PASSAGGIO

SINFONIA

holland festival '69

berio

actuele muziek **3**

concertgebouw amsterdam 3 juli 1969 20.15 uur

holland festival '69

Radio Filharmonisch Orkest onder leiding van Luciano Berio

Radio Kamerorkest en Klein Omroepkoor onder leiding van Francis Travis

Solisten o.a.: Slavka Taskova, sopraan

The Swingle Singers

Christiane Legrand
Jeanette Baucomont
Claudine Meunier
Hélène Devos
Ward Swingle
Joseph Noves
José Germain
Jean Cussac

programma

SINFONIA — Luciano Berio (geboren 1925)

Radio Filharmonisch Orkest onder leiding van Luciano Berio
met medewerking van The Swingle Singers

pauze

PASSAGGIO — Luciano Berio — Tekst: Edoardo Sanguineti

Radio Kamerorkest en Klein Omroepkoor
onder leiding van Francis Travis
Soliste: Slavka Taskova, sopraan
Recitante: Cathy Berberian
Regie en décor: Luciano Berio
Belichting: Vermeren
Inspiciënt: Jan Lambregts
Ass. inspiciënt: Giorgio Bernasconi

Scenische medewerkers:
Wik Jongsma, Joost Prinsen, Eric Schuttelaar,
Rob Krot, Bert Schut, Cristina Berio,
Inigo Baten, Lidewij Nieuwendijk,
Janny Lambregts, Harry Maalman,
Bart Kuiper, Jules Hoogma,
Miriam Hoogma-de Jong, Jytte Justesen,
Guido Everts, e.a.

De tekst van het eerste deel bestaat uit een serie korte fragmenten uit Le Cru et Le Cuit van de franse anthropoloog, Claude Levi-Strauss. Deze fragmenten komen uit een deel van het boek, dat de structuur en de symboliek analyseert van braziliaanse mythen over de herkomst van water en van hieraan verwante mythen, gekarakteriseerd door dezelfde structuur. Het tweede deel van Sinfonia is opgedragen aan de nagedachtenis van Dr. Martin Luther King. Het vocale gedeelte is gebaseerd op zijn naam, en niets anders. De hoofdtekst van het derde deel bevat uittreksels van Samuel Becketts The Unnamable, welke op zijn beurt weer een selectie is van vele andere bronnen, bijvoorbeeld Joyce, gesproken phrasen door Harvard Undergraduates, leuzen door studenten geschreven op de muren van de Sorbonne gedurende de opstand in Parijs (waarvan ik getuige was), opgenomen dialogen met mijn vrienden en familie, stukjes solfège etc. Het derde deel van Sinfonia, vraagt, geloof ik, om een meer gedetailleerd verslag dan de andere delen, waarschijnlijk omdat dit de meest 'experimentele' muziek is die ik ooit heb geschreven. Dit is wederom hulde, deze keer aan Gustav Mahler, wiens werk de gehele muziekgeschiedenis schijnt te omvatten; en aan Leonard Bernstein voor zijn onvergetelijke voorstelling van „Resurrection Symphony" gedurende het seizoen 1967-68. Het resultaat is een soort „reis naar Cythera" gemaakt met het derde deel van Mahlers tweede Symphony in gedachte. Het Mahler-deel kan worden beschouwd als een reservoir, waarin een groot aantal reformaties met elkaar in verband gebracht worden en geïntegreerd, in de vloeiende structuur van het originele werk zelf. De aanhalingen reiken van Bach, Schönberg, Debussy, Ravel, Strauss, Berlioz, Brahms, Berg, Hindemith, Beethoven, Wagner en Strawinsky tot Boulez, Stockhausen, Globokar, Pousseur, Ives, mijzelf etc. Ik zou bijna zeggen dat dit gedeelte van Sinfonia niet zozeer is gecomponeerd als wel vergaard, om de transformatie van de samenstellende delen mogelijk te maken. Het was noch mijn bedoeling om Mahler te vernietigen (die onvernietigbaar is) noch om een privé complex van „post-romantische muziek" uit te leven (heb er geen) noch om een of andere enorme muzikale anecdote te creëeren (zo geliefd bij jonge pianisten). Aanhalingen en verwijzingen werden niet alleen gekozen voor hun werkelijke, maar ook voor hun potentiële, relatie tot Mahler. De tekst voor het vierde deel, een soort coda, is gebaseerd op een korte selectie uit de gebruikte in de drie voorgaande gedeelten.

sinfonia

sinfonia luciano berio

Born October 24, 1925, Oneglia (now Imperia), Italy; now living in Weehawken, New Jersey

Although he is firmly rooted in Italian musical tradition, Luciano Berio is a cosmopolite in his interests, his activities and his compositions. He is the third generation of composers in his family; his father and his father's father both having been church organists and composers. Young Luciano began his musical studies with his father and, like his father, completed his training at the Conservatory of Milan.

While carrying on his Conservatory studies he was employed as coach and accompanist for the classes of two famous opera stars, Aureliano Pertile and Carmen Melis. Before graduating in 1950. Berio gained a wider practical experience as pianist-coach, conductor (and occasionally timpanist) for a small touring opera company, which played in northern Italian provincial cities and towns. The year after his graduation from the Conservatory, a Koussevitzky Foundation Fellowship enabled him to travel to the Berkshire Center at Tanglewood to study with his compatriot Luigi Dallapiccola.

On his return to Italy ,Berio joined the staff of the Italian Radio, where in 1955 he established a Studio di Fonologia for study of and experimentation in electronic music. The following year he launched a series of concerts of contemporary music which he called *Incontri Musicali* and edited a progressive music magazine of the same name.

He has also been active as conductor (chiefly of his music) at La Scala in Milan, the Teatro la Fenice in Venice, the Rome Opera, and he has conducted the Chicago Symphony. In 1965 Mr. Berio joined the faculty of the Juilliard School in this city, where he continues to teach.

His compositions include chamber music for a great variety of instruments, orchestral works, vocal works for solo and chorus, and for magnetic tape. He has also written for the theatre and at present is working on three theatrical projects, one for the opera workshop of the Juilliard School, another for the Teatro Massimo in Palermo and a third for the Italian Radio.

Mr. Berio has kindly supplied the following information on his *Sinfonia*.

The four sections into which *Sinfonia* (composed in 1968) is divided are not analogous to the movements of the classical symphony. The title, in fact, must be taken only in its etymological sense of „sounding together" (of eight voices and instruments). Although

berio

sinfonia



their expressive characters are extremely diversified, these four sections are generally unified by similar harmonic and articulatory (duplication and extended repetition being among the most import characteristics).

I. The text of the first part consists of a series of short fragments from *Le Cru et le cuit* by the French anthropologist Claude Levi-Strauss. These fragments are taken from a section of the book which analyses the structure and symbology of Brazilian myths about the origins of water and related myths characterized by similar structure.

II. The Second section of *Sinfonia* is a tribute to the memory of Dr. Martin Luther King. Here the vocal part is based on his name, nothing else.

III. The main text for the third section includes excerpts from Samuel Beckett's *The Unnamable*, which in turn prompt a selection from many other sources, including Joyce, spoken phrases of Harvard undergraduates, slogans written by the students on the Sorbonne walls during last May's insurrection in Paris (at which I was present), recorded dialogues with my friends and family, snatches of *solfège* and so on. Meant to be adjusted to the particular performance, this part of the text is to be put into the language of the audience and certain portions altered to fit the occasion.

IV. The text for the fourth section, a sort of coda, is based on a short selection from those used in the three preceding parts.

The treatment of the vocal part in the first, second and fourth sections of *Sinfonia* is similar in that the text is not immediately perceivable as such. The words and their components undergo a musical analysis which is integral to the total musical structure of voice and instrument together. It is precisely because the varying degree of perceptivility of the text at different moments is a part of the musical structure that the words and phrases used are not given in the program. The experience of „not quite hearing", then, is to be conceived as essential to the nature of the work itself.

Section III of *Sinfonia*, I feel, requires a more detailed comment than the others, because it is perhaps the most „experimental" music I have ever written. It is another homage, this time to Gustav Mahler, whose work seems to bear within it the weight of the entire history of music; and to Leonard Bernstein for his unforgettable performance of the *Resurrection* Symphony last season. The result is a kind of „voyage to Cythera" made on board the 3rd movement of Mahler's Second Symphony. The Mahler movement is treated like a container within whose framework a large number of references are proliferated, interrelated and integrated into the flowing structure of the original work itself. The references range from Bach, Schönberg, Debussy, Ravel, Strauss, Berlioz, Brahms, Berg, Hindemith, Beethoven, Wagner and Stravinsky to Boulez, Stockhausen, Globokar, Pousseur, Ives, myself and beyond. I would almost say that this section of *Sinfonia* is not so much composed as it is assembled to make possible the mutual transformation of the component parts. It was my intention here neither to destroy Mahler (who is indestructible) nor to play out a private complex about „post-Romantic music" (I have none) nor yet to spin some enormous musical anecdote (familiar among young pianists). Quotations and reference were chosen not only for their real but also for their potential relation to Mahler. The juxtaposition of contrasting elements, in fact, is part of the whole point of this section of *Sinfonia*, which can also be considered, if you will, a documentary on an *object trouvé*.As a structural point of reference, Mahler is to the totality of the music of this section what Beckett is to the text. One might describe the relationship between words and music as a kind of interpretation, almost a *Traumdeutung*, of that stream-of-consciousness-like flowing which is the most immediate expressive character of Mahler's movement. If I were to describe the presence of Mahler's „scherzo" in *Sinfonia*, the image which comes most spontaneously to mind is that of a river, going through a constantly changing landscape, sometimes going underground and emerging in another, altogether different place, sometimes very evident in its journey, sometimes disappearing completely, present either as a fully recognizable for or as small details lost in the surrounding host of musical presences.

The *Sinfonia* is scored for 24 violins divided into three equal sections, 8 violas, 8 celli, 6 string basses, piccolo, 3 flutes, 3 clarinets, E-flat clarinet, 2 oboes, English horn, alto saxophone, tenor saxophone, 2 bassoons, contrabassoon, 4 horns, 4 trumpets, 3 trombones, bass tuba, harp, piano, electronic harpsichord, electronic organ and percussion.

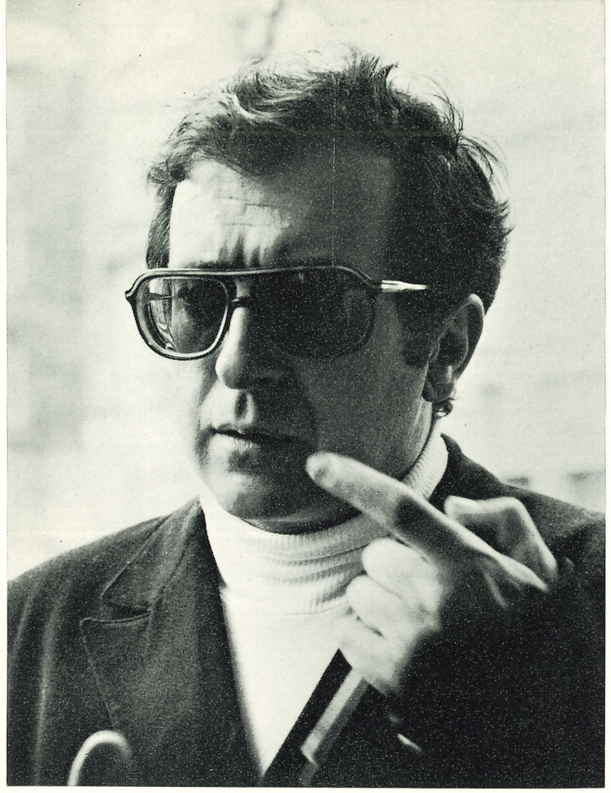
passaggio

Francis Travis, *dirigent*



toelichting

In Passaggio (gecomponeerd in 1962) doet het muzikale theater een poging om het publiek nader te betrekken bij het toneel door te trachten een bijna fysieke dialoog tot stand te brengen. Er moet op gewezen worden dat er een extreem avantgardistische muziek bestaat die een uitdaging wil zijn en van het publiek een min of meer geïrriteerde reactie eist. Laten we dadelijk vooropstellen dat deze vorm van techniek niet wordt gebruikt door de scheppers van Passaggio: om een directe betrekking tussen toneel en zaal te bewerkstelligen achten zij de mogelijke reactie van het publiek, ook als deze te voorzien is, niet een noodzakelijke prikkel voor de verdere ontwikkeling van de handeling. Om de dialoog tot stand te brengen zal een tussen het publiek gemengd koor dienen, (koor B, los van koor A dat in het orkest werkt) dat voortdurend reageert op de handelingen van een hoofdpersoon op het toneel en commentaar levert op de gebaren en uitspraken. Het publiek zal kunnen beslissen of koor B werkelijk zijn eigen idealen, zijn eigen vrees, zijn eigen woede en zijn eigen laksheid tot uitdrukking brengt of dat het zich moet scharen bij datgene waartegen koor B protesteert: de eenzame vrouwefiguur die op het toneel „haar gang vervolgt".
De auteurs hebben Passaggio gedefinieerd als een „mise-en-scène" (niet als melodrama of opera, om onnodige misverstanden te vermijden): het onderwerp bestaat niet uit een herkenbare intrige, maar uit een omlijning door middel van een reeks kerndrama's van een fundamenteel menselijke situatie.
Het is de gang van een personage door een opeenvolging van tragische situaties waarin wij haar onderdrukt en geslagen vermoeden door het geweld van anderen, die zeker zijn van hun mythen en idiolen.
De auteurs hebben gesproken van een „profane lijdensweg": de hoofdpersoon lijdt als in de etappes van een moderne via crucis, zoals „knechting„ (de vrouw tegen de muur gedrukt), de „marteling", de „gevangenschap", die zich oplost in een soort van groteske publieke veiling, waarin de gevangene wordt teruggebracht tot koopwaar, de definitieve terugbrenging tot „ding tussen de dingen", „handelswaar tussen handelswaren", en uiteindelijk in de slot-statie, met een soort van recapitulatie in de vorm van een vertelling, de openbaring van de uiteindelijke betekenis van het gebeuren: „dit is onze passaggio (doortocht)".
Door middel van deze gedaante krijgt het publiek contact met één van de vele inwoners van de stad van de mens: een doelwit van onverdraagzaamheid, vervolging, terugbrenging tot voorwerp krachtens de verderfelijke macht van het geld; terwijl tegen haar zich de stompzinnige woede richt van een weldenkend koor, dat steeds klaar staat om tegenover haar weerloze ontsteltenis een zekerheid te stellen bestaande uit woorden, mythologie, klassieke citaten, concrete financiële gegevens, ongeloof, kleingeestig cynisme en rituele zinnen, gebruikt als lege toverspreuken. De situaties waarin zich de hoofdpersoon zal komen te bevinden, zullen dermate vaag en nevelig zijn dat het publiek er een verschillende inhoud aan zal kunnen geven. We zouden hierin zeer duidelijk echo's van de nazi-vervolging of van de raciale onverdraagzaamheid kunnen herkennen; als een indiscretie van biografische aard kan helpen (wat niet moet worden gebruikt als sleutel tot begrip van de handeling) kunnen wij zeggen dat Berio en Sanguineti, toen zij elkaar ontmoetten om dit werk tot leven te wekken elk een vrouwelijk beeld in gedachte hadden dat tot model diende: de een de Milena uit de kafkiaanse geschriften, de ander Rosa Luxembourg. Terwijl de figuur van de hoofdpersoon aldus is terug te brengen tot vele voorbeelden, is het wezen van koor B aanmerkelijk duidelijker en ondubbelzinniger. Zijn vertegenwoordigers nemen het air aan te weten wat zij willen. Wij horen ze in de inleiding, die de eerste van de „staties" voorstelt, een lofrede uitspreken op de orde (wij, geesten, handelend als in een goddelijke dood . . . in stilte . . ."); in de tweede „statie", terwijl het slachtoffer tegen de muur is gedrukt, beschuldigt het koor haar in gebroken zinnen met een even vage inhoud; in de derde „statie" spoort het koor het slachtoffer aan tot een bekentenis en begeleidt het haar marteling met beledigingen; in de vierde, terwijl de hoofdpersoon gevangen is gezet, barst het koor uit in een lofzang op het geld („maat, verborgen essentie van de wereld . . . wij, levende handelswaar, in deze doodsangst, loven jou) en wanneer de vrouw verschijnt, opgesloten in een kooi, opent het koor een veiling waarin concrete prijzen geboden en zinnelijke aanprijzingen geuit worden.
Vijfde statie: de vrouw, teruggebracht tot ding tussen de dingen, is opgesloten in een kamer en vindt, al zoekende, niets anders dan oude voorwerpen, touwen en kranten, als het ware een voorteken van haar degradatie die het mercantiele gedrag van het koor ons doet gevoelen: en een onverwacht citaat van Lucretius stelt het thema van de dood voor. Opnieuw valt dan het koor in, en zingt vage woorden, een afgezaagd repertoire van banale muziek (I dream I love", zijn de thema's, de steeds terugkerende mythologiën), terwijl in het orkest koor A door een aaneenschakeling van protestzangen een andere houding tracht te bewerkstelligen. Tenslotte ontlaadt koor B zich in een chaotische inventarisatie van goederen waarop de geordende maatschappij haar vertrouwen en haar zekerheid grondt, een inventarisatie die culmineert in een triomfantelijke opsomming van wapenen, bommen en doodskisten. Ter bekrachtiging van deze zelfingenomen zekerheid zingt het koor nog de Latijnse woorden van een klassieke scholastische verdediging van de „rechtvaardige oorlog", als laatste hypocriete bijdrage tot een mercantiele visie van de mens, onverbiddelijk gericht op de dood.
Laatste „statie": terwijl de vrouw de momenten van haar lijdensweg weer oproept, volbrengt het koor een veelbetekenende metamorfose: met absurde organisatorische imperatieven als van een veeleisend regisseur, tracht het de gebeurtenissen tot een puur schouwspel te reduceren. Is dit niet de bekoring van het melodrama? De verzoening in de finale en het zeggen dat er niets is gebeurd of, als er iets is gebeurd, zeggen dat het is afgelopen en de geschiedenis ten einde is (laten we ons Marlowe herinneren: „het is waar, er is ontucht gepleegd. Maar het was in een andere streek. En tenslotte het meisje is dood"). Maar in Passaggio willen de auteurs deze uiterste hypocrisie vermijden: en met een onverwacht effect van vervreemding jaagt de vrouw het koor weg en ons die het bijwonen: „Er uit! Ga weg! Allen!". Het is nu



Luciano Berio

Slavka Taskova, *sopraan*

De sopraan Slavka Taskova is geboren te Sofia en begon met de pianostudie alvorens de zang als hoofdzaak te kiezen. Zij ontving zangles van Gina Cigna en Pagliughi. Zij won eerste prijzen op verscheidene concoursen: te Siena en Florence. Als opera- en concertzangeres treedt zij regelmatig op in de theaters te Genua, Bologna, Siena, Turijn, Maggio Musicale di Firenze en voor vele radiostations in Italië, Zwitserland en Bulgarije. Ook in Nederland trad zij op voor de radio.



aan ons in haar lotgevallen onszelf te herkennen of in haar een gevaarlijke outsider te vermoeden die onze geordende maatschappij moet uitstoten, opsluiten, verkopen, zoals koor B ons voortdurend heeft aangeraden.
Het bovenstaande is een vereenvoudigde en tot de grondgedachten herleide schets van een structurele eenheid van woorden, toneel en muziek, die de toeschouwer op agressieve wijze zal treffen en een ogenschijnlijk ongevormde indruk zal maken door de opeenstapeling van thema's en situaties.
De auteur van de tekst, Edoardo Sanguineti, laat ons in deze „mise-en-scène" enige typische procédé's van zijn werk als dichter zien: de cumulatie is een aaneenvoegen in verscheidene talen van woorden en zinnen, beladen met talloze culturele en sociale implicaties, tot een ingewikkeld spel van appèls.
Dit wetenschappelijke en toch met een barbaarse rechtstreeksheid en sonore heftigheid geladen spel wordt door de inventiviteit van Luciano Berio geheel in de muziek geïntegreerd. Passaggio is niet geschapen als een muzikale bewerking van een reeds bestaand libretto, noch als een ad hoc libretto gemaakt voor een reeds bestaande muziek. Sanguineti en Berio volgden sinds tijden, zoals gezegd, ieder voor eigen rekening, een beeld en een thema: uit hun ontmoeting en uit een serie lange bewerkingen is deze muzikale handeling geboren. Zo is Passaggio voor de auteurs een punt van aankomst geworden in die zin dat beiden concrete oplossing van een poëtisch probleem hebben verwezenlijkt.
Er is opgemerkt dat zij hebben getracht in het muzikale theater het brechtiaanse principe over te brengen van een theater dat het publiek mogelijkheden van een keuze biedt. Maar er zijn enkele verschillen waarop gewezen moet worden: bij Brecht werden de onderdelen van het probleem vertegenwoordigd door personages en uitgedrukt door de voordrachttechniek; in Passaggio worden de onderdelen van het probleem geïdentificeerd in de structurele elementen van het werk en uitgebeeld door een montage techniek. Bij Brecht zijn de keuze-elementen vertegenwoordigd in de vorm van ideologische stellingen, die reeds omschreven begrippen inhouden en zijn zij verstard tot voorbeelden van „personages-ideeën"; in Passaggio hebben de elementen waarop de herkenning en de keuze gebaseerd moeten worden nog geen vaste ideologische inhoud gekregen, zij bestaan uit gebaren, gebroken zinnen, alluderende houdingen, die door onze inspanning geïdentificeerd en verkend moeten worden.
De keuze betreft het uitmaken welke van de verschillende concrete betekenissen men zal hechten aan verscheidene situaties van de hoofdpersoon. De keuze gaat tussen koor B en de vrouw, tussen twee menselijke modellen.
De keuze is hoe dan ook niet alleen van esthetische aard maar ook van morele aard. Sanguineti verwezenlijkt in deze „handeling" een drama waarin het offer van het slachtoffer niemand loutert en niemand vrede schenkt, het moet tot een reactie, een protest, een beslissing stimuleren. Als het publiek zich zou willen zuiveren, geven de personages het hiertoe niet een gemakkelijke gelegenheid. Wanneer wij het stuk hebben begrepen, zal het na het verlaten van het theater voor ieder van ons een persoonlijke aangelegenheid zijn.
Om dit spel van tegenstellingen en deze problematiek van de onderdelen in zijn muziek te vatten heeft Berio een aantal functionele besluiten genomen: om deze toe te lichten geven wij liever aan hem het woord: „De sopraan (U), de 28 solisten, het koor A (in het orkest) en het koor B (tussen het publiek) ontwikkelen onafhankelijk van elkaar een reeks harmonische en muzikale betrekkingen (waaronder thans een reeks accoorden, een „harmonisch veld" of een organisatie van de polyfonie wordt verstaan), die één van de fundamentele elementen vormt van de structuur van de nu eens geleidelijke dan weer plotselinge „overgangen" tussen de diverse morfologische situaties.
Nauwkeuriger gezegd:
van een maximale tot een minimale densiteit en textuele complexiteit
van een maximale tot een minimale mogelijkheid van de instrumenten (het zachtst mogelijk of het luidst mogelijke forte)
het hoogst mogelijke of het laagst mogelijke
het kortst of het langst mogelijke, enz.)
van allen tot solo
van rumoer tot klank
van het spreken tot de zang (en alle tussenliggende vocale uitingen)
van de stem tot het instrument
van het onbepaalde tot het bepaalde
van het dis-continuo tot het continuo.
De „Statie I" is in dit opzicht een voorbeeld omdat hierin alle principiële voorbeelden van transformatie opeengehoopt liggen en uiteengezet worden. Het muzikale verband tussen de „officianten" (U, het koor A en het Koor B) wordt teruggevonden in samenhang met de dramatische en beeldende situaties, nu eens unaniem, dan weer contrasterend. Een dergelijk verband beweegt zich dus tussen een maximum aan unanimiteit (wanneer namelijk de hoofdpersoonen synchroon het zelfde type van morfologische transformatie ondergaan, die zich soms oplost in een klanknabootsing tot een maximum aan contrast (wanneer namelijk de transformaties zich niet gelijktijdig en in verschillende richtingen voordoen).
Een ander belangrijk structureel element is de voortdurende aanwezigheid van „gevariëerde herhalingen:" die de ontwikkeling van de voorstelling als het ware remmen en belemmeren; het zijn echte „refreinen" die zonder samenhang aan de solisten en (in statie II) aan de sopraan zijn toevertrouwd en steeds weer onafhankelijk van het gebeuren opklinken en nooit worden waargenomen als elementaire herhalingen maar veeleer als een steeds veranderend koloriet van een zelfde materiaal".
Een sprankje begrip bij de niet geheel van muzikale kennis verstoken toeschouwer wekt wellicht de volgende informatie: Berio heeft dit werk willen opdragen aan de Milhaud van de Choéphores en van Mort d'un Tyran: een eerbetoon, derhalve, niet alleen aan heel het oeuvre vande bejaarde meester, dat hij naast zijn leerstoel in de composities het Mills College van Oakland heeft geschapen, maar ook aan een bepaald moment in de evolutie van deze musicus.
(Uit de inleiding van Umberto Eco tot Passaggio).

holland festival '69

swingle singers



Swingle Singers, deze naam is afkomstig van hun leider Ward Swingle. De groep is opgericht in 1962 te Parijs, nadat de acht zangers hun eerste grammofoonplaat ,,Bach's greatest Hits'' hadden gemaakt.
Zij werkten samen in de Parijse studios, waar zij achtergronden zongen voor verschillende solozangers en jazzgroepen.
Gedurende de pauzes amuseerden zij zich met het verzinnen van oefeningen om hun vocale handigheid te verbeteren. Hun interesse in dit experiment groeide en zij besloten hun oefeningen te zoeken in de preludes en fugas van de componist die zij het meest bewonderden: J. S. Bach.

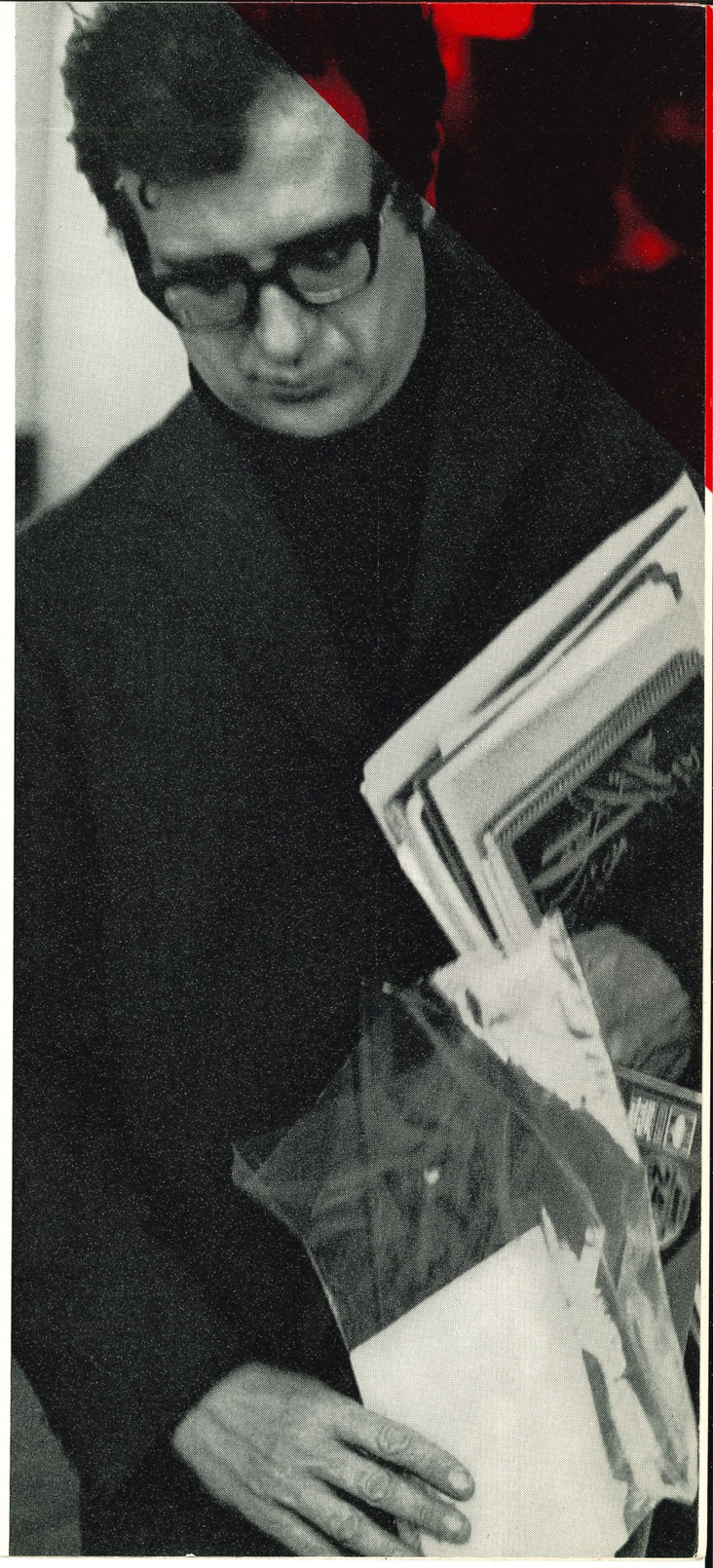
Ward Swingle, zelf een getraind klassiek musicus legt er de nadruk op dat de Swingle Singers niet beogen de traditionele werken van Bach, Haendel, Vivaldi, Mozart, Beethoven en Albeniz te vervangen, maar hiervan interpretaties te brengen, die respectvol en muzikaal blijven.

Na het succes van ,,Bach's greatest Hits'' aarzelden de Swingle Singers om de sprong van studio naar concertgebouw te maken. In mei 1964 stimuleerde President Johnson hen tot deze stap, toen hij hen uitnodigde voor een concert in het Witte Huis. Het was een groot succes.



De groep bestaat uit:

sopranen	Jeanette Baucomont	
	Christiane Legrand	
mezzo sopranen	Claudine Meunier	
	Hèléne Devos	
tenoren	Ward Swingle (Dir.)	
	Joseph Noves	
bas-baritons	José Germain	
	Jean Cussac	



luciano berio

Luciano Berio is in 1925 geboren in Imperia-Oneglia aan de Ligurische kust te Italië. Hij is een leerling van Ghedini en Dallapiccola. Hij vormt de derde generatie van componisten in zijn familie. In 1955 begon hij de Studio di Fonologia bij de Italiaanse Radio te Milaan voor onderzoekingen en experimenten met electronische muziek.
„Het belangrijkste is niet om muziek te gebruiken voor toepassing van een systeem, maar het systeem te zien als een mogelijkheid voor de muziek". Behalve electronische werken schreef hij veel kamermuziek, een Magnificat (1950) voor koor, twee piano's, blaasinstrumenten en slagwerk, Mimusique I en II (1953), een strijkkwartet (1955), Alleluia I voor orkest (1956). Het oratorium Nones op tekst van W. H. Auden uit 1964 (eerste versie) maakte vooral in het buitenland zijn naam bekend. In 1957 ontstond Serenata voor fluit, kamerorkest en piano en eveneens Alleluia II.
Van zijn latere werken dienen vooral genoemd te worden Passaggio, Traces, Esposizione, Laborintus II, Quaderni III, Tempi concertati, Epifane, Chemins, Folk Songs, Circles, Differences, Sincronie, Rounds, Sequenza, Momenti en Visage.

radio philharmonisch orkest

Onder leiding van zijn dirigenten Jean Fournet en Willem van Otterloo heeft het Radio Philharmonisch Orkest van de NOS door het hoge niveau van zijn uitvoeringen voor de microfoon en in de concertzalen van Nederland en tijdens buitenlandse tournees zich een eervolle plaats verworven onder de Nederlandse symphonie orkesten. In de loop van de ruim twintig jaar van zijn bestaan heeft dit orkest dat wordt gevormd door 85 musici, een veelzijdig repertoire opgebouwd.

francis travis

Francis Travis werd in 1921 in Detroit - U.S.A. - geboren.
Hij ontving een opleiding als pianist en fluitist en studeerde aan de Universiteit te Michigan.
In 1948 kwam Travis naar Europa, waar hij leerling werd van Hermann Scherchen en Paul Hindemith; hij sloot zijn studie aan de Universiteit te Zürich af met een dissertatie over Verdi's orchestratie.
Als gastdirigent treedt Travis op in geheel Europa. Ook bij de NOS is hij een veelvuldig terugkerend gastdirigent, in het bijzonder bij het Radio Kamerorkest gedurende de zg. perioden van heden-daagse muziek.
Travis leidt een meesterklasse voor dirigeren aan de Muziek-Hogeschool te Freiburg/Breisgau.
Aan de volgende manifestaties werkte Travis o.a. mede:
„Welt-Festival der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik" in Zürich (1957), Rome (1959) en Kopenhagen (1964); de feestweken „Neue Musik aus Deutschland und Schweiz" in Bazel (1964); Gaudeamus-Muziekweek te Bilthoven (1964) en de Berliner Festwochen (1965).

het radio kamerorkest

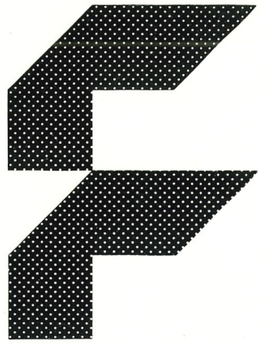
Het Radio Kamerorkest is één der vijf orkesten in dienst van de Nederlandse Omroep Stichting. Het werd eind 1945 opgericht. Sinds 1950 waren Roelof Krol en Maurits van den Berg de vaste dirigenten; vanaf 1 april 1963, op welke datum Maurits van den Berg werd gepensioneerd, is Roelof Krol de enige vaste dirigent aan het Radio Kamerorkest.
Concertmeesters zijn Jos Verkoeyen en Jan Bréjaart, solo-altist is Jan van de Velde, solo-cellist is Max Werner.
Tezamen vormen deze vier musici het „Gaudeamus-kwartet".
Het repertoire van het Radio Kamerorkest is zeer uitgebreid. Zowel de oude meesters, de klassieken en romantici, als de moderne en hedendaagse componisten behoren ertoe. In bijzondere mate heeft het Radio Kamerorkest de avant-garde muziek in zijn vaste repertoire opgenomen.
Onder leiding o.a. van de dirigenten Krol, Hupperts, Travis, Bour, Cerha en Maderna wijdde het zich (en zal dit ook in de toekomst doen) gedurende de zg. „moderne muziekweken" geheel aan dit gebied van de toekomst.
Het orkest, bestaande uit 40 musici, verzorgt jaarlijks meer dan 100 concerten; ook in de concertzalen van verschillende grote steden in Nederland treedt het orkest regelmatig op.
Succesvolle tournees werden in de loop der jaren gemaakt, o.a. door West-Duitsland en Zwitserland.

frans müller

Frans Müller werd 30 augustus 1916 geboren.
Hij studeerde zang bij Jaap Stroomenbergh en mevrouw Bäckström en theorie bij Kees Versteegh. Behaalde het Staatsdiploma B.
Hij was vóór zijn indiensttreding bij de Nederlandse Omroep Stichting werkzaam als concertzanger en maakte deel uit van het Nederlands Kamerkoor.
Leidt sinds enkele jaren een professioneel koor voor lichte muziek, het Frans Müller-koor.
Werd in 1962 aangesteld als plaatsvervangend koordirigent.

klein omroepkoor

Uit het Groot Omroepkoor der Nederlandse Omroep Stichting zijn verschillende koorformaties samengesteld, waarvan o.a. het Klein Omroepkoor er één is. Dit Klein Omroepkoor geeft vrij regelmatig uitvoeringen voor de radio en treedt bovendien incidenteel naar buiten op.
Het repertoire omvat werken voor koor en orkest en a-capella-werken vanaf de middeleeuwen tot de modernen, alsmede werken met begeleiding van een klein instrumentaal ensemble of orgel.
Verder wordt het koor ingezet voor operette- en operauitvoeringen en opnamen voor lichte muziek.
De uitvoering geschiedt afwisselend door de heren Antoon Krelage, Carel Laôut en Frans Müller, die met de leiding van de a capella-programma's zijn belast, doch ook incidenteel werken met orkestbegeleiding dirigeren.

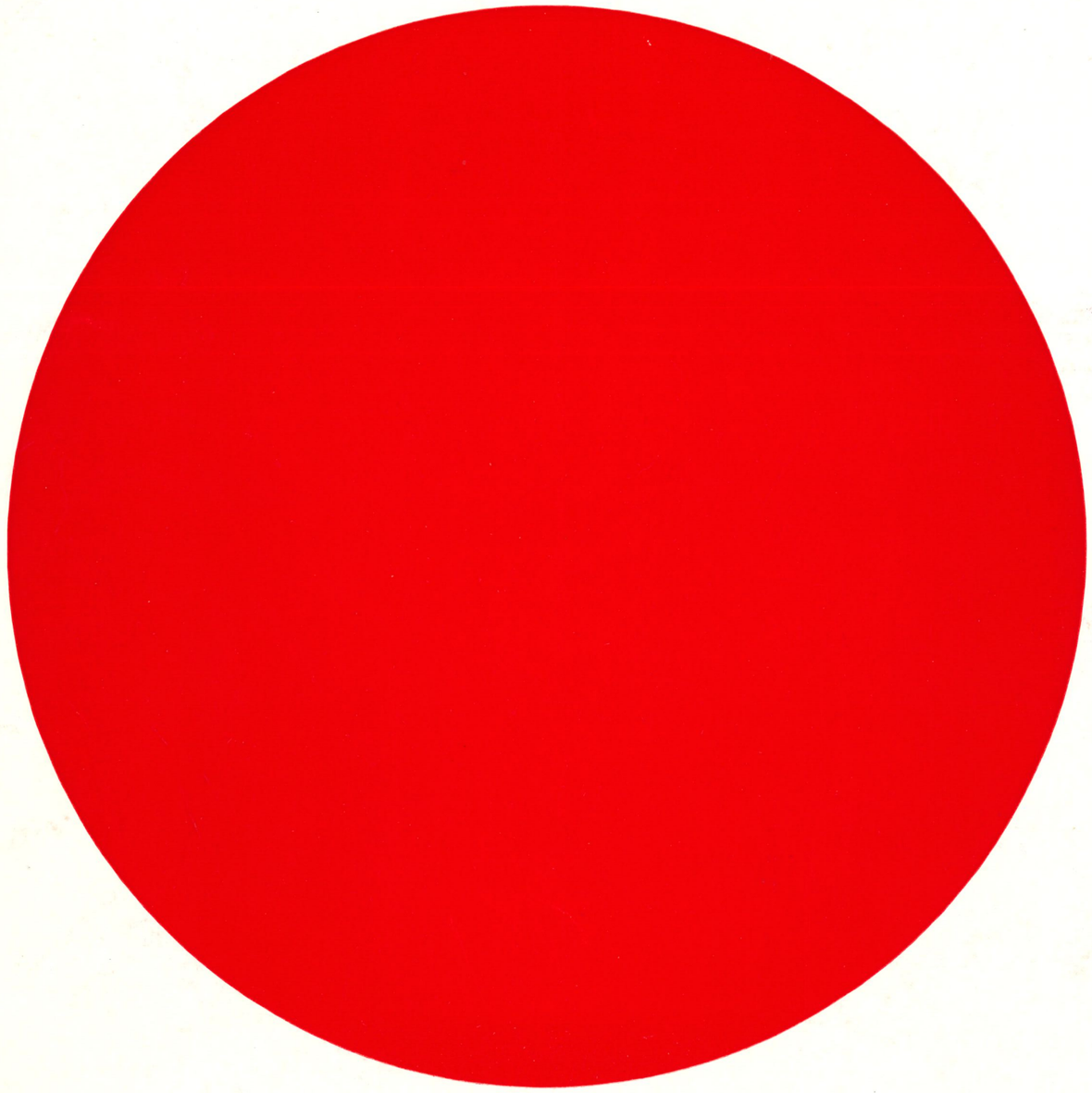


passaggio

Berio chose the title of this stage-play „Passaggio" for various reasons. The diversity of meanings of the word, „thoroughfare" „passage", „journey through", charged with social negative experiences or, in a metaphorical sense, the debt one has to pay in order to maintain oneself in this society, must have pleased him. He wrote this work six years ago and, after nearly twenty years of diplomatic technical perfection, whereby the pragmatic side of reaching the smooth golden mean is in contrast to the emotional and individual human approach to a righteous humanity, this work sets an example together with the many other protesting works of art.
The action between man and woman and the choir A represent episodes like arrest, torture, imprisonment, prostitution, career etc. and is commented upon by choir B. Berio wants to be understood by a larger public and hates the isolation of the artist. In this work he tries to stimulate the public. Berio is anxious to return its normal function to present-day music. This function certainly does not consist of embellishing festivals and gala nights and performing festively ritual actions in a loud, but dead language, but in sketching real new relations with the means available.



Luciano Berio in Amsterdam met vrouw en kinderen



redactie holland festival
lay out dick elffers
druk w c den ouden
foto's maria austria