

ROYAL CONCERTGEBOUW ORCHESTRA



HORIZON 3

RECORDINGS FROM THE 2008-2009 SEASON

ED SPANJAARD, CONDUCTOR

CHRISTIANNE STOTIJN, MEZZO-SOPRANO

MICHEL VAN DER AA > SPACES OF BLANK

MARKUS STENZ, CONDUCTOR

OTTO KETTING > TRAJECTEN

DAVID ROBERTSON, CONDUCTOR

TRISTAN KEURIS > ANTOLOGIA ■ SOFIYA GUBAYDULINA

> DER REITER AUF DEM WEIßEN PFERD

MAYKE DAS > NO REASON TO PANIC



Spaces of Blank

1A

From Blank to Blank –
A Threadless Way
I pushed Mechanic feet –
To stop – or perish – or advance –
Alike indifferent –
If end I gained
It ends beyond
Indefinite disclosed –
I shut my eyes – and groped as well
'Twas lighter – to be Blind –

Emily Dickinson

2A

There is a solitude of space
A solitude of sea
A solitude of Death, but these
Society shall be
Compared with that profounder site
That polar privacy
A soul admitted to itself –

Emily Dickinson

1B

Empty I stumble upon my last angel in a garden of statues grand
with lilies willow trees a green pond in my backyard a fountain weeps
again drinks and leaps into the sky a totem once kind to the clouds

where flowers exhale their purples like scent I imagine myself as their poet
alone mother of inventions and several marble Apollos yet still the dead
spread around their attentions unwritten and tender darkness as blue as a curse

Rozalie Hirs

2B

Why did I awake lonely among the sleepers. Up from the pavements of foreign
cities-

twin shaft of autumn-who was it? Wandering street to street in gray-
ness, sound of feet on pavement, middle hours, thought of where to go
in. Why did I. Thought of everything as a middle, where to find an edge,
to find a height. Thought of this fog, why. Somewhere our groves lament
us, whom most they had loved, and the silver swimmer strokes silently
by, how far from shore is hard to say.

Anne Carson

3

Here is a white space in which the sky meets my face as seen
by birds and their wings untouchable voices move in it like stars

without meaning in vain they are my solitude when the sun breaks
in this room bleeding with light and day now pale grey translucence

there is no way out of my mind through steps along a spine spiraling
into a well I find no trees or whales in this world of shivering oneness

a red space winters unexpected now so red at first opening and closing
two grey wishes at last is this what I knew once my nightmare of falling

and being trapped by lightning on a field and deafening thunder in this
darkness indivisible blackness around a world of cries in ancient

cities countless mortalities hide in these spaces blanks approach us
they move in a hurry from white to black to white away and back

Rozalie Hirs



Ed Spanjaard www.edspanjaard.nl



Christianne Stotijn

www.christiannestotijn.com



David Robertson



Markus Stenz

www.markusstenz.com

Michel van der Aa *Spaces of Blank*

In works such as *One* (2002), *The Book of Disquiet* (2008) and *After Life* (2006/9), Michel van der Aa interweaves an array of musical styles with theatre and film images to create a comprehensive whole. A composer, film-maker, theatre director and sound technician, he is in control of nearly all aspects of performance and is always closely involved in the productions of his work. Van der Aa says, 'I try to write what I myself would like to hear, and I think that's why I speak the language of many people who have also grown up with a visual language. My operas are also seen by film, theatre and dance enthusiasts, and the same audience comes to hear concert pieces like *Spaces of Blank*.' ♦ In consultation with Christianne Stotijn, for whom he composed this song cycle, van der Aa chose three texts by Emily Dickinson and Anne Carson, and asked Rozalie Hirs to add two new ones to this selection. 'The poems are expressed as analogies,' says the composer. 'They describe journeys through spaces that stand for Angst in the German Romantic sense of the word. That's a vast and undefinable emotion, and it has a slightly different meaning for everyone.' ♦ Once again, van der Aa transcends traditional music here. His musical 'narrative' does not play out purely within a time continuum – although time does, in fact, form the basis of the concept of 'music' – but also has a decidedly pliable or architectural component to it. The music has physical 'substance', varies in mass and proportion, and acts as a counterpart to an open state ('solitude of space', Dickinson) and a closed state ('garden of statues grand', Hirs) in the poems. In van der Aa's own words, 'I made an acoustic translation of wandering through these spaces. There are moments in the music which are claustrophobically small, as opposed to others when the listener ventures into a vast space.' Van der Aa achieves this result not only with orchestral effects. An electronic part monitored by a player situated in the middle of the orchestral musicians bolsters the architectural element not only by adding and shading sounds, but also by suggesting new surroundings with shifts in the acoustic echo.

Otto Ketting *Trajecten*

To date, the Royal Concertgebouw Orchestra has performed sixty-five times a work by Otto Ketting, starting with his *Symphony No. 1* in 1961. Other performances include such varied compositions as *Time Machine* (1972) – a 'key work' in the Dutch musical landscape – and the commissioned works *Collage 9* (1966), *Symfonie voor saxofoons en orkest* ('Symphony for Saxophones and Orchestra', 1979) and *Kom over de zeeën* ('Come, Over the Seas', 1994) from the cycle *De overtocht – De aankomst* ('The Passage' – 'The Arrival'). Time and movement constitute fundamental components of his compositional design. Ketting says, 'Besides music itself, music should be about emotions and experiences, time and the world around us – however concealed or stylised.' Of *Trajecten* ('Trajectories', 2008), he wrote, 'Trajecten consists of four pieces scored for an orchestra made up of the normal number of players; only the clarinets and bassoons are absent. The various instrumental groups are often used as independent 'blocks'. Although no extramusical associations underpin the work, the following descriptions may, in retrospect, be helpful. The first – very short – trajectory takes us from A to B, or from the first to the second movement. It will take on a double meaning at the end of the work. The second could be described as a procession passing. The third movement contains the echo of a time lost forever yet embedded in our consciousness, and several defiant ideas in that respect.' Here Ketting uses the gamelan to evoke the so-called *tempo doeloe* ('good old days') of the Dutch colonial era. 'Following a point of repose which takes the form of a congealed chorale, the fourth movement then nonchalantly launches forth, featuring the upbeat continuation of the procession from the second movement.' In the brass sections – even in the chordal progressions – of *Trajecten*, Ketting's affinity with jazz – from big band music to George Gershwin's symphonic variant – can be heard. The juxtaposition throughout the work of two different musical layers, each with its own tempo, perception of time and character, and alternating between a Stravinskian clarity and a post-Romantic melodiousness, is fascinating.

Tristan Keuris *Antologia*

Like Ketting, Tristan Keuris became convinced in the early 1970s that 'modern' music was in peril of losing its emotional power of expression and, by extension, its very *raison d'être*. No matter how accomplished they were, he felt, serialist composers were incapable of writing a communicative piece that was pleasing to the ear, a piece in which the audience in the hall could feel what was happening and how the piece 'worked' without an explanation about the compositional process. Keuris says, 'I prefer to work in a more Stravinskian way by expanding on what starts out as a short motif. I don't use hard and fast, predefined themes, but chains – cells which expand and contract, which attract and repel one another like molecules.' Since the 1980s in particular, he has even restored the value of those time-honoured chords based on thirds. These chords convey a certain ambience, simply because of their configuration. While Keuris has also restored the chords' functionality – 'a dominant seventh chord is still dominant' –, he has not returned to traditional tonal harmony. ♦ Keuris has called the orchestral work *Antologia*, written in 1991, an 'overview of a period that started with my Piano Trio (1984)'. The title refers not to the reuse of older musical fragments, but rather merely to harmonies, intervallic structures and musical gestures from his earlier works. He has divided *Antologia* into three closely interrelated 'movements': slow–fast–slow. In his notes to the work, he writes, 'The slowly descending melody from the beginning (heard in the woodwinds, high-pitched percussion and solo strings) returns in the second movement in the form of a fast, softly played chamber music fragment. The end of the piece is based on the climax of the second movement (like an echo), and the "heralding in" of the second movement itself which will be very important later on is derived from an episode played by the strings shortly after the opening.'

Sofiya Gubaydulina *Der Reiter auf dem weißen Pferd*

For Sofiya Gubaydulina, a Russian composer of Tatar extraction, the idea for a composition normally has its genesis in the form of a 'vertical sound made up of colourful, animated, colliding chords – like a complete muddle', she says. 'That sound is fantastically beautiful but unreal. It is my task to transform that vertical

sound into a horizontal line. The two lines, horizontal and vertical, form a cross, and I keep that in mind while composing.' ♦ Religion has an obvious, central meaning for Gubaydulina. In her view, religion literally means a *religio* (cf. *relego*), the restoring of a oneness easily lost in 'the staccato of life', as she calls it. In that sense, composition is a religious act for her, a way to create oneness. Structure and material, objectivity and subjectivity, go hand in hand in her work. ♦ *Der Reiter auf dem weißen Pferd* is a colourful orchestral 'summary' of the great diptych *St John Passion/St John Easter*, written in 2001. The title of the orchestral work is a reference to the Revelation to John. In Rev. 19: 11–16, John describes a vision of the army of Antichrist, which is halted by Christ riding a white horse. The original vocal–instrumental diptych joins two texts: that of the *Passion*, as it is recounted in the *Gospel according to St John*, and the *Revelation to John*. Again, the composer sees the uniting of these as a 'cross': horizontally, the earthly suffering of the 'Word made flesh' (Christ's coming to earth) and, vertically, the psychological depth of the Apocalypse. 'In the orchestral work, however, the event of the Passion is so powerfully condensed,' says the composer in her notes, 'that it has been fused, as it were, into a point – a kind of turning point.' The main section of *Der Reiter auf dem weißen Pferd* goes back to the instrumental Intermedium in *St John Easter*. The Intermedium 'is heard after the words of Christ, risen from the dead, spoken to Thomas, who doubts him: "Reach hither thy finger, and behold my hands; and reach hither thy hand, and thrust it into my side: and be not faithless, but believing." What ensues is a reversal from unbelief to belief, from simply seeing to true sight, from the misuse of words to subservience to the one Word. This immobile point in that pivotal change in nature constitutes the centre and essence of the Passion.' ♦ The Intermedium is surrounded by two other movements – God's manifestation on earth and Christ's ascension into heaven respectively –, which are derived from the apocalyptic part of the diptych.

Mayke Nas *No reason to panic*

No reason to panic originated as an experiment. During a stage change in preparation for a 2007 performance of Prokofiev's *Piano Concerto No. 3*, the audience present in the Main Hall of the Concertgebouw was taken by surprise by this new work by Mayke Nas, performed 'spontaneously' and unannounced.

The composer says, 'Lorries beep when they reverse. During *No reason to panic*, part of the stage sinks into the cellar, slowly rising up again bearing a grand piano. The orchestra runs increasingly amok with jumbled cries of alarm. No reason to panic!' ♦ Out of necessity, the strings, except for the double basses, are absent in this composition, as room had to be made for the orchestra's stagehands. Their skilful 'performance' can also be heard on this recording and is part of the resounding result. The music is not necessarily intended to provide 'entertainment' while the activities onstage are being carried out, but should instead be seen as a 'theatrical' composition in its own right. Nas says, 'My fascination with new music is about the quest for new experiences. You can go bungee jumping to experience something you've never felt before, or you can travel. But I think new music also has that power of attraction. All at once, it lets you hear something you never thought could exist.'

Onno Schoonderwoerd Translation Josh Dillon

Horizon 3 - De la musique avec une dimension supplémentaire



Michel van der Aa *Spaces of Blank*

Dans des oeuvres telles que *One* (2002), *The Book of Disquiet* (2008) et *After Life* (2006/2009), Michel van der Aa enlace les styles musicaux les plus divers avec du théâtre et des images de film. Compositeur, cinéaste, régisseur de théâtre et technicien du son, il a en main pratiquement tous les aspects de la représentation et est toujours étroitement impliqué lors des productions de son œuvre. 'J'essaye d'écrire ce que j'aimerais entendre moi-même volontiers', explique Van der Aa, 'c'est la raison pour laquelle je parle le langage de nombreux jeunes gens qui ont grandi aussi avec un langage d'images. Un public plus proche du monde du film et de la danse vient assister à mes opéras, et ce même public vient écouter des œuvres telles que *Spaces of Blank*. 'En concertation avec Christianne Stotijn, pour laquelle ce cycle de lieder a été composé, Michel van der Aa a choisi trois textes d'Emilie Dickinson et d'Anne Carson. Il a demandé à Rozalie Hirs d'ajouter deux nouveaux textes. Selon le compositeur', les poèmes s'expriment au moyen d'analogies. Ils décrivent des voyages dans des espaces qui traduisent 'l'angoisse' dans le sens allemand et romantique du terme. C'est un sentiment vaste et indéfinissable auquel chacun donne une autre interprétation.' ♦ Michel van der Aa a franchi une fois de plus les limites de la musique traditionnelle. Sa 'narration' musicale n'a pas seulement lieu dans un espace temporel continu – même si le temps constitue bien la base du concept 'musique' –, mais possède également des éléments constitutifs nettement plastiques ou architectoniques. La musique possède une substance, varie sur le plan de sa masse, de son envergure, comme pendant de l'ouverture ('solitude of space' – Dickinson) et de la fermeture ('garden of statues grand' - Hirs) des poèmes. Si l'on reprend les mots de Michel van der Aa: 'J'ai fait une traduction acoustique de l'errance à travers ces espaces. Il y a des moments dans la musique qui sont d'une petitesse à la limite de la claustrophobie. Il y en a d'autres au contraire où l'on s'abandonne dans de vastes espaces.' Michel van der Aa n'obtient pas ce résultat qu'avec des effets orchestraux. Une partie électronique, contrôlée par un musicien situé au milieu des musiciens d'orchestre, renforce l'élément architectonique non seulement en ajoutant et en décolorant des sonorités, mais aussi en suggérant de nouveaux environnements par des glissements dans la réverbération acoustique.

Otto Ketting *Trajecten*

L'Orchestre Royal du Concertgebouw a à présent mis 65 fois à son programme des œuvres d'Otto Ketting, et pour commencer sa *Première symphonie* en 1961. Il a également interprété des œuvres allant de *Time Machine* (1972) – œuvre clé dans le paysage musical néerlandais – à des commandes telles que *Collage 9* (1966), *Symphonie pour saxophone et orchestre* (1979) et *Kom over de zeeën* (1994), mouvement appartenant au cycle *De Overtocht – De Aankomst*. Temps et mouvement constituent un élément essentiel de son projet de compositeur. 'La musique', dit Otto Ketting, 'doit traiter de la musique, mais aussi des émotions et des expériences, du temps et de l'environnement, quel que soit leur degré de stylisation, de dissimulation.' À propos de *Trajecten* (2008), il écrit ce qui suit: '*Trajecten* est constitué de quatre pièces pour un orchestre symphonique d'effectif normal, dont seuls les bassons et les clarinettes sont absents. Les différents groupes instrumentaux sont pour la plupart utilisés en tant que 'blocs' indépendants. Même si l'œuvre a été composée sans pensée extramusicale, après-coup, les ajouts suivants sont peut-être les bienvenus: le premier – très bref – trajet nous mène de A à B, ou bien de 1 à 2. À la fin de l'œuvre, ceci prendra une double signification. Dans le deuxième mouvement, on pourrait parler d'une procession qui défile. Le mouvement 3 comprend l'écho d'une époque perdue pour toujours, ancrée dans notre conscience, et quelques pensées dissidentes à ce sujet.' Avec des sonorités de gamelan, Ketting évoque le 'tempo doeloe' ou bon temps révolu du passé colonial néerlandais. 'Après un temps de repos sous forme d'un choral figé, le quatrième mouvement tempête ensuite avec insouciance et comprend la suite pleine d'entrain de la procession du mouvement 2.' Dans les pupitres des cuivres – voire même dans la succession des accords – de *Trajecten*, transparaît l'affinité d'Otto Ketting avec le jazz, allant du répertoire du big band à sa variante symphonique signée George Gershwin. Durant toute l'œuvre, on assiste à une confrontation fascinante entre deux couches musicales différentes, chacune avec son propre tempo, sa notion de temps et son caractère, alternant avec une clarté de type Stravinsky et un lyrisme post-romantique.

Tristan Keuris *Antologia*

Tout comme Otto Ketting, Tristan Keuris a été convaincu dès le début des années 1970 que la conviction de la musique 'moderne' menaçait de perdre son éloquence émotionnelle, et ainsi son fondement vital le plus important. Les compositeurs de musique sérielle, même du plus haut niveau, n'étaient pas selon lui en état de composer une œuvre communicative, sonnante bien, une œuvre dans laquelle le public dans la salle, sans explication sur le procédé d'écriture, pouvait sentir ce qui s'y passait, comment une œuvre 'fonctionnait'. Tristan Keuris a dit à ce propos: 'Je préfère travailler d'une manière plus 'straviskienne': en développant une donnée initialement brève. Pas de thème fixé de manière définitive, mais des chaînes. Des cellules qui s'élargissent et rétrécissent, qui s'attirent et se repoussent, telles des molécules.' Il a redonné leur valeur aux anciens accords basés sur des tierces, surtout depuis le milieu des années 1980: des accords qui, déjà par leur constellation, représentent une atmosphère particulière. Même si les accords ont dans sa musique retrouvé également leur valeur fonctionnelle – 'un accord de septième de dominante reste dominant' – il n'est pas revenu à une harmonie tonale traditionnelle. ♦ Tristan Keuris a qualifié son œuvre orchestrale *Antologia* (1991) de 'vue d'ensemble d'une période qui a commencé avec mon *Trio pour piano* (1984)'. Le titre ne fait pas allusion à une réutilisation de fragments musicaux plus anciens; Tristan Keuris fait purement référence à des accords, des structures intervalliques et à des gestes musicaux de son œuvre plus ancienne. Il a divisé *Antologia* en trois 'mouvements' étroitement liés entre eux, lent- vif- lent. Dans son commentaire, il a écrit ce qui suit: 'La mélodie initiale lentement descendante (jouée par les bois, des percussions aiguës et des cordes solistes) réapparaît dans le deuxième mouvement à la manière d'un fragment de musique de chambre joué piano. La fin de l'œuvre est basée sur le climax du deuxième mouvement (comme un écho), et l'annonce' du deuxième mouvement lui-même qui devient par la suite très importante est déduite d'un épisode pour les cordes, peu après l'ouverture.'

Sofia Gubaïdulina *Der Reiter auf dem weißen Pferd*

Pour Sofia Gubaïdulina, compositeur russe tatar, l'idée d'une composition vient le plus souvent comme 'une sonorité verticale, qui se compose d'accords colorés,

vifs, qui se heurtent en un complet chaos'. 'Cette sonorité est incroyablement belle, mais irréelle. C'est ma tâche de transformer cette sonorité verticale en une ligne horizontale. Ces deux lignes, horizontale et verticale, constituent une croix, et c'est ce que je garde à l'esprit lorsque je compose.' ♦ Pour Sofia Gubäidulina, la religion possède une signification évidente, centrale. Le mot religion signifie selon sa vision des choses littéralement 'religio' (cf. 'relego'), c'est-à-dire le rétablissement d'une unité qui, selon elle, disparaît facilement dans le 'staccato de la vie'. Dans ce sens, composer est pour elle un acte religieux, une manière de créer l'unité. Construction et contenu, objectivité et subjectivité, vont dans son œuvre main dans la main. ♦ *Der Reiter auf dem weißen Pferd* est un 'résumé' orchestral coloré du grand diptyque *Johannes-Passion/Johannes-Ostern* (2001). Le titre de l'œuvre orchestrale fait référence au premier cavalier de l'Apocalypse. Dans l'Apocalypse 19:11-16, saint Jean décrit en effet une vision de l'armée de l'antéchrist arrêtée par le Christ en la personne d'un cavalier sur un cheval blanc. Dans le diptyque original vocal et instrumental, les deux textes sont mis en relation: le récit de la passion, tel qu'il est narré dans l'évangile selon saint Jean, et l'Apocalypse de saint Jean. Le compositeur considère de nouveau la combinaison des deux comme une 'forme en croix': la ligne horizontale exprime la souffrance de la 'parole devenue chair' (la venue du Christ sur la terre), la ligne verticale la profondeur psychologique de l'Apocalypse. 'Dans l'œuvre orchestrale, le récit de la passion est comprimé de telle manière' dit le compositeur dans son commentaire, 'qu'il est fondu en quelque sorte en un point, en une sorte de virage.' La section principale du *Reiter auf dem weißen Pferd* dérive de l'Intermedium instrumental de Johannes-Ostern. Cet Intermedium 'est entendu après les paroles du Ressuscité à l'incrédule Thomas: 'Mets ici tes doigts, et regarde mes mains ; avance aussi ta main, et mets-la dans mon côté; et ne sois pas incrédule, mais crois.' Ce qui se passe à ce moment-là est un revirement de l'incrédulité à la foi, de la vision simple à la vision réelle, de l'abus des mots à la serviabilité à la Parole. Ce point immuable dans la rotation terrestre constitue le foyer, l'essence même de la Passion.' ♦ Autour de l'Intermedium, deux autres mouvements sont placés – respectivement l'apparition de Dieu sur la terre et l'Ascension du Christ – provenant de la partie apocalyptique du diptyque.

Mayke Nas *No reason to panic*

No reason to panic est né d'une expérience. Pendant un changement pour le *Troisième concerto* pour piano de Prokofiev en 2007, le public du Concertgebouw, sans annonce préalable, a été surpris par cette nouvelle œuvre de Mayke Nas. Le compositeur explique: 'Les camions couinent quand ils reculent. Pendant *No reason to panic*, une partie du podium descend vers les catacombes afin de remonter lentement le piano à queue. L'orchestre s'emballe et fait entendre de plus en plus de signaux d'alarme. Aucune raison de paniquer!' Les cordes, sauf les contrebasses, manquent par la force des choses dans cette composition, car ils devaient laisser place aux appariteurs de l'orchestre que l'on entend également dans cet enregistrement – leur habile 'performance' fait également partie du résultat sonore. La musique n'est pas forcément pensée comme un 'divertissement' pendant les préparatifs sur le plateau, mais comme une véritable composition 'théâtrale'. Mayke Nas explique: 'Lorsqu'il s'agit de nouvelle musique, je suis fascinée par la recherche de nouvelles expériences. On peut faire du saut à l'élastique pour expérimenter ce que l'on n'a jamais ressenti, on peut voyager. Mais je crois que la nouvelle musique possède également cette force d'attraction. On peut tout à coup entendre quelque chose dont on ignorait l'existence.'

Onno Schoonderwoerd Traduction Clémence Comte

Michel van der Aa *Spaces of Blank*

In Werken, wie *One* (2002), *The Book of Disquiet* (2008) und *After Life* (2006/09) verflucht Michel van der Aa unterschiedliche musikalische Stile mit Theater und Filmbildern zu einem Ganzen. Als Komponist, Cineast, Theaterregisseur und Tontechniker behält er nahezu alle Aspekte der Vertonung in der Hand, und er ist stets intensiv an den Produktionen seines Werks beteiligt. 'Ich versuche zu schreiben, was ich selbst gern hören möchte', erklärt Van der Aa, 'und ich glaube, dass ich dadurch die Sprache vieler junger Leute spreche, die auch mit einer Bildersprache aufgewachsen sind. In meinen Opern sitzt auch Film-, Theater- und Tanzpublikum, und dasselbe Publikum kommt, um Konzertstücke wie *Spaces of Blank* zu hören'. ♦ Im Einvernehmen mit Christianne Stotijn, für die dieser Liederzyklus geschrieben wurde, wählte Van der Aa drei Texte von Emily Dickinson und Anne Carson. Er bat Rozalie Hirs, noch zwei neue hinzuzufügen. 'Die Gedichte äußern sich in Analogien', so der Komponist: 'Sie beschreiben Reisen durch Räume, die für 'Angst' im deutsch-romantischen Sinn des Begriffs stehen. Das ist ein großes und undefinierbares Gefühl, für das jeder eine andere Auslegung hat.' ♦ Erneut überschreitet Van der Aa hier die Grenzen der traditionellen Musik. Seine musikalische 'Geschichte' spielt sich nicht nur in einem Zeitkontinuum ab – während Zeit doch die Basis des Begriffs 'Musik' darstellt –, sondern sie enthält auch eine ausgesprochen plastische oder architektonische Komponente. Die Musik hat 'Substanz', variiert in Masse, in Umfang, als Pendant der Offenheit ('solitude of space' – Dickinson) und Geschlossenheit ('garden of statues grand' – Hirs) in den Gedichten. In den Worten von Van der Aa: 'Vom Irren durch die Räume habe ich eine akustische Übersetzung gemacht. Es gibt Momente in der Musik, die klaustrophobisch klein sind, gegenüber Momenten, in denen man sich in einen weiten Raum begibt.' Ein Resultat, das Van der Aa nicht nur mit orchestralen Effekten bewerkstelligt. Eine elektronische Partie, von einem Mitwirkenden inmitten der Orchestermusiker gesteuert, verstärkt das architektonische Element, indem nicht nur Klänge hinzugefügt und verfärbt werden, sondern auch, indem mit Verschiebungen im akustischen Nachhall neue Umgebungen suggeriert werden.

Otto Ketting *Trajecten*

Von Otto Ketting spielte das Königliche Concertgebouw Orchester inzwischen 65 mal ein Werk, zu beginnen mit seiner *Ersten Symphonie* im Jahre 1961. Weitere Aufführungen erstrecken sich von *Time Machine* (1972) – einem 'Schlüsselwerk' in der musikalischen Landschaft der Niederlande – bis hin zu den Auftragswerken *Collage 9* (1966), *Symphonie für Saxophone und Orchester* (1979) und *Kom over de zeeën* (1994), einem Teil aus dem Zyklus *De Overtocht – De Aankomst*. Zeit und Bewegung bilden einen wesentlichen Bestandteil seiner kompositorischen Absicht. 'Musik sollte', sagt Ketting, 'außer Musik auch Emotionen und Erfahrungen, Zeit und Umgebung behandelt – wie verborgen, wie stilisiert auch immer.' Über *Trajecten* (2008) schrieb er: '*Trajecten* besteht aus vier Stücken für ein normal besetztes Symphonieorchester, in dem nur die Klarinetten und Fagotte fehlen. Die verschiedenen Instrumentengruppen werden häufig als selbständiger 'Block' eingesetzt. Wenngleich das Werk ohne außermusikalische Gedanken geschrieben wurde, können nachträglich eventuell die folgenden Beschreibungen behilflich sein: der erste, sehr kurze, Abschnitt führt uns von A nach B, beziehungsweise von Teil 1 zu 2. Er wird am Ende des Werks eine doppelte Bedeutung bekommen. Im zweiten Teil könnte es sich um einen Umzug handeln, der vorbeizieht. Teil 3 enthält das Echo einer endgültig vergangenen Zeit, verankert in unserem Bewusstsein, und einige damit verbundene rebellische Gedanken.' Mit Gamelanklängen beschwört Ketting das 'Tempo dulu' der kolonialen Vergangenheit der Niederlande herauf. 'Der vierte Teil, nach einem Ruhepunkt in der Form eines erstarrten Chorals, zieht anschließend unbekümmert vom Leder und enthält die aufgeweckte Fortsetzung des Umzugs aus Teil 2.' In den Blechbläserabschnitten – selbst in den Akkordfolgen – von *Trajecten* klingt Kettings Affinität mit dem Jazz durch – vom Bigbandrepertoire bis hin zur symphonischen Variante George Gershwins. Faszinierend ist die Konfrontation während des ganzen Stücks zwischen zwei verschiedenen musikalischen Schichten mit jeweils ihrem eigenen Tempo, Zeiterlebnis und Charakter, abwechselnd mit einer Strawinskyartigen Klarheit und einer postromantischen Melodik.

Tristan Keuris *Antologia*

Gleich Ketting kam Tristan Keuris bereits zu Beginn der 70er Jahre zur Überzeugung, dass die 'moderne' Musik ihre emotionale Ausdruckskraft zu verlieren drohte und damit ihre wichtigste Existenzgrundlage. Serielle Komponisten, wie gut sie auch sein mochten, waren nach seiner Meinung nicht imstande, ein gut klingendes, kommunikatives Stück zu schreiben, ein Stück bei dem das Publikum im Saal ohne Erläuterung des Kompositionsprozesses fühlen kann, was da geschieht, wie ein Stück 'funktioniert'. Keuris: 'Ich arbeite lieber in einer Strawinskyartigen Weise, indem ich eine anfangs kurze Tonfolge erweitere. Keine definitiv festgelegten Themen, sondern Ketten. Zellen, die sich dehnen und schrumpfen, einander anziehen und abstoßen, wie Moleküle.' Auch den althergebrachten, auf Terzen basierten Akkorden gab er, vor allem seit der Mitte der 80er Jahre, ihren Wert zurück: Akkorde, die, alleine schon durch ihre Konstellation, eine bestimmte Atmosphäre repräsentieren. Aber auch wenn die Akkorde ihren funktionalen Wert wiederbekamen – 'ein Dominantseptimenakkord bleibt dominant' – eine Rückkehr zur traditionellen tonalen Harmonie machte er nicht. ♦ *Das Orchesterwerk Antologia* (1991) nannte Keuris einen 'Überblick einer Periode, die mit meinem Klaviertrio (1984)' begann. Der Titel weist nicht auf die Wiederverwendung älterer Musikfragmente hin; Keuris verwies nur auf Zusammenklänge, Intervallstrukturen und musikalische Gesten aus seinem früheren Oeuvre. *Antologia* gliederte er in drei eng ineinander verwebten 'Teilen', langsam-schnell- langsam. In seiner Erläuterung schrieb er: 'Die schleppend absinkende Melodie vom Beginn (gespielt von Holzbläsern, hoch klingendem Schlagzeug und Solostreichern) kehrt im zweiten Teil als ein schnelles, leise gespieltes Kammermusikfragment zurück. Der Schluss des Stückes basiert auf dem Klimax des zweiten Teiles (wie ein Echo), und die 'Ankündigung' des zweiten Teiles selbst, die später sehr wichtig wird, ist abgeleitet von einer Episode für die Streicher, kurz nach der Eröffnung.'

Sofia Gubaidulina *Der Reiter auf dem weißen Pferd*

Die Idee zu einer Komposition entsteht für die tatarisch-russische Sofia Gubaidulina im allgemeinen als ein 'vertikaler Klang, bestehend aus bunten, beweglichen, aufeinander stoßenden Akkorden, als ein vollständiges Chaos,'

sagt sie. 'Dieser Klang ist fantastisch schön, aber irreell. Meine Aufgabe ist es, diesen vertikalen Klang in eine horizontale Linie umzusetzen. Diese beiden Linien, horizontal und vertikal, bilden ein Kreuz, und das behalte ich auch beim Komponieren in Gedanken.' ♦ Religion hat für Gubaidulina eine selbstverständliche, zentrale Bedeutung. Religion bedeutet in ihrer Sicht buchstäblich ein 'Religio' (altlat. 'relego'), das Wiederherstellen einer Einheit, die im 'Staccato des Lebens' (Gubaidulina) leicht verloren geht. In diesem Sinne ist das Komponieren für sie eine religiöse Tätigkeit, eine Art des Schaffens von Einheit. Konstruktion und Inhalt, Objektivität und Subjektivität gehen in ihrem Werk Hand in Hand. ♦ Der Reiter auf dem weißen Pferd ist eine farbenprächtige orchestrale 'Zusammenfassung' des großen Diptychons *Johannes-Passion/Johannes-Ostern* (2001). Der Titel des Orchesterwerks verweist auf den ersten Reiter aus Johannes' Offenbarung. In der Offenbarung 19; 11-16 beschreibt Johannes die Vision des Heeres des Antichristen, das von Christus in der Gestalt eines Ritters auf einem weißen Ross aufgehalten wird. Im ursprünglichen vokal-instrumentalen Diptychon werden zwei Texte miteinander verbunden: die Leidensgeschichte, wie sie im Johannesevangelium beschrieben wird, und die Offenbarung des Johannes. Die Zusammenfügung dieser beiden betrachtet die Komponistin erneut als eine 'Kreuzesform': horizontal das irdische Leiden des 'fleischgewordenen Wortes' (Christus' Kommen auf die Erde), und vertikal die psychologische Vertiefung aus der Apokalypse. 'Im Orchesterwerk ist die Leidensgeschichte jedoch so stark komprimiert,' sagt die Komponistin in ihrer Erläuterung, 'dass diese gewissermaßen zu einem Punkt, einer Art von Wendepunkt, verschmolzen ist.' Der Hauptteil von *Der Reiter auf dem weißen Pferd* geht zurück auf das instrumentale Intermedium aus *Johannes-Ostern*. Dieses Intermedium 'klingt nach den Worten des Auferstandenen an den ungläubigen Thomas: 'Streck deinen Finger aus - hier sind meine Hände! Streck deine Hand aus und lege sie in meine Seite und sei nicht ungläubig, sondern gläubig.' Was dann geschieht, ist die Umkehr vom Unglauben zum Glauben, von der einfältigen Sicht zur wirklichen Sicht, vom Missbrauch der Worte zur Dienstbereitschaft gegenüber dem einen Wort. Dieser unbewegliche Punkt in der Erdumdrehung bildet den Brennpunkt, den Wesensgehalt der Passion.' Rund um das Intermedium sind zwei weitere Teile – Gottes Erscheinen auf Erden und

Christi Himmelfahrt – gesetzt, die aus dem apokalyptischen Teil des Diptychons stammen.

Mayke Nas *No reason to panic*

No reason no panic entstand als ein Experiment. Während eines Podiumsumbaus zum *Dritten Klavierkonzert* von Prokofjew im Jahre 2007 wurde das Publikum des Concertgebouws ohne vorherige Ankündigung mit diesem neuen Werk van Mayke Nas überrascht. Die Komponistin: 'Lastwagen machen beim Rückwärtsfahren Geräusche. Während *No reason to panic* fährt ein Teil des Podiums in die Versenkung, um danach mit Flügel und Zubehör wieder nach oben zu kommen. Das Orchester gerät mit immer mehr durcheinander erklingenden Alarmgeräuschen aus dem Häuschen. Kein Grund zur Panik!' ♦ Die Streicher, abgesehen von den Kontrabässen, fehlen notgedrungen in dieser Komposition, weil sie den auch in dieser Aufnahme hörbaren Orchesterdienern weichen mussten – ihre sachverständige 'Performance' ist Bestandteil des klingenden Resultats. Die Musik ist an sich nicht als 'Unterhaltung' während des Podiumsumbaus vorgesehen, sondern als vollwertige 'theatralische' Komposition. Mayke Nas: 'Meine Faszination durch die neue Musik liegt in der Suche nach neuen Erfahrungen. Man kann Bungee-jumping machen, um zu erfahren, was man noch nie empfunden hat, man kann auf Reisen gehen. Aber ich meine, dass neue Musik diese Anziehungskraft ebenfalls hat. Man kann dabei plötzlich etwas hören, von dem man nicht wusste, dass es überhaupt existieren konnte.'

Onno Schoonderwoerd Übersetzung Erwin Peters

Horizon 3 *Muziek met een extra dimensie*



Michel van der Aa *Spaces of Blank*

In werken als *One* (2002), *The Book of Disquiet* (2008) en *After Life* (2006/09) vervlecht Michel van der Aa uiteenlopende muzikale stijlen met theater en filmbeelden tot een geheel. Als componist, cineast, theaterregisseur en geluidstechnicus houdt hij vrijwel alle aspecten van de vertoning in de hand, en hij is steeds nauw bij de producties van zijn werk betrokken. 'Ik probeer te schrijven wat ik zelf graag zou willen horen,' stelt Van der Aa, 'en ik denk dat ik daardoor de taal spreek van veel jonge mensen, die ook met een beeldentaal zijn opgegroeid. Bij mijn opera's zit ook film- en danspubliek, en hetzelfde publiek komt naar zo'n stuk als *Spaces of Blank* luisteren.' ♦ In overleg met Christianne Stotijn, voor wie deze liedcyclus werd geschreven, koos Van der Aa drie teksten van Emily Dickinson en Anne Carson. Hij vroeg Rozalie Hirs daar twee nieuwe aan toe te voegen. 'De gedichten uiteten zich in analogieën', aldus de componist: 'Ze beschrijven reizen door ruimtes die staan voor 'Angst' in de Duits-romantische zin van het woord. Dat is een groot en ondefinieerbaar gevoel, dat voor iedereen een andere invulling heeft.' ♦ Opnieuw overschrijdt Van der Aa hier de grenzen van de traditionele muziek. Zijn muzikale 'verhaal' speelt zich niet louter af in een tijdscontinuüm – terwijl tijd toch de basis vormt van het begrip 'muziek', maar heeft ook een uitgesproken plastische of architectonische component. De muziek heeft 'substantie', varieert in massa, in omvang, als pendant van de openheid ('solitude of space' – Dickinson) en geslotenheid ('garden of statues grand' – Hirs) in de gedichten. In de woorden van Van der Aa: 'Van het dwalen door die ruimtes heb ik een akoestische vertaling gemaakt. Er zijn momenten in de muziek die claustrofobisch klein zijn, tegenover momenten waarop je je in een weidse ruimte begeeft.' Een resultaat dat Van der Aa niet alleen bewerkstelligt met orkestrale effecten. Een elektronische partij, door een speler te midden van de orkestmusici gecontroleerd, versterkt het architectonische element door niet alleen klanken toe te voegen en te verkleuren, maar ook door met verschuivingen in de akoestische nagalm nieuwe omgevingen te suggereren.

Otto Ketting *Trajecten*

Van Otto Ketting speelde het Koninklijk Concertgebouworkest inmiddels 65 keer een werk, uiteenlopend van *Time Machine* (1972) – een 'sleutelwerk' in het Nederlandse muzikale landschap – en de openingsmuziek van Bert Haanstra's film *Alleman* (1963), tot het opdrachtwerk *Kom over de zeeën* (1994), een deel uit de cyclus *De Overtocht – De Aankomst* (1992-2007). Tijd en beweging vormen een wezenlijk onderdeel van zijn compositorische opzet. 'Muziek behoort,' zegt Ketting, 'behalve over muziek, over emoties en ervaringen, tijd en omgeving te gaan – hoe verborgen, hoe gestileerd ook.' Over *Trajecten* (2008) schreef hij: 'Trajecten bestaat uit vier stukken voor een normaal bezet symfonieorkest, waarvan alleen de klarinetten en fagotten ontbreken. De verschillende instrumentale groepen worden veelal als zelfstandig 'blok' ingezet. Alhoewel het werk zonder buitenmuzikale gedachten is geschreven, zijn achteraf wellicht de volgende beschrijvingen behulpzaam: het eerste, zeer korte, traject voert ons van A naar B, ofwel van deel 1 naar 2. Het zal aan het eind van het werk een dubbele betekenis krijgen. In het tweede deel zou sprake kunnen zijn van een optocht die voorbijtrekt. Deel 3 bevat de echo van een voorgoed verloren tijd, verankerd in ons bewustzijn, en enige opstandige gedachten daaromtrent.' Met gamelan-klanken evoceert Ketting er het 'tempo doeloe' van het Nederlandse koloniale verleden. 'Het vierde deel, na een rustpunt in de vorm van een gestold koraal, trekt vervolgens onbekommerd van leer en bevat het opgewekt vervolg van de optocht uit deel 2.' In de koperblazerssecties – zelfs in de akkoordopeenvolgingen – van *Trajecten* klinkt Ketting's affiniteit met de jazz door – van het bigbandrepertoire tot de symfonische variant van George Gershwin. Fascinerend is de confrontatie, gedurende het gehele stuk, tussen twee verschillende muzikale lagen, met elk hun eigen tempo, tijdsbeleving en karakter, afwisselend met een Stravinsky-achtige klaarheid en een postromantische melodiciteit.

Tristan Keuris *Antologia*

Net als Ketting kwam Tristan Keuris al rond [XXX] tot de overtuiging dat de 'moderne' muziek haar emotionele zeggingskracht dreigde te verliezen, en daarmee haar belangrijkste bestaansgrond. Serialistische componisten, hoe

goed ook, waren volgens hem niet bij machte een goed klinkend, communicatief stuk te schrijven, een stuk waarbij het publiek in de zaal zonder uitleg over het compositieprocedé kan voelen wat er gebeurt, hoe een stuk 'werkt'. Keuris: 'Ik werk liever op een meer stravinskiaanse wijze: door een aanvankelijk kort gegeven uit te breiden. Geen definitief vastgelegde thema's, maar kettingen. Cellen die uitdijen en inkrimpen, elkaar aantrekken en afstoten, zoals moleculen.' Ook de aloude, op tertsen gebaseerde akkoorden hergaf hij, vooral sinds het midden van de jaren '80, hun waarde: akkoorden die, alleen al door hun constellatie, een bepaalde sfeer vertegenwoordigen. Al herkregen de akkoorden ook hun functionele waarde – 'een dominant septiemakkoord blijft dominant' – terugkeren naar een traditionele tonale harmonie deed hij niet. ♦ Het orkestwerk *Antologia* (1991) noemde Keuris een 'overzicht van een periode die begon met mijn Pianotrio (1984)'. De titel duidt niet op hergebruik van oudere muziekfragmenten; Keuris refereerde louter aan samenklanken, intervalstructuren en muzikale gebaren uit zijn eerdere oeuvre. *Antologia* verdeelde hij in drie nauw met elkaar verweven 'delen', langzaam-snel-langzaam. In zijn toelichting schreef hij: 'De traag dalende melodie uit het begin (gespeeld door houtblazers, hoog-klinkend slagwerk en solo-strijkers) keert in het tweede deel terug als een snel, zacht gespeeld kamermuziekfragment. Het slot van het stuk is gebaseerd op de climax van het tweede deel (als een echo), en de 'aankondiging' van het tweede deel zelf die later zeer belangrijk wordt is afgeleid uit een episode voor de strijkers, kort na de opening.'

Sofia Goebaidolina *Der Reiter auf dem weißen Pferd*

Het idee voor een compositie ontstaat voor de Tataars-Russische Sofia Goebaidolina doorgaans als een 'verticale klank, bestaande uit kleurrijke, beweeglijke, botsende akkoorden, als een complete warboel,' vertelt zij. 'Die klank is fantastisch mooi, maar irreëel. Het is mijn taak die verticale klank in een horizontale lijn om te zetten. Die twee lijnen, horizontaal en verticaal, vormen een kruis, en dat houd ik ook in gedachte bij het componeren.' ♦ Religie heeft voor Goebaidolina een vanzelfsprekende, centrale betekenis. Religie betekent in haar visie letterlijk een 'religio' (vgl. 'relego'), het herstellen van een eenheid, die in het 'staccato van het leven' (Goebaidolina) gemakkelijk

verloren gaat. In die zin is het componeren voor haar een religieuze handeling, een manier om eenheid te scheppen. Constructie en inhoud, objectiviteit en subjectiviteit, gaan in haar werk hand in hand. ♦ *Der Reiter auf dem weißen Pferd* is een kleurrijke orkestrale 'samenvatting' van het grote tweeluik *Johannes-Passion/ Johannes-Ostern* (2001). De titel van het orkestwerk verwijst naar de eerste ruiter uit Johannes' Openbaring. In Openbaring 19; 11-16 beschrijft Johannes een visioen van de legermacht van de antichrist, die gestuit wordt door Christus in de gedaante van een ruiter op een wit paard. In het oorspronkelijke vocaal-instrumentale tweeluik worden twee teksten met elkaar verbonden: het lijdensverhaal, zoals verwoord in het Evangelie van Johannes, en de Openbaring van Johannes. Het samenstel van beide beschouwt de componiste opnieuw als een 'kruisvorm': horizontaal het aardse lijden van het 'vleesgeworden Woord' (Christus' komst op aarde), en verticaal de psychologische verdieping uit de Apocalyps. 'In het orkestwerk is de passie-geschiedenis echter zo sterk gecomprimeerd', aldus de componiste in haar toelichting, 'dat die als het ware tot een punt, een soort keerpunt is samengesmolten.' De hoofdsectie van *Der Reiter auf dem weißen Pferd* gaat terug op het instrumentale Intermedium uit Johannes-Ostern. Dat Intermedium 'klinkt na de woorden van de Verezene aan de ongelovige Thomas: 'Leg je vingers hier en kijk naar mijn handen, en leg je hand in mijn zij. Wees niet langer ongelovig, maar geloof.' Wat dan geschiedt, is een ommezwaai van ongeloof naar geloof, van eenvoudig zien naar werkelijk zicht, van misbruik van woorden naar gediensdigheid aan het ene Woord. Dit onbeweeglijke punt in die aardwenteling vormt het brandpunt, de essentie van de Passie.' Rond het Intermedium zijn twee andere delen – respectievelijk Gods verschijning op aarde en Christus' hemelvaart – geplaatst, die uit het apocalyptische deel van het tweeluik stammen.

Mayke Nas *No reason to panic*

No reason no panic ontstond als een experiment. Tijdens een changement voor het *Derde pianoconcert* van Prokofjev in 2007 werd het Concertgebouwpubliek, zonder aankondiging vooraf, verrast met dit nieuwe werk van van Mayke Nas. De componiste: 'Vrachtwagens piepen wanneer ze achteruit rijden. Tijdens *No reason to panic* is het een deel van het podium dat naar de catacomben afdaalt

om met vleugel en al weer langzaam terug naar boven te komen zetten. Het orkest slaat met steeds meer alarmgeluiden door elkaar heen op hol. Geen reden voor paniek!' ♦ De strijkers, behalve de contrabassen, ontbreken noodgedwongen in deze compositie, omdat ze moesten wijken voor de ook in deze opname hoorbare orkestbodes – hun vaardige 'performance' maakt deel uit van het klinkende resultaat. De muziek is per se niet als 'entertainment' tijdens de werkzaamheden op het podium bedoeld, maar een volwaardige 'theatrale' compositie. Mayke Nas: 'Mijn fascinatie met nieuwe muziek ligt in de zoektocht naar nieuwe ervaringen. Je kunt gaan bungee-jumpen om te ervaren wat je nog nooit hebt gevoeld, je kunt op reis gaan. Maar ik denk dat nieuwe muziek die aantrekkingskracht ook heeft. Je kunt er ineens iets horen waarvan je niet wist dat het kon bestaan.'

Onno Schoonderwoerd



*With special thanks
to our stage crew
Johan van Maaren,
Frans van der Starre
and Jan Ummels.*

www.concertgebouwworkest.nl

Colophon producer, recording engineer, & editor Everett Porter | assistant engineers Taco van der Werf, Jean-Marie Geijssen | recording facility Polyhymnia International | microphones Neumann & 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 Simon van Bortel (Royal Concertgebouworchestra), Marco Borggreve, Catrin Moritz, Michael Tammaro, Widdershoven Photography | 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 2010 Made in The Netherlands. **RCO 10003**

Royal Concertgebouw Orchestra		
Ed Spanjaard, conductor Christianne Stotijn, mezzo-soprano		
1 - 3	Michel van der Aa <i>Spaces of Blank</i> * 2007-08	27 : 02
Markus Stenz, conductor		
4 - 7	Otto Ketting <i>Trajecten</i> * 2008	22 : 06
David Robertson, conductor		
8	Tristan Keuris <i>Antologia</i> 1990-91	14 : 22
9	Sofiya Gubaydulina <i>Der Reiter auf dem weißen Pferd</i> 2002	10 : 27
10	Mayke Nas <i>No reason to panic</i> 2007	6 : 07
total playing time		80 : 42
* World Premiere performance		
Recorded Live at Concertgebouw Amsterdam on 19, 20 March 2009 (Van der Aa); 22, 23 January 2009 (Ketting); 10, 11 October 2008 (Keuris, Gubaydulina, Nas)		
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 2010. RCO 10003		