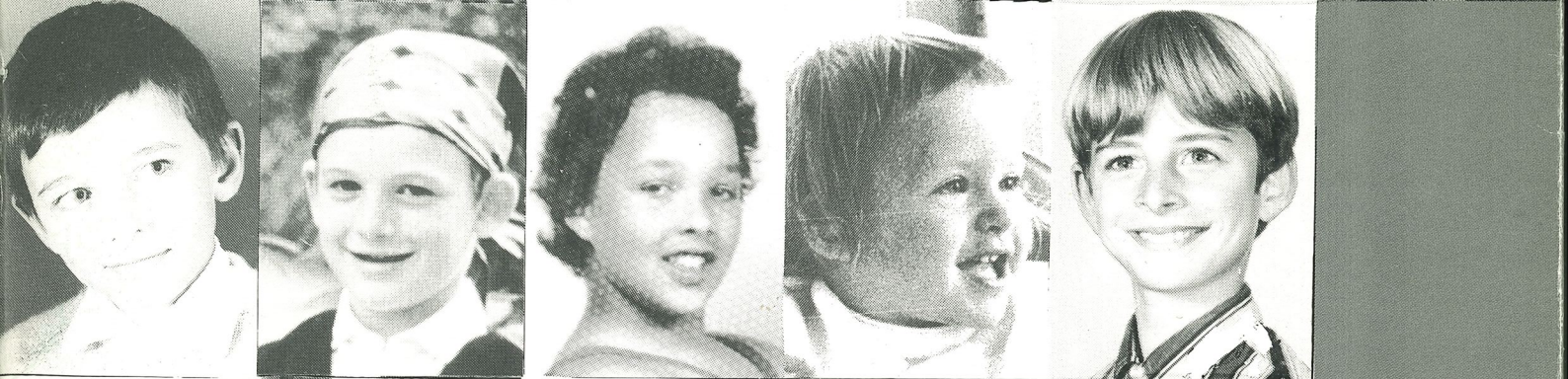




*NEDERLANDS
DANS
THEATER*



TANTZ-SCHUL

Een dansproductie van Jiří Kylián
naar het leerboek 'Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul' van
Gregorio Lambranzi (1716)
en het
Ballet d'action 'Tantz-Schul' (1985-'87)
gecomponeerd door Mauricio Kagel

met een toneelbeeld en kostuumontwerpen van
John F. Macfarlane

en een lichtontwerp van
Joop Caboort



HET NEDERLANDS BALLETORKEST

Dirigent Kasper de Roo

Solisten:

Elena Vink, sopraan

Henk Vonk, tenor



PARAPHRASE

Tantz-Schul komt op het toneel tot leven.

Het onzichtbare wordt zichtbaar – associaties worden tot oorzaak en omgekeerd:
een theatraal spel, dat zijn eigen logica schept, dat zich verzelfstandigt en zijn schepper met zich meedraagt –
een spel op het scherp van het ogenblik, een spel dat zin in waanzin ontdekt
en waanzin in schijnbaar zinvolle ordening – een spel met de dood.

Het doek onthoofd een werkelijkheid – een droom?

Jiří Kylián

Wereldpremière: 25 mei 1989, Danstheater aan 't Spui, 's-Gravenhage in het kader van het
HOLLAND FESTIVAL 1989 door het NEDERLANDS DANS THEATER

DANSTHEATER aan 't Spui
's-GRAVENHAGE

donderdag 25 mei

vrijdag 26 mei

zaterdag 27 mei

dinsdag 30 mei

woensdag 31 mei

donderdag 1 juni 1989 – 20.15 uur



HET MUZIEKTHEATER, AMSTERDAM

vrijdag 2 juni

zaterdag 3 juni

maandag 5 juni 1989 – 20.15 uur

DE ROTTERDAMSE SCHOUWBURG

dinsdag 6 juni

woensdag 7 juni

donderdag 8 juni 1989 – 20.15 uur

Montage van nieuwe vondsten

Voorwoord bij de partituur door Mauricio Kagel

Deze compositie stoelt op Gregorio Lambranzi's leerboek *Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul* dat in 1716 in Neurenberg verscheen. Deze Venetiaanse dansleraar beschrijft ongeveer 70 verschillende balletscènes en -situaties middels een korte toelichting aangevuld met illustraties en de bijbehorende melodieën.

De illustraties en dansvormen uit deze verzameling vormen het uitgangspunt voor een uit 18 nummers bestaand *Ballet d'action*. In de finale worden de motieven uit de voorafgaande 17 nummers in omgekeerde volgorde afgedraaid: 17, 16, 15 ... 1. Zodat de *Entrée* (nr. 1) *Sortie* wordt.

Het esthetische idee van de bewerking volgend, mag er wat de dans betreft niet naar een historiserende reconstructie gestreefd worden. De samenvatting van Lambranzi's kunstzinnige filosofie blijft nieuw en opwindend, omdat hij de theatrale dansante potentie, de theatrale betekenis in iedere menselijke handeling benadrukt. Hoofse balletten worden niet anders bekeken dan volks- en boerendansen, gestileerde gebaren uit het ambachtelijke leven hebben evenveel waarde als gedanst gezelschapsspelen van burgerlijke oorsprong. In zijn dansschool vinden we naast de klassieke figuren uit de *commedia dell'arte* als Pantalone, Pulcinella, Scaramouche, Scapino en Dottore ook de artiesten van het toenmalige variëte: narren, tovenaars, duivelsuitdrijvers, goochelaars, zigeuners, jongleurs en mannen met twee gezichten. Naast de waggelende boer de sater, naast de slimme hoveling de Turk; schippers, Bacchus, jagers, soldaten, beeldhouwers, Moren, tuinlieden, racketspelers, slaven, gemaskerde geesten, acrobaten, schoenmakers, heksen, kuipers etc. etc...

Alles om ons heen kan in dans omgezet en in een theatrale gebeurtenis veranderd worden. We hebben hier te maken met de eerste systematische poging een alles omvattend danstheater te creëren. Het zou daarom juist zijn van een 'Anleitung zur Gesamtcollage' te spreken, waarbij de grenzen tussen de genres zo poreus zijn dat nieuwe vondsten — uit de directe omgeving, geschiedenis, fictie, literatuur — erin gemonteerd kunnen worden. De vernieuwing van het materiaal wordt hier tot vormprincipe van de uitvinding.

De choreograaf van deze nieuwste *Tantz-Schul* wacht daarom geen gemakkelijke opgave: enerzijds verdringen zich voor hem de figuren uit de 17e en 18e eeuw die, hoewel voortdurend aan verandering onderhevig, het repertoire van de mimespelers, de dansers en de toneelspelers steeds verrijkt hebben. Anderzijds kan men de gedachten van Lambranzi zo opvatten dat, net als in de muziek, het bestaande met nieuwe kleuren beschilderd wordt en in onverwachte constellaties voorkomt. Beroepen, figuren en modellen van tegenwoordig staan hierbij net zo goed ter beschikking als nieuwe soorten sport en karakteristieke rollen uit de wereld van de dans, het theater en de film. Zo ontstaat een kaleidoskoop van figuren waarin het tijdloze naast het tijdgebundene staat: een theater van gedanst handelingen met zelfstandige rekwisieten, met veel intriges en kluchtige effecten: een dansstuk over de dans. Men moet het boek van Lambranzi vol liefde en gewetenloos plunderen. Alle gestes en situaties moeten gebruikt worden. De illustraties in de partituur voor de muziek moeten daarbij als bronvermelding en niet als beperking beschouwd worden. (Enige van deze afbeeldingen zijn toch al door de componist als collage gebruikt en kloppen soms niet meer met het origineel. Daarom staat aan het begin van de partituur een lijst van alle gebruikte afbeeldingen).

De voorbeelden van de 'Tantz-Schul' zijn een goed uitgangspunt voor het ontwerpen van kostuums, rekwisieten en dekors. Ook hier zal het, net als bij het gebruik van de dansvormen, niet moeilijk zijn het zonderlinge bij het theatrale aan te passen.

Kagel over Tantz-Schul

'Ik vind het ontzettend moeilijk om, na het zien van een aantal fragmenten, vijf weken voor de première, een uitspraak te doen over de *Tantz-Schul* van Jiří Kylián. Wat ik gezien heb is in ieder geval heel muzikaal, het is vanuit de muziek gedacht. Verrast was ik. En eigenlijk is dat het grootste compliment wat ik kan geven. Ik werd herhaaldelijk op het verkeerde been gezet. En zo hoort het ook. Ik behoor niet tot die componisten die, als ze ballet- of theatermuziek schrijven, vinden dat het er zo of zo uit moet zien. Dat komt misschien, omdat ik zelf ook theaterregisseur ben.'

'Wel heb ik tevoren met Kylián uitgebreid over zijn concept gepraat. Hij is een aantal keren in Keulen geweest. De volgorde van de oorspronkelijke compositie is hier en daar veranderd. Er zijn stukjes weggelaten en soms worden gedeeltes herhaald. Dat soort aanpassingen is noodzakelijk om de theatrale ruimte die een choreograaf nodig heeft te creëren. Ik heb daar geen enkele moeite mee. Een componist kan niet denken als een choreograaf. Hij denkt niet in ruimtelijke continuïteiten. Het enige wat je als componist kunt doen is je muziek zodanig componeren, dat de muziek een choreograaf als het ware dwingt een bepaalde oplossing te kiezen. Natuurlijk zal ik nadenken over wat ik gezien heb. Maar ik accepteer mijn lot. Ik ben overbodig. Nu is het de beurt aan Kylián.'

'Veertien jaar geleden trof ik in een Oost-Berlijnse boekhandel een boek met gravures van dansende figuren met daarboven korte melodieën. Het bleek een facsimile-uitgave van *Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul* van dansmeester Gregorio Lambranzi. Ik raakte direct gefascineerd. Niet zozeer vanwege het historische aspect van dit in 1716 verschenen boek, alswel door het theatrale aspect. Ik zag onmiddellijk een partituur op basis van die korte melodieën. Ik zag de dialectiek, de mogelijkheid tot collage.'

'Het maken van balletmuziek stelt fundamenteel andere eisen dan het maken van bijvoorbeeld theatermuziek of muziektheater. Toneel gaat altijd over realiteit, ook als het theater niet realistisch is: taal is reëel. Dans is per definitie 'kunstmatig', niet realistisch. Het is abstrakter, ijler. Dans verdraagt veel snellere veranderingen, veel snellere afwisselingen. Voor dans kun je grilliger componeren. Grilliger betekent niet, zonder logica. Een compositie zonder interne logica is willekeurig. Een willekeurige compositie is een zwakke compositie. Natuurlijk zou iedere partituur ook anders kunnen zijn. Maar intern moet hij kloppen. Wat *Tantz-Schul* betreft is mijn rol gespeeld. Het probleem ligt nu bij Jiří Kylián. Ik ga opgewekt terug naar Keulen en ben uitermate nieuwsgierig naar het eindresultaat.'



Geestig en waanzinnig Kagel's 'Tantz-Schul': Paradoxen en associaties door Werner Kluppelholz

Als voorbeeld voor Kagel's compositie dient de *Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul* van de dansmeester en componist Gregorio Lambranzi, die, verlicht met kopergravures van Johann Georg Puschner, in 1716 in Nurnberg verscheen. Deze verzameling melodieën, balletscènes en begeleidende teksten bevat materiaal dat al langer bekend was: figuren uit de Italiaanse commedia dell'arte en vooral uit de klassieke Franse komedie. Volkomen nieuw daarentegen is de uitbreiding van de bekende rollen met bijvoorbeeld tuinman, schipper, smid, soldaat, tovenaars of schoenmaker komen nu dansend op (de laatste — lang voor Wagner's Sachs — daarbij de maat kloppend). Daarbij komen dan nog surrealistische fabelfiguren als een man met twee gezichten of een man die slechts bestaat uit hoed en voet. Afgezien van deze uitzonderingen stelt Lambranzi tegenover de stereotiepe figuren uit het Ballet du Cour een vermakelijke en onverwachte serie beelden uit het dagelijks leven, verbonden door lief en leed, ruzie en vriendschap, kwaadheid en dronkenschap. Dat het idee, om hieruit een nieuwe compositie te maken, zich steeds sterker opdrong aan de montagekunstenaar Kagel, behoeft geen nadere toelichting. Gefascineerd als hij is door het overschrijden van conventionele grenzen, neemt hij Lambranzi's uitnodiging zonder aarzelen aan. Laat anderen er maar naar de smaak van de dansrichting een nieuw hoofdstuk aan toevoegen. 'Alles op de wereld kan gedanst worden' zo luidt Kagel's even eenvoudige als radicale uitgangspunt. Laat men zich eens een staatsbezoek voorstellen dat dit gebod volgt: waanzinnig! Hetzelfde geldt voor een karakteristiek fragment uit Chaplin's 'Modern Times'. Als de lopende band steeds sneller gaat en de streng genormeerde bewegingen van de arbeiders tot een bovenmenselijk tempo opgevoerd worden terwijl Chaplin in het raderwerk van de reuzenmachine terecht komt, krijgt hij een zenuwinzinking. Hij richt zijn gereedschap niet langer op schroeven maar op knopen en neuzen — en dat dansend.

Het wordt een dansend gekkenhuis dat model gestaan kan hebben voor Kagel's *Ballet d'action*, terwijl het toch niets anders laat zien dan de realiteit van tegenwoordig. Het gebeuren op het toneel dat ieders oog geboeid houdt, kan zich zonder nadere verwijzingen voltrekken. De muziek daarentegen nauwelijks. Als steeds bij Kagel's theaterwerk loopt die het gevaar achter te blijven bij de visuele aandacht in deze, door de film gevormde, tijd. Daarbij komt dat Kagel's genuanceerde, veelzijdige, frapant klinkende muziek bij deze *Tantz-Schul* de hoogste concentratie verdient. Vanzelfsprekend is de muziek gebaseerd op de originele melodieën van Lambranzi, die echter bol staan van de zetfouten; tekens die anders de exacte hoogte van een toon aangeven, blijven nu in het vage hangen. Zo ontstonden in de eerste bloeiperiode van de tonaliteit, dankzij de wat ruim uitgevallen gravures, de vroegste atonale werken. Zonder omwegen gebruikt Kagel deze zetfouten en benut hij ze voor de veranderingen van diatonische tot chromatische melodieën. Daarnaast gebruikt hij een aantal andere methodes zoals de parafaseren en het overzetten van een oude in een nieuwe stijl. Verschillende melodieën worden als in een *quodlibet* tegelijkertijd ten gehore gebracht. Er worden parallel verloopende bassen toegevoegd die doen denken aan de middeleeuwse *faux-bourdon* techniek, of eigenlijk vrije stemmen. Dit laatste is bijvoorbeeld het geval in nummer 8 *Turco con Tamburino*, waar twee nieuw gecomponeerde tegenstemmen het wat simpele origineel een verrassend dubbelzinnige dimensie verlenen. Hier en ook elders gebruikt Kagel de oorspronkelijke collage-methode door in het origineel toongroepen van verschillende lengte als het ware in stukken te snijden. Tenslotte wordt Lambranzi's frase willekeurig met suggestieve pauzes doorbroken.

Bij bijna alle soorten van tonale herstructurering blijft echter de ritmisch formele syntaxis van het geheel op zijn minst in grote lijnen behouden. De harmonische inhoud daarentegen is volkomen veranderd. Lambranzi's eenstemmige melodieën ondergaan als het ware een harmonische belichting vanuit het wisselend perspectief van tonaliteit of atonaliteit. Vaag horen we nog bekende klanken, doch niets daarvan is concreet grijpbaar: het zijn schaduwen in een muziekhistorisch Nirwana. Deze even geestige als waanzinnige muziek klinkt soms als een ragtime van Haydn, dan weer als een *contre-danse* van Bartok of een twaalfdeels variatie van Mozart — maar wel altijd als Kagel. De *Tantz-Schul* van Kagel is een parade der paradoxen in een arena van associaties.

Het raadsel Lambranzi Een fascinerende maar onbekende persoonlijkheid door Sibylle Dahms

Heeft hij wel echt bestaan, deze mysterieuze Gregorio Lambranzi, schrijver van het origineelste en aanschouwelijkste handboek voor de dans uit de 18e eeuw? Tot op de dag van vandaag zijn de theater- en danswetenschap er ondanks alle moeite nog steeds niet in geslaagd de exacte levensdata van deze merkwaardige man aan het licht te brengen. Zijn in 1716 in Neurenberg bij Johann Jacob Wolrab verschenen *Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul* is derhalve nog steeds de enige aanwijzing van zijn bestaan.

Gregorio Lambranzi moet rond 1670 in of bij Venetië geboren zijn. Er zijn sterke aanwijzingen dat de schrijver van de *Tantz-Schul* reeds van jongsaf met een van de talrijke, rondreizende Italiaanse groepen door Europa getrokken is. In het voorwoord bij zijn werk beweert hij dat hij zijn 'dansen op de voornaamste tonelen van Duitsland, Italië en Frankrijk zelf uitgevoerd heeft'. Er zijn sterke aanwijzingen dat Lambranzi rond 1715/1716 tijdelijk in Neurenberg woonde en daar mogelijk als dansleraar gewerkt heeft. Toch wordt zijn naam in geen van de desbetreffende Neurenberger archieven vermeld. Ook in het omstreeks deze tijd verschenen dansoverzicht van de in dezelfde streek werkende dansleraren Samuel Rudolph Behr, Louis Bonin en Gottfried Taubert, die ons een hele serie namen van hun collega's overgeleverd hebben, zoekt men vergeefs naar Lambranzi.

Het eerste deel van de 'Tantz-Schul' is gebaseerd op de commedia dell'arte en bestaat uit twee doorlopende suites: een serie scènes gewijd aan Lambranzi als Scaramouche, en een suite waarin we bijna alle gangbare types uit de commedia tegenkomen als Pantalone, Arlecchino, Dottore, Scapino, el Matto, Gobbo en Puricionella. Een tweede afgerond onderdeel bestaat uit een serie kostelijke, met scherpe humor getekende boerenscènes. De, volgens de esthetiek uit die tijd, groteske elementen — zoals dansen van gevangenen, levende standbeelden, zigeuners, Turken, woudgoden, oude vrouwen, heksen en tovenaars, maar ook de uitbeelding van verschillende beroepen als smid, kuiper, kleermaker, schoenmaker, jager en soldaat — al deze dansen beslaan door elkaar het volledige tweede deel van Lambranzi's verzameling. Een bijkomend grotesk element in dit gedeelte van de *Tantz-Schul* wordt gevormd door een serie afbeeldingen van dwergen, zoals wij die in deze tijd ook tegenkomen in koninklijke tuinen en in rariteitenkabinetten. De door Lambranzi uitgebeelde dansscènes spelen zich meestal af op een klein toneel, met weinig, makkelijk changeerbare coulissen, zoals de schrijver ze waarschijnlijk kende door zijn bestaan als rondtrekkend komediant.

In de telkens onder de afbeeldingen vermelde beschrijvingen wordt de gangbare terminologie uit de danspraktijk van die tijd gebruikt. Dat Lambranzi zeer goed op de hoogte was van de vóór 1700 door de Parijse balletmeester Pierre Beauchamp ontwikkelde dansnotering blijkt uit het titelblad van het boek. Hier zien we Minerva met een blad in haar hand waarop volgens de Beauchamp-Feuillet-notatie een Loure is opgetekend uit Feuillet's *Recueil de Danses* van 1704. Het is evenwel duidelijk dat de auteur de door hem gekozen vorm om de dansen weer te geven praktischer en duidelijker vond. Wat de, telkens boven de illustraties genoteerde, dansmelodieën betreft, deze zouden ook — zo staat het althans in het voorwoord — van Lambranzi zelf zijn ('Mit vorgesetzten Arien, so meistens alle meine Composition und Erfindung seyn'). Dit is niet ongebruikelijk want tot ver in de 19e eeuw waren de dansleraren bekwame violisten en vaak ook componisten van dansmuziek. Het opvallende is echter de kwaliteit van Lambranzi's melodieën. Zij kunnen de vergelijking met bekende meesters uit die tijd moeiteloos doorstaan en tonen vaak verwantschap met het werk van Johann Fischer en Johann Caspar Fischer die in die tijd in de omgeving van Neurenberg werkzaam waren. De melodieën van Lambranzi roepen ook reminiscenties op aan de *Florilegien* van Georg Muffat en de *Balletsuiten* van Johann Heinrich Schmelzer. Het is ook mogelijk dat de dansmelodieën van Lambranzi gebaseerd zijn op Europese volksliedjes die hij als rondtrekkend komediant had gehoord. Sommige van deze composities tonen duidelijk verwantschap met de sinds 1650 door Playford in Londen gepubliceerde countrydances, melodieën die door de rondtrekkende Engelse groepen op het continent bekend geworden waren. Het opvallendste kenmerk van deze composities zijn de grote intervalsprongen (tot een duodecim), die vermoedelijk de groteske dansbewegingen onderstreepten.

Kasper de Roo

Geboren in 1951 in Den Haag. Hij studeerde fagot en orkestdirectie aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag en het Sweelinck Conservatorium in Amsterdam. Nadat hij verscheidene ensembles gedirigeerd had, werd hij in 1979 door Dennis Russell Davis uitgenodigd om in Californië mee te werken aan het Cabrillo Music Festival. In 1980 won hij een prijs tijdens het Internationale concours voor jonge dirigenten in Besançon. Als gastdirigent trad hij op bij De Nederlandse Opera, de Staatsoper Stuttgart, de Nationale Opera van België, Württembergischen Staatsorchester, het Rotterdams Philharmonisch Orkest en bij het Amsterdams Philharmonisch. Sinds 1984/1985 is Kasper de Roo als dirigent verbonden aan de Staatsoper Stuttgart. Januari 1985 debuteerde hij in Parijs bij het Orchestre Colonne. Februari 1986 was hij te gast bij de Warschauer National-philharmonie. Er volgden nog directies bij Trontheim Symfoni Orkester en Colombia Symphony Orchestra (Ohio). Bij de 'Konzerten Neuer Musik' van de Saarlandse Radio leidde hij naast Dennis Russell Davies enkele uitvoeringen. Hij dirigeerde bij de Deutsche Oper Berlin *Madama Butterfly*.

Henk Vonk

Henk Vonk studeerde muziekwetenschap aan de Rijksuniversiteit te Utrecht, waar hij in 1984 doctoralexamen deed. Hij studeerde enige jaren koördirectie bij Barend Schuurman en Reinier Wakelkamp. Tot voor kort was hij actief als koor- en orkestleider.

Zang studeerde hij bij Wendela Bronsgeest en bij Jdo Reinemann aan het Utrechts Conservatorium. Daar behaalde hij in juni 1988 het diploma Docerend Musicus. Momenteel bereidt Henk Vonk zich voor op het diploma Jitvoerend Musicus. Voor het opera-repertoire volgt hij lessen bij Henk Smit en Jan Derksen.

In binnen- en buitenland leidt Henk Vonk regelmatig op als tenorsolist, onder meer in Leipzig (Bachfestwochen, Magnificat), in Halle en Göttingen (Händels Messiah), in Salzburg (Festwochen, Beethoven, 'Is in C') en in Utrecht in Ravels *L'Enfant et les sortilèges* onder leiding van Ronald Zollmann. Bij het Nederlands Dans Theater volgde hij in Svadebka van Stravinsky in december 1988.

Elena Vink

Elena Vink studeerde aan het Koninklijk Conservatorium te Den Haag, bij Meinard Kraak. Naast haar studie volgde zij een interpretatie-cursus voor het Franse lied bij Pierre Bernac en een opera-cursus aan de Academia Chigiana te Siena, Italië. In 1978 behaalde zij haar solisten-diploma, bekroond met de Nicolaus-prijs. Het jaar daarna was zij prijswinnares op het Internationaal Vocalisten Concours te 's-Hertogenbosch. In 1980 behaalde zij haar opera-diploma.

Elena Vink treedt regelmatig op voor de radio, onder anderen met de dirigenten Jean Fournet, Kenneth Montgomery en Hans Vonk. Haar repertoire als opera- en concert-zangeres bouwde zij op in binnen- en buitenland: met o.a. Ravels *L'Enfant et les sortilèges*, de titelrol in Donizetti's *Lucia di Lammermoor*, 'Konstanze' in Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* en 'Gilda' in Verdi's *Rigoletto*. Bij de Nederlandse Opera zal zij te zien zijn als 'Oscar' in Verdi's *Un Ballo in Maschera*.



Joop Caboort

Joop Caboort werd in 1944 in Den Haag geboren. In 1965 kwam hij bij het Nederlands Dans Theater. Hij begon als junior-electricien, doorliep alle facetten van de technische afdeling en is hoofd van de technische dienst sinds 1970. In datzelfde jaar werd hij de vaste lichtontwerper van het NDT. Hij heeft lichtontwerpen gemaakt voor meer dan tweehonderd balletten van o.a. Hans van Manen, Jennifer Muller, Louis Falco, Glen Tetley, Nacho Duato en natuurlijk Jiří Kylián.

Hij werkte nauw samen met decorontwerpers als Jean Paul Vroom, William Katz, Walter Nobbe, Nadine Baylis en John Macfarlane.

Als freelance belichtingsontwerper maakte Joop Caboort het lichtplan voor *Krigsdanser* van Birgit Cullberg (Stockholm, 1979), voor veel balletten van Nils Christie (mede artistiek directeur van het Scapino Ballet) en voor een aantal Nederlandse toneelproducties. Verder werkte hij voor het Royal Ballet te Londen, de Wiener Staatsoper, Royal Danish Ballet, De Parijse Opera, Joffrey Ballet, Royal Winnipeg Ballet, etc.

Jiří Kylián

Geboren: 1947 in Praag. Begon op negenjarige leeftijd zijn dansopleiding op de school van het Tsjechisch Nationaal Ballet. Op het conservatorium kreeg hij les van Zora Semberova. In 1967 kreeg hij een beurs van de British Council en ging studeren aan de Royal Ballet School in Londen. In 1968 engageerde John Cranko hem voor het Stuttgart Ballet als solist. Daar maakte hij zijn eerste choreografieën. In 1973 kwam hij als gastchoreograaf naar het Nederlands Dans Theater. Hij maakte het ballet *Viewers*. Naast Hans Knill werd hij in 1975 artistiek directeur. Vanaf 1978 bekleedt hij die post alleen. Voor het NDT heeft Kylián intussen ruim dertig balletten gemaakt. Een groot aantal van die choreografieën is door gezelschappen over de hele wereld op repertoire genomen.

Mauricio Kagel

Mauricio Kagel werd op 24 december 1931 in Buenos Aires geboren als zoon van een vindingrijke boekdrukker. Blijvende indrukken van een in politiek opzicht liberale, artistiek geïnteresseerde en veel door emigranten uit Europa bezochte familie. Vertoonde al jong voorliefde voor zowel het visuele als de literatuur. (In de buurt van zijn ouderlijk huis was een loods waar oude films opgeslagen waren. Hier monteerde Kagel met vrienden fragmenten van Russische revolutiefilms). Deels privaat, deels autodidactisch studie piano, cello, orgel, zang, directie- en muziektheorie. Net als de autodidact Schönberg wordt Kagel later onder de componisten een van de beste kenners van de muzikale traditie. Evenals Verdi zakt hij voor het toelatingsexamen van het conservatorium in zijn geboortestad. ('Door het contact met onvoldoende leraren werd ik tot autodidact gevormd' merkt Kagel later op met één van zijn gebruikelijke paradoxen). Als jongeling al houdt hij zich bezig met de meest uiteenlopende activiteiten: eerste composities (na 1950), mede-oprichter van de cinemateek in Argentinië, film- en fotokritiek, literatuurstudie (o.a. bij Jorge Luis Borges) en filosofie (vooral Spinoza). Het is een boek geweest dat Kagel deed besluiten componist te worden: een boek over zijn lievelingscomponist Monteverdi.

Na verscheidene activiteiten aan het Teatro Colón, verhuist Kagel in 1957 naar Keulen, waar hij nu nog woont. Hoewel hij juist nog tot de generatie van de seriële componisten behoort tussen Nono en Stockhausen gaat Kagel spoedig — geïnspireerd door John Cage — een geheel eigen, voornamelijk theatrale weg. Hij creëert een imposant oeuvre in talrijke muzikale zowel als niet-muzikale genres. Een oeuvre dat intussen uit meer dan honderd werken bestaat. Zijn werk wordt sinds lange tijd overal ter wereld uitgevoerd en steeds vaker in retrospectieve vorm: Stuttgart 1977, La Rochelle 1979, Aix-en-Provence 1981, München 1984, Holland Festival 1985, Londen 1988, Frankfurt 1989...

Kagel werd tot nu toe geëerd met de Mozart-medaille van de stad Frankfurt en met de titel 'Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres de la République Française'.

John F. Macfarlane

John Foster Macfarlane werd geboren in Glasgow in 1948. Van 1966 tot 1970 studeerde hij textielontwerpen aan de Glasgow School of Art. Vervolgens werkte hij twee jaar met een reisbeurs in Italië. In 1972 exposeerde hij tekeningen in galerie La Colonna in Milaan, weldra gevolgd door een expositie in de galerie van de Glasgow School of Art.

Macfarlane's interesse voor theaterontwerpen groeide. Hij vroeg een beurs aan en werkte in 1972-1973 bij de Young Vic. Hij ontwierp er *Rosencrantz and Guildenstern are dead*, *The Caretaker*, *Krapp's Last Tape*, *Come and Go* en *Happy Days*.

In 1974 ontving hij een beurs verbonden aan de Shakespeare Prijs van Hamburg, ontwierp hij *Othello* voor het Festival van Ludlow en had een schilderijtentoonstelling in Galerie Ariadne in Keulen.

In datzelfde jaar maakte hij zijn eerste ontwerp voor een ballet: Johan Ulrichs, *Sinfonietta*, bij Tanzforum Köln. Vanaf 1975 maakte hij, naast zijn werk als beeldend kunstenaar, veel ontwerpen voor balletproducties. Ook is hij nog steeds actief als beeldend kunstenaar. Werk van hem is aangekocht door musea, in Engeland, Duitsland en Oostenrijk.

Macfarlane's samenwerking met Jiří Kylián dateert uit 1981, toen hij het ontwerp maakte voor *Forgotten Land*. Sinds die tijd hebben ze vaak samen gewerkt o.a. bij *Songs of a Wayfarer*, *Les Noces*, *L'Enfant et les sortilèges* en *L'Histoire du soldat*. Daarnaast ontwerpt hij regelmatig voor Glen Tetley.