

niets dan goeds

**nieuw ensemble
ed spanjaard**

nieuw ensemble

fluit	Margreet Niks
hobo	Ernest Rombout
klarinet	Anna voor de Wind
(bas)klarinet	Erik van Deuren
fagot	Birgit Strahl
hoorn	Fokke van Heel
trompet	Raymond Rook
trombone	Koen Kaptijn
mandoline	Hans Wesseling
gitaar	Helenus de Rijke
harp	Ernestine Stoop
piano, klavecimbel, harmonium	John Snijders
piano, celesta	Pauline Post
slagwerk	Fredrike de Winter
viol	Karel Boeschoten
viol	Marijke van Kooten
altviol	Frank Brakkee
cello	Jeroen den Herder
contrabas	Quirijn van Regteren Altena
band (<i>Différences</i>)	Jasper Berben

concertdata

wo 19 januari 2011 Arnhem Muis Sacrum 20.15

do 20 januari 2011 Amsterdam Muziekgebouw aan 't IJ 20.15

Donderdagavondserie/Proms inleiding 19.15, *live* uitzending op Radio 4

vr 21 januari 2011 Enschede Muziekkwartier 20.00

niets dan goeds

nieuw ensemble

Karlheinz Stockhausen *Kontra-Punkte*
(† 2007) (1952/53)

Franco Donatoni *Refrain III*
(† 2000) (1993, Nederlandse première)

György Ligeti *Kammerkonzert für 13 Instrumentalisten*
(† 2006) (1969/70)

pauze

Luciano Berio *Différences*
(† 2003) (1958/59)

Mauricio Kagel *Rrrrrrr... Fünf Jazz Stücke*
(† 2008) (1988)

Iannis Xenakis *Anaktoria*
(† 2001) (1969)

inleiding

De giganten die de gecomponeerde muziek na de Tweede Wereldoorlog een nieuw gezicht gaven – Messiaen, Cage, Stockhausen, Nono, Berio, Ligeti, Kagel, Xenakis – zijn ons de afgelopen jaren de een na de ander ontvallen. Alleen Boulez en Carter zijn nog in leven. Nu de muziek van de twintigste eeuw definitief geschiedenis is, kan de balans worden opgemaakt.

Het was een ongemeen vruchtbare eeuw met een duizelingwekkende hoeveelheid uitvindingen en ontdekkingen. In de muziek kende de naoorlogse periode een explosie van creativiteit. Lees de toelichting van Stockhausen op *Kontra-Punkte*: de verheven passie en het geloof in een nieuwe kunst knallen er vanaf. In hun bezetenheid verkondigen Stockhausen en Boulez kortstondig dat het constructivistische totaalserialisme de enige weg is. Dat heeft zowel een grote schare navolgers als felle reacties tot gevolg. Xenakis en Ligeti komen al snel met kritiek en stellen er ieder een volstrekt eigen benadering en klankwereld tegenover. Cage zet vervolgens de ramen wijd open en propageert het tegendeel van controle. De nieuwe muziek teert nog lang op die baanbrekende vulkanische jaren vijftig.

Dit programma brengt een aantal naoorlogse sleutelwerken van zes kopstukken bijeen: de eerste proeven van Stockhausen en Berio, radicale klankverkenningen in Xenakis' *Anaktoria*, absoluut meesterschap in Ligeti's *Kammerkonzert*, speelsheid bij Donatoni en scheve swing bij Kagel. Met de laatste drie componisten heeft het Nieuw Ensemble nauw samengewerkt.

Joël Bons

toelichtingen

Karlheinz Stockhausen – *Kontra-Punkte*

voor fluit, klarinet, basklarinet, fagot, trompet, trombone, piano, harp, viool en cello

duur: ca. 14'

compositie: 1952/53

uitgegeven bij Universal Edition, Wenen

première: 26 mei 1953, Wereldmuziekdagen Keulen, gedeeltelijk;

compleet: eind 1953 in Parijs, *Domaine Musical*, dirigent Hermann Scherchen opgedragen aan Doris Stockhausen

Stravinsky was onder de indruk van *Kontra-Punkte* – in zijn *Movements* voor piano en orkest fungeert het solo-instrument op een vergelijkbare manier als in het werk van zijn 24-jarige tijdgenoot. Maar voor vele anderen, die niet waren begiftigd met het inzicht van de vakman, was *Kontra-Punkte* het eerste stuk van een jonge componist die vooral bekend was om zijn talent voor opwindende controverse. Het kostte Stockhausen twintig jaar om van het wijdverspreide imago van medogenloos intellectualisme af te komen. De muziek wás moeilijk, zowel om te spelen als om te beluisteren, en Stockhausens eigen uitleg was destijds enigszins obscuur in terminologie. Het is spijtig dat de componist door de verwarring rond *Kontra-Punkte* zo lang ten onrechte van publieke erkenning verstoken bleef en dat de charmes van een verukkelijk stuk in verbaal struikgewas werden gesmoord.

De toelichting van Stockhausen voorin de partituur:

Een 'punctueel' ensemblespel van tien solisten, verdeeld in zes klankgroepen (1. fluit-fagot, 2. klarinet-basklarinet, 3. trompet-trombone, 4. piano, 5. harp, 6. viool-cello), transformeert onregelmatig maar gestaag in een solistische manier van spelen, die zich uiteindelijk in de pianopartij concentreert.

Alle vorm moet in eerste instantie van één punt, van één enkele toon uitgaan en daarin uitmonden.

Werkidee: De *Kontra-Punkte* voor tien instrumenten zijn ontstaan uit de voorstelling dat in een veelvoudige klankwereld met individuele tonen en tijdsverhoudingen de tegenstellingen dusdanig worden opgeheven, dat een situatie ontstaat waarin nog maar één uniforme en onveranderlijke toestand hoorbaar is.

In de ware zin ‘gecontrapunteerd’ worden in dit werk de klankdimensies, ook wel parameters genoemd, en wel in een afgebakende vierdimensionale ruimte: toonlengtes (tijdsduur), toonhoogtes (frequenties), volumes (maten van luidheid) en trillingsvormen (timbres).

Wat gold in drie door en door georganiseerde composities die direct voor *Kontra-Punkte* zijn geschreven, wordt geleidelijk overtuigender. Altijd hetzelfde wordt gezocht en beproefd: de *kracht van transformatie* – haar werking als tijd: als muziek. Daarom geen herhaling, geen variatie, geen doorwerking, geen contrast. Dit veronderstelt namelijk het gebruik van figuren – thema’s, motieven, objecten – die worden herhaald, gevarieerd, ontwikkeld en gecontrasteerd; uiteengerafeld, bewerkt, vergroot, verkleind, gemoduleerd, getransponeerd, gespiegeld of omgekeerd. Dit alles is sinds het eerste puur ‘punctuele’ stuk opgegeven. Onze wereld – onze taal – onze grammatica.

Geen Neo...! Maar wat dan? *Kontra-Punkte*: een reeks van verborgen maar tastbare veranderingen en vernieuwingen – geen eind is te voorzien. Men hoort nooit hetzelfde. Toch heeft men duidelijk het gevoel niet weg te raken uit een unieke structuur, waarin de eenheid tot het uiterste is bewaard. Een verborgen kracht die samenhang schept, verwante proporties: een structuur. Niet gelijke figuren in telkens een ander licht. Eerder: verschillende figuren in hetzelfde licht, dat alles doordringt.

Karlheinz Stockhausen

Karlheinz Stockhausen werd in 1928 geboren in Moedrath (nabij Keulen). Hij startte zijn muzikale loopbaan als barpianist, naast zijn studie schoolmuziek aan de Musikhochschule van Keulen. Tijdens een tournee in 1951 met een goochelaar, bij wiens acts hij aan de piano improviseerde, besloot hij schrijver te worden, aangemoedigd door een enthousiaste reactie op zijn poëzie van Herman Hesse. Een bezoek aan de Ferienkurse für neue Musik in Darmstadt doorkruiste zijn plan: een nieuwe wereld ging voor hem open. Hindemith en Bartók waren de modernste componisten met wie Stockhausen op het behoudende conservatorium in aanraking was gekomen. In Darmstadt leerde hij de nieuwste muziek kennen, waaronder Messiaens *Mode de valeurs et d'intensité*. In dit korte pianostuk uit 1949 krijgt elke noot zijn vaste tijdsduur, dynamiek en timbre. Het inzicht dat die drie parameters gestructureerd konden worden, net als de opeenvolging van toonhoogtes in twaalftoonsmuziek, was een openbaring voor Stockhausen en andere Darmstadt-cursisten, onder wie Pierre Boulez. Het serialisme was geboren. Stockhausen zag daarin het begin van een nieuw tijdperk. In een interview verklaarde hij: 'Ik componeerde als een astronoom, die nieuwe planeten, klanken en tijdsproporties ging reorganiseren.' Hij beschouwde de totale organisatie van muzikaal materiaal als een poging de Goddelijke Perfectie te weerspiegelen. In zijn boek *Muziek van de twintigste eeuw* schrijft Ton de Leeuw: 'Stockhausen beschikte over alle eigenschappen om gangmaker te worden van de nieuwe ontwikkeling. Een scherpe, analytische geest, hang naar het absolute, een grote inventieve kracht, en eenzelfde gevoeligheid voor de feitelijke materie van de klank als Varèse kenmerkte. Veel vernieuwingen van de naoorlogse muziek vinden hun oorsprong in het oeuvre van Stockhausen. Vanaf zijn eerste werken al, omstreeks 1950, wordt steeds duidelijker een streven merkbaar om de gehele muzikale organisatie terug te brengen op zijn voorstellingen van de tijdstructuur. Hij wil in de eerste plaats vanuit deze tijdstructuur de samenhang van alle muzikale elementen onderling verzekeren, en daarnaast dezelfde innerlijk samenhang bereiken tussen materiaal en compositie.' Stockhausen creëerde een indrukwekkend en veelzijdig oeuvre. Vanaf 1977 werkte hij aan zijn muziekdramatische cyclus *Licht – Die sieben Tage der Woche*. Hij stierf in 2008.

Franco Donatoni – *Refrain III*

voor fluit, klarinet, hobo, hoorn, trombone, mandoline, gitaar, harp, klavecimbel, slagwerk, viool, altviool, cello en contrabas

duur: ca. 8'

compositie: 1993

uitgegeven bij Ricordi, Milaan

première: 1 juli 1994, Lismore (Australië)

In 1986 componeert Franco Donatoni *Refrain* voor de bezetting van het Nieuw Ensemble, met zijn karakteristieke tokkelhart mandoline, gitaar en harp. In een speelse en sprankelende fantasiewereld speelt hij de acht instrumenten – houtblazers, tokkelinstrumenten, marimba en strijkers – meesterlijk tegen elkaar uit. *Refrain* was het eerste van een reeks stukken met dezelfde titel. Kort na elkaar zien vervolgens *Refrain II* voor elf instrumenten, *Refrain III* voor veertien instrumenten en *Refrain IV* voor acht instrumenten (wederom gecomponeerd voor het NE) het licht. In 1995 dient de gehele *Refrain*-cyclus als uitgangspunt voor Donatoni's korte opera *Alfred, Alfred* waarin de componist op het podium als diabetespatiënt vanuit zijn ziekenhuisbed de door hemzelf getoonzette potsierlijke scènes gadeslaat.

Refrain III is als separaat werk nog niet eerder door het NE gespeeld. Simpele bouwstenen leiden tot typische Donatoni-dialogen tussen de instrumentenblokken – levendige contrasten in timbre, register, dynamiek en textuur. In zijn laatste scheppingsfase streefde de maestro van de spitsvondige inventies beperking en eenvoud na.

Joël Bons

Donatoni als leraar

uit: *Franco Donatoni, een portret* (1986)

In het Toscaanse Siena vindt ieder jaar een zomercursus voor muziek plaats. Uit alle hoeken van de wereld stromen jonge musici samen om ideeën uit te wisselen onder leiding van vermaarde leraren. De compositieafdeling wordt sinds vijftig jaar geleid door Franco Donatoni. Er zijn in Italië maar weinig jongeren die niet bij deze oude rot hebben gestudeerd, men kan

spreken van een ware school. In de les richt Donatoni zich op wat je als componist met een bepaald gegeven kunt doen; de keuze van het gegeven is subjectief en individueel. Elke noot die je op papier zet moet je kunnen verantwoorden. Je moet de regels van het spel kennen om het te mogen spelen.

Een jonge Amerikaan, die uitlegt dat zijn stuk *free* gecomponeerd is, wordt door de Maestro op charmante wijze met de grond gelijk gemaakt: *Free bestaat niet. Intuïtie is niet vrij maar een som van allerlei onbewuste invloeden. Free betekent dat je je niet bewust bent van de dwang van de intuïtie.* Een andere componist in spe, die bij het werk puur op zijn gehoor vertrouwt, krijgt te horen: *The ear is the most rotten part of the body! Het weigert alles dat het niet kent.*

Het interesseert Donatoni vooral hoe iets gemaakt is, niet zozeer hoe het klinkt. Dat zou je niet zeggen als je zijn grillige, kleurrijke muziek hoort. Maar er zitten veel contradicties in Donatoni's denken. In zijn leertijd heeft hij zelf talloze crises doorgemaakt. Het naoorlogse serialisme heeft hem getekend. De ideeën van Cage brachten hem later totaal in verwarring. Tegenstrijdige invloeden waar hij zijn eigen oplossingen voor in de plaats wist te stellen.

Donatoni ontwikkelde een zeer persoonlijke stijl waarin strenge techniek en intuïtie in evenwicht zijn. Als basis voor een compositie neemt hij meestal een willekeurig fragment dat voortdurend wordt herlezen en gevarieerd. Tijdens de compositie geeft hij op het schoolbord een virtuoze demonstratie hiervan. Je ziet het creatieve proces in werking: speelse vindingrijkheid vanuit een fabelachtig inzicht in de kiemkracht van het materiaal, gecombineerd met groot vakmanschap. De pseudo-zekerheid die zijn werkwijze verschaft is voor een leerling heel aantrekkelijk: elke noot is te rechtvaardigen en de procedés leiden sowieso tot een acceptabel resultaat. Het gevaar ligt natuurlijk voor de hand. Te veel trouw aan wat de meester met zoveel verve verkondigt betekent imitatie. In Italië worden *Donatini* gesignaleerd. De vader zelf waarschuwt dat zelfs de meest veralgemeende techniek een persoonlijke is en dat iedereen zijn eigen taal moet vinden omdat er tegenwoordig geen muzikaal Esperanto meer bestaat, zoals dat bij voorbeeld ten tijde van Haydn het geval was. Volgens Donatoni heeft de sluimerende inventiviteit van een jongere een vorm van discipline nodig om te kunnen ontwaken.

Joël Bons

Franco Donatoni werd geboren in 1927 in Verona. Vanaf zijn zevende speelde hij viool. Na zijn middelbare schooltijd stortte hij zich op de muziek. Hij studeerde bij Liviabelli en Pizzetti en nam in de jaren vijftig deel aan een viertal Ferienkurse te Darmstadt. Minstens zo belangrijk voor zijn ontwikkeling waren de ontmoetingen met de componisten Petrassi en Maderna en de criticus Mario Bortolotto.

Na een lange leertijd en vele omzwervingen vond Donatoni pas midden jaren zeventig definitief zijn draai: vitaal en met een herkenbaar eigen vocabulair componeerde hij het ene na het andere prikkelende werk. Als basis voor een compositie nam hij meestal een willekeurig fragment dat met behulp van een rijk scala aan compositietechnieken voortdurend werd 'herlezen' en steeds anders geïnterpreteerd en getransformeerd. De vorm ontstond door deze werkwijze als het ware vanzelf en komt neer op een aaneenschakeling van schijnbaar losstaande panelen. Het geheim van de innerlijke samenhang ligt besloten in het vernuft en de consequentie waarmee Donatoni zijn eigennuttige variatieprincipes toepaste.

Donatoni was een invloedrijk pedagoog. Hij gaf les aan de Universiteit van Bologna en de conservatoria van Milaan en Turijn, en bekleedde de belangrijke leerstoel aan de Accademia di Santa Cecilia in Rome.

Overal ter wereld hield hij masterclasses en lezingen. Van 1970 tot 1999 leidde hij de zomercursus compositie in Siena.

Er verschenen vier publicaties van zijn hand. *Questo* is een complex boek over de moeilijkheid van het componeren. In *Antecedente X* beschrijft Donatoni zijn dromen die later het uitgangspunt werden voor zijn muziektheaterwerk *Atem. Il Sigaro di Armando* bevat gebundelde interviews en artikelen, zijn laatste boek is *In – Oltre*. Franco Donatoni woonde en werkte tot zijn dood in 2000 in Milaan.

György Ligeti – *Kammerkonzert für 13 Instrumentalisten*

voor fluit, hobo, klarinet, basklarinet, hoorn, trombone, piano/celesta, klavecimbel/harmonium, twee violen, altviool, cello en contrabas
compositie: 1969/70

vier delen:

Corrente

Calmo, sostenuto

Movimento preciso e meccanico

Presto

duur: ca. 21'

première: 1 oktober 1970, Berlijn

geschreven voor ensemble *die reihe* (Wenen)

uitgegeven bij B. Schott's Söhne, Mainz

Karakteristiek voor Ligeti's muziek uit de periode van het *Kammerkonzert* zijn de variabele muzikale texturen die men in optische zin zou kunnen vergelijken met de schilderijen van Vasarely. Bij Ligeti zijn die voortdurend veranderende texturen het resultaat van een ingenieus spel met zeer eenvoudige elementen. De weefsels worden opgebouwd uit verschillende, op gelijksoortige leest geschoeide melodische lijnen die ritmisch over elkaar schuiven. Elke afzonderlijke lijn heeft op zichzelf weinig betekenis, hij staat in dienst van het totaal.

Al meteen in de openingsmaten van het *Kammerkonzert* wordt dit duidelijk. Fluit, twee klarinetten, cello en contrabas spelen neutrale lijnen die binnen een strikt afgebakend toongebied blijven. Fluit en klarinet bewegen zich ongeveer op dezelfde manier maar net iets anders. Ze kronkelen om elkaar heen, in canon, hetgeen niet opvalt omdat hun ritme verschillend is. Het ritme is doelbewust vaag gehouden en de dirigent slaat de maat alleen ter coördinatie; de lijnen hebben geen richting. De overige instrumenten zijn minder actief maar dienen ter verhoging van de dubbelzinnigheid van de textuur, zodat het geheel zich vermengt tot een unieke, complexe totaalklank.

Niet de specifieke kwaliteiten waarin de instrumenten van elkaar verschillen worden benadrukt, maar alles is er juist op gericht ze optimaal te laten versmelten: in het gekozen register benaderen zij elkaar in klank, ze spelen exact dezelfde sterktegraad en om elke profilering uit te sluiten mogen de strijkers niet vibreren. Door deze nivellering is het erg moeilijk één

bepaald instrument te volgen: men hoort een amalgaam. Het raffinement waarmee zo'n amalgaam is gecomponeerd, toont Ligeti's meesterschap. Een opmerkelijk en herhaaldelijk terugkerend fenomeen in Ligeti's muziek is het op cruciale momenten aangebrachte rustpunt, vaak in de vorm van een kale, openliggende octaafstapeling. Door de context, de subtiële instrumentatie en de perfecte timing, speelt de componist het klaar zo'n minimaal gegeven te laten klinken als een magische en machtige zuil. Op dit soort momenten is Ligeti dicht bij de realisatie van een auditieve versie van de optische illusie.

Tegen het einde van het eerste deel barsten de texturen open en ontworstelen de instrumenten zich aan hun collectieve rol. Ze hervinden hun individualiteit via korte melodische flarden die zich van elkaar onderscheiden door extreme dynamische verschillen en frequente wisselingen in register.

De partituur is een modelvoorbeeld van heldere en precieze notatie. Al naar gelang het beoogde resultaat worden verschillende notatiesystemen gehanteerd. In het tweede deel wordt bijvoorbeeld een klanktapijt bereikt door de instrumenten ieder in een eigen tempo hetzelfde toonmateriaal door elkaar heen te laten spelen. Dit Ives-achtige idee is ook weer zeer gecontroleerd vormgegeven: de dirigent geeft elke inzet met een nieuw tempo aan, waarna de betreffende musicus dat tempo vasthoudt en de voorgeschreven lijn onafhankelijk van de anderen voortzet. Af en toe wordt het iemand gegund om kort naar voren te treden en herkenbaar te worden – als een object dat even uit de mist opdoemt – waarna hij zich weer in het totaal terugtrekt. Deze orgelende blazerstextuur komt tot rust in opnieuw een stilstaande, open octavenklank van ditmaal twee tonen. Maar dat blijkt een stilte voor de storm: als een bliksemslag bij heldere hemel volgt een fel gescandeerde schrille klont in de hoogte, die eerst hortend en stotend pas op de plaats maakt om dan uit te monden in een doldraaiend neerwaartse spiraalbeweging die steeds meer in intensiteit en tempo afneemt en, na een laatste stuiptrekking, tot stilstand komt in de statische klankwereld waarmee dit deel begon.

Behalve in dynamiek en ritmische articulatie onderscheidt die hectische passage zich van de textuurgedeelten vooral in zijn doelgerichtheid: onafwendbaar stevenen de noten af op hun eindbestemming. De hier behoedzaam geïntroduceerde aspecten richting en melodie zou Ligeti in latere werken verder verdiepen.

Het derde en vierde deel van het *Kammerkonzert* weerspiegelen een aantal preoccupaties die als constanten in Ligeti's oeuvre terugkeren. In het derde deel is dat de combinatie van mechanische precisie-instrumenten tot een complex polyritmisch/polymetrisch netwerk.

Het vierde deel is een virtuoos scherzo met een speelse, ironische ondertoon in de instrumentale schrijfwijze. Het lijkt een perpetuum mobile, maar de prestobeweging wordt geleidelijk steeds meer ondermijnd; de muziek wordt aan flarden gescheurd en desintegreert uiteindelijk volkomen. Brokjes melodie verschijnen nog, maar ze gaan nergens naartoe, verworden tot niets. Het slot is opnieuw een staaltje van muzikaal illusionisme: het werk gaat in rook op.

Joël Bons

György Ligeti werd in 1923 in Hongarije geboren. Hij studeerde compositie aan de Franz Liszt Academie van Boedapest, waar hij van 1950 tot 1956 harmonie en contrapunt doceerde. Na de Russische invasie verliet hij zijn geboorteland, verbleef een tijdje in Wenen en was vervolgens bij Karlheinz Stockhausen in Keulen te gast. Tijdens de periode dat hij in de elektronische studio van de Westdeutscher Rundfunk werkzaam was, kwam hij in contact met Pierre Boulez, Luciano Berio en Mauricio Kagel. De 'westerse' muziek, die György Ligeti tot dan toe slechts via radiouitzendingen van slechte kwaliteit gehoord had, opende nieuwe horizonten voor zijn muzikale parcours. Vanaf 1958 laat hij de erfenis van Bartók en Kodály achter zich. Hij ontwikkelt een nieuwe stijl die gekenmerkt wordt door een zeer dichte polyfonie (micropolyfonie) en een statische vormontwikkeling. Representatieve werken uit deze periode zijn *Atmosphères* (1961) en *Lux Aeterna* (1966). In de loop van de jaren zeventig wordt zijn polyfonie melodischer en doorzichtiger, zoals in *Melodien* (1971) en in de opera *Le Grand Macabre* naar een tekst van Michel de Ghelderode (1974-1977/1996). Van 1978 tot 1982 heerst er stilte rond György Ligeti: hij zoekt een manier om zich aan de avant-gardistische esthetiek te onttrekken. Hij besluit om opnieuw ten volle aandacht te schenken aan melodische lijnen en aan de invloed van de Hongaarse volksmuziek. Op basis van zijn studie van de zestiende-eeuwse polyfonie maar ook van etnische muziek ontwikkelt György Ligeti een complexe, polyritmische compositietechniek die zijn laatste werken bepaalt (het *Trio* voor viool, hoorn en piano uit 1982, de *Nonsense Madrigals* uit 1988-1993, diverse soloconcerten). Voor zijn *Etudes pour piano* put hij inspiratie uit verschillende muziektradities: de Balkan, Afrika, Brazilië en de Caraïben. Als een ware avonturier bleef Ligeti onbetreden muzikale territoria verkennen. Hij stierf in 2006.

Luciano Berio – *Différences*

voor fluit, klarinet, harp, altviool, cello en band

duur: ca. 17'

compositie: 1958/59

opgedragen aan Henri Pousseur

uitgegeven bij Universal Edition, Wenen

première: 14 maart 1959, Parijs, *Domaine Musical*, dirigent Pierre Boulez

Différences is een van de eerste stukken in de geschiedenis van de elektronische muziek waarin elektronische en instrumentale klanken worden vermengd. In *Différences* staat de tegenstelling tussen *live* uitvoering en opgenomen uitvoering centraal.

De vijf spelers gaan een interactie aan met een opname van hun eigen materiaal, klankkleuren en structuren, die via de vier luidsprekers klinken. De dialoog tussen tape en ensemble wordt in het verloop van het stuk complexer en gedifferentieerder, als gevolg van harmonische, instrumentale en elektro-akoestische transformaties (deels in Parijs, deels in Milaan gerealiseerd), totdat de klanken op de tape haast niet meer aan traditionele instrumenten doen denken, maar synthetisch lijken (hoewel geen enkele klank puur elektronisch is opgewekt).

Berio wilde met *Différences* naar eigen zeggen 'iedere dualistische tegenstelling tussen het domein van de "natuurlijke" geluiden en op band opgenomen klanken, synthetisch of niet, opheffen.'

Hoewel de titel van het werk anders suggereert en de bandopname steeds verder van de live spelende musici af komt te staan, zorgde Berio er met de keuze van het muzikale materiaal – akoestisch en conceptueel – voor dat de wisselwerking uiteindelijk tot een totale eenheid leidt.

Jean Pierre Derrien

Studio di Fonologia Musicale della Rai di Milano

‘Muziek is vrij geboren, en het is haar bestemming weer vrij te worden.’ Met deze vaak aangehaalde woorden refereerde de Italiaanse componist en pianist Ferruccio Busoni in 1908 aan een nieuwe uitvinding: het telharmonium, een tweehonderd ton wegend gevaarte dat synthetische geluiden kon voortbrengen. In de mogelijkheid muziek te creëren zonder tussenkomst van partituur en musicus zag Busoni een beslissende stap naar muzikale vrijheid.

De komst van de bandrecorder rond 1950 maakte de weg vrij voor de ontwikkeling van elektronische muziek. Magneetband was relatief goedkoop en opnames konden eenvoudig worden gemanipuleerd. Op verschillende plekken kwamen experimenten met elektronische muziek op gang. Aan Columbia University modificeerden Vladimir Ussachevsky en Onno Luening, een leerling van Busoni, opnames van akoestische instrumenten. Hun eerste composities presenteerden zij op 28 oktober 1952 in het Museum for Modern Art in New York. De net zevenentwintigjarige Luciano Berio was aanwezig en raakte onder de indruk. Teruggekomen in Milaan riep hij met zijn vriend Bruno Maderna de Studio di Fonologia Musicale in het leven. Zij kregen in 1955 onderdak in het radiostation van de RAI in ruil voor muziek bij televisiefilms. Al snel was de studio even toonaangevend als Pierre Schaeffers studio in Parijs en de Studio für elektronische Musik in Keulen. Verschillende vroege mijlpalen van de elektronische muziek kwamen in Milaan tot stand, van Berio's *Omaggio a Joyce* tot de eerste elektronische composities van Luigi Nono, John Cage en Henri Pousseur.

Luciano Berio werd op 24 oktober 1925 in Oneglio geboren. Na zijn eerste muzieklessen bij zijn vader en grootvader, beiden organist, studeerde hij compositie bij Parinbeni en Ghedini aan het Verdi Conservatorium in Milaan. In 1951 bezocht hij de meesterkursus van Luigi Dallapiccola in Tanglewood. Met Bruno Maderna richtte hij in 1954 de Studio de Fonologia Musicale in Milaan op en in 1957 het tijdschrift *Incontri Musicali*. Berio doceerde compositie aan de Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik, de zomeracademie van Darlington, het Mills College in Californië, de Harvard University en van 1965 tot 1972 aan de Juilliard School in New York. Van 1974 tot 1979 was hij verbonden aan het Ircam in Parijs.

Luciano Berio werkte als dirigent met de belangrijkste orkesten in Europa en de Verenigde Staten. Zijn muziek heeft een directe muzikale zeggingskracht en geniet grote populariteit. Zelfs in zijn eerste scheppingsperiode, toen het componeren sterk werd bepaald door het strenge post-webernianse structuralisme van Boulez en Stockhausen, bleef Berio gevoelig voor andere invloeden en trouw aan zichzelf, 'eerder instinctief dan intellectueel, eerder direct dan geneigd tot reflectie'. In *Sinfonia* (1968) maakt hij gebruik van fragmenten uit Mahlers *Tweede Symfonie*, in de opera *La Vera Storia* verwerkte hij voor de chanssonnière Milva diverse aantal ballades die in stijl verwijzen naar populaire Italiaanse muziek.

Berio streefde in al zijn werk naar synthese en integratie. Zijn innovatieve vocale werken belichamen zijn liefde voor de menselijke stem, zijn vele virtuoos geschreven orkestpartituren getuigen van Berio's grote gave voor orkestratie, zijn onderzoek naar en gevoel voor ongekende mogelijkheden van instrumenten komen tot uiting in de serie *Sequenze* die hij voor solo-instrumenten schreef. Berio stierf in 2003.

Mauricio Kagel – Rrrrrrr... *Fünf Jazz Stücke*

bewerking voor het Nieuw Ensemble: klarinet, trompet, trombone, mandoline, harp, piano, slagwerk, viool en contrabas

duur: ca. 7'

compositie: 1982/88

uitgegeven bij C.F. Peters, Frankfurt

première: oktober 1982, Donaueschinger Musiktage

(oorspronkelijke versie)

12 december 1988, Wageningen (versie voor het Nieuw Ensemble)

Toen ik over dit stuk begon na te denken, stelde ik mij voor hoe d'Alembert tijdens het langdurig werken aan de beroemde encyclopedie vaak ingedommeld moest zijn boven die bladzijden van het manuscript waarop uitsluitend begrippen voorkwamen die met de letter 'R' begonnen. Zo tussen slapen en waken begonnen de nauwkeurige betekenissen van de definities heel onwetenschappelijk te verschuiven tot combinaties die associatief logisch of gewoon zinloos waren. Ik hoefde aan dit idee maar heel weinig te veranderen om mijn kennis – in de betekenis van Diderot – op een verhelderende manier te verbreden en het project realiseerbaar te maken. Ik ging dus niet uit van een algemene encyclopedie, maar van een muziklexicon, nam een pocketuitgave en zat meteen te midden van zich oneindig uitbreidende velden die zich uitstrekten van dwingende semantiek tot fenomenen uit meer afgelegen gebieden van de muzikwetenschap.

Rrrrrrr bestaat uit eenenveertig stukken die alle met de letter 'R' beginnen. De cyclus *Fünf Jazz Stücke* bestaat uit vijf korte composities: Rackett, Rrrrrrr-Bop, Reeds, Rrrrrrr: Old/New en Riff. De uitvoering die tijdens dit concert klinkt, is een speciaal door mij gemaakte bewerking voor het instrumentarium van het Nieuw Ensemble.

Rackett (Rankett): oud instrument, lijkend op een fagot; dikke houten cylinder met tien onderling verbonden kanalen. Duits: Wurtfagott; Frans: Cervelas.

Bebop (be-bop, bop): stijl in de jazzmuziek, in de jaren veertig ontstaan als reactie op het commerciële 'Swing'. Bebop gebruikt moderne harmonieën met dissonanten als basis; kenmerkend zijn de onregelmatige ritmiek en melodieën.

Reedsection: de uit klarinetten en saxofoons bestaande blazersgroep in een big band; tegenst.: brass section (koperblazers).

R: Old/New. Rhythm and Blues – zwarte muziekstijl in Harlem in de jaren dertig; ook wel Oud (Rhythm) en Nieuw (Blues).

Riff: kort melodiefragment gebruikt bij jazzimprovisatie.

Mauricio Kagel (1988)

Mauricio Kagel werd op 24 december 1931 in Buenos Aires geboren en groeide op in een joods gezin met radicaal linkse denkbeelden. Hij studeerde piano, cello, orgel, zang, directie en muziektheorie, maar als componist is hij vooral autodidact. Nadat hij was gezakt voor het toelatingsexamen van het conservatorium, studeerde hij literatuurgeschiedenis en filosofie aan de Universiteit van Buenos Aires. Het filosofisch onderlegde surrealisme van Jorge Luis Borges, wiens colleges hij volgde, had een grote invloed op hem. Over zijn ontwikkeling als componist zei Kagel achteraf: 'Door het contact met incapabele leraren werd ik autodidact.' In 1949 werd Kagel artistiek adviseur voor de 'Agrupación Nueva Musica' en in 1950 medeoprichter van de Cinemathèque Argentine. Uit dit jaar stammen ook zijn eerste composities. Nadat hij sinds 1955 actief was als repetitor bij de Kameropera en als directeur van het Teatro Colón in Buenos Aires, kwam Kagel in 1957 met een stipendium van de DAAD naar Keulen, waar hij bleef wonen. Naast het componeren heeft Kagel altijd les gegeven. In de jaren zestig was hij verbonden aan de Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik, en vanaf 1974 aan het Conservatorium in Keulen als Professor für Neues Musiktheater. Sommigen beschouwden hem als een anti-kunstenaar, anderen zagen hem als een vernieuwer, een belangrijk modernist die enthousiast en constructief experimenteert met vorm en klank. Zelf voelde Mauricio Kagel zich tot geen van beide kwalificaties aangetrokken. Hoewel hij niet als enige hedendaagse muziekvormen door middel van onverwachte, vaak theatrale kunstgrepen een bizarre of absurde allure wist te geven, was hij op dat punt wel een van de meest universele: hij maakte films, schreef hoorspelen en bouwde installaties, altijd vanuit een muzikaal concept. Het oude idee van het *Gesamtkunstwerk* krijgt bij Kagel de gestalte van groteske (en vaak satirische) multi-mediaprojecten. Aan zijn experimentele werkwijze ligt een voorliefde voor expressionisme en surrealisme ten grondslag. De fundamenteën van zijn muziek worden gevormd door seriële trekjes, gecombineerd met toevalsoperaties zoals John Cage die introduceerde. De grillige fantasieën die uit deze wortels groeiden, zijn volgens Kagel die van een serieus componist, maar: 'Ik ben zo vrij mijn ironie, mijn humor dáár te gebruiken waar ik dat nodig vind. Het is geen manie, het is een stijlmiddel.' In 1985 wijdde het Holland Festival een grootschalig retrospectief aan Kagel, wiens muziek sindsdien in Nederland een grote populariteit heeft gekend. Kagel stierf op 18 september 2009.

Iannis Xenakis – *Anaktoria*

voor klarinet, hobo, fagot, twee violen, altviool, cello en contrabas
duur: ca. 11'

compositie: 1969

uitgegeven bij Durand-Eschig-Salabert, Parijs

première: 3 juli 1969, Avignon, Octuor de Paris

Anaktoria

(mooi als een paleis)

is de naam van een adellijke schone op Lesbos,

op wie Sappho verliefd werd –

‘de archaïsch klinkende naam

van een verre schone’

(Xenakis).

Anaktoria werd in 1969 voor het Octuor de Paris geschreven, een ensemble met de klassieke bezetting van Mozarts divertimenti en Schuberts octet: klarinet, hobo, fagot en strijkkwintet. De musici wilden de conventies van de overgeleverde concertmuziek verlaten en de nieuwste muziek buiten de concertzaal bekend maken – in kleine steden en gemeenten, in jeugd- en cultuurcentra, liefst voor jonge toehoorders. Voordat Xenakis het stuk componeerde, werkte hij intensief met de acht muzikanten samen om nieuwe speeltechnieken en klankeffecten te exploreren. Het resultaat van deze samenwerking is een stuk dat in alle opzichten de traditionele speelwijzen overstijgt: in minieme verstemmingen en omstemmingen van de instrumenten (derde- en kwarttonen); met pulseringen, zwevingen en veelvuldige fluctuaties in de toon; met heftige licht- en kleurwisselingen in glinsterende klankvelden; met zwermen van tonen, vervlechtende lijnen en extreme toonvormingen. Het stuk leeft van een extreem wisselspel tussen glijdende overgangen en scherpe contrasten, tussen kleine omspelingen van één enkele toon en dichtgemetselde klankvlakken in verkleurende tinten.

In diverse passages van *Anaktoria* heeft Xenakis de verschillende mogelijkheden van de vijf strijkers en de drie blazers uitgebuit. Zo begint het werk met microtonale omspelingen en vertroebelingen van de toon b in de blazers, die uiteindelijk weer tot de begintoon terugvoeren. Een verwant proces speelt zich daarna in de strijkers af, echter niet met omspelingen en

zwevingen, maar met clusterverdichtingen en akkoorden, die tot bredere lagen uitdijen en vervolgens weer inkrimpen en tot de ene toon terugkeren. Duidelijk wordt dat blazers en strijkers verwante vormprocessen articuleren, niet precies dezelfde maar verschillende, ieder naar zijn concrete instrumentale aard. Men hoort dus twee verschillende omcirkelingen van de toon b, waardoor een gesloten vorm ontstaat. In het verdere verloop van het stuk breiden zich de klankvlakken in de strijkers meer en meer in de toonruimte uit en ook de blazers versterken de bewegingstendensen: wisselend naar andere centrale tonen, met nieuwe bewegingsvormen (herhalingen, loopjes) en met toenemende klankvervreemding. In het slotdeel van het werk versterken de vervreemdingen en de tegenstellingen tussen blazers en strijkers zich. De klanken van de instrumentengroepen verbinden zich zonder elkaar te nivelleren.

Als voorloper van latere ensemblestukken als *Phlegra*, *Thallein* en *Waarg* neemt *Anaktoria* een sleutelpositie in het oeuvre van Xenakis in.

Rudolf Frisius

(uit *Konstruktion als chiffrierte Information*, Musik-Konzepte 54/55)

Iannis Xenakis werd in 1922 geboren als zoon van Griekse ouders in het Roemeense Braila. Toen hij na zijn schooltijd een start maakte met een ingenieursopleiding in Athene, brak de Tweede Wereldoorlog uit. Via banden met de communistische partij raakte hij betrokken bij het Griekse verzet – en, na de oorlog, bij massademonstraties tegen de Engelsen, die een communistische machtsovername in Griekenland wilden verhinderen. Het nieuwe bewind veroordeelde Xenakis ter dood. De communistische partij in Frankrijk ontfermde zich over hem, zodat hij zich in Parijs kon vestigen, ondanks zijn illegale status. In Parijs was Xenakis twaalf jaar lang medewerker van de architect Le Corbusier; in dezelfde tijd begon hij met componeren. Later zou het van een combinatie tussen deze disciplines komen: voor de wereldtentoonstelling in 1958 ontwierp Xenakis het Philips-Paviljoen, waarvan een aantal constructie-ideeën overeenstemmen met die van zijn orkestwerk *Metastaseis*. Xenakis had zijn muzikale kennis bijeen gesprokkeld tot hij, in 1951, Olivier Messiaen ontmoette. Deze erkende de originaliteit van de Griekse componist die bij Le Corbusier wiskundige berekeningen maakte en als

musicus niet serieus genomen werd. Desgevraagd vond Messiaen het niet nodig om Xenakis harmonie en contrapunt te leren: 'Ik vind harmonie en contrapunt essentieel voor een componist', aldus Messiaen, 'maar dit was zo'n ongewone man dat ik hem het volgende advies gaf: je bent nu bijna dertig, je hebt het geluk dat je Griek bent, je bent ook nog architect en je beschikt over uitgebreide kennis van de wiskunde. Maak daar gebruik van in je muziek.'

Metastaseis (1953/54) en *Pithoprakta* (1955/56), Xenakis' eerste gepubliceerde werken, zijn voorbeelden van een volledig nieuwe muzikale taal: een bundeling van tegengestelde impulsen, ervaringen en problemen, waarin voor-sokratische filosofieën aan mathematische constructies gekoppeld zijn. Het voorbeeld van het Philips-Paviljoen gaf al aan waar Xenakis' vernieuwingen zich eveneens manifesteerden: op het grensgebied van verschillende kunstvormen. Met grafische structuren liet hij de grenzen tussen muziek en architectuur vervagen. Evenzo rekende hij af met traditionele muzikale begrippen. In zijn muziek verdichten tonen, geluiden en ruisklanken zich tot massieve klankwolken en vlechtwerken.

Tot Xenakis' belangrijkste vernieuwingen behoren het concept van massa in muziek en het gebruik van principes uit de waarschijnlijkheidsleer (stochastische muziek). Voor een aantal werken, waaronder *Linaia-Agon*, maakte hij gebruik van de wiskundige speltheorie. Ook was hij geïnteresseerd in Grieks drama en instrumentale virtuositeit.

In 1965 richtte hij in Parijs zijn eigen instituut voor computermuziek op: het Centre de Mathématique et Automatique Musicale (CEMAMu).

In zijn latere composities, vanaf het midden van de jaren zeventig, schreef hij stukken in een soberder idioom, onder andere geïnspireerd door volksmuziek.

Met zijn oorspronkelijkheid, zijn krachtige avant-gardisme en zijn ideologische strijd voor vrijheid van denken behoort Xenakis tot de grootste componisten van de tweede helft van de twintigste eeuw. Zijn omvangrijke oeuvre telt naast orkestrale, vocale en instrumentale werken in allerlei bezettingen ook computer- en elektro-akoestische composities. Xenakis stierf in 2001 in Parijs.

Ed Spanjaard is sinds 1982 vaste dirigent van het Nieuw Ensemble en sinds 2001 chef-dirigent van het Limburgs Symfonieorkest. Als gastdirigent werkt hij geregeld samen met het Koninklijk Concertgebouworkest. Ed Spanjaard heeft zowel als operadirigent als op het terrein van de hedendaagse en klassieke muziek een grote reputatie. Spanjaard leidde vrijwel alle Nederlandse orkesten en vervulde in talloze landen gastdirecties. In Nederland leidde hij operaproducties bij De Nederlandse Opera (*Rigoletto*), Het Brabants Orkest en het Residentie Orkest (*Aïda*), de Nationale Reisopera (Wagners *Ring des Nibelungen: Das Rheingold* in 2009, *Die Walküre* in 2010), Opera Trionfo (de Nederlandse premières van opera's van Poulenc, Honegger en Martinu met het Nieuw Ensemble) en Opera Zuid (*La Bohème*, *Jenufa* en onlangs *Der Rosenkavalier*). Ook in het buitenland dirigeert hij operaproducties, zoals Debussy's *Pelléas et Mélisande* voor de opera van Lyon. Als gastdirigent werkte hij onder andere samen met Ensemble InterContemporain in Parijs, Ensemble Modern (Frankfurt), Klangforum Wien en het Nederlands Kamerkoor. Met het Nieuw Ensemble bracht hij talloze werken in première, waaronder de Chinese kameropera's *Wolvendorp* en *The Death of Oedipus*, Robert Heppeners *Een Ziel van Hout*, Franco Donatoni's *Alfred, Alfred* en Micha Hamels *Snow White*. In 2002 leidde Spanjaard het debuut van het Atlas Ensemble op de Berliner Festspiele. In april 2010 maakte hij met het Nieuw Ensemble een tournee door China. Ed Spanjaard heeft vele cd's opgenomen, ook met het Nieuw Ensemble. Zijn opnames met het Nederlands Kamerkoor van werken van Rudolf Escher en Ton De Leeuw zijn bekroond met een Edison. Op dvd is hij met het NE te zien in een documentaire van Frank Scheffer over Boulez' *Eclat*. Ed Spanjaard werd in 1948 in Haarlem geboren en kreeg zijn opleiding in Amsterdam en Londen. Hij assisteerde Bernard Haitink, Georg Solti en Herbert von Karajan en was staflid van de opera in Glyndebourne en de Royal Opera Covent Garden in Londen.

www.edspanjaard.nl

Het **Nieuw Ensemble** is een internationaal toonaangevend ensemble voor hedendaagse muziek. Met tokkelinstrumenten als karakteristiek hart heeft de groep een geheel eigen repertoire opgebouwd van ongeveer vijfhonderd in opdracht geschreven stukken. Geprezen om zijn baanbrekend werk op het gebied van programmering en repertoirevernieuwing onderneemt het NE een grote diversiteit aan activiteiten en geeft het per jaar veertig tot vijftig concerten in de gehele wereld. Chef-dirigent is Ed Spanjaard.

In 1998 werden het Nieuw Ensemble en artistiek leider Joël Bons onderscheiden met de Prins Bernhard Cultuurfonds Muziekprijs vanwege de 'uitgesproken avontuurlijke en speelse programmering die letterlijk en figuurlijk als grensoverschrijdend kan worden betiteld'. Het ensemble introduceerde een groot aantal niet-westerse componisten.

In premièreprogramma's stonden het Midden-Oosten en Midden- en Zuid-Amerika centraal. Groot succes oogstten de concertseries Nieuwe Muziek uit China in 1991 en 1992. Als vervolg daarop bracht het Nieuw Ensemble opera's in première van Chinese componisten als Guo Wenjing (*Wolvendorp*, *Night Banquet* en *Fengyiting*) en Qu Xiaosong (*The death of Oedipus* en *Life on a String*). In het voorjaar van 1997 vond een tournee naar China plaats, in 2008 en 2010 keerde het ensemble terug naar China en in september 2011 zal het NE met vier concerten te gast zijn bij de vierde *New Music Week* in Shanghai.

Het Nieuw Ensemble werkte nauw samen met componisten als Boulez, Carter, Donatoni, Ferneyhough, Kagel, Ton de Leeuw, Ligeti, Kurtág en Loevendie. De groep initieerde thematische festivals zoals *Complexity?* (1991), *Regels & Spel* (1995), *Improvisaties* (1996), het *Tokkelfestival* (1998) met westerse- en niet-westerse muziek, *Het Verfijnde Oor* (2002-3) over stemmingen en microtonen, *Bezielde Tijd* (2004-5) over ritme, *OpenMusic* (2005-6) over 'computer aided composition'; en *Orientations* (2006-7) over westerse en niet-westerse instrumenten.

Op cd is het NE te beluisteren met muziek van onder anderen Carter, Donatoni, Ferneyhough, Gerhard, Kagel en Chinese componisten.

Samen met cineast Frank Scheffer maakte het NE een tv-documentaire over Boulez' *Eclat* en met Eline Flipse *De Oogst van de Stilte* over Chinese componisten. Als ensemble-in-residence bij het Conservatorium van Amsterdam organiseert het NE jaarlijks een educatief componisten-practicum met jonge compositiestudenten van diverse conservatoria. Uit de samenwerking met vele niet-westerse componisten en musici ontstond in 2002 het Atlas Ensemble.

colofon

programmering	Joël Bons
redactie boekje	Dimitri van der Werf, Joël Bons
productie	Jasper Berben

Dit project kwam tot stand dankzij financiële ondersteuning van het Fonds Podiumkunsten

Nieuw Ensemble
Piet Heinkade 5
1019 BR Amsterdam
T +31 (0)20 5191 880
www.nieuw-ensemble.nl