



WOLFGANG RIHM

Ensemble 13

Johannes M. Kösters

Bernhard Wambach

15. 16 EN 17 MAART 95

Lachenmann - Rihm

inleidende gesprekken door Yves Knockaert
telkens om 19.15 uur . Foyer Rode Zaal

aanvang concerten om 20.00 uur

15 maart 95

geen pauze

einde concert omstreeks 21.15

16 maart 95

pauze om 20.45 uur

einde concert om 21.40 uur

17 maart 95

pauze om 20.45 uur

einde concert om 21.50 uur

met de steun van de Vlaamse Regering

ism. het GOETHE-INSTITUT  en de Concertvereniging van het
Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium

MUSIK ALS KLANGEZEICHEN

*Over de compositorische ontwikkeling en het
muzikale denken van Wolfgang Rihm*

Wolfgang Rihm, geboren in Karlsruhe in 1952, is de meest geprofileerde Duitse componist van zijn generatie. Reeds in zijn kinderjaren toonde hij een veelzijdige artistieke interesse: "Voor ik schrijven kon, dicteerde ik gedichten en verhalen aan mijn moeder, schilderde en tekende ik." Door het contact met schilderijen, literaire teksten en muziek, zette Rihm zijn eerste artistieke stappen. Hij herinnert zich dat van de drie kunsten de muziek emotioneel de sterkste sporen naliet. Toch duurde het nog enige jaren voor op het eerste schrijven, schilderen en tekenen een echte compositiepoging volgde. "Beginnen te componeren betekent immers niet, - zoals men gedichten zou schrijven -, vertrekken vanuit een bestaande taal, waaraan men reeds deel heeft. Bij het componeren wordt men eerst geconfronteerd met een aantal belangrijke, haast ambachtelijke technische tussenstappen. Direct spreken kan dus niet, ... muziek is in die zin gewoonweg moeilijker." De weg tot de creatie ging niet enkel bij de jonge Rihm maar ook lange tijd in zijn latere ontwikkeling uit van het contact met kunstwerken. Rihm herinnert het zich als volgt: "Kunst ging bij mij altijd uit van kunst en heeft het leven naar zich toe getrokken". Nu komt daar verandering in. In zijn jeugd speelde de uitdaging van de vooruitstrevende moderne kunst eerst nog geen doorslaggevende rol: "Ik groeide niet op in een van kunst exploderende stad, in een omgeving die geladen was door hedendaagse kunst." Voor zijn omgang met muziek betekende dit dat Rihm vooral werken uit de klassieke en romantische periode en gematigd modern repertoire leerde kennen, ondermeer als lid van een oratoriakoor en als bezoeker van de stedelijke symfonische concerten. Radio-uitzendingen met radicalere nieuwe muziek heeft Rihm in zijn leertijd zelden gehoord en een gepassioneerde radioluisteraar en platenverzamelaar werd hij pas later. De impulsen die Rihm kreeg vanuit het koor of het symfonieorkest heeft hij om voor de hand liggende redenen in zijn



Wolfgang Rihm / foto Charlotte Oswald

vroege werken niet direct geïmiteerd: om te beginnen was hij aangewezen op zijn eigen instrument, de piano, en op kleine bezettingen. Zo ontstonden in de jaren 1965 en 1966 meerdere pianowerken (Fibernacht, Menuett, Drei Klavierstücke, Bagatellen, Suite in E) en liederen met pianobegeleiding (Abendwolken en Klage op tekst van Uhland, Den bängsten Traum begeleidt op tekst van Hebbel, Drudenfuss naar Höllerer). Veel van de eigen composities voor cello en piano speelde Rihm met zijn vriend Thomas Rübenacker. Ooit begeleidde hij hem zelfs op de wedstrijd 'Jugend musiziert'. De componist Eugen Velte, die toen muziekrecensies schreef voor een plaatselijke krant in Karlsruhe, werd bij deze gelegenheid de eerste recensent van een creatie van Rihm. Later ontmoette de toen zestienjarige componist hem op de tram; een gesprek leidde er toe dat Rihm een vierjarige compositiestudie bij Velte aanvatte, die hij in 1972 met een diploma aan de Musikhochschule van Karlsruhe afsloot. In 1985 volgde hij zijn overleden leermeester op als compositieleraar aan het conservatorium van Karlsruhe.

In de late jaren 60 moest Rihm zich ook positioneren tegenover de radicalere stromingen in de nieuwe muziek. Hij instrumenteerde de zes Klavierstücke opus 19 van Arnold Schönberg en trachtte zich bij het componeren stilistisch op Anton Webern te oriënteren. Hij concipieerde een piano-werk waaraan - naast een pianist - ook een assistent deelnam. Hij componeerde "Abschnitte, die vom Spieler vertauscht werden können"; maar voegde er aan toe dat men het stuk ook zonder verwisselen kon spelen. In die tijd interesseerde Rihm zich ook sterk voor muzikale grafiek, bijvoorbeeld in zijn Trois Bagatelles voor piano.

Globaal gezien blijven zulke experimenten in zijn oeuvre eerder een uitzondering; in de meeste van zijn werken houdt Rihm vast aan een min of meer traditionele bezetting. In zijn beginjaren ontstaan naast klaviermuziek ook orgelwerken, a cappella koormuziek, kamermuziek met of later ook zonder piano (bv. strijktrio, strijkkwartet), evenals vocale muziek (bv. twee Lieder naar August Stramm voor stem en orkest, psalm 64 voor sopraan, gemengd koor en een klein instrumentaal ensemble bestaande uit de originele bezetting van vier

fagotten, 7 altviolen, 5 celli en 2 contrabassen).

In zijn leertijd geeft Rihm zijn werken opusnummers, wat toentertijd bij de avantgarde componisten absoluut niet gangbaar was. De traditionele opusnummers zijn in die jaren ook verbonden met werken voor een traditionele bezetting, bv. Lieder (Gesänge opus 1), kamermuziek (Strijktrio opus 9, Strijkkwartetten opus 2 en 10), symfonie-orkest (Eerst symfonie opus 3, Trakt voor groot orkest opus 11).

Rihms opus 13 wordt een keerpunt: reeds in 1971, als negentienjarige, had hij zich voorgenomen dit werk als een monumentale cyclus van zeven grote orkeststukken uit te werken. In de daaropvolgende jaren werd echter slechts één deel van deze cyclus gerealiseerd. De creatie hiervan, die in 1974 op de Donaueschinger Musiktage plaatsvond, markeert een beslissende doorbraak in de carrière van de jonge componist. De vreemde dubbele titel verwees naar de oorspronkelijk geplande cyclische vorm: 'Morphonie - Sektor VI'. Het opusnummer liet Rihm achterwege: dit monumentale fragment was geen gesloten 'opus' meer, net zoals al Rihms latere composities.

Zeer vroeg werd hierdoor duidelijk dat Rihms muzikale ontwikkeling de betreden paden verliet, niet enkel deze van het traditionele muzikleven, maar ook die van de avantgarde-muziek, die in Duitsland in gespecialiseerde centra als Darmstadt en Donaueschingen gekoesterd werd. Rihm kende beide en kon zich niet vinden in de rigoureuze scheiding tussen traditionele en progressieve muziek. Op de zomercursus in Darmstadt, die Rihm als achttienjarige de eerste keer bezocht, trad hij in 1972 voor het eerst op de voorgrond met de creatie van zijn cellowerk 'Grat'. Het gaf hem zowel hier als in Donaueschingen de stempel van meest geprofileerde vertegenwoordiger van een groep Westduitse componisten die de afstand tussen de avantgardistische muziek en het publiek trachtten te overbruggen. Zij wilden niet enkel voor gespecialiseerde festivals, maar ook voor meer traditionele kaders, zoals het symfonie-orkest en de opera componeren. Ook het eerste stuk dat Rihm voor Donaueschingen schreef werd in deze zin opgevat. Het bracht bij vele luisteraars de symfonische traditie in herinnering, iets wat toen op de

avantgarde festivals zeer zeldzaam was en heftige discussies uitlokte. Daarop ontstonden vele composities waarin Rihm zelfs met duidelijke citaten bij de traditie van de romantiek en het expressionisme aanknoopte en ook zonder schroom tonale elementen inzette, die in de avantgarde een absoluut taboe vormden. Dit stond lijnrecht tegenover de radicale traditie van de streng gestructureerde avantgarde-muziek. Rihm heeft ook nooit verborgen dat hij iets geheel anders wilde bereiken - met name onverhopen, expressieve muziek: "Ik wil bewegen en bewogen zijn. Alles aan muziek is pathetiek. Er is iets waar ik niet om heen kan: de directe rede; ik moet op een kunstzinnige wijze in de indicatieve wijs kunnen spreken.

Voor mij werd steeds duidelijker dat ik niet componeer, wanneer ik enkel beschik over de elementen, maar dat ik het wezen van de muziek zelf uitdruk, wanneer ik iets neerschrijf. Niets dat reeds bestaat en waarover ik beschikken kan, maar wel iets waaraan ik overgeleverd ben..."

Dit komt niet enkel tot uitdrukking in het muzikale materiaal, in de affiniteit die Rihm toont met de traditie en traditionele bezettingen, maar ook in de context die veel verder gaat dan het zuiver muzikale: de nood om zich uit te drukken. Deze expressiviteit realiseert Rihm in vroege werken door aan te sluiten bij de inhoud van de getoonzette teksten; later maakt Rihm zich los van literaire modellen en inhouden. Muziek als toonzetting lijkt hem overbodig te zijn wanneer het literaire uitgangspunt zelf een muzikale vormgeving heeft: "Muziek op muziek zetten is tautologisch en hoogst vervelend". Eén van Rihms laatste werken, dat deze strenge scheiding ten opzichte van de literaire tekst nog niet maakt, is een afscheidswerk, 'O Notte'. Het is een toonzetting van een sonnet van Michelangelo voor bariton en instrumentaal ensemble, geschreven ter nagedachtenis van Luigi Nono in diens overlijdensjaar. In hetzelfde jaar toonzet Rihm een tekst, die in scherp contrast staat met een artistiek en muzikaal op zich staande literaire entiteit. De 'Konzertarie', die vertrekt van een telegram van koning Ludwig II aan Richard Wagner.

In de daaropvolgende jaren neemt Rihm nog meer afstand van het artificiële, op zich gesloten tekstmodel. Hij verkiest

fragmentarisch, gebroken teksten, kiest meermaals teksten van psychisch zieke auteurs, zoals ondermeer de schizofrene Alexander (Ernst Herbeck) of Adolf Wölfli. Zeker in deze stukken wordt duidelijk dat ook traditionele reminiscenties in Rihms muziek heel wat anders betekenen dan de bezwering van een 'gezonde wereld'. Zij verschijnen als de schaduw van een onverwerkt verleden, als fragmentarische tekens van een diepe verstoring. Sinds het einde van de jaren 70 interesseren literaire bronnen Rihm vooral wanneer ze reeds verbrokkeld zijn of wanneer ze de grenzen van de conventionele taal opheffen. Een sleutelrol in deze context speelt de auteur Antonin Artaud; eerst in de avondvullende Poème dansé Tutuguri (1980/82), daarna in de opera Die Eroberung von Mexiko (1991) en nu in Séraphin (1994). Een door een librettist vervaardigd libretto (zoals in de kameropera's uit de jaren 70, bijvoorbeeld Lenz naar Büchner) is verleden tijd. Rihm vindt bij Artaud een bron van inspiratie voor de muzikale vormgeving, voor een nieuw concept van theater ontstaan uit de geest van de muziek. In de Eroberung von Mexiko heeft Rihm zijn tekstmateriaal in letterlijke zin 'gecomponeerd', dit wil zeggen uit verschillende bronnen samengesteld en door fragmentering gecompriemd en geconcentreerd op enkele sleutelbegrippen. De taal die tot het wezenlijke gereduceerd is, wordt een klankteken, een code. Hiermee wordt ook het nieuwe concept van een tekstloze instrumentale muziek aangegeven: "Wat zijn dat voor tekens, voor waarschuwendende woorden. Er is vooral het verlangen om de gangbare context te verlaten. Om uit de dominerende traditie, waarin men een plaats bekleedt, te stappen - er zonder meer naast te staan en te observeren wat dat inhoudt. En wat dan bij het neerschrijven, ken ik het? Ken ik het niet? Wat is het? En wat volgt? Zonder uitstippeld plan en zonder structurele oefening, geheel vrij voor het papier te zitten en niet te weten wat komt. En altijd verantwoordelijk te zijn voor de toon die eventueel komen zou en waarop men wachten moet - kort of lang; of zo kort dat men hem bij het schrijven zelfs niet meer vat."

'Chiffre' is de naam van een compositie uit 1982/83 voor kamermuziekensemble, dat later het openingsdeel van de

achtjarige Chiffre-cyclus zou worden. Rihms karakterisering van de Chiffre-composities is ook toepasbaar op tal van werken uit de vroege jaren 80: "De stukken zijn pogingen om een muzikale taal te vinden, die vrij is van structurele en compositorische vooronderstellingen. Het gaat om een vrije zetting van op zich staande gebeurtenissen, een vrij uitwerken van een imaginaire wereld, een zoektocht naar klankobjecten, naar klanktekens, een klankschrift."

Rihms muziek van klanktekens is fragmentarisch en monumentaal tegelijk: elk klankgebeuren articuleert zich uit eigen kracht, ontstaat niet zomaar als variatie of contrast tegenover wat voorafging of wat volgt. "Ik geloof dat de vrijheid van het artistieke proces zich vooral uit in de zetting van elk afzonderlijk klankgebeuren." Toch staan deze elementen niet geïsoleerd; ze versmelten in een grote, breedvoerige muzikale vorm: "Bij het ontstaan van een klankteken heerst nooit de leegte van de eerste scheppingsdag, er is altijd reeds een context aanwezig."

Rihm denkt niet in onoplosbare tegenstellingen, maar in relaties die de breuk of het hoekige niet uitsluiten: "Harmonie is niet het oplossen of laten verdwijnen van tegenstellingen. Het betekent spanning, evenwicht, vibratie van tegenpolen." Componeren betekent voor Rihm bevrijden op twee vlakken: "iets vrij, ongebonden in een ruimte plaatsen, of iets losmaken, ontketenen. Zo wordt de muzikale act van twee zijden belicht: ten eerste een ongebonden, niet op ontwikkeling gericht gebeuren, vrij in de context; ten tweede een gerichte eenheid, die het potentieel draagt om te groeien, die ontwikkeling mogelijk maakt."

De vrijheid van de componist ligt voor Rihm ook in het vermogen zich van vooronderstellingen los te maken. In deze zin maakt hij twee vergelijkingen: "Muziek is Vrijheid" en "Muziek is het Andere". De tweede vergelijking verklaart hij nader als: "Nooit het vertrouwde, altijd het onbekende, het vreemde."

Steeds opnieuw tracht Rihm de compositorische vrijheid af te grenzen van een vooropstaande muzikale constructie, "zoals ik me bij het componeren ook niet om het tonen van een plan of de bouw wil bekommeren, maar deel heb aan het wordings-

proces, ingrijp, zelf gegrepen word, leid en geleid word."

Muziek als resultaat van een vrije compositorische act, muziek als vormgegeven tijd. Beide aspecten typeren het spanningsveld in Rihms muzikale denken en in zijn muziek. De vrijheid om op een bepaald moment van de vormontwikkeling verschillende wegen te kiezen om voort te gaan (of op te houden), kan de toehoorder niet zonder meer navolgen, wanneer hij de uitvoering van een zorgvuldig uitgeschreven en eenduidig bepaalde compositie hoort. Pas wanneer hij dezelfde hoorervaring ondergaat in onderscheiden contexten die hij met elkaar vergelijken kan, vindt hij een aanzet om deze artistieke vrijheid te begrijpen (bijvoorbeeld in de vergelijking van verschillende versies van een stuk).

Wanneer de luisteraar op een gegeven moment en plaats waarneemt, dan schijnt het hem zo en niet anders zinvol en zelfs noodzakelijk te zijn. Dit geldt ook voor de composities van Wolfgang Rihm. Wie luisterend poogt om zich te verplaatsen in het stadium van de wording, die kan wellicht het meest karakteristieke van Rihm ontdekken: het perspectief van een muziek, die op dat moment spontaan, geconcentreerd, intensief en verrassend werkt; van een muziek waarvan de klanktekens elementen worden van een zeer plastische, sprekende muziektaal.

Vooraf in de grotere, bv. cyclische werken van Rihm is het opvallend dat bepaalde klanken, ritmes, kleuren in een gewijzigde context terugkeren. Hierbij ontstaat niet enkel een opmerkelijke veelheid aan uitdrukkingmogelijkheden, maar ook het gevoel van openheid en meerduidigheid. Veel klanken of klankreeksen kunnen op diverse wijze verschijnen, vorm krijgen en ontwikkelen - het zijn tastbare documenten van het vrije componeren. Zo kan een kort, oorspronkelijk als entiteit ontworpen stuk later in een cyclus geïntegreerd worden. Ook kunnen bestanddelen uit een compositie geïsoleerd worden en in een andere muzikale context geplaatst. Ook hierin komt een typische kentrek van Rihms oeuvre tot uiting: de intuïtieve zekerheid van verloop en vormgeving geldt ook daar waar versplintering, veelduidigheid en tegenstelling heersen.

De muziek van Rihm beschrijven is tenslotte ook een moei-

lijke opgave omdat ze zich distantieert van bestaande verklarende modellen. Sporen van een bewuste constructie onderscheiden lijkt een contradictie; al te vaak en te duidelijk nam de componist immers afstand van de mechanismen van vooraf bepaalde constructies.

Wanneer Wolfgang Rihm over zijn werken spreekt, die nooit voltooid zijn, dan komt vaak een productieve onbestemdheid ter sprake, die naar eigen zeggen essentieel is in elk moment van het compositorische proces. Dit geldt zelfs wanneer een stuk zich stap voor stap van de eerste maat tot het slot ontwikkelt. Steeds opnieuw onderstreept Rihm dat de beslissing van een zeker moment - bijvoorbeeld het vastleggen van de eerste maten - geenszins het verdere verloop hypothekeert. Slechts zeer zelden komt het voor dat overkoepelende formele bedenkingen de uitwerking van details vooraf gingen. Het noteren van detailmomenten speelt in Rihms werk zo mogelijk een even belangrijke rol als het vastleggen van thematische invallen in het werkproces van oudere componisten.

Vaak ontstaan fragmenten zonder dat het duidelijk is in welk werk ze later ooit gebruikt zullen worden of zonder enige formele context. Zelfs in stukken, waarvan de compositie min of meer rechtlijnig verloopt, is tijdens het compositieproces nog niet duidelijk waarheen bepaalde ontwikkelingen voeren, welke contrasten men in het verloop nog kan verwachten en welke dimensies het werk uiteindelijk aannemen zal. Kort voor de voltooiing van zijn zesde strijkkwartet uitte Rihm zich in volgende zin over zijn situatie bij het componeren: "Ik zit nu midden in het kwartet; ook midden in het slot van het kwartet. Ik heb een zeer onbestemde verhouding tot het werk, dat me bijna een jaar bezighoudt. Het behoort tot de stukken die ik aan den lijve draag, die ik altijd meeneem. De partituur draag ik steeds bij me en bij elke gelegenheid tracht ik iets te noteren."

Geschetst wordt in zulk een werkwijze zelden: "Ik maak ook voor mijn levensomstandigheden geen schetsen. Maar vaak heb ik bij het schrijven de indruk dat het groeiende stuk zelf het zoeken naar het stuk is. Dit geldt ook voor het zesde strijkkwartet: "Ik geloof dat het kwartet dat hier ontstaat de

zoektocht is naar een kwartet; het zoeken naar een kwartettoon, naar het verloop van een strijkkwartet, dat men niet vindt en waardoor men ontevreden verder dwaalt. Dit geeft de toon van iets dat niet eindigen kan, van een voortdurend discours, van een steeds verder oprukkend idee, haastig en obsessieel een doel achterna jagend dat men toch niet bereiken kan.

De formele vloed waarin Rihm zich laat meedrijven laat niet toe een bepaalde duur of slot te verwachten. Rihms werken eindigen meestal gans anders dan verwacht, te laat of te vroeg. Zelfs in de slotpassages slaagt Rihm erin om expressieve kracht en formele tastbaarheid te winnen, door de bestemming van zijn muziek tot op het allerlaatste moment open te houden.

Rihm pleit niet voor een esthetiek van verrassingen, evenmin voor een esthetiek van het al bij aanvang geïntenteerde onverwachte. "Ik kan niet besluiten tot een zoektocht, ik moet ertoe gedwongen worden, omdat ik in feite iets anders wil. Een stuk ontstaat terwijl het zich zoekt of ik het zoek." Rihms techniek om zinnen te bouwen, vormen en verloop te bepalen evenals de instrumentale kleuren, heeft zich in verschillende opzichten en genres veranderd. De orkeststukken stellen zich hoekiger, meer versplinterd en met meer breuken voor dan de oudere werken voor vergelijkbare bezettingen. Ook de nieuwe strijkkwartetten getuigen van deze stijlverschuiving, waarin het verscheurde en het in verschillende richtingen versplinterde overheersen.

Een volledig werk als een 'verscheurde vorm', het detail van een klankteken als een scherp afgetekende splinter: globaal en in zijn details beoogt Rihms muziek de paradoxale synthese van klaarheid en onvoorspelbaarheid. Juist in de structureel meest ondoorzichtige passages komt tot uiting hoe ver het spontane componeren over schijnbaar onoverbrugbare grenzen kan uitstijgen.

Rudolf Frisius

WOENSDAG 15 MAART 95

ENSEMBLE 13

muzikale leiding	Manfred Reichert
solisten	Johannes M. Kösters, bariton Espen Fegran, bariton
toonband	Ensemble belcanto (olv. Dietlburg Spohr)

Programma

Wolfgang Rihm (°1952)

Séraphin (Belgische creatie)

Versuch eines Theaters

Instrumente/Stimmen/...

2 Bariton-, 3 Mezzosopran-, 3 Altstimme und Ensemble
(1993-94)

met video-werk van Klaus vom Bruch (1994)

ENSEMBLE 13

Ensemble 13, dat onder leiding staat van Manfred Reichert debuteerde in 1973 in Karlsruhe, waar het sinds 1983 ook gevestigd is. In de eerste jaren vormden dertien strijkers uit het Symfonisch Orkest van de Südwestfunk Baden-Baden de kern van het ensemble. Momenteel verlenen zowat dertig musici hun medewerking, meestal solisten uit belangrijke Duitse opera- en radio-orkesten, maar ook freelance musici, die afhankelijk van programma en bezetting voor repetitieperiodes, concerten, tournées en opnamen samenkomen. Het Ensemble 13 bestaat sinds zijn oprichting zonder structurele steun van de overheid. Het beheer is in eigen handen en het programma wordt intern bepaald, zonder te vervallen in een belangeloze willekeur noch in een benauwende specialisatie. Het repertoire van Ensemble 13 omvat werk van de barok tot heden. Centraal staat echter de hedendaagse muziek, wat zowel door Manfred Reichert als door de leden voor een levendige omgang met de kunst als een vanzelfsprekendheid wordt beschouwd. Vanaf het begin trok het ensemble jonge componisten aan. Met enkele van hen, waaronder de Duitse componisten Hans-Joachim Hespos en Wolfgang Rihm, kwam het tot een lange, zeer nauwe samenwerking. Binnen het domein van de traditionele muziek vermijdt het ensemble platgetreden paden en brengt het belangrijke werken, die in vergetelheid geraakt zijn. Bekendere werken worden in een nieuw licht geplaatst door bewerkingen te brengen of door terug te grijpen naar de originele uitvoeringspraktijk. Het Ensemble 13 trad op in vele Europese muziekcentra en op beroemde festivals, in bekende concertzalen en op alternatieve podia. Het maakte concertreizen door Noord- en Zuidamerika, Afrika, het nabije Oosten en Azië. Duitse en buitenlandse radiozenders engageerden het ensemble voor concerten en opnames. Voor de opnames van klassiek en hedendaags repertoire viel het meermaals in de prijzen. Tweemaal werd het Ensemble 13 ook 'Künstler des Jahres' bij de Deutsche Schallplattenpreis. Naast de omvang van het repertoire laat het ensemble zich ook opmerken door een

eigen platenproductie (EMP Ensemblemusikproduktion, met talrijke opnamen van Hespos en Rihm) en door twee eigen festivals in Karlsruhe (Wintermusik sinds 1980 en Musik auf dem 49. sinds 1983). In deze festivals worden vaak ten onrechte verwaarloosde componisten in het daglicht gesteld. Met een zeer gerichte programmatie bewegen deze festivals zich ook op de grens van ernstige en onderhoudende muziek en leggen ze banden naar andere kunsten, nieuwe denkrichtingen en stromingen, nog voor deze een ruimere bekendheid verwerven. Workshops, schoolconcerten en voordrachten behoren tot de gangbare parallelle activiteiten van deze festivals.

Ensemble 13

Gunhild Ott	fluit en altfluit
Michael Riessler	klarinet, bas- en contrabasklarinet
Markus Finkler	trompet
Sven Strunkeit	trombone
Lucia Cericola	harp
Matthias Würsch	slagwerk
Sylvia Zyntynska	slagwerk
Elisabeth Prior	altviool
Helmut Menzler	cello
Lukasz Jamer	contrabas
Ensemble Belcanto	Andreas Baader Gabriele Hierdais Margaretha Rohrbeck Carola Schlüter Dietburg Spohr Ulrike Twittenhoff
klankingenieur	Dieter Krauthausen
productie	Manfred Reichert in opdracht van de Frankfurt Feste '94

MANFRED REICHERT

Manfred Reichert, geboren in 1942, studeerde muziek, muziekwetenschap, Frans en filosofie in Karlsruhe en Freiburg. Van 1967 tot 1983 was hij redacteur op de muziekafdeling van de Südwestfunk Baden-Baden. Sinds 1983 is hij als dirigent en artistiek leider verbonden aan het Ensemble 13. In 1980 en 1983 sticht hij de festivals Wintermusik en Musik auf dem 49. in Karlsruhe. Hij wordt gelauwerd met verschillende internationale prijzen voor zijn opnames en is met Ensemble 13 ook tweemaal 'Künstler des Jahres' bij de Deutsche Schallplattenpreis. Van 1983 tot 1987 leidt hij ook het stedelijke deel van de Europese Kulturtag Karlsruhe, van 1986 tot 1987 staat hij aan het hoofd van het Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe. Verder was Manfred Reichert gedurende vijf jaar als docent verbonden aan de Staatliche Hochschule für Musik Karlsruhe. Sinds 1992 doceert hij aan de Johannes-Gutenberg-Universität in Mainz.

JOHANNES M. KÖSTERS

Johannes M. Kösters werd in Unna in Westfalen geboren, zong in het knapenkoor van de Regensburgse Dom en studeerde tussen 1972 en 1981 muziekwetenschappen en zang in Regensburg, Frankfurt am Main bij Martin Gründler, in Bloomington bij Margaret Harshaw en bij Rolff Sartorius in Wenen.

Kösters werd laureaat van zangwedstrijden in Genève (1978), in San Luis Potosi, Mexico en verwierf een beurs van het Sekles-fonds. Hij kan terugblikken op een tienjarige operacarrière met engagements in ondermeer Gelsenkirchen en Mannheim met meer dan 50 rollen. Sinds 1991 werkt Kösters als freelance opera-, oratoria- en liedzanger. Vanaf 1993 is Kösters ook een regelmatige gast op de Frankfurter Feste van de Alte Oper Frankfurt.

Sinds de succesvolle medewerking als Hamlet bij de creatie van 'Hamletmaschine' van Wolfgang Rihm in 1987 trad Kösters meer en meer als protagonist van talrijke creaties in binnen- en buitenland op de voorgrond. Momenteel is hij één der meest gevraagde vertolkers van hedendaagse muziek. In 1993 debuteerde Johannes M. Kösters bij de Berliner Philharmoniker onder leiding van Claudio Abbado. In hetzelfde jaar trad hij ook voor het eerst in de Verenigde Staten op met de 'Ekklesiastische Aktion' van Bernd Aloïs Zimmermann in een encensering van Werner Schroeter in de opera van Los Angeles. Kösters maakte opnamen voor de meeste Duitse zenders, voor Radio France in Parijs, werkte mee aan talrijke CD-opnamen.

Engagements voor 94-95 voeren Johannes M. Kösters naar Straatsburg, Nürnberg, Stralsund, Innsbruck en Frankfurt.

ESPEN FEGRAN

Espen Fegran werd in Oslo, in Noorwegen geboren. Na zijn humaniora in Lillehammer studeerde hij zang en hobo aan het conservatorium van Bergen. Later zette hij zijn zangonderricht voort aan de Muziek- en Operahogeschool van Oslo. Hij kreeg er les van Aase Nordmo Løvberg, Andrée Orlowitz en Nicolai Gedda.

Na zijn eindexamen in Oslo in 1985 werd Espen Fegran geëngageerd door de Nationale Opera van Oslo, waar hij onder andere de rollen van Papageno, Figaro, de Graaf, Guglielmo, Marcello, Sharpless, Escamillo en Ford vertolkte. In 1988 volgde een engagement aan het Hessische Staatstheater in Wiesbaden. Daar zong Espen Fegran de rollen van Onegin, Beckmesser, Figaro, Papageno, Guglielmo, Harlekin, Bellcore, Spielmann Riuji Sukasaki (Verratenes Meer von Hans Werner Henze).

Twee jaar later zong Espen Fegran de titelrol in de televisieopera 'Juri Gagarin' van Hakon Berge in Noorwegen. In 1992 zette hij Jakob Lenz (Wolfgang Rihm) op de planken in de opera van Hamburg. Verder gasteerde hij noch in meerdere theaters zoals in Bonn en Hannover. Ook als concertzanger is Espen Fegran geregeld in Duitsland, Noorwegen en de Verenigde Staten te gast.

ENSEMBLE BELCANTO - DIETBURG SPOHR

Vertrekkend van de traditionele zangtechniek engageren de 'belcanto-zangeressen' zich voor nieuwe muziek, die buiten de conventies en de gangbare genres leeft. Zij trachten om de veelzijdigheid en de gedrevenheid van de hedendaagse uitdrukkingvormen op extreme wijze over te brengen en te doorvoren, en dit vanuit de idee van een esthetische verbreding en een permanente grenservaring. Naast voorbeelden van politiek geëngageerde kunst, brengen de zes zangeressen ook burleske horror vocale scènes, virtueuze spreekstukken en muziektheater. Vele componisten schreven speciaal voor het ensemble.

De mezzosopraan Dietburg Spohr is één der meest geëngageerde vertolksters van hedendaagse muziek. Naast talrijke solistische activiteiten primeert haar activiteit met het zelf opgerichte belcanto-ensemble.

VORSPIEL AUF DEM THEATERZETTEL

(zu 'Seraphin')

Wolfgang Rihm

"De wens: een theatervorm te vinden, die niet op handeling steunt, maar zelf handeling is. Het theater als zijn eigen tekst. Höhle (hol) en gelijkenis, het podium: het stuk (de ruimte). Instrumentale en vocale klanken als lichamen, gepersonifieerd (niet gelocaliseerd) door twee gestalten: de ene hoorbaar als twee mannenstemmen, de andere als zes vrouwenstemmen. Ook de beelden (zelfs de afwezige) zijn een 'persoon', - zoals de klanken en stemmen - veelstemmig, doorklinkende beweging, weerspiegeling. De beelden/beeldvlakken voegen zich toe en zijn de encenering van de bepaalde zichtbare ogenblikken. Gelijktijdig met het hoorbare moeten ze altijd opnieuw gestalte krijgen, niets is gegeven. 'Scène' is de gehele zichtbare en klinkende onderneming 'Seraphin' in al zijn elementen. De 'Théâtre de Séraphin'-teksten van Baudelaire en Artaud zijn niet 'de tekst'. Van deze teksten stralen denkbeelden, begrippen over dit Séraphin-theater: schaduwen, lichamen, de droge adem..."

Zo of op een andere wijze moest ik heden (21 augustus 94) een inleidende tekst voor het programmaboek te schrijven. Wegens een goedbedoelde, maar fossiele gewoonte (verheldering voor een schrandere publiek door een even schrandere kunstenaar!) wordt dit soort teksten nog immer gewenst. Ik ken het en ken het niet. Want kunst is wat anders (-alsof ik het wist). Moet ik over het donkere klank en de schrille accenten van Séraphin schrijven? Ik heb hen als wens. Over de inspiratie en de anamnese in verschillende lagen en het steeds herdenken? Ja, ik ben erin verdwaald. Over de oprukkende klankmuren of het opnemen van klankramen uit de 'Etude pour Séraphin, de herinnerde metaalsneden? Ik heb ze ontvlucht en gezocht. De auteur weet niets op voorhand. Hij kent zijn wensen, die hij vormgeeft - vanuit vermoedens. Daarvoor heeft hij zijn techniek, zijn fantasie. De techniek van de ervaring moet zich echter zelf vormen... Hier begint al - brekend - Séraphin:

HET BEELD EN ZIJN DUBBEL

Bemerkingen bij de video-installatie van
Klaus vom Bruch

De filmische wereld is een dode, illusionaire, gekortwieke wereld. Afgezien van het feit dat zij de dingen niet vat, dat zij niet doordringt tot in de kern van het leven, dat zij van de vormen slechts de oppervlakte vat en datgene wat in een tamelijk beperkte gezichtshoek op te nemen is, verbiedt zij elke reproductie en herhaling, wat in feite één der belangrijkste voorwaarden van de magische handeling, van het opwelen van sensibiliteit is.

Antonin Artaud

Artauds beschrijving over de film formuleert op een negatieve wijze de elementen, die Klaus vom Bruchs scènische installatie voor Rihms Séraphin bepalen. Zoals in al zijn artistieke scheppen is zijn werk tegelijk eenvoudig en complex. De inzet van hoogontwikkelde techniek, het aanwenden van de nieuwste technische media laat ook het gebruik van goochelaarstrucs toe, want de eenvoudigste oplossing garandeert de rechte weg, die tot in de kern voert.

Twee projectoren geven het beeld, dat achter de acteurs verschijnt en waarvoor de muziek zich in de ruimte ontplooit. Op twee projectiedoeken speelt zich een lichtspel af in een realistisch zwart-wit. Twee projectoren, twee ogen, die zichtbaar maken, maar waarvan de gezichtsvelden elkaar niet exact treffen. Een witte leegte, een wig scheidt de beide projectievlakken; een bliksem, die de kloof in het bewustzijn van een versplinterd leven markeert. De beeldvlakken voegen zich niet samen tot een harmonisch geheel: ze zijn versneden, breken uit elkaar, en onttrekken zich aan ons ziende ingrijpen.

Een tweede element komt erbij: op de doeken loopt dezelfde film, het materiaal is identiek. Doch de ene band loopt achterwaarts (in het verleden?), de andere voorwaarts (in de toekomst?). We zien het gebeuren als een spiegeling van het

gelijke, gebroken door de kloof, die de beelden uit een rechtlijnig verloop katapulteert; de horizon is verscheurd. In het centrum heerst een scheur. "In het begin was er geruis - een scheur, zoals het scheuren van een zeildoek...", zo beginnen in Hans Magnus Enzenbergers 'Ondergang van de Titanic' de gezangen van de katastrofen van de 20ste eeuw. Vom Bruch begeleidt de muziek van Rihm niet met associatieve klankbeelden. Hij volgt de muziek in de parallellen van het thema en beschrijft de eeuwigdurende beweging in de ruimte, het bestendige vloeien van de tijd, het pulseren van de adem, zoals zij de muziek als een zweving in de ruimte interpuncteert. Steeds opnieuw ontmoeten de bewegingen van muziek en beeld elkaar, maar beide verlopen parallel, blijven binnen hun domein, versmelten zich tot een atmosferische ruimte, die het 'in beroering brengen van de gevoelswereld' beoogt.

Het beeld staat nooit stil, het volgt de hartslag, de pulsatie van de beweging, de adem waarvan Artaud de explosieve kracht steeds wist te bezweren.

De blik richt zich eerst op de oppervlakte van het zichtbare: hier volgt ze twee tegenstrijdige bewegingen. De onmiddellijkheid van het nabije verbreedt zich tot de alomvattende verten, de verte wordt tot een bedreigende nabijheid ingezoemd. Het ene slaat abrupt in het andere over; er is geen bodem buiten de wankele; alles is fragiel, vluchtig, één oogopslag, één moment, één toon.

Elke blik wordt als een zeer directe ervaring geënceneerd, als een ervaring die men niet plaatsen kan. Klaus vom Bruch enceneert een beeldenvloed in verschillende sequenzen, die onderbroken wordt door de kleurige verblinding van monochrome vlakken. Een beeldendans van de gefragmenteerde blik. We zien een stroom van beelden, een roes voor het oog zonder enig rustpunt.

Een ondoordringbare stroom spiraalvormig draaiende wolken beheerst de versplinterde beeldhorizont - krachtig, spookachtig, fantasievol en verzwelgend. In de omgekeerd lopende beelden, in de hamerende herhaling ontwaren we fantasmagorische beelden. In de ritmische oerlandschappen verschijnen dansende maskers, gezichten uit een toverwe-

reld. De blik baart dreigende beelden, indringende panorama's. Als reactie hierop enceneert vom Bruch ook de oppervlakken van het menselijke lichaam. Het toch vreemde van het direct nabije, het vermeend vertrouwd. Met eenvoudige middelen plaatst hij het lichaam in een vervreemdende, zonderlinge belichting voor de camera. Uit de close up van het lichaam ontstaan bewegingssequenzen, die tussen de brutale nabijheid van het organische en een magische vertependelen. Steeds volgt het gebeuren het ritme van de adem. De kwetsbaarheid van het lichaam wordt tot dreigende gebaren. Versneden intimiteit wordt tot een alomvattend panorama.

Carsten Ahrens

ANTONIN ARTAUD
Het theater van Séraphin

Voor Jean Paulhan

Er zijn genoeg details die men kan begrijpen.
Nader omschrijven zou de poëzie ervan bederven.

Onzijdig
Vrouwelijk
Mannelijk

Ik wil een verschrikkelijk soort vrouwelijk uitproberen. De kreet van de opstand die men onder de voet loopt, van de in oorlog gewapende angst en van de eisen.

Dat is zoals de weeklacht van een afgrond die men opent: de verwonde aarde krijt, maar stemmen verheffen zich, zo diep als het gat van de afgrond; zij zijn het gat van de afgrond die schreeuwt.

Onzijdig. Vrouwelijk. Mannelijk.

Om deze kreet te slaken ledig ik mijzelf.

Niet van lucht, maar van de kracht van het geluid zelf. Voor mij richt ik mijn menselijk lichaam op. En als ik er 'HET OOG' van een verschrikkelijke opmeting op heb geworpen, dwing ik het plek voor plek in mij terug te keren.

Eerst de buik. Door de buik moet de stilte beginnen, rechts, links, op het punt van verstoppingen en breuken, daar waar chirurgen opereren.

Het Mannelijke moet om de kreet van de kracht te slaken eerst steunen op de plaats van de verstoppingen, en de stroming van de longen in de ademhaling en van de ademhaling in de longen beheersen.

Het is hier helaas geheel en al tegenovergesteld en de oorlog die ik wil voeren komt voort uit de oorlog die men tegen mij voert.

En er is in mijn Onzijdig een bloedbad! Begrijp goed, er is het vlamvend beeld van een bloedbad dat mijn eigen oorlog

voedt! Mijn oorlog wordt door een oorlog gevoed, en hij spuugt zijn eigen oorlog uit.

ONZIJDIG. Vrouwelijk. Mannelijk. In dit onzijdig is er een inkeer, die wil die op de oorlog uit is en die de oorlog te voorschijn zal brengen, door de kracht van zijn opschudding. Het Onzijdig bestaat soms niet. Het is een Onzijdig van rust, van licht, kortom van ruimte.

Tussen twee ademhalingen is de leegte uitgestrekt, maar als een ruimte strekt zij zich dan uit.

Hier is het een verstikte leegte. De toegeknepen stilte van een keel, waar het eigen geweld van het gerochel de ademhaling heeft gestopt.

In de buik daalt de adem af
en schept er zijn leegte
vanwaar hij haar terugwerpt OP DE TOP VAN DE LONGEN.

Dat wil zeggen: om te schreeuwen heb ik geen kracht nodig, ik heb alleen maar zwakte nodig, en de wil gaat van de zwakheid uit maar zal leven om de zwakheid weer op te laden met alle kracht van een eis.

En toch, en dat is hier het geheim, evenals IN HET THEATER, zal de kracht er niet uitkomen. Het actieve mannelijk zal gecompriemd worden. En het zal de energieke wil van de adem behouden. Het zal deze voor het gehele lichaam bewaren, en naar buiten zal er een schildering zijn van de verdwijning van de kracht die de ZINTUIGEN ZULLEN MENNEN BIJ TE WONEN.

Welnu, vanaf de leegte van mijn buik heb ik de leegte bereikt die de top van de longen bedreigt.

Vandaar valt zonder merkbare onderbreking de adem op de lendenen, eerst links als een vrouwelijke schreeuw, daar waar de Chinese acupunctuur de nerveuze vermoeidheid prikt,

wanneer die een slecht functioneren van de milt of de ingewanden aanduidt of een vergiftiging doet blijken.

Nu kan ik mijn longen vullen met het geluid van een waterval, waarvan de stroming mijn longen zou vernietigen als de kreet die ik had willen slaken geen droom was.

Door de twee punten van de leegte op de buik te masseren en daar vandaan, zonder langs de longen te gaan, de twee punten even boven de lendenen, is in mij het beeld geboren van die gewapende oorlogskreet, van die verschrikkelijke ondergrondse schreeuw.

Voor die schreeuw moet ik vallen.

Het is de schreeuw van de verpletterde krijger die zich in een dronken geluid van glas kneust als hij langs de gebroken muren gaat.

Ik val.

Ik val maar ik ben niet bang.

Ik geef mijn angst over in het geluid van de razernij, in een plechtig getrompetter.

ONZIJDIG, Vrouwelijk. Mannelijk.

Het Onzijdig was zwaar en gefixeerd. Het Vrouwelijk is donderend en verschrikkelijk, als het geblaf van een fabelachtige reusachtige waakhond, log als de zuilen van een keldergewelf, dicht als de lucht die gigantische ondergrondse gewelven ommuurt. Ik schreeuw in mijn droom, maar ik weet dat ik droom en over de TWEE ZIJDEN VAN DE DROOM laat ik mijn wil regeren.

Ik schreeuw in een wapenrusting van beenderen, in de gewelven van mijn borstkas die in de van schrik verstijfde ogen van mijn hoofd een overmatige betekenis krijgt.

Maar nu die verpletterde schreeuw: om te schreeuwen moet ik vallen.

Ik val in een ondergronds gewelf en ik kom er niet uit, ik kom er niet meer uit.

Nooit meer in het Mannelijk.

Ik heb het gezegd: het Mannelijk is niets. Het bewaart kracht, maar bedelft me in de kracht.

En voor het buiten is het een claque, een spook van lucht, een zwavelkorrel die in het water ontploft, dit mannelijk, de zucht van een gesloten mond of van een mond die zich sluit.

Als alle lucht in de kreet is overgegaan en er niets meer voor het gezicht over is. In dit enorm hellehondegeschal begint het vrouwelijke en gesloten gezicht juist geen belang meer te stellen.

En hier beginnen de watervallen.

Die kreet die ik zojuist slaakte is een droom.

Maar een droom die de droom opeet.

Ik voel me goed in een ondergronds gewelf, ik haal adem, met de geschikte ademhaling, o wonder, en ik ben de acteur. De lucht rondom mij is immens, maar verstopt, want aan alle kanten is de kelderruimte ommuurd.

Ik boots een van schrik verstijfde krijgsman na, helemaal alleen in de kelders van de aarde gevallen, hij schreeuwt angstig en ontzet.

Welnu, de kreet die ik zojuist slaakte roept eerst een gat van stilte op, een stilte die zich samentrekt, daarop het geluid van een waterval, een watergeluid, dat is de normale gang van zaken, want het geluid is met het theater verbonden. Zo speelt zich in elk waarlijk theater het goedbegrepen ritme af.

Het Theater van Séraphin.

Dat wil zeggen dat er opnieuw levensmagie is; dat de ondergrondse lucht die dronken is, als een leger door mijn gesloten mond naar mijn wijdgeopende neusvleugels gaat, met een verschrikkelijk oorlogsgeluid.

Dat wil zeggen dat, als ik speel, mijn schreeuw niet langer om zichzelf draait, maar dat hij zijn dubbel doet ontwaken met bronnen in de ondergrondse ommuringen.

En dit dubbel is meer dan een echo, het is de herinnering aan een taal waarvan het theater het geheim heeft verloren.

Groot als een kinkhoorn, goed om in de holte van de hand te

houden, dit geheim; zo spreekt de Traditie.

Alle magie van het bestaan zal door een enkele borst gegaan zijn als de Tijdperken zich weer hebben gesloten.

En dat zal gebeuren dicht bij een grote schreeuw, bij een bron van de menselijke stem, een enkele en geïsoleerde menselijke stem, als een krijgsman die geen leger meer heeft.

Om de schreeuw waarvan ik gedroomd heb te schilderen, om die met levende woorden te schilderen, met de geschikte woorden, en om die van mond tot mond en van adem tot adem niet in het oor, maar in de borst van de toeschouwer in te brengen.

Tussen de figuur die zich in mij beweegt wanneer ik, als toneelspeler, op een toneel rondloop, en degene die ik ben als ik in de werkelijkheid rondloop, bestaat zeker een gradueel verschil, maar wel ten gunste van de theatrale werkelijkheid.

Als ik leef voel ik me niet leven. Maar wanneer ik speel is het daar dat ik me voel bestaan.

Wie zou mij ervan weerhouden in de droom van het theater te geloven wanneer ik geloof in de droom van de werkelijkheid?

Als ik droom doe ik iets en bij toneel doe ik iets.

De gebeurtenissen van de droom, door mijn diepste bewustzijn geleid, leren mij de betekenis van de gebeurtenissen van de waaktoestand kennen waarin het totaal naakte lot mij leidt.

Het theater nu is als een grote waaktoestand, waarin ik het ben die het noodlot leidt.

Maar dat theater waarheen ik mijn persoonlijk noodlot breng en dat de adem als vertrekpunt heeft, en dat na de adem steunt op het geluid of de schreeuw, om de keten te herstellen, die keten uit een tijd dat de toeschouwer in het schouwspel zijn eigen werkelijkheid zocht, moet die toeschouwer toestaan zich met het schouwspel te vereenzelvigen, van adem tot adem en van moment tot moment.

Het is niet voldoende dat de magie van het schouwspel hem boeit, die zal hem niet boeien als men niet weet waar deze aan te vatten. Wij hebben genoeg van een toevallige magie, en van een poëzie die niet de wetenschap heeft om haar

kracht bij te zetten.

In het theater moeten van nu af aan poëzie en wetenschap één worden.

Elke emotie heeft organische grondslagen. Door zijn emotie in zijn lichaam te ontwikkelen laadt de toneelspeler het voltage ervan weer op.

Van tevoren weten welke punten men op het lichaam moet aanraken houdt in dat men de toeschouwer in magische trances brengt.

En dit kostbare soort wetenschap is de poëzie bij het theater sinds lange tijd niet meer gewend.

De lokalisaties van het lichaam kennen is dus de magische keten herstellen.

En ik wil met de hiëroglief van een ademhaling een voorstelling van het gewijde theater hervinden.

Antonin Artaud

Mexico, 5 april 1936

DONDERDAG 16 MAART 95

JOHANNES M. KÖSTERS, BARITON
BARBARA BAUN, PIANO

Programma

Robert Schumann (1810-1856)/Justinus Kerner (1786-1862)

- Lieder uit opus 35
- Lust der Sturmnacht
 - Stirb, Lieb' und Freud'
 - Wanderlied
 - Erstes Grün

Wolfgang Rihm (°1952)/Ernst Herbeck (1920-1988)

- Neue Alexanderlieder (1979)
- Die Frau in Mir
 - Der Herbst
 - Ich mag euch alle nicht
 - Zwei Segel!
 - Der Flieder

Robert Schumann/Justinus Kerner

- Lieder uit opus 35
- Wår ich nie aus euch gegangen
 - Auf das Trinkglas eines verstorbenen Freundes
 - Wanderung
 - Stille Liebe

Pauze

Wolfgang Rihm/Adolf Wölfli (1864-1930)

- Wölfli-Liederbuch (1980/81)
- Ich habe Dich, geliebet!
 - Ich habe Dich geliebet!
 - Auf dieser Brücke, steht ein Mann!
 - Das Schimmern zweier Steerne
 - Ich kenne ein wunderschönes Kind
 - Es ist doch Gottes Wille: Dass Glück verschwinden muss!

Robert Schumann/Justinus Kerner

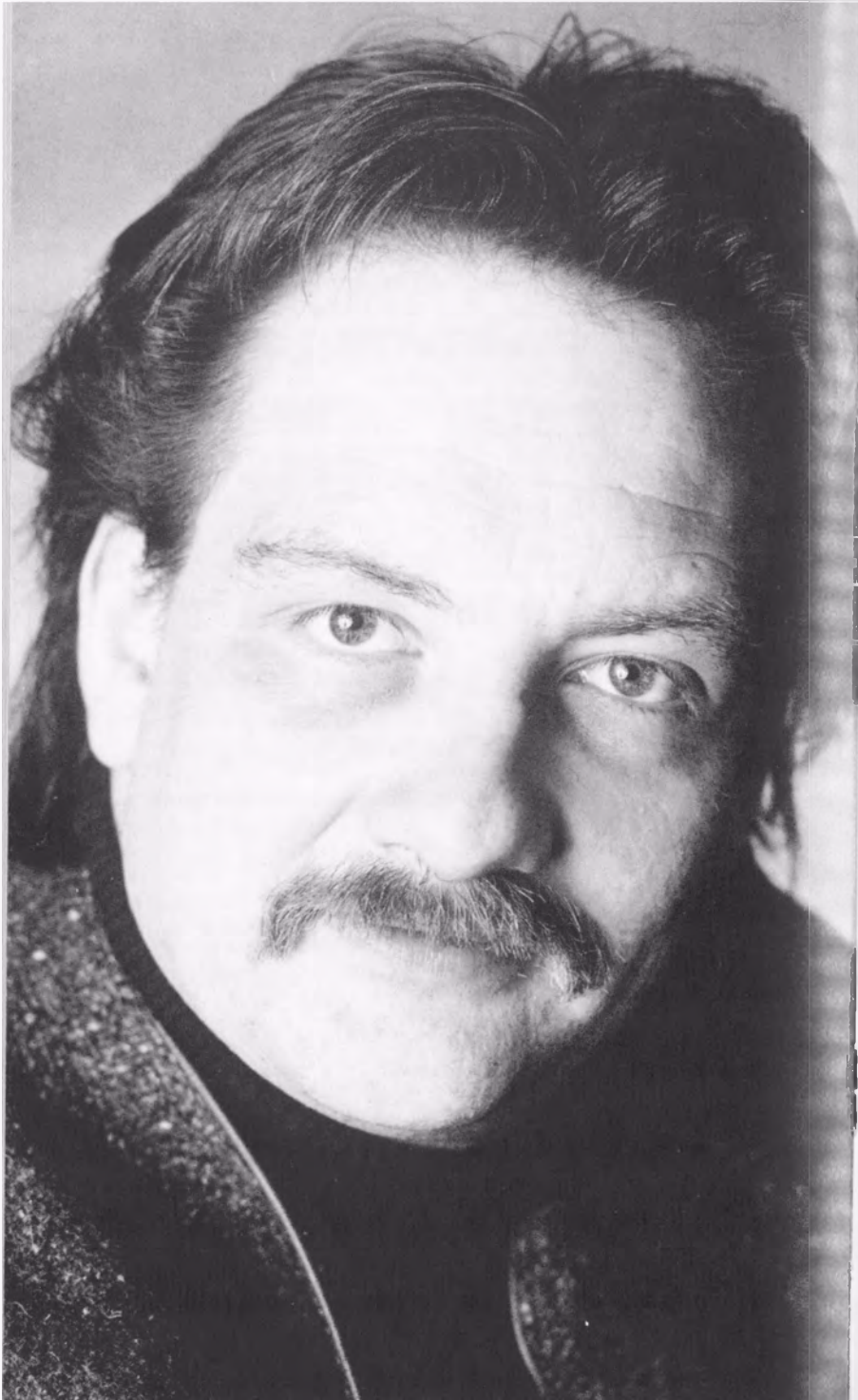
- Lieder uit opus 35
- Frage
 - Stille Tränen

Wolfgang Rihm/Friedrich Hölderlin (1770-1843)

- Hölderlin-Fragmente (1976/77)
- Fragment 57
 - Fragment 92
 - Fragment 19: An meine Schwester
 - Fragment 14
 - Fragment 27
 - Fragment 17: Empedocles auf dem Ätna (Gesang tacet)
 - Fragment 38
 - Fragment 22: Gestalt und Geist
 - Fragment 4: Lied des Schweden

Robert Schumann/Justinus Kerner

- Lieder uit opus 35
- Wer machte dich so krank?
 - Alte Laute



JOHANNES M. KÖSTERS

Johannes M. Kösters werd in Unna in Westfalen geboren, zong in het knapenkoor van de Regensburgse Dom en studeerde tussen 1972 en 1981 muzikwetenschappen en zang in Regensburg, Frankfurt am Main bij Martin Gründler, in Bloomington bij Margaret Harshaw en bij Rolff Sartorius in Wenen.

Kösters werd laureaat van zangwedstrijden in Genève (1978), in San Luis Potosi, Mexico en verwierf een beurs van het Sekles-fonds. Hij kan terugblikken op een tienjarige operacarrière met engagements in ondermeer Gelsenkirchen en Mannheim met meer dan 50 rollen. Sinds 1991 werkt Kösters als freelance opera-, oratoria- en liedzanger. Vanaf 1993 is Kösters ook een regelmatige gast op de Frankfurter Feste van de Alte Oper Frankfurt.

Sinds de succesvolle medewerking als Hamlet bij de creatie van 'Hamletmaschine' van Wolfgang Rihm in 1987 trad Kösters meer en meer als protagonist van talrijke creaties in binnen- en buitenland op de voorgrond. Momenteel is hij één der meest gevraagde vertolkers van hedendaagse muziek. In 1993 debuteerde Johannes M. Kösters bij de Berliner Philharmoniker onder leiding van Claudio Abbado. In hetzelfde jaar trad hij ook voor het eerst in de Verenigde Staten op met de 'Ekklesiastische Aktion' van Bernd Aloïs Zimmermann in een encensering van Werner Schroeter in de opera van Los Angeles. Kösters maakte opnamen voor de meeste Duitse zenders, voor Radio France in Parijs, werkte mee aan talrijke CD-opnamen.

Engagements voor 94-95 voeren Johannes M. Kösters naar Straatsburg, Nürnberg, Stralsund, Innsbruck en Frankfurt.

BARBARA BAUN

Barbara Baun, geboren in Stuttgart, studeerde piano aan de Musikhochschule van Frankfurt am Main bij Joachim Volkmann en Liedbegeleiding bij Hartmut Höll. Zij haalde eerste prijzen piano, Liedbegeleiding en kamermuziek en vervulde zich bij György Sebok en Elisso Virssaladze. Tussen 1985 en 1988 nam ze herhaaldelijk deel aan de meestercurcus voor Liedbegeleiding van Dietrich Fischer-Dieskau in Berlijn. Sinds 1989 is Barbara Baun als docente verbonden aan de Musikhochschule Heidelberg/Mannheim.

Met Johannes M. Kösters vormt Barbara Baun sinds 1980 een duo, dat concerteert in binnen- en buitenland. Hun interesse gaat naast het klassieke repertoire zeer sterk uit naar de hedendaagse muziek.

*"..Wie der Vogel halb nur singet,
den von Baum und Blatt man schied."*

'KRANKHEIT' - 'GENESUNG'

"Wie der Vogel halb nur singet, den von Baum und Blatt man schied..." Dit vers uit het gedicht 'Sehnsucht nach der Waldgegend' van de arts Justinus Kerner beheerst als motto niet enkel de cyclus opus 35 van Robert Schumann, maar ook de liederen van Wolfgang Rihm.

Het beeld van de opgesloten vogel die niet meer vrij kan zingen, symboliseert de mens wiens ziel niet meer in harmonie is met de omgeving. Ook hij is beroofd van een 'oertoestand' van eenheid, emotioneel en fysiek opgesloten en niet meer in staat tot harmonische gevoelens en de uiting ervan. Deze innerlijke harmonie hangt volgens Justinus Kerner, arts in Weinsberg, onlosmakelijk samen met de uitwendige harmonie van de mens met de natuur. Het geciteerde gedicht schreef Kerner na zijn verhuizing uit het Welzheimer Wald naar de stad Crailsheim. De terugkeer naar de natuur laat de mens opleven en tot rust komen. De natuur biedt genezing voor de gestoorde ziel, die vaak net door de aanwezigheid van andere mensen ziek is.

Ook Robert Schumann koos voor zijn Liedercyclus opus 35 gedichten uit het werk van Justinus Kerner die een boog spannen van de oerbeleving van harmonie (bv. in *Wanderung* en *Lust der Sturmnacht*) over ziekte en vertwijfeling (bv. in *Stille Liebe* en *Stille Tränen*) tot de hervonden hoop en genezing (bv. in *Erstes Grün* en *Frage*). Het inzicht in de aardse begrensdheid en een hier niet meer te vervullen hoop wijst in de laatste liederen, *Wer machte dir so krank* en *Alte Laute*, ver over het menselijke bestaan uit.

De gekwetstheid van de menselijke ziel en het verlangen naar herstel van een innerlijk evenwicht komen in de teksten die Wolfgang Rihm toonzet op een veel directere, extremere en bijwijlen archaische wijze tot uiting.

Adolf Wölfli en Ernst Herbeck (Alexander) verbleven menige jaren van hun leven in een psychiatrische instelling. Wölfli werd na een droevige jeugd wegens meerdere verkrachtingen

gen, die echter enkel gepoogd waren en nooit gelukt, in de psychiatrische instelling Waldau bij Berlijn geïnterneerd. Op het einde van zijn 35-jarige verblijf in de instelling liet hij een oeuvre na, dat geschreven, geschilderd, getekend, gerekend en gecomponeerd op dun papier, een twee-meter hoge stapel vormt.

Herbeck die waanzinnig werd omdat hij steeds stemmen meende te horen, leefde vanaf zijn 26ste levensjaar in het Nederoostenrijkse landsziekenhuis voor psychiatrie Klosterneuburg. Door de behandelende arts werd hij steeds opnieuw tot schrijven aangezet. De vruchten ervan werden door de arts gebundeld en uitgegeven.

Ook voor Hölderlin was de diagnose 'schizofrenie'. Hij werd na een behandeling van acht maanden in een ziekenhuis in Tübingen, ondermeer door Justinus Kerner, opgenomen in de familie van een schrijnwerker, waar hij tot aan zijn dood leefde. De begeleiding van psychisch zieken in familieverband en niet in een gesloten instelling beproefde Justinus Kerner ook in zijn eigen huis in Weinsberg.

Wolfgang Rihm zocht voor zijn Liedcycli teksten uit, die passen in zijn esthetiek van breuken en tegenstellingen. Zijn toonzettingen brengen ook verdoken tegenstellingen extreem tot uiting (Jäger omvat de lettergreep jäh - het beeld van een gewerschot dat de stilte van het naderbijsluipen verscheurt).

Vierdubbele forte, vierdubbele piano zijn vertrouwde expressieve middelen; de muziek moet met "schrikwekkend geweld" en "haast onhoorbaar" vertolkt worden. Een schijnbaar extreme tegenstelling duikt ook op tussen een volkomen traditionele toonspraak enerzijds (melodische frasen en harmonische onderbouw) en uiteenlopende muzikale elementen anderzijds die elke samenhang doen wankelen, zoals extreme toonhoogten, dynamiek, intervallen en pauzen. En toch schildert deze tegenstelling enkel de twee zijden van één en dezelfde persoonlijkheid: een ziel, die ziek is en verscheurdheid en afzondering ondervindt, zoekt als uiterlijke vorm nu net de meest voor de hand liggende frasen.

Zo lijkt Ernst Herbecks gedicht Der Herbst tevredenheid uit te drukken, die bij nader onderzoek gebroken blijkt. De

bladeren 'sieren' de bodem (in de zin van schoonheid, versiering), maar 'stom' (iets is tot zwijgen gebracht); het woud is 'rustig en tevreden', maar de jager sluipt als een onhoorbare bedreiging in het idyllische woud.

Rihm tekent deze onderhuidse bedreiging door scherpe dissonanten, die plots uitschieten, of stom onderdrukt steeds opnieuw uit het niets opduiken. Dit alles gebeurt achter een façade van ranke melodelijnen en eenvoudige harmonieën. De teksten van Hölderlin sluiten niet meer aan bij de herkenbare uiterlijke vormen (rijm en versmaat) van Wölflin en Herbeck: het zijn nog slechts fragmenten. Ook de muziek is hier nog extremer, nog meer rudimentair dan bij de andere auteurs. De zanger zingt volkomen ongebeleid of reduceert de stem tot fluisteren. De piano begeleidt vaak nog met één hand of eenstemmig; één van de stukken behelst zelfs geen gezongen woord.

Het beeld van de 'verstomming' vindt een beklemmende realisatie, het 'zich niet meer uitdrukken kunnen' is het laatste gevolg van het gemis van de oertoestand van de eenheid: de vogel, die van blad en boom gescheiden nog maar op halve kracht zingt, is uiteindelijk verstomd.

Doch niet alleen de reëel zieke mens, ook de minnaar, die geen lied vindt om zijn geliefde te prijzen, moet zwijgen terwijl hij spreken mag ('Stille Liebe'). Ook degene die 's nachts vertwijfeld is en weent moet bij klare dag over zijn kommernis zwijgen ('Stille Tränen'). Ook de dichter, in wiens ziel het woud een lied opwekte, vindt in de brede stroming van zijn nieuwe levensruimte geen woorden meer.

Zo worden de teksten van de zieke Herbeck, Wölflin en Hölderlin net als deze van de arts Kerner bewogen door dezelfde zielepijn en hetzelfde verlangen naar de verloren harmonie.

Johannes M. Kösters en Barbara Baun

NEUE ALEXANDERLIEDER

De vijfdelige Liedcyclus 'Neue Alexanderlieder' (1979) voor bariton en klavier is - na de compositie van Alexanderlieder voor twee stemmen en twee piano's uit 1976 - de tweede compositie waarvoor Rihm teksten van de schizofrene dichter Ernest Herbeck (Alexander) toonzet.

Deze Liedcyclus is 'gebroken tonale muziek' in strenge zin: enerzijds volgen vele tekstpassages eenvoudige tonale wendingen, met name in het bijzonder in de liederen die eerst ontstonden (Nrs. 1, 2 en 5). Hierbij worden korte, diatonisch dalende melodielijnen bij het wisselen van de verzen haast monotoon herhaald (bijvoorbeeld in het eerste en vijfde lied) of in beperkte mate veranderd. Zo stijgt in het tweede lied de topnoot van elke dalende lijn geleidelijk. Duidelijker en betekenisvoller worden de varianten wanneer in de teksten (pseudo-)naïeve natuurexpressies geëvoceerd worden (nr.1: berg en woud; nr.2: de aardbodem, gevallen bladeren, bomen, woud, hemel; nr.5: sering, bloemen, tuinen). De uitgecomponeerde breuken articuleren de tekstinhoud, die uiting geeft aan de gestoorde intermenselijke communicatie. Dit is vooral in het derde lied, waarin de tekst een tekstueel gedeformeerde afweer is van de omgeving, zeer sterk aan de orde:

"Ihr seid so wirsch
Ich mag euch alle nicht."
(Ge zijt zo woest, ik verdraag u allen niet)

Ook de tonaal schijnbaar eenvoudige liederen laten op de overeenkomstige tekstpassages op vergelijkbare wijze uitgecomponeerde breuken herkennen. Het zachte - aan Hugo Wolf refererende - ostinate begeleidingsmotief in het eerste lied weerklinkt ritmisch vervreemd en in extreme luidsterkte in de bezwering van een obsessie:

"Dort in dem dunklen Wald
Dort habe ich ganz schön
Das Wörtlein Frau gelallt."

(Daar in het donkere woud, daar heb ik lekker het woordje vrouw gelald)

De drie beklemtoonde woorden worden op de hoogste toon gezongen: de beide eerste in extreme luidsterkte, het laatste uiterst zacht, als spaarzame schaduw van de openingsmaten. Ook in het tweede lied krijgt de breuk vooral gestalte in de dynamische compositie en wordt ze gemotiveerd door het in de taal gebroken (en dus zeer treffende) beeld van de herfst: "Der Herbst ist eingefallen."

Op het meest heftige moment lijkt de muziek het meest gereduceerd: namelijk tot markante toonherhalingen in de zangstem en heftige tremoli in de pianobegeleiding, die tenslotte tot de twee begintonen en een vroegere, nerveus vibrerende figuur terugkeren.

Het derde en vierde lied zijn, ondanks een op het eerste gezicht volledig verschillende behandeling van stem en klavier, structureel sterk verbonden. Dit laat zich vermoedelijk verklaren door de ontstaansdata die meteen op elkaar aansluiten.

In het vijfde lied valt het dynamische hoogtepunt samen met een uitgesproken tonaal contrast. Op het zachte re-klein begin, volgt een extreem luide passage in cis op daarbij aansluitende woorden, die dan schijnbaar onvoorbereid overgaan in een bloemenidylle uit de seringentuin.

"Da war es aus mit drum und dran.
Die Welt sah anders aus."

ROBERT SCHUMANN / JUSTINUS KERNER

Lust der Sturmnacht

*Wenn durch Berg und Tale draussen
Regen schauert, Stürme brausen,
Schild und Fenster hell erklingen,
und in Nacht die Wanderer irren,*

*ruht es sich so süß hier innen,
aufgelöst in selges Minnen;
all der goldne Himmelsschimmer
flieht herein ins stille Zimmer.*

*Reiches Leben, hab' Erbarmen,
halt mich fest in linden Armen!
Lenzesblumen aufwärts dringen,
Wölklein ziehn und Vöglein singen.*

*Ende nie, du Sturmnacht, wilde!
Klirrt, ihr Fenster, schwankt, ihr Schilde,
bäumt euch, Wälder, braus, o Welle!
mich umfängt des Himmels Hell.*

Stirb, Lieb' und Freud'!

*Zu Augsburg steht ein hohes Haus,
nah bei dem alten Dom,
da tritt am hellen Morgen aus
ein Mägdelein gar fromm;
Gesang erschallt,
zum Dome wallt
die liebe Gestalt.*

*Dort vor Marias heilig Bild
sie betend niederkniet,
der Himmel hat ihr Herz erfüllt,
und alle Weltlust flieht:
"O Jungfrau rein!
Lass mich allein
Dein eigen sein!"*

*Als bald der Glocken dumpfer Klang
die Betenden erweckt,
das Mägdelein wallt die Hall' entlang,
es weiss nicht, was es trägt;
Am Haupte ganz
von Himmelsglanz
einen Lilienkranz.*

*Mit Staunen scheuen all die Leut'
dies Kränzlein licht im Haar.
Das Mägdelein aber wallt nicht weit,
tritt vor den Hochaltar:
"Zur Nonne weiht
mich arme Maid
Stirb, Lieb' und Freud'!"*

*Gott, gib, dass dieses Mägdelein
ihr Kränzlein friedlich trag,
es ist die Herzallerliebste mein,
bleibt's bis zum jüngsten Tag.
Sie weiss es nicht,
mein Herz zerbricht,
Stirb, Lieb' und Licht!*

Wanderlied

*Wohlauf! noch getrunken den funkelnden Wein!
Ade nun, ihr Lieben! Geschieden muss sein.
Ade nun, ihr Berge, du väterlich Haus!
Es treibt in die Ferne mich mächtig hinaus.*

*Die Sonne, sie bleibt am Himmel nicht stehn,
es treibt sie, durch Länder und Meere zu gehn.
Die Woge nicht haftet am einsamen Strand,
die Stürme, sie brausen mit Macht durch das Land.*

*Mit eilenden Wolken der Vogel dort zieht
und singt in der Ferne ein heimatlich' Lied,
So treibt es den Burschen durch Wälder und Feld,
zu gleichen der Mutter, der wandernden Welt.*

*Da grüssen ihn Vögel bekannt überm Meer,
sie flogen von Fluren der Heimat hierher,
da duften die Blumen vertraulich um ihn,
sie trieben vom Lande die Lüfte dahin.*

*Die Vögel, die kennen sein väterlich' Haus,
die Blumen, die pflanzt er der Liebe zum Strauss,
und Liebe, die folgt ihm, sie geht ihm zur Hand,
so wird ihm zur Heimat das ferneste Land.*

Erstes Grün

*Du junges Grün, du frisches Gras!
Wie manches Herz durch dich genas,
das von des Winters Schnee erkrankt,
oh wie mein Herz nach dir verlangt!*

*Schon wächst du aus der Erde Nacht,
wie dir mein Aug entgegenlacht!
Hier in des Waldes stillem Grund
drück ich dich, Grün, an Herz und Mund.*

*Wie treibt's mich von den Menschen fort!
Mein Leid, das hebt dein Menschenwort,
nur junges Grün ans Herz gelegt,
macht, dass mein Herze stiller schlägt.*

WOLFGANG RIHM/ERNST HERBECK

Neue Alexanderlieder (1979)

Die Frau In Mir

*Hoch droben auf dem Berg
Wo die zwei Englein stehn.
Dort ist dann auch noch - ein Zwerg
Er soll die Wache sehn
Immer grün auf diesen Höhn.*

*Dort in dem dunklen Wald
Dort habe ich ganz schön.
Das Wörtlein Frau gelallt.*

Der Herbst

*Die Blätter sind von den Bäumen gefallen.
Und zieren nun den Boden stumm,
Der Himmel ist ganz still und stumm.
Der Waqld ist ruhig und zufrieden.
Der Jäger pirscht sich an das Wild -
an Reh, Hirsch und Has.
Der Herbst ist eingefallen.*

Ich mag euch alle nicht.

*Ihr seid so wirsch
Ich mag euch alle nicht.
Ihr seid mir zu deppert.
Wenn ihr von mir gehen würdet.
Ich wäre froh darüber.*

Zwei Segel! (nach Conrad Ferdinand Meyer)

*Tiefblauer Himmel -
zwei Segel.*

Der Flieder

*Der Flieder steht im Garten.
so dicht und hoch hinaus.
die Mutter sieht die Blumen blühn.
und in die Zeit hinein.
da war es aus mit drum und dran.
die Welt sah anders aus.*

ROBERT SCHUMANN / JUSTINUS KERNER

Sehnsucht nach der Waldgegend

*Wär' ich nie aus euch gegangen,
Wälder, hehr und wunderbar!
Hieltet liebend mich umfangen
doch so lange, lange Jahr!*

*Wo in euren Dämmerungen
Vogelsang und Silberquell,
ist auch manches Lied entsprungen
meinem Busen, frisch und hell.*

*Euer Wogen, euer Hallen,
euren Säusel'n nimmermüd,
eure Melodien alle
weckten in der Brust das Lied.*

*Hier in diesen weiten Triften
ist mir alles öd und Stumm,
und ich schau in blauen Lüften
mich nach Wolkenbildern um.*

*Wenn ihr's in den Busen zwinget,
regt sich selten nur das Lied:
wie der Vogel halb nur singet,
den von Baum und Blatt man schied.*

Auf das Trinkglas eines verstorbenen Freundes

*Du herrlich Glas, nun stehst du leer,
Glas, das er oft mit Lust gehoben;
die Spinne hat rings um dich her
indes den düstern Flor gewoben.*

*Jetzt sollst du mir gefüllet sein
mondhell mit Gold der deutschen Reben!
In deiner Tiefe heiligen Schein
schau ich hinab mit frommem Beben.*

*Was ich erschau in deinem Grund,
ist nicht Gewöhnlichen zu nennen.
Doch wird mir klar zu dieser Stund,
wie nichts den Freund vom Freund kann trennen.*

*Auf diesen Glauben, Glas so hold!
Trink ich dich aus mit hohem Mute.
Klar spiegelt sich der Sterne Gold,
Pokal, in deinem teuren Blute!*

*Still geht der Mond das Tal entlang.
Ernst tönt die mitternächtige Stunde.
Leer steht das Glas! Der heilige Klang
tönt nach in dem kristallinen Grunde.*

Wanderung

*Wohlauf und frisch gewandert ins unbekante Land!
Zerrissen, ach, zerrissen, ist manches teure Band.
Ihr heimatlichen Kreuze, wo ich oft betend lag,
ihr Bäume, ach, ihr Hügel, o blickt mir segnend nach.*

*Noch schläft die weite Erde, kein Vogel weckt den Hain,
doch bin ich nicht verlassen, doch bin ich nicht allein,
denn, ach, auf meinem Herzen trag ich ihr teures Pfand,
ichühl's, und Erd und Himmel sind innig mir verwandt.*

Stille Liebe

*Könnt' ich dich in Liedern preisen,
säng ich dir das längste Lied.
Ja, ich würd in allen Weisen
dich zu singen nimmer müd'!*

*Doch was immer mich betrübte,
ist, dass ich nur immer stumm
tragen kann dich, Herzgeliebte,
in des Busens Heiligtum.*

*Dieser Schmerz hat mich bezwungen,
dass ich sang dies kleine Lied,
doch von bitterm Leid durchdrungen,
dass noch keins auf dich geriet.*

Pauze

WOLFGANG RIHM / ADOLF WÖFLI

Wölfli-Liederbuch

*Ich habe dich, geliebet!
Ich liebe dich, nicht mehr.
Ich scheiss Dühr in, die Augen!
Dann siehst Du mich nicht mehr.
Du bist ein Gottes-, Leugner!
Bringst mich zum Bettel, -Staab!
Und hast auch keine, Eutter!
Drumm öffne mir, das Graab.
Ich liebe dich, nicht mehr.*

*Ich habe dich geliebet!
Ich liebe dich, noch mehr!
Ich habe dich, geliebet!
Ich liebe dich, nicht mehr!*

*Auf dieser Brücke, steht ein Mann!
Abwehrend mit, den Händen.
Auf dieser Brücke, steht ein Mann!
Abwehrend mit, den Händen.
Und spricht zum Kind, Du bist im Bann!
Ich soll und muss dich sänden;
Ich habe oft ein hohler Zann!
Und will dein Blut, nicht schänden!
Du hast ja schöne, Kleider ann!
Kannst du dein Dampf-Boot, länden.*

*Das Schimmern zweier Sterne,
in einem finstern Gang.
Erblickt man aus der Ferne,
Es wirt mir angst und bang.
Ich schleiche auf den Zehen,
heran bis an die Wand!
Wo unt'(e)r herben Wechen,
ich meine Liebste fand.*

(1.) Ich kenn' ein wunderschönes Kind.
Doch hat es schwarze Augen.
Es weht im kühlen Abendwind.
Drumm lass ichs nimm(e)r taugen.
(2.) Es ist ja Heut und Morgen Blind.
Und schwimmt in schraffen Laugen.
Der Vatter ist schon lange Hind.
Du findest nur den Toot.

Es ist doch Gottes Wille:
Dass Glük verschwinden muss!
Und zürpt im Wald die Grille:
Fällt alles in den Russ.
Hält mir der Schatz nicht stille!
Ebjä!! Ebjä!! Ebjä!! Ebjä!!
Weil ich doch muss:
Ist es doch Gottes Wille:
Dass Glük verschwinden muss.

ROBERT SCHUMANN / JUSTINUS KERNER

Frage

Wärst du nicht, heilger Abendschein!
Wärst du nicht, sternerhellte Nacht!
Du Blütenschmuck! Du üppger Hain!
Und Du, Gebirg, voll ernster Pracht!
Du Vogelsang aus Himmeln hoch!
Du Lied aus voller Menschenbrust!
Wärst du nicht, ach, was füllte noch
in arger Zeit ein Herz mit Lust?

Stille Tränen

Du bist vom Schlaf erstanden
und wandelst durch die Au.
Da liegt ob allen Landen
der Himmel wunderblau.

So lang du ohne Sorgen
geschlummert schmerzenlos,
der Himmel bis zum Morgen
viel Tränen niedergoss.

In stillen Nächten weinet
oft mancher aus den Schmerz,
und morgens dann ihr meinet,
stets fröhlich sei sein Herz.

WOLFGANG RIHM/FRIEDRICH HÖLDERLIN

Hölderlin-Fragmente

Fragm. 57

*Ähnlich dem Manne, der Menschen frisset,
ist einer der lebt ohne (Liebe)
und Schatten beschreibend häßt er der Augen Zorn*

Fragm. 92

Wie Wolken um die Zeit legt

Fragm. 19

An meine Schwester

*Übernacht ich im Dorf
Albluft*

Strasse hinunter Haus Wiedersehn.

Sonne der Heimat

Kahnfahrt Freunde.

Männer und Mutter.

Schlummer.

Fragm. 14

Aber nun ruhet er eine Weile.

Fragm. 27

am stürzenden Strom,

Die Städte.

Fragm. 17

Empedokles auf dem Ätna

Gesang: tacet

Fragm. 38

*Denn nirgend bleibt er.
Es fesselt kein Zeichen.
nicht immer
Ein Gefäss ihn zu fassen.*

Fragm. 22

Gestalt und Geist

Alles ist innig

Das scheidet

So birgt der Dichter

Verwegner!

möchtest von Angesicht zu Angesicht die Seele sehn

Du gehst in Flammen unter.

Fragm. 4

Lied des Schweden

Aber ich will nimmer leben

Schlafenden brüllen spielen

Mord und Tod!

ROBERT SCHUMANN / JUSTINUS KERNER

Wer machte dich so krank?

*Dass du so krank geworden,
wer hat es denn gemacht?
Kein kühler Hauch aus Norden
und keine Sternennacht.*

*Kein Schatten unter Bäumen,
nicht Glut des Sonnenstrahls,
kein Schlummern und kein Träumen
im Blütenbett des Tals.*

*Dass ich trag Todeswunden,
das ist der Menschen Tun;
Natur liess mich gesunden,
sie lassen mich nicht ruhn.*

Alte Laute

*Hörst du den Vogel singen?
Siehst du den Blütenbaum?
Herz! kann dich das nicht bringen
aus deinem banger Traum?*

*Was hör ich? Alte Laute
wehmütiger Jünglingsbrust,
der Zeit, als ich vertraute
der Welt und ihrer Lust.*

*Die Tage sind vergangen,
mich heilt kein Kraut der Flur;
und aus dem Traum, dem banger,
weckt mich ein Engel nur.*

VRIJDAG 17 MAART 95

BERNHARD WAMBACH, PIANO

Programma

Arnold Schönberg (1874-1951)

Drei Klavierstücke opus 11

- Mässig
- Mässig
- Bewegt

Wolfgang Rihm (°1952)

Klavierstück V (1975)

'Tombeau'

Luigi Nono (1924-1990)

Sofferte onde serene (1976)

Pauze

Wolfgang Rihm

Klavierstück VI (1977/78)

Helmut Lachenmann (°1935)

Wiegenmusik (1963)

Wolfgang Rihm

Klavierstück VII (1980)



Bernhard Wambach / foto Charlotte Oswald

BERNHARD WAMBACH

Bernhard Wambach, in 1948 in Neuwied am Rhein geboren, studeerde bij Konrad Meister in Bremen, bij Peter-Jürgen Hofer in Hamburg en vervolmaakte zich tussen 1973 en 1977 bij Friedrich Gulda. In 1978, 1980 en 1982 nam hij ook deel aan de Internationale Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt.

Na zijn opmerkelijke prestatie op de internationale Arnold Schönberg-wedstrijd te Rotterdam in 1979 en een eerste prijs op de Kranichsteinerwedstrijd in 1982, trad hij regelmatig op in heel Europa, Japan, Taiwan, China, Korea en Indië. Bernhard Wambach is een regelmatige gast op alle festivals voor nieuwe muziek. Zijn zeer uitgebreid repertoire van twintigste-eeuwse werken vult hij aan met een selectie uit de klassieke literatuur. Zo bracht Bernhard Wambach met het Symfonie-orkest van de Südwestfunk onder leiding van Michael Gielen Mozarts pianoconcerto in D, KV 451. In 1994 vertolkte de pianist voor het eerst de 'Kunst der Fuge' van Bach in combinatie met de derde klaviersonate van Pierre Boulez.

Tot op heden maakte Bernhard Wambach opnamen met werk van Reger, Stockhausen, Boulez, Zimmermann, Xenakis, Rihm en Lachenmann. Verder werkte hij mee aan een honderdtal radio-opnamen en verscheidene televisie-optredens.

Wambach werkte nauw samen met de componisten Stockhausen, Boulez, Kagel, Xenakis, Nono, Lachenmann, Hosokawa, Kalitzke en andere. Naast Michael Gielen musiceerde hij onder de leiding van de dirigenten Myung-Whun Chung, Hans Zender, Peter Eötvös, Hiroshi Wagasugi, Gary Bertini, Eberhard Kloke, Lothar Zagrosek en Johannes Kalitzke. Buiten het solistische klavierspel wijdt hij zich ook intensief aan de vertolking van kamermuziek.

Bernhard Wambach doceert piano op ondermeer de zomercursus in Darmstadt, het Centre Acanthes in Avignon en op het Akiyoshidai Music Festival in Japan. Sinds 1989 is hij ook als professor verbonden aan de Folkwang-Hochschule Essen-Duisburg.

ARNOLD SCHÖNBERG

Drei Klavierstücke opus 11

Hoewel de pianomuziek geen dominante plaats bekleedt in het oeuvre van Arnold Schönberg, is zij van onschatbaar belang door het feit dat zij de cruciale momenten in zijn stilistische evolutie markeert. De eerste opmerkelijke bundel voor piano bevat de drie Klavierstücke opus 11 uit 1909. De beide eerste stukken werden voltooid op 19 en 22 februari (en bezorgd aan Busoni die het tweede orkestreerde); het derde stuk ontstond enige maanden later en was klaar op 7 augustus. Het werk werd in zijn geheel gecreëerd op 14 januari 1910 te Wenen.

In het jaar 1909 - Schönberg was toen 35 jaar oud - schreef de componist ook de Liedercyclus 'Das Buch der Hängenden Gärten', de Fünf Stücke voor orkest opus 16, alsook het drama 'Die Erwartung'. Deze zeer uiteenlopende titels geven een belangrijke indicatie over Schönbergs stilistische evolutie: het is de aanzet tot een belangrijke periode waarin Schönberg het chromatische universum exploreert dat zal leiden tot de atonaliteit.

Vanuit dit oogpunt lijkt het opus 11 dan ook gekenmerkt te zijn door een experimenteel karakter, dat direct aansluit bij de 'Hängenden Gärten'. Met het opus 11 zet Schönberg nochtans geen grote schreden: in tegenstelling tot Prokofief of Bartok exploiteert hij niet de 'percussieve' mogelijkheden van de piano. Vanaf het begin zingt de piano, waardoor Schönbergs pianomuziek eerder bij Debussy aansluit. Vanuit dat vertrekpunt ontwikkelt Schönberg echter een zeer persoonlijke taal, die niet zozeer in de stilistische overeenkomsten dan wel in de verschillen tussen de drie stukken oplicht. Het eerste (Mässig) is ongetwijfeld het meest perfecte: men kan het situeren in de traditie van de beste intermezzi van Brahms. Het tweede (Mässig) is het langste en meest traditionele en toegankelijke bij een eerste beluistering. Het derde deel (Bewegt) is technisch het meest veeleisende.

WOLFGANG RIHM

Klavierstück V en VI

Klavierstück V begint met de in viervoudig forte over drie octaven aangeslagen toon C, die vervolgens langzaam wegsterft. Een ritmische groep van akkoorden die deze toon ompelen volgt, die dan onmiddellijk overgaan in het tweede deel van het stuk, een 'Ciaccona', waarin opnieuw klanken als een stormvloed over het gehele klavier razen. In het midden van het werk klinkt nog eenmaal de lang aangehouden C, gevolgd door een ritornello bestaande uit vijf stijgende akkoorden, dat dan een aantal variaties ondergaat. Het derde deel, Quasi Chorale, is een rustige variatie op de akkoorden die de centrale toon C begeleiden. Als coda keert nog zevenmaal de toon C terug, gescheiden door in de muziekgeschiedenis nog nooit zo lang 'gehoorde' pauzen.

De door luisteraars getrokken parallel van het 'tegen een muur oprennen' stemt volledig overeen met de gevoelens van de componist, die over de aanleiding tot het schrijven van dit stuk zei: "Aanleidingen tot componeren zijn voor mij steeds een mengeling tussen externe en interne elementen, die ik niet kan scheiden. In dit geval waar het verhard en het losweken een constitutieve rol spelen in het compositorisch proces, ligt de externe aanleiding vanzelfsprekend in de wereld die ons omringt. Het is een wereld waarin de restrictieve krachten steeds gewelddadiger worden, zodat het tegengewicht van onze innerlijke wereld ook om meer ruimte moeten kampen. De interne drijfveer loopt dus emotioneel en structureel parallel met het uitwendige, met de atmosfeer die ik opsnuf. Ik ben immers een componist, die met zijn gevoelens en zenuwen componeert en niet enkel met een potlood.

De ondertitel 'Tombeau' slaat natuurlijk op de 'verharding', op het monumentaliseren van de gevoelens, die naar buiten toe gepantserd optreden, om niet direct weggeveegd te worden. Tombeau is natuurlijk ook de benaming van een rituele act: het duistere, het feestelijke, maar ook het heftige, het agressieve dat uit dit stuk spreekt, dat voor mij een duister grafmaal is."

"Klavierstück VI is een cyclus van bagatellen, seismografisch genoteerde bewegingen van reeds aangewend materiaal. Vier dagen leefde ik volledig geïsoleerd, in gezelschap van slechts mijn hond. Bij dit regelmatige levensritme was ik in staat om uitsluitend met materiaal om te gaan dat al langere tijd in gebruik was of zelfs uitgeput leek: ik improviseerde urenlang op akkoordenreeksen en melodieën uit verschillende stukken.

Het pianowerk kreeg langzaam een eigen leven; ik begon fragmenten te noteren, ook pauzen. Door me steeds verder te concentreren vond ik de eigen richting van elk fragment, die ik enkel wilde aanduiden. Voor deze open en radicale zienswijze vond ik veel inspiratie in de kunst van Kurt Kocherscheidt, aan wie ik deze cyclus opdraag. Voor mij zijn deze bagatellen de lichtstraal op een uitgeput bijeenrapen aan het einde van een geweldige productie: in 1977 de Derde Symfonie, Hölderlin-Fragmente, Musik für Streicher, 1978: de kameropera Jakob Lenz, Erscheinung, Klavierstück VI...."

LUIGI NONO
Sofferte onde serene

In het werk van Luigi Nono staat de piano, en meer bepaald de analyse van haar sonore mogelijkheden, centraal. Deze analyse ligt in de constante dialectiek tussen het voorgestelde materiaal en haar interne decompositie en uitdieping tot op het punt van de uitputting.

Het gaat hier echter niet om een zoektocht naar de variëteit van de pianoklank; wel om een verdiepen van de mogelijkheden, verbonden aan deze van de pianist in zijn creatieve verhouding tot de klank. Dit wil zeggen dat het hele werk dat op het klavier gebeurt, beschouwd wordt als vrij van elke vooraf bepaalde expressiviteit, vreemd aan de instrumentale eiser van historische aard en zelfs aan deze van de nieuwe muziek, van wiens logica Nono zich distantieert.

Nono vertrekt van groepen klanken, die hun effect ontleen aan statische harmonische structuren. Uiterlijk staan ze als blokken naast elkaar, maar haast ongemerkt begint zich dan van binnen uit een beweging te ontwikkelen, die hen tot leven brengt en harmonische spanningen doet ontstaan. Zo wordt de muziek, of eerder nog de klank zeer beweeglijk, terwijl het geheel toch ook een zeer statische indruk blijft maken. De vergelijking met een mozaïek kan hier verhelderend zijn: elk element ervan is geïsoleerd, gefixeerd en staat volledig op zichzelf; opgenomen echter in het geheel krijgt het een dynamische geladenheid, in enge verbondenheid met het geheel.

HELMUT LACHENMANN

Wiegenmusik

Helmut Lachenmanns klavierwerken werden geschreven in een tijdspanne van 25 jaar. De 'Fünf Variationen über ein Thema von Franz Schubert' ontstonden nog tijdens Lachenmanns studietijd in 1956. 'Echo Andante' (1961/62) en 'Wiegenmusik' werden geschreven na het zeer ingrijpende verblijf bij Nono, bij wie Lachenmann van 1958 tot 1960 in de leer ging. Het werk 'Guero', dat hier in december vertolkt werd door Lachenmann zelf, behoort tot een groep van composities waarin Lachenmann 'musique concrète' trachtte te realiseren. 'Ein Kinderspiel' tenslotte, eveneens in de Lachenmann-driedaagse van december te horen, betekent een terugkeer naar een 'normale' behandeling van het instrument en gangbare bezetting.

Aan de basis van Wiegenmusik lag een klankvoorstelling die het resultaat was van zich periodisch of continu opvullende intervallen. Er ontstond een raamwerk van veelvuldig vertakte arpeggio-figuren, waarbinnen zich door verscheidene vormen van tenuto-spel en pedaalgebruik enkele harmonische niveau's verzelfstandigden. Het is de tendens tot ritardando die de associatie mogelijk maakt: 'Kind bij het inslapen'.

NOG MEER HEDENDAAGSE MUZIEK OP

dinsdag 21 maart 95 met Champ d'Action

muzikale leiding	Celso Antunes
solisten	Mireille Capelle, mezzo Alain Thai, contratenor en spreker
Klaus Huber	La Terre des Hommes
Richard Barrett	Another Heavenly Day
Jonathan Harvey	Soleil Noir/Chitra (creatie)

zaterdag 29 april 95 met Volker Banfield, piano

Béla Bartók	Rapsodie, opus 1, Sz.26 Sonata, Sz.80 Im Freien, Sz.81
Györgi Kurtág	Acht Klavierstücke, opus 3 Jatekok (fragmenten)
Györgi Ligeti	Etudes pour piano nrs. 7,8,9,11,12,13

zondag 30 april 95

The Purple Cucumber - A Tribute to the Music of Frank Zappa
BRTN Filharmonisch Orkest

muzikale leiding	Mark Foster
met	Bart Maris, trompet Robert 'Bobby' Martin, zang, saxofoon, keyboards Danny De Cort, gitaar Johan Vandendriessche, sax Andy Jacobson, keyboards Andy Treacey, drums Jake Newman, bas
Trio Cucamonga	Jenny Spanoghe, viool Marc Matthys, piano Rigo Messens, cello

donderdag 4 mei 95 met Danel Kwartet

Luc Brewaeys	Strijkkwartet nr 2 'Bowmore' (creatie)
J. Derégnaucourt	Strijkkwartet 'Les Tissages du Temps'
K.Szymanowski	Strijkkwartet nr 2, opus 56
Allain Gaussin	Chakra





deSingel

bespreekbureau Desguinlei 25 . B-2018 Antwerpen . tel. 03/248 38 00
administratie Jan Van Rijswijcklaan 155 . B-2018 Antwerpen
tel. 03/248 28 00 . fax 03/248 28 28

Met steun van de Vlaamse Gemeenschap, de Provincie Antwerpen,
Agfa-Gevaert, Gemeentekrediet, Knack, De Morgen, Nationale Loterij, Tractebel