

ROYAL CONCERTGEBOUW ORCHESTRA

HORIZON



LIVE

4

GUSTAV MAHLER / COLIN MATTHEWS >

NICHT ZU SCHNELL

GEERT VAN KEULEN >

FÜNF TRAGISCHE LIEDER

DETLEV GLANERT > FLUSS OHNE UFER

WILLEM JETHS > SCALE 'LE TOMBEAU DE MAHLER'

JOEY ROUKENS > OUT OF CONTROL

RODION SJSTJEDRIN > OBOE CONCERTO

LUCIANO BERIO > SOLO

MATTHEW HINDSON >

CHRISSIETINA'S MAGIC FANTASY



Fünf tragische Lieder

I Nirgends

Und immer überall und immer
ruhelos immer ohne Schlaf
ohne sie überall suchen

und herumstreifen um sie nicht
überall zu wissen überall auch
an Orten wo sie nie

aber man weiss ja nie
also nicht schlafen nicht essen
und überall schauen überall

das hätte sie nie sagen
sie nie gewollt aber was
wissen sie davon überall

wo ihr Schatten ihr
Fusstritt dort werde auch ich
gehen und in der Sonne gehen
und in der Nacht natürlich
alle Schiffe Strassen Züge
es gibt viel zu tun überall
ja ich weiss sie ist weg
aber vielleicht wartet sie
doch überall auf mich also

such ich und schau ich und schlaf
ich nicht sondern bleib
über die Massen wachsam.

II Bitte an den Maler

Mein Arsenal an Klang und Sprache
besteht in Zeit. Sie nicht. Ich brauche

deine Hilfe. Wenn ich sie mit meiner warmen
Hand, so schwer von Blut, berühren will,

dann ist da nichts. Du hast ein Brett mit vierzehn
Farben, einen Pinsel aus Fuchshaar –

streichele sie zum Vorschein, grüner Schatten
an ihrem Ohr, und auf ihrem Hals und Hauch

von altem Elfenbein. Bereite einen Platz für sie
in den Fasern deiner Leinwand. Ruf mich
dann rein. Du starrst aus dem Fenster.
Ich bleibe einen Meter davor stehen.

Sie sieht mich an.

III Preis die Höhe

Natürlich spielen die Bässe
einen Trauermarsch; selbst ihr Menuett,
ihre Gavotte ist ein Trauermarsch.

Krank wird man von dem Pauken,
allein schon der Anblick von Pauken
bedeutet einen Trauerzug.

Du musst in den Saal, wo Tiefe
dich hinabsaugt, die Decke dich
begräbt. Schau auf den Boden.

Ein Kind klettert auf den Sitz,
erhitzt, wild vom rauschenden
Licht – zerr es herab.

Schliesse die Augen ganz fest beim Einsatz
der Geige. Nun schweigt das Orchester,
jetzt steigt eine Stimme über Schwere

hin an. Du willst nicht, du wehrst dich –
aber das Lied schleift dich mit
in einer Windhose bitteren Trosts.

IV Wanderung

Hoch über den Klippen stampfte sie,
machte Jagd auf den Gedanken an die Tochter,
den Geruch der Tochter, die Tochter.

Wind bürstete das lange Gras
zu gekräuselter, welliger Wasserfläche.
Zum Lachen. Sonne auch noch.

Sie stürmte in die nächste Senke,
zum neuesten Kap des Meeres.

Unbemerkt schweigend, rannte
das Kind neben ihr her.

V Spiel

Sie jagt mich, sie schickt mir
glatte Fliesen und tiefes Wasser, grüne
Vögel haben es auf meine Leber abgesehen.

Ich versteck mich in glühenden Weiden, ich verberge
mich auf dem Bergrand. Ihr unterirdisches
Pfeifen kann ich nun beinah hören, ja,

sie jagt mich. Wenn es einen Jäger gibt,
trägt er meinen Mantel. Ich fang ihren
Duft, in dem ich ersticken will. Solang

ich an die Maskerade der Jagd glaube,
gibt es sie noch. Wenn der Vorhang fällt,
mach ich mich zum Narren mit Pfeil und Bogen.

Anna Enquist, *De Tussentijd*

(*De Arbeiderspers*, 2004) Translation Gregor Seferens



Lothar Zagrosek
conductor



Markus Stenz
conductor

Detlef Roth
baritone



Ed Spanjaard
conductor



Susanna Mälkki
conductor



Alexei Ogrintchouk
oboe



Jörgen van Rijen
trombone

Monica Naselow, Marijn Mijnders
violin



Mahler/Matthews *Nicht zu schnell*

Many of Gustav Mahler's early works have been lost. One exception is the unfinished *Piano Quartet*, marked *Nicht zu schnell* (Not too fast), written around 1876. To some, the work may not immediately suggest Mahler, if only because he never again returned to the medium of instrumental chamber music. But the ominous atmosphere and the sweeping, almost symphonic gestures of the musical material are very much Mahlerian. Composer and musicologist Colin Matthews, who collaborated with Deryck Cooke on a performing version of Mahler's *Tenth Symphony*, was commissioned by the Royal Concertgebouw Orchestra to orchestrate the first movement of the *Piano Quartet*. Matthews says, 'Mahler's first primary subject at the conservatory was piano. That instrument predominates in the quartet and features a much more virtuoso style than that of the strings. In my orchestration, I had to thin out the overwrought texture of the original. I also put some of the melodic lines in different registers because the middle register was too prevalent in the piano quartet.' Matthews also added tempo and dynamic indications, as these are scarce, and in some cases altogether missing, in Mahler's manuscript. The resounding result is a full-blooded Mahlerian orchestral work with savagely seething climaxes.

Van Keulen *Fünf tragische Lieder*

One could say that Mahler's spirit also permeates Geert van Keulen's *Fünf tragische Lieder*, Mahler's music being of great importance to this Dutch composer. Moreover, the work immediately lends itself to a comparison with Mahler's *Kindertotenlieder*, as the original poems by Anna Enquist on which van Keulen based his 'tragic songs' are about the death of a daughter. Yet van Keulen does not set out to imitate his illustrious predecessor. Instead, he has borrowed the musical material employed in his *Fünf tragische Lieder* from a number of his own previous compositions, including the Horn Concerto that Jacob Slagter and the Royal Concertgebouw Orchestra premiered in 2001. In the first song, agitated runs depict the restlessness of a desperate soloist, who knows that 'she' has disappeared but still hopes somehow to find her again. Although a peaceful

mood predominates in the artist's studio in 'Bitte an den Maler', the tender chords betray an extreme vulnerability. In the third song, these chords must yield to a powerful funeral march in which rage and revolt resonate, as does 'bitter comfort'. The mood of 'Wanderung' is void, the memory of the daughter associated with disquietingly soft layers of sound. In the final song, 'Spiel', the poetess herself is the object of a hunt. Resignation is impossible; the door slams shut with a crashing chord.

Glanert *Fluss ohne Ufer*

Detlev Glanert is not a man of small gestures. The fitful jolts of sound produced by the orchestra in *Fluss ohne Ufer* (River without Banks) virtually make themselves felt on a physical level. 'I like to think of my compositions as a mass of muscle,' says Glanert. 'It's an organic whole that moves and grows. I find the premise that music is purely structural to be unacceptable. My work is based not on theoretical formulas, but on processes of growth. The erratic human nature of music is ineffaceable.' The German composer thus aligns himself with his teacher Hans Werner Henze, who experimented with atonality and serialism without ever rejecting the more traditional gestures of romanticism. Indeed, the themes in *Fluss ohne Ufer* call for theatrical means. This orchestral work is related to Glanert's opera *Das Holzschiff*, which is itself based on the trilogy of novels *Fluss ohne Ufer* by the radical German writer Hans Henny Jahnn (b. 1894, d. 1959), a work thousands of pages long. The introduction to Jahnn's trilogy serves as the point of departure for Glanert's opera and the orchestral work. The plot involves a mutiny on board a mysterious ship having set sail for an unknown destination. As a result of the violence on board, a shipwreck ensues, leaving only two young survivors. Glanert says, 'I wanted to structure the piece in a single overarching climax, like my musical model Mahler, who was so good at that.' The work thus builds from the ringing of a mysterious ship's bell to a treacherous, stormy sea.

Jeths *Scale, tombeau de Mahler*

Mahler lives on very explicitly in Willem Jeths's *Scale*, a work commissioned by the RCO and bearing the telling subtitle *tombeau de Mahler*. *Scale* is the Italian word for

'stairs', 'ladders' or 'musical scales'. Jeths calls these 'a symbol of the course of life. Human beings continue to develop on successively higher planes until they can finally knock on heaven's door.' Death served as an important theme in Mahler's symphonies. An experience Jeths refers to is one that Mahler incorporated in his unfinished Tenth Symphony. In New York, Mahler witnessed a funeral procession that came to a stop directly under his hotel window. The deceased was then saluted with a single muffled drumbeat. Like the Tenth, *Scale* also features dull blows and a crushingly dissonant chord. Equally reminiscent of Mahler are the plaintive lyricism of a muted trumpet, a giant hammer and the emergence of an offstage brass ensemble introducing a sorrowful chorale. Steel drums subtly add a colour that is alien to Mahler's universe. The mood is gloomy, but the ever-recurring ascending scalar motifs give a hopeful outlook.

Joey Roukens Out of control

In *Out of control*, the young composer Joey Roukens wanted to relinquish as much of his control over the notes as possible. 'Of their own accord, notes often want to take a particular direction,' says Roukens. The result is a piece with a spontaneous, unbridled character. To keep the work from becoming too formless, the composer introduced a structure similar to the traditional rondo form: A–B–A–B–A. The A sections call up associations with ambient-like music but also with Mahlerian gestures. The central A section in particular seeks refuge in Mahler's aesthetic. Indeed, Roukens says, 'He is one of my heroes.' The B sections are energetic, rhythmic passages, and it is precisely in these sections that the 'out of control' element can be clearly distinguished. The first B section culminates in a wild circus waltz, while the second B section rushes straight into stomping pop rhythms. Roukens says, 'It's as if you're in a speeding train watching the landscape change, and then all of a sudden you briefly end up in a 'low culture' area. This is very natural to me because I grew up listening to popular music. Composers of my generation grew up in a time when there was greater access than ever before to the most diverse musical styles and genres.'

Shchedrin *Oboe Concerto*

It was partly thanks to a request from Mariss Jansons and Alexei Ogrintchouk, principal oboist of the RCO, that Rodion Shchedrin wrote an oboe concerto. It is, in fact, the very first concerto for a reed instrument in his vast oeuvre. 'Naturally, the oboe is remarkably prominent in my compositions,' says the composer. 'I always use it at important moments. It's an instrument which has been around for centuries and which so stands out in terms of its beauty and personality that it is truly suited to those moments.' ♦ Shchedrin's musical language is related to the music of Shostakovich, among others, and the two also happened to be good friends. The *Oboe Concerto* features tragedy, darkly portrayed in the strings, and moments of great nostalgic beauty, while excruciatingly long notes test the oboist's mettle. The *Oboe Concerto* is made up of three seamlessly connected movements. Both the biting and the lyrically melancholy character of the instrument are explored. To this end, the alto oboe is given an important shadow part. The work also capitalises on many of the orchestra's possibilities. Shchedrin says, 'The virtuosity of the orchestral parts in the last movement was specially inspired by the abilities of the players making up the world's best orchestra.' After the premiere of the work, Ogrintchouk was also hailed by the press as the 'best oboist in the world'.

Berio *SOLO*

Trombonist Jörgen van Rijen is another acclaimed member of the orchestra. *SOLO* by the Italian composer Luciano Berio offers him a vast range of opportunities to display his musicality and virtuosity. Clearly, Berio's music demands a great deal of its performers. The composer experimented to his heart's content with means of musical expression in his series of *Sequenzas* for various solo instruments. Berio himself claimed that the trombone part in *SOLO*, which he wrote for Christian Lindberg in 1999, was 'absurdly difficult'. The title can be taken quite literally: the orchestra and soloist make use of the same musical material, yet go their separate ways in the process. The trombone sets the tone, a single, soft note ushering in the piece. The entire composition centres on that one sound – limited basic material out of which Berio builds a colourful, dramatic development. Countless timbres are explored through the use of very diverse blowing techniques and

even the human voice. The contrast between the trombone and the orchestra is great. Orchestral instruments continually emerge as roadblocks, but against a quiet background, the soloist can certainly bellow back at times. By the end, all that remains is the one solitary note with which the work opened.

Hindson *Chrissietina's Magic Fantasy*

Like Joey Roukens, the Australian composer Matthew Hindson enjoys taking inspiration from popular musical culture, as is clear from *Chrissietina's Magic Fantasy*, premiered by Glenn Murray and Christine Myers in 1994. This popular work also exists in versions for solo violin and for violin and piano. Although Hindson wanted to capture a rockabilly character, this piece for two violins also features traces of death metal and techno in addition to rock and country music. The music swings but is rigorously structured nonetheless, requiring both an exact and exuberant performance.

Floris Don Translation Josh Dillon

Horizon 4

Mahler/Matthews *Nicht zu Schnell*

Un grand nombre d'œuvres du début de la carrière de Gustav Mahler ont disparu. Le *Quatuor avec piano*, inachevé, composé vers 1876 et portant l'indication de tempo 'Nicht zu Schnell', constitue une exception. À l'écoute, on ne pensera peut-être pas directement à Mahler, pour la simple raison que par la suite, ce dernier ne s'intéressa plus à la musique de chambre instrumentale. L'atmosphère funeste qui règne dans cette œuvre est néanmoins mahlérienne tout comme les gestes fastueux presque symphoniques du matériau musical. À la demande de l'Orchestre Royal du Concertgebouw, le compositeur et musicologue Colin Matthews a orchestré le premier mouvement du *Quatuor avec piano*. Avec Deryck Cooke, il avait auparavant mis au point une version de concert de la *Dixième symphonie* de Mahler. 'La première discipline principale de Mahler au conservatoire était le piano', rappelle Matthews. 'Cet instrument a le verbe haut dans le quatuor. Sa partie est d'écriture beaucoup plus virtuose que celle des instruments à cordes. Dans mon arrangement pour orchestre, j'ai dû éclaircir la texture surchargée. J'ai aussi modifié le registre de certaines lignes mélodiques parce que le registre central était trop présent.' Matthews a également ajouté des indications de tempo et de dynamique parce que ces dernières étaient rares voire pratiquement inexistantes dans le manuscrit de Mahler. Le résultat sonore donne une œuvre orchestrale purement mahlérienne aux climax sauvagement tourbillonnants.

Van Keulen *Fünf tragische Lieder*

L'âme de Mahler rôde également dans les *Fünf tragische Lieder* de Geert van Keulen. Pour le compositeur néerlandais, la musique de Mahler est de grande importance et une comparaison avec ses *Kindertotenlieder* semble évidente. Les poèmes originaux d'Anna Enquist sur lesquels Van Keulen a basé ses 'lieder tragiques' ont en effet comme sujet le décès d'une enfant. Pourtant Van Keulen n'a pas imité son célèbre prédécesseur. Van Keulen a entièrement emprunté le matériau musical des *Fünf tragische Lieder* à un certain nombre de ses compositions plus anciennes, notamment à son *Concerto pour cor* que Jacob Slagter et l'Orchestre Royal du Concertgebouw ont créé en 2001. Dans le premier lied, des traits agités

expriment la fièvre du soliste éperdu, qui sait que 'elle' a disparu mais espère quand même retrouver quelque part. Dans 'Bitte an den Maler', une atmosphère paisible peut ainsi régner dans l'atelier du peintre; les accords tendres sont très fragiles. Dans le troisième lied, ils doivent ployer devant une puissante marche funèbre dans laquelle résonnent tant la fureur et la révolte qu'une 'amère consolation'. L'atmosphère est ténue dans 'Wanderung', où le souvenir de cette enfant va de pair avec de douces couches sonores préoccupantes. Dans le lied final, 'Spiel', le poète est lui-même la proie d'une chasse. La résignation est impossible; la porte est claquée sur un puissant accord.

Glanert *Fluss ohne Ufer*

Detlev Glanert est plutôt un homme aux gestes grands et généreux. C'est presque physiquement que l'on ressent les chocs sonores capricieux que l'orchestre produit dans *Fluss ohne Ufer*. Glanert dit au sujet de ses œuvres: 'Je vois volontiers mes partitions comme un faisceau musculaire. C'est un tout organique qui se meut et grandit. La thèse prétendant que la musique serait purement structurelle est selon moi inacceptable. Mon œuvre ne se base pas sur des formules théoriques mais sur des processus de croissance. La nature humaine et capricieuse de la musique est ineffaçable.' Le compositeur allemand se situe ainsi dans le camp de son professeur Hans Werner Henze qui a fait un certain nombre d'expériences avec l'atonalité et le sérialisme mais n'a jamais renié les gestes romantiques plus traditionnels. La thématique de *Fluss ohne Ufer* fait également appel à des moyens théâtraux. Cette œuvre orchestrale est apparentée à l'opéra de Glanert intitulé *Das Holzschiff*, basé sur une trilogie d'un millier de pages, *Fluss ohne Ufer*, de Hans Henny Jahnn (1894-1959), écrivain radical allemand. L'introduction de la trilogie de Jahnn constitue pour Glanert le point de départ tant de son opéra que de son œuvre orchestrale. Elle narre une mutinerie à bord d'un navire mystérieux dont la destination est inconnue. Un naufrage fait suite à la violence. Ne survivent que deux jeunes gens. Glanert explique: 'Je voulais créer pour cette œuvre un grand arc de tension, comme savait si bien le faire Mahler, mon grand exemple.' C'est ainsi que l'œuvre naît de la sonnerie d'une mystérieuse cloche de navire et s'amplifie jusqu'aux rugissements d'une mer dangereuse prise par la tempête.

Jeths *Scale, tombeau de Mahler*

Dans *Scale* de Willem Jeth, composition commandée par l'Orchestre Royal du Concertgebouw, l'esprit de Mahler plane de façon très explicite. Son sous-titre 'Tombeau de Mahler' est éloquent. 'Scale' signifie en Italien 'escaliers' ou 'échelles' (sonores). Comme le note Jeth, ceux-ci symbolisent le cours de l'existence: l'être humain se développe toujours pour atteindre un plan plus élevé jusqu'à ce qu'il puisse enfin frapper à la porte des cieux. Dans ses symphonies, la mort fut pour Mahler un sujet important. Jeth fait notamment référence à une anecdote que Mahler intégra à sa *Dixième symphonie*: À New York, ce dernier vit un cortège funèbre s'arrêter au-dessous des fenêtres de son hôtel et saluer par un coup de tambour assourdi la personne décédée. Comme dans la *Dixième symphonie*, on entend dans *Scale* des grondements sourds et un accord dissonant foudroyant. Sont tout aussi mahlériens le lyrisme endeuillé d'une trompette en sourdine, l'énorme marteau, l'apparition d'un 'Fernorchester', et l'ensemble de cuivre placé au loin qui commence un choral de lamentation. Des steeldrums ajoutent de manière subtile une couleur étrangère à l'univers de Mahler. L'atmosphère est sombre, mais les motifs de gammes ascendants sans cesse réitérés offrent une perspective pleine d'espoir.

Joey Roukens *Out of control*

Dans *Out of control*, le jeune compositeur Joey Roukens a voulu le plus possible lâcher le contrôle sur le matériau sonore. Il remarque: 'Les notes veulent souvent aller d'elles-mêmes dans une certaine direction'. C'est ainsi qu'une œuvre de caractère spontané et débridé a pu voir le jour. Voulant éviter l'écueil consistant en un trop grand manque de forme, le compositeur a donné à son œuvre une structure A-B-A-B-A, comparable à celle de la forme rondo traditionnelle. Les sections 'A' font appel au monde de la musique 'd'ambiance' mais aussi à la gestique de Mahler. La section A centrale se frotte notamment à l'esthétique de Mahler – 'c'est un de mes héros', confirme Roukens. Les sections 'B' consistent en des passages énergiques, rythmiques; c'est justement dans ces sections que l'élément *out of control* est le plus audible. Le premier B aboutit à une petite valse de cirque frénétique tandis que le deuxième B va vers des rythmes pop trépidants. Roukens explique à ce propos: 'c'est comme lorsque l'on est assis dans un train roulant rapidement, que l'on voit le paysage changer, et que l'on se trouve de

façon très ponctuelle dans une région de *low-culture*. C'est pour moi très naturel puisque j'ai grandi environné de musique populaire. Les compositeurs de ma génération sont d'une époque où l'on peut avoir accès comme jamais auparavant aux styles et genres musicaux les plus divers'.

Shchedrin *Concerto hautbois*

C'est notamment à la demande de Mariss Jansons et Alexei Ogrintchouk, hautbois solo de l'Orchestre Royal du Concertgebouw, que Rodion Shchedrin a composé un concerto pour hautbois. Dans son vaste corpus d'œuvres, c'est son premier concerto pour instrument à anche double. Le compositeur explique à ce propos: 'Le hautbois est naturellement particulièrement présent dans mes partitions. Je l'emploie toujours aux moments importants. Cet instrument existe depuis des siècles et c'est parce qu'il excelle par sa beauté et sa personnalité qu'il est à sa place à de tels moments.' ♦ Le langage musical de Shchedrin est entre autres apparenté à celui de Chostakovitch avec lequel Shchedrin était ami. Le *Concerto pour hautbois* connaît des moments d'un tragique sombre et d'une grande beauté sonore empreinte de nostalgie; le hautboïste est mis à l'épreuve par des tenues abominablement longues. Le concerto pour hautbois possède trois parties qui s'enchaînent sans interruption. Le compositeur explore le caractère acerbe mais aussi lyrique et mélancolique de l'instrument. Le cor anglais est certes dans l'ombre mais possède aussi une partie importante. Les possibilités de l'orchestre sont de toutes façons mises fortement à contribution. Selon Rodion Shchedrin: 'En composant les parties d'orchestre très virtuoses du dernier mouvement j'avais à l'esprit les qualités du meilleur orchestre du monde. Après la création de l'œuvre, Alexei Ogrintchouk a été sacré par la presse «meilleur hautboïste au monde'.

Berio *SOLO*

En la personne de Jörgen van Rijen, l'orchestre peut se féliciter d'avoir également parmi ses membres un fabuleux tromboniste. *SOLO*, du compositeur italien Luciano Berio, lui permet de mettre particulièrement bien en valeur sa musicalité et sa virtuosité. La musique de Berio est en effet très exigeante pour les exécutants. Le compositeur a fait de manière assez ludique un certain nombre d'expériences dans le

domaine de l'expression musicale, par exemple tout au long d'une série de *Sequenzas* pour divers instruments seuls. La partie de trombone de *SOLO*, composée en 1999 pour Christian Lindberg, était selon Berio lui-même 'd'une difficulté absurde'. Le titre doit être interprété de manière assez littérale: orchestre et soliste font usage du même matériau musical mais suivent chacun leur propre voie. Le trombone donne le ton, il introduit l'œuvre par une note douce. Toute la composition est centrée autour de ce son-là – matériau de base limité à partir duquel Berio a construit une argumentation colorée et dramatique. Au moyen notamment de techniques de souffle très diverses et même de la voix humaine, d'innombrables timbres sont explorés. Le contraste entre le trombone et l'orchestre est grand. Les instruments d'orchestre interviennent constamment comme des perturbateurs. À un arrière-plan doux, le soliste peut parfois répondre en hurlant de façon impressionnante. À la fin de l'œuvre, seule reste la note solitaire par laquelle tout a commencé.

Hindson *Chrissietina's Magic Fantasy*

Tout comme Joey Roukens, le compositeur australien Matthew Hindson aime s'inspirer de la culture musicale populaire. C'est ce dont témoigne sa *Chrissietina's Magic Fantasy*, créée en 1994 par Glenn Murray et Christine Myers. Il existe encore de cette œuvre populaire des versions pour violon seul et pour violon et piano. Hindson a cherché à donner à sa *Fantasy* un caractère 'rockabilly', même si l'on note dans cette pièce pour deux violons, outre des tendances rock et hillbilly, des traces de death metal et de techno. La musique swingue mais possède une structure très précise. Elle exige une interprétation exacte et exubérante.

Floris Don Traduction Clémence Comte

Mahler/Matthews *Nicht zu Schnell*

Viele Frühwerke von Gustav Mahler sind verloren gegangen. Eine Ausnahme bildet das unvollendete *Klavierquartett* mit der Tempobezeichnung 'Nicht zu Schnell', geschrieben rund 1876. Wer es hört, denkt vielleicht nicht gleich an Mahler, und sei es nur deshalb, weil er sich nie mehr der instrumentalen Kammermusik zuwenden sollte. Mahlerhaft ist nichtsdestoweniger die schicksalhafte Stimmung und die erhabenen, fast symphonischen Bewegungen des musikalischen Materials. Komponist und Musikwissenschaftler Colin Matthews, der früher gemeinsam mit Deryck Cooke eine Aufführungsfassung von Mahlers *Zehnter Symphonie* verfasste, hat den ersten Satz des *Klavierquartetts* im Auftrag des Königlichen Concertgebouw Orchesters orchestriert. 'Mahlers erstes Hauptfach am Konservatorium war das Klavier,' berichtet Matthews. 'Dieses Instrument hat im Quartett die Führung, sein Stil ist erheblich virtuoser als der der Streicher. In meiner Bearbeitung für Orchester musste ich die überladene Struktur klarer machen. Auch das Register mancher melodischer Linien habe ich verändert, weil das Mittelregister zu stark zugegen war.' Ferner hat Matthews Tempobezeichnungen und dynamische Hinweise hinzugefügt, weil diese in Mahlers Manuskript selten beziehungsweise gar nicht vorkamen. Das klingende Resultat ist ein vollblütiges Mahlerisches Orchesterwerk mit lebhaft schäumenden Höhepunkten.

Van Keulen *Fünf tragische Lieder*

Der Geist Mahlers schwirrt auch herum in den *Fünf tragischen Liedern* von Geert van Keulen. Für den niederländischen Komponisten ist Mahlers Musik von großer Bedeutung, und ein Vergleich mit dessen *Kindertotenliedern* scheint nahe zu liegen. Die originalen Gedichte von Anna Enquist, auf denen Van Keulen seine 'tragischen Lieder' basierte, haben schließlich den Tod einer Tochter zum Thema. Dennoch ahmt Van Keulen seinen berühmten Vorgänger nicht nach. Van Keulen entlehnte das gesamte musikalische Material der *Fünf tragische Lieder* eigenen früheren Kompositionen, unter anderem dem *Hornkonzert*, das Jacob Slagter und das Königliche Concertgebouw Orchester im Jahre 2001 erstmals aufführten. Im ersten Lied bringen gejagte kleine Läufe die Ruhelosigkeit des ratlosen Solisten

zum Ausdruck, der weiß, dass 'sie' verschwunden ist, aber er hofft, sie doch irgendwo wiederzufinden. In 'Bitte an den Maler' mag dann im Maleratelier eine friedliche Stimmung herrschen, aber die zarten Akkorde sind sehr empfindlich. Im dritten Lied müssen sie einem kräftigen Trauermarsch weichen, in dem Wut und Rebellion durchklingen, ebenso wie ein 'bitterer Trost'. Ätherisch ist die Stimmung in 'Wanderung', in der die Erinnerung an die Tochter gepaart geht mit beunruhigend leisen Klanglagen. Im Schlusslied 'Spiel' wird der Dichter selbst zur Beute einer Jagd. Ergebung ist nicht möglich; mit einem lauten Akkord wird die Tür zugeschlagen.

Glanert *Fluss ohne Ufer*

Detlev Glanert ist kein Mann kleiner Gebärden. Die launischen Schallstöße, die das Orchester in *Fluss ohne Ufer* hervorruft, sind fast physisch spürbar. 'Ich verstehe meine Partituren gern als einen Muskelball,' sagt Glanert. 'Sie sind ein organisches Ganzes, das sich bewegt und wächst. Die These, dass Musik rein strukturell sein soll, erscheint mir inakzeptabel. Meinem Werk liegen keine theoretischen Formeln zugrunde, sondern Wachstumsprozesse. Die launische menschliche Natur der Musik lässt sich nicht ausradieren.' Der deutsche Komponist versetzt sich so in das Lager seines Lehrers Hans Werner Henze, der mit Atonalität und dem Seriellen experimentierte, aber die mehr traditionellen romantischen Gesten nie ablehnte. Die Thematik von *Fluss ohne Ufer* verlangt auch theatralische Mittel. Das Werk ist eine orchestrale Geistesverwandte von Glanerts Oper *Das Holzschiff*. Diese Oper basiert auf der Trilogie *Fluss ohne Ufer* des radikalen deutschen Schriftstellers Hans Henny Jahn (1894-1959), einem Werk mit Tausenden Seiten. Die Einleitung zu Jahnns Trilogie stellt für Glanert den Ausgangspunkt sowohl der Oper als auch des Orchesterwerks dar, und sie handelt von der Meuterei an Bord eines mysteriösen Schiffs mit unbekanntem Ziel. Ein Schiffbruch folgt auf die Gewalt, nur zwei junge Menschen überleben. Glanert: 'Ich wollte das Stück in einem einzigen großen Spannungsbogen aufbauen, ebenso wie mein Vorbild Mahler es so schön konnte.' So schwillt das Stück vom Läuten einer mysteriösen Schiffsglocke an zu einer Sturmsee.

Jeths *Scale, Tombeau de Mahler*

Ganz nachdrücklich lebt Mahler weiter in *Scale* von Willem Jeths, einer Auftragskomposition des Königlichen Concertgebouw Orchesters mit dem vielsagenden Untertitel 'Tombeau de Mahler'. 'Scale' ist italienisch und heißt 'Stufen' oder '(Ton-)Leitern'. Diese sind, wie Jeths sagt, 'ein Symbol für den Lebenslauf: man entwickelt sich als Mensch auf eine zunehmend höhere Ebene, bis man schließlich am Himmelstor anklopfen kann.' Der Tod war für Mahler ein bedeutendes Thema in seinen Symphonien. Jeths bezieht sich unter anderem auf eine Erfahrung, die Mahler in seiner unvollendet gebliebenen *Zehnten Symphonie* verarbeitete. Mahler war in New York Zeuge eines Leichenzuges, der unter seinem Hotelfenster anhielt und dort mit einem gedämpften Trommelschlag dem Verstorbenen einen Salut erbrachte. Ebenso wie in der *Zehnten* erklingen auch in *Scale* dumpfe Schläge und ein vernichtender dissonanter Akkord. Ebenfalls Mahlerisch sind die trauernde Lyrik einer gedämpften Trompete, ein enormer Hammer und das Auftauchen eines 'Fernorchesters', ein in der Ferne aufgestelltes Blechbläserensemble, das einen trauernden Choral anhebt. Steeldrums fügen subtil eine Farbe hinzu, die in Mahlers Universum nicht vorkommt. Die Stimmung ist trübe, aber die immer wiederkehrenden aufwärts gehenden Tonleitermotive bieten eine Perspektive der Hoffnung.

Joey Roukens *Out of control*

Der junge Komponist Joey Roukens wollte in *Out of control* seine Kontrolle des Notenmaterials soviel wie möglich aufgeben. 'Noten wollen von sich aus oft in eine bestimmte Richtung gehen,' bemerkte Roukens. So entstand ein Stück mit einem spontanen ungezügelten Charakter. Um sich vor allzu großer Formlosigkeit zu schützen, hat der Komponist eine Struktur angebracht, vergleichbar mit der traditionellen Rondoform: A-B-A-B-A. Die A-Abschnitte erwecken Assoziationen mit *ambiente*-artiger Musik, aber auch mit der Gestik von Mahler. Insbesondere der mittlere A-Teil reibt sich an Mahlers Ästhetik – 'er ist einer meiner Helden', bestätigt auch Roukens. Die B-Abschnitte sind energische, rhythmische Passagen; gerade in diesen Teilen ist das *Out-of-control*-Element deutlich zu hören. Das erste B mündet in einem tollen kleinen Zirkuswalzer, und der zweite B-Abschnitt steuert auf stampfende Poprhythmen zu. Roukens: 'Es ist so, als sähe

man in einem schnell fahrenden Zug, wie sich die Landschaft verändert und man ganz kurz im Gebiet der *Low-culture* anlangt. Das ist für mich ganz natürlich, weil ich mit populärer Musik aufgewachsen bin. Komponisten meiner Generation stammen aus der Zeit, in der mehr als je zuvor die unterschiedlichsten Musikstile und -genres zur Verfügung stehen.'

Schtschedrin *Oboenkonzert*

Es ist mit der Bitte von Mariss Jansons und Alexei Ogrintchouk, dem Solo-Oboisten des Königlichen Concertgebouw Orchesters, zu verdanken, dass Rodion Schtschedrin ein Oboenkonzert schrieb. In seinem großen Œuvre ist es das erste Konzert für einen Musiker mit einem Rohrblattinstrument. 'Natürlich ist die Oboe in meinen Partituren durchaus vertreten,' sagt der Komponist. 'Ich verwende sie stets in wichtigen Momenten. Dieses Instrument existiert schon seit Jahrhunderten, und es zeichnet sich durch seine Schönheit und Persönlichkeit derartig aus, dass es in diesen Momenten einfach da sein muss.' ♦ Die musikalische Sprache von Schtschedrin ist unter anderem mit der Musik von Schostakowitsch verwandt, mit dem Schtschedrin gut befreundet war. Das *Oboenkonzert* enthält düster gestimmte Tragik und Momente von großer nostalgischer Klangs Schönheit; der Oboist wird mit grässlich langen Oboentönen auf die Probe gestellt. Das Oboenkonzert hat drei Sätze, die ineinander übergehen. Sowohl der spitze als auch der lyrisch-melancholische Charakter des Instrumentes werden erkundet. Die Altoboe hat dabei eine wesentliche Schattenpartie. Die Möglichkeiten des Orchesters werden doch recht stark genutzt. Schtschedrin: 'Die Virtuosität der Orchesterpartien im letzten Satz habe ich speziell mit dem Blick auf die Fähigkeiten des besten Orchesters der Welt geschrieben.' Und nach der Uraufführung wurde Ogrintchouk von der Presse als der 'beste Oboist der Welt' bezeichnet.

Berio *SOLO*

Ein berühmtes Mitglied des Orchesters ist auch der Posaunist Jörgen van Rijen. *SOLO* vom italienischen Komponisten Luciano Berio bietet ihm viele Gelegenheiten, seine Musikalität und Virtuosität unter Beweis zu stellen. Berios Musik stellt schließlich hohe Ansprüche an die Musiker. Der Komponist

experimenteerde op een lustige manier met muzikale uitdrukkingen, bijvoorbeeld in een reeks *Sequenzas* voor diverse solo-instrumenten. Ook de Posaunenpartij van *SOLO*, 1999 voor Christian Lindberg geschreven, is 'absurd moeilijk', zo Berio zelf. De titel moet heel letterlijk worden verstaan: Orkest en Solist gebruiken hetzelfde muzikale materiaal, gaan daarmee echter hun eigen weg. De Posaune geeft de toon aan, een enkele zachte geblazen noot luidt het stuk in. De gehele compositie is gericht op deze ene klank – beperkt grondmateriaal, waaruit Berio een kleurrijke en dramatische uitvoering opbouwt. Ook met behulp van zeer verschillende blastechnieken en zelfs de menselijke stem worden talloze timbres verkend. Het contrast tussen de Posaune en het Orkest is groot, Orkestinstrumenten treden voortdurend als storende op, tegen een zachte achtergrond kan de Solist soms krachtig terugbrullen. Aan het einde blijft slechts de eenzame noot, die het werk ook opent.

Hindson *Chrissietina's Magic Fantasy*

Een beetje zoals Joey Roukens, laat ook de Australische componist Matthew Hindson zich graag van de populaire musiek inspireren. Dat blijkt uit *Chrissietina's Magic Fantasy*, in 1994 van Glenn Murray en Christine Myers opgevoerd. Het populaire werk heeft ook versies voor Violoncello solo en voor Violoncello en Piano. Hindson streefde naar een 'Rockabilly'-karakter, ook wanneer het stuk voor twee Violinen naast Rock en Hillbilly ook sporen van Death metal en Techno bevat. De muziek swingt, maar het heeft ook een heel zorgvuldige opbouw; een exacte en uitgesloten uitvoering is vereist.

Floris Don *Vertaling Erwin Peters*

Horizon 4

Mahler/Matthews *Nicht zu Schnell*

Veel vroege werken van Gustav Mahler zijn verloren gegaan. Een uitzondering vormt het onvoltooide *Pianokwartet* met tempo-aanduiding 'Nicht zu Schnell', geschreven rond 1876. Wie het hoort denkt wellicht niet meteen aan Mahler, al was het omdat hij zich nooit meer op instrumentale kamermusiek zou richten. Mahleriaans is niettemin de noodlottige stemming en de grote, bijna symfonische bewegingen van het muzikale materiaal. Componist en musicoloog Colin Matthews, die eerder samen met Deryck Cooke een uitvoeringsversie van Mahlers *Tiende symfonie* verzorgde, heeft in opdracht van het Koninklijk Concertgebouworkest het eerste deel van het *Pianokwartet* georkestreerd. 'Mahlers eerste hoofdvak aan het conservatorium was de piano,' vertelt Matthews. 'Dit instrument voert de boventoon in het kwartet, met een schrijfwijze die aanzienlijk virtuozer is dan die voor de strijkers. In mijn bewerking voor orkest heb ik de overladen textuur moeten verhelderen. Ik heb ook het register van sommige melodische lijnen veranderd, omdat het middenregister te aanwezig was.' Ook heeft Matthews tempo-aanduidingen en dynamische aanwijzingen toegevoegd, omdat deze in Mahlers manuscript schaars respectievelijk non-existent waren. Het klinkend resultaat is een volbloed Mahleriaans orkestwerk met woest kolkende climaxen.

Van Keulen – *Vijf tragische Liederen*

De geest van Mahler waart ook rond in de *Vijf tragische Liederen* van Geert van Keulen. Voor de Nederlandse componist is Mahlers muziek van groot belang, en een vergelijking met diens *Kindertotenlieder* lijkt voor de hand te liggen. De originele gedichten van Anna Enquist waarop Van Keulen zijn 'tragische liederen' baseerde, hebben de dood van een dochter immers tot onderwerp. Toch bootst Van Keulen zijn beroemde voorganger niet na. Van Keulen ontleende al het muzikale materiaal van de *Vijf tragische Liederen* aan eerdere composities van hemzelf, onder meer het *Hoornconcert* dat Jacob Slagter en het Koninklijk Concertgebouworkest in 2001 ten doop hielden. In het eerste lied geven gejaagde loopjes uitdrukking aan de rusteloosheid van de radeloze solist, die weet dat 'zij'

is verdwenen maar haar toch ergens hoopt terug te vinden. In 'Bitte an den Maler' mag dan een vreedzame sfeer heersen in het schildersatelier, de tedere akkoorden zijn zeer kwetsbaar. In het derde lied moeten zij wijken voor een krachtige treurmars waarin woede en opstand doorklinken, evenals een 'bittere troost'. IJl is de atmosfeer in 'Wanderung', waarin de herinnering aan de dochter gepaard gaat met verontrustend zachte klanklagen. In het slotlied 'Spiel' wordt de dichter zelf prooi van een jacht. Berusting is niet mogelijk; met een hard akkoord wordt de deur dichtgeslagen.

Glanert – Fluss ohne Ufer

Detlev Glanert is geen man van het kleine gebaar. De grillige geluidschokken die het orkest in *Fluss ohne Ufer* voortbrengt zijn bijna fysiek voelbaar. 'Ik zie mijn partituren graag als een spierbundel,' aldus Glanert. 'Het is een organisch geheel dat beweegt en groeit. De these dat muziek puur structureel zou zijn vind ik onacceptabel. Aan mijn werk liggen geen theoretische formules ten grondslag, maar groeiprocessen. De grillige menselijke natuur van muziek valt niet uit te vlakken.' De Duitse componist plaatst zich zo in het kamp van zijn leraar Hans Werner Henze, die experimenteerde met atonaliteit en serialisme maar de meer traditionele romantische gestes nooit verwierp. De thematiek van *Fluss ohne Ufer* vraagt ook om theatrale middelen. Het werk is een orkestrale geestverwant van Glanerts opera *Das Holzschiff*. Die opera is gebaseerd op de trilogie *Fluss ohne Ufer* van de radicale Duitse schrijver Hans Henny Jahnn (1894-1959), een werk van duizenden pagina's. De inleiding van Jahnn's trilogie vormt voor Glanert het uitgangspunt van zowel de opera als het orkestwerk, en handelt over een muiterij aan boord van een mysterieus schip met onbekende bestemming. Een schipbreuk volgt op het geweld, slechts twee jonge mensen overleven. Glanert: 'Ik wilde het stuk in één grote spanningsboog opbouwen, net als mijn voorbeeld Mahler zo mooi kon doen.' Zo zwelt het stuk vanuit het luiden van een mysterieuze scheepsbel aan tot een gevaarlijke stormzee.

Jeths – Scale, tombeau de Mahler

Heel expliciet leeft Mahler voort in *Scale* van Willem Jeths, een opdrachtcompositie van het KCO met de veelzeggende ondertitel 'Tombeau de Mahler'. 'Scale' is

Italiaans voor 'trappen' of '(toon-)ladders'. Die zijn, zoals Jeths zegt, 'een symbool voor de levensloop: je ontwikkelt je als mens naar een steeds hoger plan, tot je uiteindelijk bij de hemelpoort kunt aankloppen.' De dood was voor Mahler een belangrijk onderwerp in zijn symfonieën. Jeths refereert onder meer aan een ervaring die Mahler in zijn onvoltooid gebleven *Tiende symfonie* verwerkte. Mahler was in New York getuige van een begrafenisstoet die onder zijn hotelraam stilhield en daar met één gedempte trommelslag een saluut aan de overledene bracht. Net als in de *Tiende* klinken ook in *Scale* doffe dreunen en een verpletterend dissonant akkoord. Eveneens Mahleriaans zijn de rouwende lyriek van een gedempte trompet, een enorme hamer, en het opdoemen van een 'Fernorchester', een in de verte opgesteld koperensemble dat een treurend koraal aanheft. Steeldrums voegen subtiel een kleur toe die in het universum van Mahler niet voorkomt. De stemming is somber, maar de telkens terugkerende opwaartse toonladdermotieven bieden een hoopvol perspectief.

Joey Roukens – Out of control

De jonge componist Joey Roukens wilde in *Out of control* zijn controle op het notenmateriaal zoveel mogelijk loslaten. 'Noten willen van zichzelf vaak een bepaalde richting op,' merkte Roukens. Zo ontstond een stuk met een spontaan en ongebreideld karakter. Om te waken voor al te grote vormeloosheid heeft de componist een structuur aangebracht, vergelijkbaar met de traditionele rondovorm: A-B-A-B-A. De A-secties roepen associaties op met *ambient*-achtige muziek, maar ook met de gestiek van Mahler. Met name het middelste A-deel schurkt aan tegen Mahlers esthetiek – 'hij is een van mijn helden', bevestigt ook Roukens. De B-secties zijn energieke, ritmische passages; juist in deze delen is het *out-of-control*-element duidelijk te horen. De eerste B mondt uit in een dol circuswalsje en de tweede B-sectie stevent af op stampende popritmes. Roukens: 'Het is alsof je in een snelrijdende trein het landschap ziet veranderen en dan heel even terecht komt in het gebied van *low-culture*. Dat is voor mij heel natuurlijk, omdat ik met populaire muziek ben opgegroeid. Componisten van mijn generatie zijn van de tijd waarin meer dan ooit tevoren de meest uiteenlopende muziekstijlen en -genres beschikbaar zijn.'

Sjtsjedrin – Hoboconcert

Het is mede aan het verzoek van Mariss Jansons en Alexei Ogrintchouk, solohoboïst van het KCO, te danken dat Rodion Sjtsjedrin een hoboconcert schreef. Het is in zijn grote oeuvre het eerste concert voor een rietblazer. 'Natuurlijk is de hobo wel opvallend aanwezig in mijn partituren,' zegt de componist. 'Ik gebruik hem altijd op belangrijke momenten. Het is een instrument dat al eeuwen bestaat en dat zo uitblinkt in schoonheid en persoonlijkheid dat het ook thuishoort op die momenten.' ♦ De muzikale taal van Sjtsjedrin is onder meer verwant aan de muziek van Sjostakovitsj, met wie Sjtsjedrin goed bevriend was. Het *Hoboconcert* kent duister besnaarde tragiek en momenten van grote nostalgische klankschoonheid; de hoboïst wordt met ijselijk lange hobotonen op de proef gesteld. Het Hoboconcert heeft drie delen die in elkaar overlopen. Zowel het vinnige als het lyrisch-melancholische karakter van het instrument worden verkend. De althobo heeft daarbij een belangrijke schaduwpartij. De mogelijkheden van het orkest wordt toch al flink benut. Sjtsjedrin: 'De virtuositeit van de orkestpartijen in het laatste deel heb ik speciaal geschreven met het oog op de kwaliteiten van het beste orkest ter wereld.' En na afloop van de première werd Ogrintchouk in de pers omschreven als de 'beste hoboïst ter wereld.'

Berio – SOLO

Een fameus orkestlid is ook trombonist Jörgen van Rijen. SOLO van de Italiaanse componist Luciano Berio biedt hem volop mogelijkheden om zijn muzikaliteit en virtuositeit te tonen. De muziek van Berio vraagt immers veel van de uitvoerenden. De componist experimenteerde op lustige wijze met muzikale uitdrukkingsmiddelen, bijvoorbeeld in een reeks *Sequenza's* voor diverse solo-instrumenten. Ook de trombonepartij van SOLO, in 1999 geschreven voor Christian Lindberg, is 'absurd moeilijk', aldus Berio zelf. De titel dient vrij letterlijk genomen te worden: orkest en solist maken gebruik van hetzelfde muzikale materiaal maar gaan daarmee ieder hun eigen weg. De trombone zet de toon, één zacht geblazen noot luidt het stuk in. De hele compositie is gecentreerd rond die ene klank – beperkt basismateriaal waaruit Berio een kleurrijk en dramatisch betoog opbouwt. Mede met behulp van zeer diverse blaastechnieken en zelfs de menselijke stem worden talloze timbres verkent. Het contrast tussen trombone

en orkest is groot, orkestinstrumenten treden voortdurend op als stoorzenders, tegen een zachte achtergrond kan de solist soms flink terugbrullen. Aan het slot resteert slechts de eenzame noot die het werk ook opende.

Hindson - Chrissietina's Magic Fantasy

Net als Joey Roukens laat ook de Australische componist Matthew Hindson zich graag inspireren door de populaire muziekcultuur. Het blijkt uit *Chrissietina's Magic Fantasy*, in 1994 door Glenn Murray en Christine Myers in première gebracht. Van het populaire werk bestaan ook versies voor viool solo en voor viool en piano. Hindson streefde naar een 'rockabilly' karakter, al bevat het stuk voor twee violen naast rock en hillbilly ook sporen van death metal en techno. De muziek swingt maar heeft ook een zeer nauwkeurige opbouw; een exacte én uitbundige uitvoering is vereist.

Floris Don

www.concertgebouwworkest.nl

Colophon producer, recording engineer, & editor Everett Porter assistant producer & editor: Ientje Mooij, assistant engineers: Roger de Schot and Ientje Mooij recording facility Polyhymnia International microphones Neumann en Schoeps with Polyhymnia custom electronics, 88.2 kHz recording with Benchmark AD converters, Editing & mixing, Merging Technologies Pyramix, monitored on B&W Nautilus speakers photography Marco Borggreve & Simon van Boxtel design: Atelier René Knip and Olga Scholten, Amsterdam. All rights of the producer and the owner of the work reserved. Unauthorized copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this audio recording and other works protected by copyright embedded in this sacd are strictly prohibited. Copyright Royal Concertgebouw Orchestra 2011 Made in The Netherlands. **RCO 11001**

Horizon 4 Royal Concertgebouw Orchestra

CD 1	CD 2
1 Gustav Mahler / Colin Matthews <i>Nicht zu Schnell</i> 12:07 Lothar Zagrosek, conductor Geert van Keulen <i>Fünf tragische Lieder</i>	1 Joey Roukens <i>Out of control</i> 16:12 David Robertson, conductor
2 Nirgends 1:55	2 Rodion Shchedrin <i>Oboe Concerto</i> 21:42 Susanna Mälkki, conductor Alexei Ogrintchouk, oboe
3 Bitte an den Maler 5:20	3 Luciano Berio <i>Solo</i> 19:45 Ed Spanjaard, conductor Jörgen van Rijen, trombone
4 Preis die Höhe 4:27	4 Matthew Hindson <i>Chrissietina's Magic Fantasy</i> 9:54 Marijn Mijnders & Monica Naselow, violin
5 Wanderung 3:14	
6 Spiel 1:51 Lothar Zagrosek, conductor Detlef Roth, baritone	
7 Detlev Glanert <i>Fluss ohne Ufer</i> 25:41 Markus Stenz, conductor	total playing time Disc 2 67:50
8 Willem Jeths <i>Scale 'le tombeau de Mahler'</i> 13:16 Ed Spanjaard, conductor	Recorded Live at Concertgebouw Amsterdam on 16, 17 December 2004, Berio; 12, 13 November 2009, Mahler/Matthews, Van Keulen; 18 November 2009, Hindson; 9 April 2010, Glanert; 18, 19 June 2010, Shchedrin; 9, 10 december 2010, Jeths; 24, 25 March 2011, Roukens.
total playing time Disc 1 68:06	

Music Publishers: Boosey & Hawkes / Bote & Bock, Berlin (Van der Aa); Donemus, Amsterdam (Ketting, Nas); Novello & Co, London (Keuris); Musikverlage Sikorski & Co, Hamburg (Gubaydulina) / Albersen Verhuur BV Den Haag. All rights of the producer and the owner of the work reserved. Unauthorized copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this audio recording and other works protected by copyright embedded in this disc are strictly prohibited. Made in The Netherlands. Copyright Koninklijk Concertgebouworkest 2011.
RCO 11001