

**DELUSION OF THE FURY
HARRY PARTCH, HEINER GOEBBELS
ENSEMBLE MUSIKFABRIK**

HOLLAND FESTIVAL

**BITTER MUSIC
DAVID MOSS**



THE
MISUNDER-
STANDING



INHOUD / CONTENT

Delusion of the Fury

Info	4
Credits	5

NEDERLANDS

<i>Exordium: Het spinnen van een web</i>	6
<i>Voorwoord</i>	
Heiner Goebbels	8
<i>Ontstaan van een muziek</i>	
Harry Partch	7
<i>Het muziektheater van Harry Partch</i>	
Joep Stapel	10
Biografieën	14

ENGLISH

<i>Exordium: The beginning of a web</i>	18
<i>Preface</i>	
Heiner Goebbels	18
<i>Genesis of a music</i>	
Harry Partch	19
<i>The music theatre of Harry Partch</i>	
Joep Stapel	22
Biographies	26

Bitter Music

Info	31
Credits	31

NEDERLANDS

<i>Bitter Music</i>	
Thomas McGeary	33
Biografie	35

ENGLISH

<i>Bitter Music</i>	
Thomas McGeary	35
Biografie	37

DELUSION OF THE FURY

INFO

DATA / DATES

di 10, wo 11 juni 2014
Tue 10, Wed 11 June 2014

LOCATIE / VENUE

Muziekgebouw aan 't IJ
AANVANG / STARTING TIME
20.30 uur

8.30 pm

DUUR / RUNNING TIME

1 uur 15 minuten, zonder pauze
1 hour 15 minutes, no interval

INLEIDING / INTRODUCTION

door *by* Michel Khalifa
19.45 uur

7.45 pm

MEET THE ARTIST

met *with* Heiner Goebbels
wo 11.6, na de voorstelling
Wed 11.6, after the performance
moderator Michel Khalifa

MEER / MORE

zo 15.6, Workshop instrumenten bouwen
Sun 15.6, Workshop build your own musical instrument

WEBSITES

www.heinergoebbels.com
www.musikfabrik.eu
www.ruhrtriennale.de

CREDITS

MUZIEK / MUSIC

Harry Partch

REGIE / DIRECTION

Heiner Goebbels

TONEELBEELD, LICHTONTWERP / STAGE, LIGHT DESIGN

Klaus Grünberg

KOSTUUMS / COSTUMES

Florence von Gerkan

GELUIDONTWERP / SOUND DESIGN

Paul Jeukendrup

DRAMATURGIE / DRAMATURGY

Matthias Mohr

REPETITOR MUZIEK / MUSICAL REHEARSAL LEADER

Arnold Marinissen

ASSISTENT CHOREOGRAFIE / ASSISTANT CHOREOGRAPHY

Florian Bilbao

MEDEWERKER REGIE / DIRECTION

COLLABORATION

Aliénor Dauchez

REGIEASSISTENT / DIRECTION ASSISTANT

Lisa Charlotte Friederich

MEDEWERKER KOSTUUMS / COSTUMES

COLLABORATION

Sayyora Muinova

MEDEWERKER TONEELBEELD / SCENOGRAPHY COLLABORATION

Anne Kuhn

TOUR MANAGER

Monique Stolz

ONDERHOUD KOSTUUMS / COSTUMES TOUR MAINTENANCE

Julia Rautenhaus

MANAGER TECHNISCHE PRODUCTIE / TECHNICAL PRODUCTION MANAGER

Benjamin zur Heide

GELUIDSTECHNIEK / SOUND TECHNICIAN
Thomas Wegner
HOOFD ELEKTRICITEIT / CHIEF
ELECTRICIAN
John Brown
LICHTTECHNIEK LIGHTING TECHNICIAN
Marcus Stütz
STAGE MANAGER
Harald Adams
TONEELTECHNIEK STAGE TECHNICIAN
Andreas Semmler
PROPS
Imed Ben Abdallah

ENSEMBLE MUSIKFABRIK
MUSICI / MUSICIANS
Marco Blaauw, Helen Bledsoe, Christine
Chapman, Bruce Collings, Johannes Fischer,
Richard Haynes, Benjamin Kobler, Norbert
Krämer, Ulrich Löffler, Thomas Meixner,
Boris Müller, Gerrit Nulens, Melvyn Poore,
Axel Porath, Carl Rosman, Dirk Rothbrust,
Peter Veale, Rie Watanabe, Hannah Weirich,
Alban Wesly, Dirk Wietheger
PRODUCTIELEIDING / PRODUCTION
MANAGER
Michael Bölter
ASSISTENTIE PRODUCTIELEIDING /
PRODUCTION MANAGER ASSISTENTS
Cordula Klein
STAGE MANAGER
Bernd Layendecker, Christoph Berger,
Tobias Schwiebert
DRAMATURGISCHE PROJECTONTWIKKELING /
DRAMATURGICAL PROJECT DEVELOPMENT
Beate Schüler
INSTRUMENT MAKER
Thomas Meixner
AIR OBJECTS MAKER
Frank Fierke

PRODUCTIE / PRODUCTION
Ruhrtriennale – International Festival of
the Arts
COPRODUCTIE / COPRODUCTION
Ensemble musikFabrik, Holland Festival,
Lincoln Center Festival, New York
MET STEUN VAN / SUPPORTED BY
Kulturstiftung des Bundes, Kunststiftung
NRW
MET MEDEWERKING VAN / WITH THE
FRIENDLY ASSISTANCE OF
Rudolf Augstein Stiftung, Verein der
Freunde und Förderer der Ruhrtriennale e.V.
Ruhrtriennale and Ensemble musikFabrik
are supported by the state of North Rhine-
Westphalia
WERELDPREMIÈRE / WORLD PREMIERE
Bochum 23.08.2013 at Ruhrtriennale
International Festival of the Arts

Harry Partch: *Delusion of the Fury – A Ritual
of Dream and Delusion*

– Akte *act* 1

KOOR / CHORUS
Tutti
PELGRIM (de moordenaar) / PILGRIM
(the slayer)
Alban Wesly
GEEST (de vermoorde) / GHOST (the slain)
Bruce Collings
ZOON van de vermoorde / SON of the slain
Carl Rosman

– Akte *act* 2

DOVE ZWERVER / DEAF HOBO
Marco Blaauw
KOOR / CHORUS
Tutti
VROUW / WOMAN
Christine Chapman
RECHTVAARDIGHEID VAN DE VREDE /
JUSTICE OF THE PEACE
Axel Porath
MUSICUS / MUSICIAN
Melvyn Poore
DE STEM / VOICE
Marco Blaauw
GEITJE / KID
Rie Watanabe
DORPBEWONERS / VILLAGERS
Ensemble musikFabrik

UITVOERINGSRECHTEN / PERFORMING
RIGHTS
SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG,
Mainz

**EXORDIUM:
HET SPINNEN VAN EEN WEB**

AKTE 1 – OP EEN JAPANS THEMA
Koor der Schaduwen
De pelgrimage
De Geest verschijnt
Een zoon op zoek naar het gezicht van
zijn vader
Schreeuw vanuit een andere duisternis
Bid voor mij
Sanctus – Een Entr'acte

AKTE 2 – OP EEN AFRIKAANS THEMA
Het stille maal van de landloper
Het zoekgeraakte geitje
Tijd van gedeeld plezier
Het misverstand
Arrestatie, proces en oordeel
Bid nogmaals voor mij

VOORWOORD

Sinds het begin van de jaren 80 bezit ik twee platen van Harry Partch. Ik weet niet meer hoe die bij mij zijn terechtgekomen, maar ik weet nog wel heel goed wat ze bij mij onmiddellijk en duurzaam teweeg hebben gebracht: een eerbiedige verwondering over het werk van een mij tot dan toe volledig onbekende kunstenaar. Op geheel eigen wijze was het hem gelukt een ruimte te openen tussen kunstmuziek en pop, waarvan ik mij tot dan toe nauwelijks een voorstelling had kunnen maken. Met beide was ik opgegroeid: met Bach, Beethoven en Schubert aan de ene kant, en de Beatles, Beach Boys en Jimi Hendrix aan de andere kant. Pas met Partch tekende zich een muziek af die in gelijke mate tegemoetkwam aan de lichamelijke behoefte aan ritmische puls en de nieuwsgierigheid naar nieuwe, ongehoorde klanken; een muziek die meereist, hoewel, of beter gezegd omdat je die nog niet kent. Een muziek waarvoor je geen naam hebt en die geen plek heeft, en die toch op merkwaardige wijze geaard is.

Het is absoluut een buitenkans dit project samen met het Ensemble musikFabrik te kunnen ontwikkelen en een slagwerker en instrumentenbouwer als Thomas Meixner te hebben gevonden die in staat is de avontuurlijke instrumenten van Harry Partch na te bouwen. Al sinds een goed jaar zijn de musici van het ensemble met groot enthousiasme bezig deze instrumenten te leren bespelen. En voor alles is het project een grote kans om de muziek van Harry Partch in de toekomst ook in Europa voor lange tijd uitvoerbaar en bekend te maken.

Pas door het werken aan *Delusion of the Fury* is mij steeds duidelijker geworden hoe Partch met zijn artistieke veelzijdigheid alles heeft doordrongen en niets heeft uitgesloten: niet

alleen heeft hij een veelvoudig instrumentarium en een gecompliceerd toonsysteem uitgevonden, hij heeft daar ook het theater, het licht, het podium, de bewegingen van het lichaam bij bedacht, de verhouding tussen musici en andere uitvoerenden opnieuw gedefinieerd en de klassieke disciplines en werkverdelingen compromisloos overboord gegooid. Geen wonder dat hij niet 'compatible' was met de instituties van het muziekbedrijf.

Heiner Goebbels,
augustus 2013

ONTSTAAN VAN EEN MUZIEK

ACHTERGROND VAN DELUSION OF THE FURY, 1974

Hoewel het programma aangeeft dat er twee aktes zijn, is er van begin tot einde geen cesuur. De eerste akte – gebaseerd op een Japans verhaal uit de elfde eeuw en zowel historisch als legendarisch – is intens serieus. De tweede akte – gebaseerd op een Afrikaanse vertelling die moet worden beschouwd als een volksverhaal – is in hoge mate kluchtig en absurdistisch. En zo wordt het Griekse concept van een serieus stuk gevolgd door een klucht gevat in één enkele theateravond. Aan de eerste akte gaat het *Exordium* vooraf, dat zo'n elf minuten duurt en dat je met een gangbaarder woord een ouverture zou kunnen noemen. Maar het woord *exordium* heeft een veel ruimere betekenis dan het concept van een ouverture. In filosofische zin is het een oproep: het impliceert het begin van een ritueel web, het spinnen van een web dat onvermijdelijk de deelnemers verstrikt in haast voorspelbare complexiteiten. Het *Exordium* is volledig instrumentaal. Volgend op de eerste akte is er een tussenspel, het *Sanctus*, met een duur van circa zeven minuten. Het woord lijkt misschien wat vreemd hier, vanwege het christelijke (rooms-katholieke) gebruik ervan. In dit geval is het echter polytheïstisch, en in het begin is het verzadigd van heidense gong- en belachtige tonen (Cone Gongs, Gourd Tree, Hubcaps, Spoils of War, Cloud-Chamber Bowls). Het is een kenmerk van de rooms-katholieke kerk dat zij van andere culturen alles inlijft wat zij denkt zelf ook effectief te kunnen gebruiken, en ik eis hetzelfde voorrecht op. Na de verzoening (en de bid-voor-mij-sequentie) eindigt de eerste akte heel zacht, en mijn idee daarbij was om aldus het theater te vullen met klank die de mensen in het publiek aan hun stoel vastlijmt.

Van beide aktes zou je kunnen zeggen dat ze zich afspeelden in vroeger tijden, maar in beide klinken zeker ook hedendaagse ondertonen mee. En ondanks de beschrijvende woorden 'Japans' en 'Afrikaans' vertegenwoordigen ze noch een precieze tijd, noch een precieze plek. In de eerste akte heb ik zeker niet getracht een Noh-stuk te schrijven. Noh is een eeuwenoude kunst – een van de meest verfijnde die de wereld ooit gekend heeft – en een pad van oppervlakkige duplicatie volgen zou zinloos zijn geweest. De instrumentale klanken zijn (afgezien van de koto) niet Japans, de toonladders zijn niet Japans, het stemgebruik is volledig anders, de kostuums zijn anders. De eerste akte is in wezen een ontwikkeling van mijn eigen theatermuziekstijl, zoals ik die in zowel *Oedipus* als *Revelation* al eerder heb laten horen. En als je puur kijkt naar de muziek van dit werk, dan is de *daimon* van dit werk Amerikaans. Ook in de tweede akte is er geen poging gedaan een Afrikaans ritueel uit te beelden, hoewel mijn compositie en mijn concepten voor dit werk en verscheidene andere werken wel duidelijk beïnvloed zijn door dergelijke rituelen, zoals ik die heb gehoord en gezien in opnames en film. Ik heb veranderingen aangebracht in het hierboven aangehaalde volksverhaal dat eraan ten grondslag ligt en ik heb er ook dingen aan toegevoegd. Er is nergens zoiets als een dialoog. De geheimzinnige, perverse aspecten van deze verhaaldeel worden beter overgebracht door muziek, gebaren, licht – en ook met meer impact dan door gesproken of gezongen tekst of door in responsie gesproken en gezongen tekst. De woorden van de zinnen die ik heb gebruikt in de tweede akte zijn helemaal mijn eigen woorden, en allemaal in Amerikaanse spreektaal. In de eerste akte is het totaal aantal herkenbare Engelse woorden tien, en

in de tweede akte zijn dat er vierenveertig (de herhalingen steeds niet meegeteld). Ondanks (of dankzij) het gebruik van veel slagwerk, is het geheel duidelijk Amerikaans. De furieuze ironie is hoe dan ook ten diepste Amerikaans.

Synopsis van de eerste akte: *The Chorus of Shadows* (Koor der Schaduwen, scène 1) kan worden beschouwd als een groep pelgrims of geesten, of misschien beide. Het is droomachtig. De pelgrim (de moordenaar) komt op (scène 2), dansend en zingend over zijn berouw. Hij beëindigt de scène al knielend helemaal vooraan op het toneel, met zijn hoofd tegen de grond, en tijdens de volgende twee scènes is hij een ineengedoken, bewegingloos en donker silhouet. De Geest komt op (scène 3) en zingt en beweegt op een dromerige manier, met zo nu en dan respons van het Koor. Hij gaat af. De Zoon komt op (scène 4), op zoek naar een visioen van zijn vader. De Geest verschijnt weer en de twee dansen een teder duet. Uiteindelijk worden ze zich bewust van de figuur van de knielende Pelgrim, die tijdens veertig slagen van de muziek heel langzaam overeind komt. In 'Cry from Another Darkness' (Schreeuw vanuit een andere duisternis, scène 5) herscheppen de moordenaar en de vermoorde hun gevecht van vele jaren eerder. Aan het eind van de scène laat de geest-vader zijn stok (surrogaat voor een zwaard) vallen en roept: 'Jij bent niet mijn vijand!' Hij valt op zijn knieën (scène 6) en zingt: 'Bid voor mij! O bid nogmaals voor mij!' Zacht herhaalt het koor deze woorden.

Synopsis van de tweede akte: De Jonge Zwerver komt binnen (scène 1) met een rugzak en een paar takken om een vuur te maken. Hij heeft zich nog maar net geïnstalleerd als de Oude Geitenvrouw opkomt (scène 2) en van hem wil weten of hij haar weggelopen geitje ook gezien heeft. Maar

doof als hij is probeert de zwerver alleen maar zo gauw mogelijk van haar af te komen en zijn klaaglijke 'Waarom gaat ze niet gewoon weg?' tegen het publiek wordt geëchood door het Koor. Hij gebaart woest dat ze weg moet, waarop de Oude Geitenvrouw verdwijnt in de aangewezen richting.

Time of Fun Together (Tijd van gedeeld plezier, scène 3) dient een dubbel theaterdoel: het geeft de vrouw de tijd haar geitje te vinden en het introduceert bij het publiek de dorpelingen die verwickeld zijn in een van hun festiviteiten. De scène bevat zang en dans van de vrouwelijke soliste, een antifoonaal en polyfoon mannenkoor, en het meest intensieve gebruik van de kleine handinstrumenten in het hele werk.

De Oude Geitenvrouw keert terug (scène 4), met in haar armen het zoekgeraakte geitje dat ze wiegt alsof het een mensenbaby is, en bijna meteen rijst er een misverstand, ook nu weer als gevolg van de doofheid van de zwerver. De dorpelingen komen weer op de commotie af, arresteren het ruziënde stel en voeren ze mee naar de Rechtvaardigheid van de Vrede. Als ze weer opkomen (scène 5), worden ze gevolgd door de dove en bijziende Rechtvaardigheid, die plaatsneemt op een soort troon. Aan het eind van de hoorzitting vraagt hij om stilte en spreekt hij het oordeel uit: 'Jongeman, neem je mooie jonge vrouw en je alleraardigste kind en ga naar huis! En laat me je nooit meer zien in dit Hof!' Het koor lacht en jubelt en barst uit in een lied: 'O How Did We Ever Get By Without Justice?' (O hoe hebben we het ooit zonder Rechtvaardigheid kunnen stellen?) Ik citeer nu uit de volledige partituur (scène 6): 'De pantheïstische godheden van prekoloniaal Afrika, Azië, Amerika en Australië komen tot leven – ze lachen goddelijk en besluiten dat menselijke dwaling moet worden gepareerd met hemels getier.

Ze roepen donder en bliksem op en boezemen angst in – Een Vreemde Angst.' De doodsbangе feestgangers kruipen weg in hoeken en uiteindelijk is er offstage een stem te horen: 'Bid voor mij! O bid nogmaals voor mij!' Het koor herhaalt de tekst, heel zacht. Dan wordt met een slag van het slagwerk de laatste sectie van het *Sanctus* herhaald, het stuk is uit, en tijdens de resterende muziek nemen de verschillende groepen het applaus in ontvangst.

Terugkijkend: ik heb zo'n vijf jaar lang dit idee overwogen voordat ik ook maar een noot ervan op papier zette (het werk aan *Petals* [*And on the Seventh Day Petals Fell in Petaluma*, red.] niet meegerekend). Het is een avontuurlijk werk, maar ik kan het niet experimenteel noemen. Ik herinner me dat een beroemd schilder (zijn naam is me even ontschoten) een verbolgen zucht slaakte omdat zijn werk 'experimenteel' werd genoemd. Het kwam erop neer dat hij zei: 'Je ziet mijn experimenten nooit.' (Zeer juist!) Terugkijkend op het theaterwerk dat voorafging aan *Delusion* – het meeste daarvan genoemd in dit artikel – is het een heel logische ontwikkeling. Ik weet zeker – in deze onwerkelijke wereld – dat ik wist wat ik deed. Een synopsis kan op geen enkele manier de plaats innemen van een echte productie. Alleen theater kan het concept tot leven brengen. En ik moet benadrukken dat deze verbale beschrijvingen bedoeld zijn als niet meer dan een kleine verheldering van de kunst die mij voor ogen staat.

Harry Partch

HET MUZIEKTHEATER VAN HARRY PARTCH

Waarom zitten er twaalf tonen in het octaaf? Dat vroeg componist Harry Partch zich al op jonge leeftijd af. Zeven witte toetsen en vijf zwarte, op exact gelijke afstand van elkaar: die vormen sinds de tijd van Bach het fundament van de westerse muziek. Partch vond dat systeem van twaalf identieke stapjes een belachelijke simplificatie van de akoestische werkelijkheid en schoof het radicaal terzijde. In plaats daarvan ontwierp hij een eigen toonsysteem, waarbij er maar liefst 43 tonen in een octaaf passen.

Harry Partch was een unieke figuur in de muziek van de 20e eeuw. Hij werd op 24 juni 1901 geboren in Californië en groeide op in een afgelegen regio van Arizona. Zijn ouders hadden jarenlang als zendelingen in China gewerkt en waren kort voor Harry's geboorte het land ontvlucht vanwege de Boxer-opstand, maar hun kennis van de Chinese cultuur namen ze mee terug naar de Verenigde Staten. Zo groeide de jonge Partch op met vroege, vormende ervaringen van een heel andere cultuur – en heel andere muziek. Van jongs af aan was Partch een rebel. Hij verliet school voortijdig en doorliep zijn muzikale opleiding deels aan de universiteit in Los Angeles, maar hoofdzakelijk in de openbare bibliotheek. Daar kwam hij in aanraking met de meest uiteenlopende partituren en theoretische verhandelingen. De composities die hij in deze periode schreef bedienden zich van een conventioneel instrumentarium, maar maakten wel vaak gebruik van alternatieve stemmingen.

De Amerikaanse muziekwereld was in deze periode sterk Europees georiënteerd en Partch' exploraties vonden weinig weerklank. Toen hij begin dertig was gaf hij overal de brui aan, pakte zijn partituren in en trok

eropuit. Acht jaar lang zwierf hij door de Verenigde Staten, liftend of door op een passerende trein te klimmen, slapend onder bruggen en in het wild. Ergens op zijn omzwervingen verrichtte hij een dramatische daad: hij propte al zijn partituren in een kachelteje en stak ze in de fik. Bevrijd van de ballast van het verleden maakte Partch een nieuwe start en vond vanaf de jaren 40 een rijpe vorm voor zijn visioen. Ook op latere leeftijd was armoede zelden ver weg, maar terwijl de Amerikaanse muziek op de kaart werd gezet door tien jaar jongere componisten als John Cage en Conlon Nancarrow (met wie Partch overigens weinig op had) kwam er mondjesmaat interesse en erkenning. Halverwege de jaren 60 ontmoette hij mecenas en kunstverzamelaar Betty Freeman, die hem in zijn laatste jaren ondersteunde. Het zou tot lang na Partch' dood duren eer de Amerikaanse academie de excentrieke autodidact omarmde.

DE WORDING VAN EEN MUZIEK

In 1949 publiceerde Partch zijn boek *Genesis of a music*. Het is een verzameling essays en geschriften over muziektheorie en -geschiedenis, maar ook over zijn eigen werk en het instrumentarium dat hij daarvoor had ontworpen en gebouwd. Vlak voor zijn dood in 1974 verscheen er een sterk uitgebreide editie. Het boek begint met een beschouwing waarin Bach wordt neergezet als het begin van het einde van de westerse muziek. Muziekjournalist Alex Ross noemde deze passage in *The New Yorker* “de meest verbijsterende 45 pagina's muziekgeschiedenis ooit geschreven”. Bach staat hier voor een ontwikkeling waarvoor hij in alle redelijkheid niet verantwoordelijk kan worden gehouden, maar waarmee zijn naam wel onlosmakelijk verbonden is geraakt: de uitvinding van de

gelijkzwevende stemming. Grof gezegd komt die er op neer dat alle intervallen op het klavier exact even groot worden gestemd, waardoor de kwinten en tertsen weliswaar een tikje vals zijn, maar het wel mogelijk wordt in alle toonsoorten te spelen en van de ene toonsoort naar de andere te moduleren. Die lichte valsheid, zo was de gedachte, was een kleine prijs om te betalen om de ijselijke valsheid waaronder bijvoorbeeld de toonsoort gis voorheen gebukt ging uit de wereld te bannen. Een uiterst effectieve oplossing, zo is gebleken, want het gehoor heeft al die net een beetje valse tertsen en kwinten ruimhartig geaccepteerd.

Partch, geen man van het compromis, moest niets van de gelijkzwevende stemming hebben. Die had met haar modulatiemogelijkheden de weg vrijgemaakt voor een steeds abstractere en complexere muziek en uiteindelijk voor de cultus van virtuositeit van de 19e en 20e eeuw – zaken die Partch intens verafschuwde. Al vroeg was hij in de weer met aangepaste gitaren en altviolen, waarop hij zichzelf begeleidde bij het zingen van liederen. Zijn rebellie tegen de muzikale orde kwam niet voort uit tegendraadsheid, maar uit oprechte onvrede: het kleinste interval van het westerse toonsysteem, de kleine secunde (bijvoorbeeld b-c), was hem veel te groot en te star en deed de emotieve rijkdom van zijn stem, die soms in de miniemste gradaties lag, geweld aan. De westerse muziek was de aberratie, zag Partch om zich heen; in andere muziekculturen bestond veel meer ruimte voor een natuurlijke intonatie. In *Genesis of a music* geeft Partch een goed geïnformeerd overzicht van de geschiedenis van toonsystemen en intonatie, met talloze verwijzingen naar Chinese, Griekse en Arabische theoretici. Ook zet hij uiteen hoe hij in de loop der tijd zijn eigen toonsysteem ontwikkelde, gebaseerd op de reine stem-

ming. Deze stemming gaat uit van de harmonische boventoonreeks, oftewel het spectrum van frequenties die meeklinken wanneer men een toon speelt of zingt. De intervallen tussen deze tonen, die niet bedacht zijn maar door de natuur gegeven, zijn te omschrijven met heel eenvoudige getalsverhoudingen en worden door het oor als zeer zuiver ervaren. Op basis van deze natuurintervallen ontwierp Partch zijn eigen toonsysteem, waarin een octaaf niet is ingedeeld in twaalf gelijke intervallen – zoals op een piano –, maar in wel 43 stapjes van verschillend formaat. Het is nadrukkelijk een toonsysteem en geen toonladder; het is een netwerk van relaties tussen tonen die in een bepaalde spanning tot elkaar staan, enigszins vergelijkbaar met de complexe intonatievoorschriften van raga in India of maqam in de Arabische muziek. Partch' innovatie heeft grote invloed gehad op microtonale componisten na hem.

HET INSTRUMENTARIUM

Delusion of the Fury (1965-66) is Partch' meesterwerk, maar er zijn allerlei praktische hindernissen die uitvoering ervan in de weg staan. De belangrijkste is dat het instrumentarium niet of nauwelijks voorhanden is. Partch componeerde uitsluitend voor fantastische instrumenten van eigen makelij, die doorgaans behalve een specifieke klankkwaliteit ook een waarde als sculptuur bezaten. Een muziekvoorstelling was voor Partch óók theater, een visueel spektakel. Neem bijvoorbeeld zijn *Gourd Tree*, een merkwaardige kromme woestijnboom wiens vruchten gestemde kalebassen zijn. Of de *Marimba Eroica*, een gevaarte waarvan de laagste noten uit enorme lamellen op twee meter hoge resonatorborden komen, die men staand op een krukje moet bespelen. De namen geven een indruk van hoe uitzinnig sommige van deze

instrumenten zijn: Zymo-Xyl, Castor & Pollux, Quadrangularis Reversum, Gubagubi. En als een soort basso continuo in het hart van dit kleurrijke ensemble staat de Chromelodeon, een harmonium dat alle 43 tonen van Partch' toonsysteem kan voortbrengen en waaruit mysterieus zoemende akkoorden opklinken.

Partch bouwde zijn instrumenten zelf en elk exemplaar is uniek. Na zijn dood in 1974 raakten zijn creaties verspreid over de Verenigde Staten. Pas vijftien jaar geleden werden de originele instrumenten, inmiddels kwetsbaar door ouderdom, herenigd en als collectie ondergebracht bij de Montclair State University in New Jersey, waar componist Dean Drummond er zorg voor draagt. Ter plekke worden ze weliswaar ingezet voor incidentele uitvoeringen van Partch' muziek, maar verder zijn ze slechts voor researchdoeleinden te bezichtigen. Partch' eigenzinnige gebruik van microtonen maakt zijn muziek sowieso lastig om uit te voeren, maar zonder het juiste instrumentarium is het simpelweg onmogelijk. De oplossing die voor dit probleem werd gevonden is even bizar als geniaal. Onder aanvoering van slagwerker en instrumentbouwer Thomas Meixner zijn alle benodigde instrumenten nagebouwd – een onvoorstelbare tour de force. Partch componeerde geen muziek voor de instrumenten die hij tot zijn beschikking had, hij ontwierp zijn instrumentarium juist naar de noden van zijn kunstzinnige verbeelding. Meixner trad in feite in Partch' voetsporen door speciaal voor deze productie hetzelfde te doen, en zijn inspanningen zijn niet voor niets geweest. Na de reconstructie nam Ensemble musikFabrik een jaar de tijd om de onorthodoxe speeltechnieken onder de knie te krijgen en hun beheersing van Partch' instrumentarium is indrukwekkend naturel. Het resultaat is een voorstelling die met

klank en beeld betovert. Het is goed om te bedenken dat Partch zijn complexe toonsysteem en bijbehorende instrumentarium juist ontwierp als antidotum tegen al te grote abstractie in muziek, met het oogmerk emoties zo puur en indringend mogelijk tot klinken te brengen. Partch' ideeën mogen onorthodox en ingewikkeld zijn, zijn muziek is allerminst abstract en spreekt onmiddellijk tot het oor en tot het hart.

DELUSION OF THE FURY EN
HET NOH-THEATER

Delusion of the Fury bestaat uit twee delen, voorafgegaan door een proloog en gescheiden door een tussenspel. Het eerste deel is losjes gebaseerd op een thema uit het Japanse noh-theater, het tweede op een Ethiopische legende. Maar Partch benadrukt dat de voorstelling zich noch in een precieze tijd, noch op een precieze plaats afspeelt. Beide mythen zijn slechts vertrekpunten voor zijn verbeelding – Partch claimde het privilege om zich van andere culturen elementen toe te eigenen die hij effectief kon inzetten voor zijn eigen doeleinden. Met uitzondering van een koto, de Japanse citer, is de klankwereld van *Delusion of the Fury* dan ook niet aan plaats of tijd gebonden. Maar de invloed van het noh-theater op Partch' werk reikt verder dan een vage narratieve inspiratie. Voor Partch was muziek geen op zichzelf staande discipline die op het toneel begeleid werd door dans en theater (of andersom); hij zag dans, theater en muziek als onscheidbare aspecten die verenigd werden in het lichaam van de speler. De term die Partch zelf gebruikte voor zijn holistische visie op de manier waarop iemand kunst voortbrengt was corporeal music, “lichamelijke muziek”. Veelzeggend is zijn opmerking: “Wanneer een speler in visueel opzicht

en als acteur niet alles uit zijn rol haalt, verknoeit hij zijn partij wat mij betreft evenzeer als wanneer hij elke noot in de partituur zou verprutsen.”

Traditionele opera, met musici in de orkestbak en in aria's uitbarstende zangers op de bühne, vond hij maar niks. Partch' intentie lag paradoxaal genoeg veel dichterbij die van de uitvinders van de opera, de Camerata fiorentina, het groepje denkers en musici dat rond 1600 min of meer per toeval een nieuwe kunstvorm uitvond in een poging het mythische Griekse theater te reconstrueren. Daarin zouden woord en klank zijn samengesmolten tot drama met een uiterst geconcentreerde uitdrukingskracht. Grieks theater, met zijn reine intervallen en rituele karakter, had ook de belangstelling van Partch, die zich liet inspireren door Griekse muziektheoretici als Pythagoras. Maar het Griekse theater was verloren gegaan; een eeuwenoude en nog altijd levende traditie met eenzelfde hoge mate van integratie van verschillende kunstvormen trof hij aan in het noh-theater.

In muzikaal opzicht ligt er een wereld van verschil tussen Partch' metrische, dynamische en ongelooflijk rijkgeschakeerde instrumentatie en de schaarse, hortende Japanse begeleiding. Maar dramatisch gezien zijn er allerlei overeenkomsten: musici die een plaats hebben op het podium; spelers die acteren, dansen en zingen tegelijk; en een eerder rituele dan verhalende benadering van de handeling. Zo is *Delusion of the Fury* in zekere zin een eigentijdse Amerikaanse verbeelding van een kunstvorm die in de westerse wereld niet meer bestaat.

Joep Stapel

BIOGRAFIEËN

Heiner Goebbels (1952) is een Duitse componist en regisseur. Van 1971-1978 studeerde hij sociologie en muziek in Frankfurt. In 1976 was hij een van de oprichters van het Sogenanntes Linksradikales Blasorchester. Hij maakte experimentele muziek met het duo Goebbels/Harth (1975-1988) en het art-rock trio Cassiber (1982-1992) en componeerde voor film en theater. Vanaf de jaren 80 creëerde hij een aantal bekroonde hoorspelen, de meeste op teksten van Heiner Müller, en ontwikkelde het genre van 'geësceneerde concerten', met werken als *The man in the elevator* (1987) en *The liberation of Prometheus* (1993). Vanaf de jaren 90 volgden muziektheaterstukken zoals *Ou bien le débarquement désastreux* (1993), *Die Wiederholung* (1995), *Eislermaterial* (1998), *Landscape with distant relatives* (2002), *Stifters Dinge* (HF 2008), *Songs of Wars I have seen* (2007), *I went to the house but did not enter* (HF 2009) en *When the mountain changed its clothing* (HF 2013). Goebbels' werk is uitgevoerd door het Ensemble Modern, het Ensemble Intercontemporain, het Asko Ensemble, London Sinfonietta, de Junge Deutsche Philharmonie en de Berliner Philharmoniker. Hij maakte verschillende geluidsinstallaties, onder meer voor het Centre Georges Pompidou in Parijs en andere musea. Goebbels kreeg verschillende eredoctoraten en studiebeurzen toegekend en ontving vele internationale prijzen, waaronder de Prix Italia, de Hessischer Kulturpreis,

de Goethe Plakette der Stadt Frankfurt, de European Theatre Prize en de International Ibsen Award (2012). Zijn muziektheaterwerk *Eraritarijaka* (2004, naar een tekst van Elias Canetti) kreeg zes theaterprijzen. Goebbels was componist in residence bij het Luzern Festival (2003) en bij de Bochumer Symphonikern (2003-2004). Hij is lid van verschillende kunstacademies in Berlijn, Düsseldorf, Mainz, Frankfurt en München. Als professor geeft hij les aan het Instituut voor Toegepaste Theaterwetenschappen van de Justus-Liebig-Universität in Gießen. Sinds 2006 is hij directeur van de Hessische Theateracademie. In 2010 werd hij benoemd tot intendant van de Ruhrtriennale 2012-2014.

Klaus Grünberg is afkomstig uit Hamburg. Hij studeerde toneelbeeld bij Erich Wonder in Wenen en werkt sindsdien als toneel- en lichtontwerper voor theater- en operahuizen in Europa en in Koeweit en Buenos Aires. Hij werkte samen met regisseurs als Tatjana Gürbaca, Barrie Kosky, Sebastian Baumgarten, André Wilms, Christof Antwerpen, *Le Grand Macabre* bij Theater Bremen, *Salomé* voor de Deutsche Oper am Rhein en *Rigoletto* voor Opernhaus Zürich. Grünberg ontwierp het toneelbeeld voor vele ensce-ningen van Barrie Kosky, zoals *Kiss me, Kate* en *Rusalka* in de

Komische Oper Berlin, *Tristan en Isolde* in het Aalto Theater Essen en *De koopman van Venetië* in Theater Frankfurt.

Klaus Grünberg werkt geregeld samen met Heiner Goebbels, bijvoorbeeld in *Max Black*, *Eraritarijaka*, *Stifters Dinge*, *I went to the house but did not enter* en John Cages *Europera 1 & 2*. In 1999 opende Grünberg in Hamburg het MOMOLMA (Museum Of More Or Less Modern Art). Voor het toneelbeeld en het licht bij *Rusalka* werd hij in 2011 genomineerd voor de FAUST Theaterpreis.

Florence von Gerkan, geboren in Hamburg, studeerde kostuumontwerp aan de Universität der Künste in Berlijn. Zij is wereldwijd een veelgevraagd freelance kostuumontwerper voor theater, opera en ballet en werkte onder meer voor Thalia Theater, Schaubühne Berlin, Theater Basel, Théâtre Vidy, Opernhaus Zürich, Staatstheater Stuttgart, Teatro alla Scala, Royal Opera House Covent Garden, Wiener Staatsoper, Bayreuther Festspiele, Festspielhaus Baden-Baden en de Metropolitan Opera. Ze werkte samen met Jürgen Flimm, Wilfried Minks, Erich Wonder, Andrea Breth, Cesare Lievi, Peter Mussbach, Tatjana Gürbaca, Thomas Langhoff en de Zwitserse filmregisseur Daniel Schmid. Ze werkt al jaren samen met componist en regisseur Heiner Goebbels en was als kostuumontwerper betrokken bij *Eraritarijaka* (2004), *I went to the house but did not enter* (2008) *Europera 1 & 2* van John Cage en *When the mountain changed its clothing* (2012).

Von Gerkan woont in Berlijn, waar zij de leiding heeft over de leergang kostuumontwerp van de Universität der Künste.

Matthias Mohr, geboren in 1980, studeerde van 2003 tot 2009 aan het Instituut voor Toegepaste Theaterwetenschappen van de Justus-Liebig-Universität in Gießen. Zijn werk beweegt zich tussen muziek, klankkunst, installatie en beeldende kunst. Hij maakte verscheidene audiovisuele installaties, waaronder *Esquisse Retouché*, het scenische concert in het kader van de Ferienkursen für neue Musik (2006) en *Der Brand* met Ensemble Modern en componist Jens Joneleit (2007). Daarna volgden muziektheaterproducties als *NM* met de Ensemble Modern Akademie (2008). Mohr componeerde toneelmuziek en maakte klankontwerpen voor talrijke theaterproducties en ruimtelijke installaties. Sinds 2007 werkt hij samen met Heiner Goebbels. Hij werkte aan de producties *Stifters Dinge* en *Industry and Idleness, Genko-An 64287* (2012), *Europera 1 & 2* (2012) en *When the mountain changed its clothing* (2012). Sinds 2011 is Matthias Mohr voor de Ruhrtriennale werkzaam als dramaturg en assistent van de artistieke leiding.

Florian Bilbao werd in 1979 geboren in Libourne (Frankrijk). Zijn dansopleiding kreeg hij in Montpellier (Anne-Marie Porras) en Angers (Centre National de Danse Contemporaine). Sinds 2002 woont hij Berlijn waar hij werkte met onder meer Xavier Le Roy, Christoph

Winkler, Felix Ruckert, Nir de Volff/Total Brutal, Dieter Heitkamp, Rubato, Tino Sehgal en Sommer Ulrickson. Voor het stuk *Die Ausnahme, Episode 11* van zijn gezelschap A + B TANZBAU, dat hij samen met Mercedes Appugliese oprichtte, kreeg hij subsidie van de stad Berlijn. Bilbao is assistent-choreograaf van Xavier Le Roy en Mathilde Monnier in het kader van het educatief programma van de Berliner Philharmoniker, en eindverantwoordelijke voor de nieuwe opname van *Surrogate Cities* (van Heiner Goebbels en Mathilde Monnier) in verscheidene Europese steden. Met Livia Patrizi heeft hij de Jugendcompany van het Berlijnse Schulprojekts TanzZeit opgericht. Voor dit gezelschap choreografeerde hij *Brief an LF* (een coproductie van Radialsystem V (Berlijn), Théâtre Massalia (Marseille) en dance4d (Nottingham)).

Ensemble musikFabrik is een in Keulen gevestigd ensemble voor eigentijdse muziek dat beschouwd wordt als een van de toonaangevende groepen op dit vlak. Ensemble musikFabrik werd opgericht in 1990 en debuteerde in april 1991 onder de naam Ensemble Neue Musik Nordrhein-Westfalen tijdens de Wittener Tage für neue Kammermusik. Bijzonder is dat het ensemble sinds 1997 geen leider meer heeft, maar functioneert volgens basisdemocratische principes. De missie van musikFabrik is het realiseren van onbekende en nieuwe composities, waarvoor in veel gevallen het ensemble de opdracht heeft

gegeven. Deze werken worden niet slechts geïnterpreteerd, maar door de musici van het ensemble in nauwe samenwerking met dirigenten en vooral componisten verder ontwikkeld en bewerkt. Ensemble musikFabrik heeft hechte samenwerkingsverbanden opgebouwd met leidende figuren uit de wereld van de eigentijdse muziek als Mark Andre, Louis Andriessen, Sir Harrison Birtwistle, Unsuk Chin, Péter Eötvös, Brian Ferneyhough, Heiner Goebbels, Toshio Hosokawa, Michael Jarrell, Mauricio Kagel, Helmut Lachenmann, David Lang, Liza Lim, Benedict Mason, Mouse on Mars, Carlus Padrissa (La Fura dels Baus), Emilio Pomarico, Enno Poppe, Wolfgang Rihm, Peter Rundel, Rebecca Saunders, Karlheinz Stockhausen, Ilan Volkov en Sasha Waltz. Het ensemble presenteert zijn repertoire in tachtig tot honderd concerten per jaar binnen en buiten Duitsland, en heeft bij de WDR een eigen serie met wereldpremières. Interdisciplinaire projecten met live-elektronica, dans, theater, film, literatuur en beeldende kunst verbreden de gebruikelijke vorm van het gedirigeerde ensembleconcert evenzeer als kamer-muziek, discussieconcerten en improvisaties. Het Ensemble musikFabrik is net zo open als zijn missie: muziek creëren die er nog niet is.

Arnold Marinissen is dirigent en voert muziek uit van de 20e en de 21e eeuw. Recentelijk dirigeerde hij Asko|Schönberg in Amsterdam voor *Laborintus 11*

van Luciano Berio (Bimhuis) en *Electric Counterpoint* van Steve Reich (Muziekgebouw aan 't IJ en Paradiso). Hij componeerde voor onder meer Asko|Schönberg, VOCAALLAB, Calefax Rietkwintet, Lunapark, Ives Ensemble, Prisma String Trio, Asko Kamerkoor, Orgelpark en Ensemble S, en schreef verscheidene stukken voor choreograaf Ederson Rodrigues Xavier. Marinissen treedt wereldwijd op als solo-percussionist. Hij speelt ook kamermuziek en is wereldwijd te horen op festivals in Europa (waaronder in Rusland), Singapore, Australië, Nieuw-Zeeland en Oezbekistan. Als solist trad hij aan met Amsterdam Sinfonietta, Holland Symfonia, het Nieuw Ensemble, WDR Orchester Köln en het New Zealand Symphony Orchestra. Arnold Marinissen programmeerde seizoenen 2012-13 van het Muziekgebouw aan 't IJ in Amsterdam. Samen met Anthony Fiumara leidt hij het Nederlandse Ensemble Lunapark.

Sounddesigner en klankregisseur **Paul Jeukendrup** studeerde opnametechniek en elektronische compositie aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag. Hij is gespecialiseerd in nieuwe muziek en verzorgt het sounddesign en de klankregie voor festivals als het Holland Festival, de Wiener Festwochen, de Berliner Festwochen en het Sonic Evolutions Festival in het Lincoln Center New York. Hij werkt zowel in Nederland als op internationale podia met componisten als Karlheinz Stockhausen (première

Helikopter Streichquartet), Louis Andriessen, Heiner Goebbels en Peter Eötvös, en met ensembles als het Arditti Streichquartet, Ensemble Intercontemporain, het Hilliard Ensemble, Ensemble musikFabrik, Asko|Schönberg en London Sinfonietta. Daarnaast werkt hij met dirigenten als Sir Simon Rattle, Peter Rundel, Stefan Asbury en David Robertson, met orkesten als de Berliner Philharmoniker en het Koninklijk Concertgebouw Orkest, en voorts onder meer voor De Nederlandse Opera Amsterdam, de Opéra National de Belgique en het Théâtre du Capitole in Toulouse. Sinds 2009 is hij coördinator van de afdeling Art of Sound van het Koninklijk Conservatorium in Den Haag.

Sinds zijn studie bij Christoph Caskel aan de Staatliche Hochschule für Musik in Keulen is **Thomas Meixner** zelfstandig werkzaam in de eigentijdse en experimentele muziek. Sinds de oprichting maakt hij deel uit van Schlagquartet Köln (1989) en van het Thürmchen-Ensemble für Neue Musik und Musiktheater (1991), en tot eind 1999 was hij slagwerker bij het Ensemble Köln. Als medeoprichter treedt hij sinds 1989 regelmatig op met Ensemble musikFabrik NRW. Daarnaast verleent hij regelmatig medewerking aan projecten van andere gerenommeerde en gespecialiseerde Europese ensembles voor nieuwe muziek en omroeporkesten, niet zelden in nauwe samenwerking met toonaangevende componisten en dirigenten. Meer dan 350

premières van ensemble- en solo-werken en circa 70 registraties kwamen met zijn medewerking tot stand. Van 2000 tot 2007 bekleedde hij een leerstoel voor slagwerk en kamermuziek aan de Staatliche Hochschule für Musik in Keulen. Sindsdien was hij als docent verbonden aan onder meer de Oostenrijkse Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz. Thomas Meixner woont sinds 1986 in Keulen en wijdt zich behalve aan de uitvoering van nieuwe muziek ook aan de bouw van bijzondere klankgenereerders. Zo werkt hij in seizoenen 2012-13 in opdracht van het Ensemble musikFabrik en de Ruhrtriennale aan de reconstructie en het nabouwen van alle strijk- en slaginstrumenten van Harry Partch.

EXORDIUM: THE BEGINNING OF A WEB

ACT 1 — ON A JAPANESE THEME

Chorus of Shadows

The Pilgrimage

Emergence of the Spirit

A Son in Search of His Father's Face

Cry from Another Darkness

Pray for Me

Sanctus — An Entr'acte

ACT 2 — ON AN AFRICAN THEME

The Quiet Hobo Meal

The Lost Kid

Time of Fun Together

The Misunderstanding

Arrest, Trial, and Judgement

Pray for Me Again

PREFACE

Since the early 1980s, I've owned two records with music by Harry Partch. I don't remember how I got them, but I still remember well the immediate and lasting impression they triggered in me: an awestruck amazement at the work of an artist previously unknown to me. In a very unique way, he was able to open a space between classical music and pop that I had been unable to imagine until then. I grew up with both, with Bach, Beethoven, and Schubert on the one hand and the Beatles, Beach Boys, and Jimi Hendrix on the other. It was only with Partch that a music began to take shape that could do equal justice to the physical desire for rhythmic pulse and a curiosity for new, unheard sounds; a music that enthralled us despite, or rather, precisely because of its unfamiliarity. A music for which we have no category and which has no location, and yet

in a strange way is grounded. We are very lucky to have been able to develop this project together with the Ensemble musikFabrik and to have found someone able to reconstruct Harry Partch's amazing instruments, the percussionist and instrument maker Thomas Meixner. For a year now, the musicians of the ensemble have been enthusiastically learning to play the instruments. Above all, the project offers a great chance to make the music of Harry Partch performable in Europe in the future over the long term, making it known to a larger audience. It was only by working on *Delusion of the Fury* that I became truly aware of how comprehensive Partch's artistic approach actually was: not only did he invent a varied set of instruments and a highly complex tonal system, he also reflected on the theater space, lighting, staging, the movements of the body, and uncompromisingly redefined the relationship of musicians and actors, the classical disciplines and the division of labor. It's no wonder that he was incompatible with the institutions of the music world.

Heiner Goebbels, August 2013

GENESIS OF A MUSIC

BACKGROUND OF DELUSION OF THE FURY,
1974

Although the program shows two acts, there is no cessation of sound from beginning to end. Act I, based upon a Japanese story dating from the eleventh century, and both historical and legendary, is intensely serious. Act II, based upon an African tale that must be considered a folk story, since no author is indicated, is highly farcical. Thus, the Greek concept of a serious play followed by a farce is encompassed in one evening of theater. Preceding Act I is the *Exordium*, about eleven minutes in duration, which in more familiar terms might be called an overture. But the word *exordium* carries far more significance for this idea. In a philosophical sense it is an invocation – it implies the beginning of a ritualistic web, the spinning of a web, which inevitably entangles the participants in almost predictable complexities. The *Exordium* is totally instrumental. Following Act I is an entr'acte, the Sanctus, about seven minutes in duration. The word may seem strange here because of its Christian (Roman Catholic) usage. However, in this case, it is polytheistic, and in its beginnings it is replete with pagan gong and bell-like tones (Cone Gongs, Gourd Tree, Hubcaps, Spoils of War, Cloud-Chamber Bells). It is characteristic of the Roman Church to appropriate from other cultures whatever it feels it may use effectively, and I claim the same privilege. Act I, following the reconciliation (and the pray for me sequence), ends very softly, and it was my idea so to fill the theater with sound as to glue the audience to its seats. Both acts might be described as occurring in an earlier time, but both certainly have present-day over- or undertones. And despite

the descriptive words Japanese and African, they represent neither a precise time nor a precise place. In Act I, I am certainly not trying to write a Noh play. Noh has been for centuries a fine art, one of the most sophisticated that the world has known, and it would have been senseless for me to follow a path of superficial duplication. The instrumental sounds (excepting the koto) are not Japanese, the scales are not Japanese, the voice usage is totally different, costumes are different. Act I is actually a development of my own style in dramatic music, as previously revealed in both *Oedipus* and *Revelation*. If for no other reason than its music, its daimon is American.

Again, in Act II there is no attempt to depict African ritual, although this ritual, as I have heard it on records and seen it on film, has obviously influenced my writing and my concepts in this and several other works. I have made changes in the basic folk story (cited above), and I have added to it. There is nowhere dialogue as such. The mysterious, perverse qualities of these story ideas are better conveyed through music, miming, lights – and with more certain impact than through spoken or sung lines, or spoken or sung lines in response.

The words or sentences that I have used in Act II are entirely my own, and they are all American colloquial. In Act I the total of recognizable English words is ten, and in Act II forty-four (not counting repetitions in either case). Despite (or because of) the use of much percussion, the quality is American. The furious irony is deeply and certainly American.

Synopsis of Act I: *The Chorus of Shadows* (Scene 1) might be considered as a group of pilgrims or of ghosts, or perhaps both. It is dream-like. The Pilgrim (the slayer) enters (Scene 2), dancing and singing

of his remorse. He ends the scene far downstage, kneeling, with his head to the ground, and during the next two scenes, he becomes a huddled, motionless, dark silhouette. The Ghost then enters (Scene 3) and sings and moves in a dream-like manner, with occasional responses from the Chorus. He exits. The Son enters (Scene 4), searching for a vision of his father. The Ghost reappears, and the two do a tender dance-duet. They finally become aware of the figure of the kneeling Pilgrim, who, during forty beats of the music, very slowly rises. In *Cry from Another Darkness* (Scene 5), the slayer and the slain recreate their battle of many years before. At the end of the scene, the ghost-father drops his stick (surrogate for a sword) and exclaims: "You are not my enemy!" He falls to his knees (Scene 6) and sings: "Pray for me! O pray for me again!" The Chorus softly repeats these lines. Synopsis of Act II: The Young Vagabond enters (Scene 1), with a pack and with a few sticks to build a fire. He has hardly gotten settled when the Old Goat Woman enters (Scene 2) and tries to question him about her lost kid. Being deaf, the Hobo wants nothing so much as to get rid of her, and his plaintive, "Why doesn't she just go away?" spoken to the audience, is echoed by the Chorus. He points frantically, and the Old Goat Woman disappears in that direction.

Time of Fun Together (Scene 3) serves a double theater purpose: it allows time for the woman to find her kid, and it introduces the villagers, in the midst of one of their revels, to the audience. The scene features a singing and dancing female soloist, an antiphonal and polyphonic male chorus, and the most intensive use of the small hand instruments in the entire work.

The Old Goat Woman returns (Scene 4), cradling the lost kid in her arms as though it

were a human baby, and almost immediately a misunderstanding arises, again because of the Hobo's deafness. The villagers return due to the commotion, arrest the quarrelling couple, and march them off to face the Justice of the Peace. When they reenter (Scene 5), the Justice, deaf and near-sighted, follows them and is seated on a kind of throne. At the end of the hearing, he demands silence and utters his pronouncement: "Young man, take your beautiful young wife and your charming child and go home! And never let me see you in this court again!" The Chorus, laughing and jubilant, launch into their song, "O How Did We Ever Get By Without Justice"?

I now quote from the full score (Scene 6): "The pantheistic deities of pre-colonial Africa, Asia, America, and Australia come to life – smile divinely, and decide that human delusion must be countered by heavenly riot. They invoke thunder and lightning, and instill – A strange Fear." The terrified revelers crouch in corners, and finally a voice is heard off-stage: "Pray for me! O pray for me again!" The Chorus repeats the line, very softly. Then with a crash of percussion, the last section of the Sanctus is repeated, the play is over, and during the remaining music the various groups take their bows.

In retrospect: I pondered this idea for some five years before I ever put down a note of it on paper (not counting the work on *Petals*). It is an adventurous work, but I cannot call it experimental. I recall some famous painter (his name eludes me), exasperated because his work was called 'experimental,' saying, in effect, "You never see my experiments." (Hear! Hear!) Looking back on all the antecedents of *Delusion* of a theater nature, most of them outlined in this chapter, it is a very logical development. I am sure – in this

unreal world – that I knew what I was doing. A synopsis cannot in any way proxy for an actual production. Only theater will bring the concept to life. And I must emphasize the fact that these verbal descriptions are intended merely as a small intimation of the art that I envision.

Harry Partch

THE MUSICTHEATRE OF HARRY PARTCH

Why are there 12 tones in the octave? Composer Harry Partch was already wondering about that at a young age. Seven white keys and five black, at exact distances from each other, have formed the basis of Western music since the time of Bach. Partch thought that this system of 12 identical steps was a ridiculous simplification of acoustic reality, and radically shoved it aside. Instead, he designed his own system of tones, in which no less than 43 tones fit into an octave.

Harry Partch was a unique figure in the music of the 20th century. He was born on 24 June 1901 in California and grew up in a remote region of Arizona. His parents had worked as missionaries in China for years and fled the country shortly after Harry's birth on account of the Boxer Rebellion, but they took their knowledge of Chinese culture with them to the United States. The young Partch consequently grew up with early, formative experiences from a completely different culture – and completely different music.

From an early age, Partch was a rebel. He dropped out of high school and did part of his musical training at the University of Los Angeles, but most of it in the public library. There he encountered a huge diversity of scores and theoretical discourses. Although the compositions he wrote during this period do employ a conventional instrumentation, they make frequent use of alternative tunings.

The American music world was strongly oriented to what was happening in Europe during this period and Partch's explorations met with little response. When he was in his early 30s, he said goodbye to it all, packed his scores and took off. For eight whole years, he

roamed through the United States, hitchhiking or climbing onto a passing train, sleeping under bridges and in the wild. Somewhere along his wanderings, he did a dramatic deed: he stuffed all of his scores into a stove and burned them up. Freed of the ballast of the past, Partch made a new start and in the 1940s developed a mature form for his vision. He was also seldom far from poverty later in life, but as American music was being put on the map by ten-year-younger composers like John Cage and Conlon Nancarrow (whom Partch did not think much of, by the way) interest and recognition began coming to him in dribs and drabs. In the mid-60s, he met the Maecenas and art collector Betty Freeman, who supported him during his last years. It took until long after Partch's death before American academics would embrace the eccentric autodidact.

GENESIS OF A MUSIC

In 1949, Partch published his book *Genesis of a Music*. It is a collection of essays and writings about music theory and music history, but also about his own work and the instrumentation he had designed and built for it. Right before his death in 1974, he put out a much more extensive edition. The book begins with a dissertation in which Bach is depicted as the beginning of the end of Western music. In a review in *The New Yorker*, the music journalist Alex Ross called this passage 'the most startling forty-five-page history of music ever written'. Here, Bach stands for a development for which he cannot in all reasonableness be held responsible, but with which his name has become inseparably connected: the invention of equal temperament. Roughly put, it comes down to all of the intervals on the keyboard being tuned exactly the same distance apart, so

that although the fifths and thirds are indeed slightly out of tune, it is possible to play in every key and to modulate from one key to the other. That slight falseness, so went the thinking, was a small price to pay in order to rid the world of the hideous falseness that had formerly plagued, for instance, the key of G sharp. An extremely effective solution, it turned out, because our ears have generously accepted all those thirds and fifths being just a little bit out of tune.

Partch, not a man to compromise, wanted nothing to do with equal temperament, with its possibilities of modulation which had cleared the way for increasingly abstract and complex music and ultimately for the cult of virtuosity of the 19th and 20th centuries – developments which Partch intensely detested. Early on, he was going around with modified guitars and violas on which he accompanied himself while singing songs. His rebellion against the musical order did not spring from contrariness, but from genuine dissatisfaction: the smallest interval of the Western tone system, the minor second (for instance, B to C), was much too big and too rigid for him, and violated the emotive richness of his voice, which sometimes lay in the most minuscule of gradations. Partch looked around him and saw that Western music was the aberration; in other music cultures there was much more room for a natural intonation.

In *Genesis of a Music*, Partch gives a well-informed overview of the history of tone systems and intonation, with countless references to Chinese, Greek and Arab theorists. He also explains how he gradually developed his own tone system, based on pure tuning. This tuning takes its starting point from the series of harmonic overtones, that is, the spectrum of frequencies that also resonate when you play or sing a tone. The intervals between these tones, which are not

thought up by man but are found in nature, can be described with very simple ratios and are experienced by the ear as being extremely pure. Using these natural intervals, Partch designed his own tone system, in which an octave is not divided into 12 equal intervals – such as on a piano – but into 43 steps of varying distances apart. This explicitly is a tone *system* and not a tone *ladder*; it is a network of relationships between tones that stand in a certain tension to one another, somewhat comparable to the complex intonation rules of raga in India or maqam in Arab music. Partch's innovation has greatly influenced microtonal composers who came after him.

THE INSTRUMENTATION

Delusion of the Fury (1965-66) is Partch's masterpiece, but there are all sorts of practical obstacles that stand in the way of its being performed. The most important one is that the instrumentation is hardly available. Partch composed exclusively for fantastical instruments of his own devising, which generally not only had a specific sound quality but also a value as a piece of sculpture. For Partch, a music performance was also theatre, a visual spectacle. Take for instance his Gourd Tree, a peculiar, crooked desert tree whose fruits are tuned gourds. Or the Marimba Eroica, a colossus whose lowest notes come out of huge slats on two-meter high resonating boxes, which you have to play standing on a stool. Their names give an impression of how wild some of these instruments are: Zymo-Xyl, Castor & Pollux, Quadrangularis Reversum, Gubagubi. And as a kind of basso continuo at the heart of this colourful ensemble is the Chromelodeon, a harmonium that can produce all 43 notes of Partch's tone system and that resounds with mysterious humming chords.

Partch built his instruments himself and each specimen is unique. After his death in 1974, his creations became spread across the United States. It was only 15 years ago that the original instruments, by now fragile with age, were reunited as a collection at the Montclair State University in New Jersey, where composer Dean Drummond looks after them. While they are sometimes used for incidental performances of Partch's music there, for the rest they are on display only for research purposes. Partch's idiosyncratic use of microtones makes his music difficult to perform anyhow, but without the proper instrumentation, it is simply impossible. The solution that was found for this problem is as bizarre as it is brilliant. Under the leadership of percussionist and instrument maker Thomas Meixner, all of the necessary instruments were reconstructed – an incredible tour de force. Partch did not compose music for the instruments he had at hand; he designed the specific instrumentation that his artistic imagination demanded. Meixner in fact followed in Partch's footsteps by doing the same thing especially for this production, and his efforts have not been for nothing. After the reconstruction, Ensemble musikFabrik spent a year mastering the unorthodox playing techniques, and their command of Partch's instrumentation is impressively natural. The result is a performance that enchants with sound and image. It is worth noting that Partch actually designed his complex tone system and the instrumentation that went with it as an antidote to too much abstraction in music, with a view to expressing emotions through sound as purely and penetratingly as possible. Partch's ideas may be unorthodox and complicated, but his music is not in the least abstract and directly speaks to the ear and heart.

DELUSION OF THE FURY AND NOH THEATRE

Delusion of the Fury consists of two parts, preceded by a prologue and separated by an intermezzo. The first part is loosely based on a theme from Japanese Noh theatre, the second on an Ethiopian legend. Partch emphasizes, however, that the performance takes place neither in an exact time nor in an exact place. Both myths are only departure points for his imagination – Partch claimed the privilege of appropriating from other cultures any element that he could effectively use for his own purposes. With the exception of a koto, the Japanese zither, therefore neither is the sound world of *Delusion of the Fury* bound to time or place.

The influence of Noh theatre on Partch's work goes further than a vaguely narrative inspiration, however. For Partch, music was not a standalone discipline that was accompanied on stage by dance and theatre (or the other way around); he saw dance, theatre and music as inseparable aspects that were united in the body of the performer. The term that Partch himself used for his holistic vision of the way in which a person expresses art was 'corporeal music'. As he revealingly commented, 'When a player fails to take full advantage of his role in a visual or acting sense, he is muffing his part – in my terms – as thoroughly as if he bungled every note in the score.'

Traditional opera, with musicians in the orchestra pit and singers bursting out in arias on the stage, was decidedly not his cup of tea. Paradoxically enough, Partch's intention was much closer to that of the inventors of opera, the Camerata fiorentina, a group of philosophers and musicians who around 1600 more or less by chance invented a new art form in an attempt to reconstruct mythic

Greek theatre. Their opera had fused word and sound into drama with an extremely concentrated expressiveness. Greek theatre, with its pure intervals and ritual character, also interested Partch, who was inspired by Greek music theorists like Pythagoras. But this Greek theatre no longer existed; he found an age-old and still living tradition with the same high degree of integrity of different art forms in Noh theatre.

Musically, there is a world of difference between Partch's metric, dynamic and incredibly richly patterned instrumentation and the spare, juddering Japanese accompaniment. Dramatically, however, there are all sorts of similarities: musicians who have a place on stage: performers who dance and sing as well as act; and more of a ritual than a narrative approach to the proceedings. As such, *Delusion of the Fury* is in a certain sense a contemporary American representation of an art form that no longer exists in the Western world.

Joep Stapel

Translation: Jane Bemont

BIOGRAPHIES

Heiner Goebbels (1952) is a German composer and director. From 1971 to 1978 he studied sociology and music in Frankfurt. In 1976 he was one of the founders of the Sogenanntes Linksradikales Blasorchester (So-called Left Radical Brass Band). He has made experimental music as a member of the duo Goebbels/Harth (1975-1988) and the art rock trio Cassiber (1982-1992), and he has composed for film and the theatre. From the 1980's onwards he has produced a number of award-winning radio plays, most of them written by Heiner Müller. He has also developed the genre of the 'staged concert' with works including *The man in the elevator* (1987) and *The liberation of Prometheus* (1993). In the 1990's he started creating works for music theatre, including *Ou bien le débarquement désastreux* (1993), *Die Wiederholung* (1995), *Eislermaterial* (1998), *Landscape with distant relatives* (2002), *Stifiers Dinge* (HF 2008) and *Songs of Wars I have seen* (2007), *I went to the house but did not enter* (HF 2009) and *When the mountain changed its clothing* (HF 2013). Goebbels' work has been performed by the Ensemble Modern, the Ensemble Intercontemporain, the Asko Ensemble, London Sinfonietta, the Junge Deutsche Philharmonie and the Berliner Philharmoniker. He has created various sound installations, for the Centre Georges Pompidou in Paris and other museums. Goebbels has been awarded many honorary doctor-

ates and fellowships as well as many international prizes, including the Prix Italia, the Hessischer Kulturpreis, the Goethe Plakette der Stadt Frankfurt, the European Theatre Prize and the International Ibsen Award (2012). His music theatre work *Eraritaritjaka* (2004, based on a text by Elias Canetti) earned him six theatre awards. Goebbels was resident composer at the Luzern Festival in 2003 and at the Bochumer Symphonikern (2003-2004). He is a member of several Akademies of Arts der Künste in Berlin, Düsseldorf, Mainz, Frankfurt and Munich and teaches as a professor at the Institute for Applied Theatre Studies of the Justus Liebig University in Giessen. Since 2006 he has been the director of the Hessische Theaterakademie and in 2010 he was made artistic director of the Ruhrtriennale 2012-2014.

Klaus Grünberg Born in Hamburg, studied set design with Erich Wonder in Vienna and is working since then as a set and lighting designer at theaters and opera houses in Europe as well as in Buenos Aires and Kuwait – among others with the directors Tatjana Gürbaca, Barrie Kosky, Sebastian Baumgarten, André Wilms and Christof Nel. With Tatjana Gürbaca he was working on Strawinsky's *Mavra* on a truck for the Staatsoper Berlin, *Mazeppa* and *The Enchantress* at Vlaamse Opera Antwerp, *Le Grand Macabre* at Theater Bremen, *Salome* at the Deutsche Oper am Rhein and *Rigoletto* for Opernhaus Zurich.

For Barrie Kosky he was designing *Kiss me, Kate* at the Komische Oper Berlin, *Tristan and Isolde* at Aalto Theater Essen and *The Merchant of Venice* at Schauspiel Frankfurt. With the composer and director Heiner Goebbels he is developing regularly music-theater pieces e.g. *Max Black*, *Hasbirigaki*, *Landscape with Distant Relatives*, *eraritaritjaka*, *Stifiers Dinge* and *I went to the house but did not enter* and John Cages *Europera 1 & 2*. In 1999 he also opened the MOMOLMA (Museum of More or Less Modern Art) in Hamburg. His set and light design for *Rusalka* at Komische Oper Berlin was nominated for the German FAUST theater prize 2011.

Florence von Gerkan was born in 1960 in Hamburg, studying costume design at the Berlin University of the Arts. She works all over the world as freelance costume designer. She worked for Thalia Theater, Schaubühne Berlin, Theater Basel, Théâtre Vidy, Opernhaus Zürich, Staatstheater Stuttgart, Teatro alla Scala, Royal Opera House Covent Garden, Wiener Staatsoper, Bayreuther Festspiele, Festspielhaus Baden-Baden and de Metropolitan Opera. She worked with Jürgen Flimm, Wilfried Minks, Erich Wonder, Andrea Breth, Cesare Lievi, Peter Mussbach, Tatjana Gürbaca, Thomas Langhoff and the Swiss film director Daniel Schmid. She has also worked for many years with the composer and director Heiner Goebbels on productions shown around the world, among them *Eraritaritjaka* (2004) and *I went to the house*

but did not enter (2008) *Europera 1 & 2* van John Cage en *When the mountain changed its clothing* (2012).

Von Gerkan lives in Berlin. She is head of the department costume design at the Berlin University of Fine Arts.

Matthias Mohr, born in 1980, studied from 2003 to 2009 at the Institute for Applied Theatre Studies at the Justus Liebig University in Giessen. His work moves between the realms of music, sound art, installation, and performance.

Mohr has created several audiovisual installations, including *Esquisse Retouché*, a staged concert with Uwe Dierksen at the Darmstadt International Summer Courses for New Music (2006) and *Der Brand* with Ensemble Modern and the composer Jens Joneleit (ECLAT Festival, Stuttgart, 2007). Music theatre productions followed, including *NM* with Julien Bilodeau and Ensemble Modern Academy (2008). Matthias Mohr has also composed stage music and sound designs for numerous theatre productions and spatial installations. In 2007, he began his collaboration with Heiner Goebbels as part of the production *Stifters Dinge, Industry and Idleness* en *Genko-An 64287, Europera 1 & 2* and *When the mountain changed its clothing*. Since 2011, Matthias Mohr has worked for the Ruhrtriennale as dramaturge and assistant to the artistic directors.

Florian Bilbao was born in 1979 in Libourne (France) and studied contemporary dance in

Montpellier and Angers (Centre National de danse contemporaine). He has been based in Berlin since 2002. Bilbao has worked with Xavier Le Roy, Christoph Winkler, Felix Ruckert, Nir de Voff/Total Brutal, Dieter Heitkamp, Rubato, Tino Sehgal and Sommer Ulrickson. For the piece *Die Ausnahme, Episode II* by his company A + B TANZBAU, which he cofounded with Mercedes Appugliese, he received a grant from the city of Berlin. Bilbao is assistant choreographer to Xavier Le Roy and Mathilde Monnier within the framework of the Berliner Philharmonic's educational programme, and is responsible for the reproduction of *Surrogate Cities* (music by Heiner Goebbels, choreography by Mathilde Monnier) in various European cities. Together with Livia Patrizi, Bilbao founded the TanzZeit Youth Company, for whom he choreographed the piece *Brief an lf*, coproduced by Radialsystem V (Berlin), Theater Massalia (Marseille) and dancd4 (Nottingham).

Based in Cologne, **Ensemble musikFabrik** is regarded as one of the leading ensembles for contemporary music. musikFabrik was founded in 1990, debuting in 1991 under the name Ensemble Neue Musik Nordrhein-Westfalen at the Wittener Tage für neue Kammermusik. A special feature of the ensemble is that since 1997 it has had no leader, operating on the basis of the principles of grassroots democracy. musikFabrik's mission is to play relatively unknown and new compositions, often com-

missioned by the ensemble itself. Rather than given a straight interpretation, these works are further developed and adapted by the ensemble's musicians, in close collaboration with the director and especially the composer. Ensemble musikFabrik has built solid collaborations with leading figures in contemporary music, including Mark Andre, Louis Andriessen, Sir Harrison Birtwistle, Unsuk Chin, Péter Eötvös, Brian Ferneyhough, Heiner Goebbels, Toshio Hosokawa, Michael Jarrell, Mauricio Kagel, Helmut Lachenmann, David Lang, Liza Lim, Benedict Mason, Mouse on Mars, Carlus Padrissa (La Fura dels Baus), Emilio Pomàrico, Enno Poppe, Wolfgang Rihm, Peter Rundel, Rebecca Saunders, Karlheinz Stockhausen, Ilan Volkov and Sasha Waltz. The ensemble play their repertoire in eighty to ninety concerts each year, both in Germany and abroad; they have their own "musikFabrik in WDR" series of world premieres. By means of interdisciplinary projects incorporating live electronics, dance, theatre, film, literature and visual arts, the ensemble widens the usual scope of the conducted ensemble concert, as well as through chamber music, discussion concerts and improvisations. All of which confirms that the ensemble musikFabrik is as open as its mission suggests, i.e. to play music which does not yet exist.

Arnold Marinissen is active as a conductor of music of the 20th and 21st centuries. In Amsterdam, he recently

conducted Asko|Schönberg for Luciano Berio's *Laborintus 11* (Bimhuis) and Steve Reich's *Electric Counterpoint* (Muziekgebouw aan 't IJ and Paradiso). He has composed works for Asko|Schönberg, VOCAALLAB, Calefax Rietkwintet, Lunapark, Ives Ensemble, Prisma String Trio, Asko Kamerkoor, Orgelpark and Ensemble S, among others, and has written various pieces for choreographer Ederson Rodrigues Xavier. Marinissen performs throughout the world as a solo percussionist. He also plays chamber music and can be heard at festivals in Europe (including Russia), Singapore, Australia, New Zealand and Uzbekistan. As a soloist, he has performed with the Amsterdam Sinfonietta, Holland Symfonia, Nieuw Ensemble, the WDR Orchestra in Cologne and the New Zealand Symphony Orchestra. Arnold Marinissen programmed the 2012-13 season of the Muziekgebouw aan 't IJ in Amsterdam. Together with Anthony Fiumara, he directs the Dutch ensemble Lunapark.

Sound designer and sound director **Paul Jeukendrup** studied recording and electronic composition at the Royal Conservatoire in The Hague. He is specialized in the field of New Music and has designed and directed sounds for festivals like the Holland Festival, the Wiener Festwochen, the Berliner Festwochen and the Sonic Evolutions Festival in Lincoln Center, New York. He has worked in the Netherlands and abroad for such composers

as Karlheinz Stockhausen (premiere of *Helikopter Streichquartett*), Louis Andriessen, Heiner Goebbels and Peter Eötvös, and with ensembles such as the Arditti String Quartet, Ensemble Intercontemporain, Hilliard Ensemble, Ensemble musikFabrik, Asko|Schönberg and London Sinfonietta. He additionally has worked with such conductors as Sir Simon Rattle, Peter Rundel, Stefan Asbury and David Robertson, with orchestras like the Berliner Philharmonic and the Royal Concertgebouw Orchestra and furthermore for opera companies such as the Dutch National Opera, Opéra National de Belgique and Théâtre du Capitole in Toulouse. Since 2009, he has been coordinator of the Art of Sound department at the Royal Conservatoire in The Hague.

Since completing his studies under Christoph Caskel at Germany's national Hochschule für Musik in Cologne, **Thomas Meixner** has worked independently in the field of contemporary and experimental music. He has been a member of the Schlagquartett Köln since its founding in 1989, and also of the Thürmchen-Ensemble für Neue Musik und Musiktheater, since it was founded in 1991, and until the end of 1999 he was percussionist for the Ensemble Köln. Since 1989, he has often performed with Ensemble musikFabrik NRW, of which he is a founding member. He also participates regularly in the projects of other renowned

European ensembles and radio orchestras specialized in New Music, not infrequently in close collaboration with prominent composers and conductors. He has collaborated on more than 350 premieres of ensemble and solo works and some 70 recordings. From 2000 to 2007, he held a chair for percussion and chamber music at the Staatliche Hochschule für Musik in Cologne. Since then, he has taught at Austria's University of Music and Performing Arts Graz, among other places. Thomas Meixner has lived in Cologne since 1986. In addition to performing New Music, he also devotes himself to making unconventional music instruments. In the 2012-13 season, he was commissioned by the Ensemble musikFabrik and the Ruhrtriennale to work on the reconstruction of all of Harry Partch's string and percussion instruments.



Chromelodeon



Cloud-Chamber Bowls



Gourd Tree & Cone Gongs



Harmonic Canon II
(Castor and Pollux)



Marimba Eroica



Harmonic Canon I



Spoils of War



Zymo-Xyl

BITTER MUSIC

INFO

DATA / DATES

di 10 juni 2014

Tue 10 June 2014

LOCATIE / VENUE

Muziekgebouw aan 't IJ

AANVANG / STARTING TIME

22.30 uur

10.30 pm

DUUR / RUNNING TIME

1 uur 30 minuten, zonder pauze

1 hour 30 minutes, no interval

TAAL / LANGUAGE

Engels zonder boventiteling

English, no surtitles

MEER / MORE

zo 15.6, Workshop instrumenten bouwen

Sun 15.6, Workshop build your own musical

instrument

WEBSITES

www.davidmossmusic.com

www.ruhrtriennale.de

CREDITS

MET / WITH

David Moss

PRODUCTIE / PRODUCTION

Ruhrtriennale

BITTER MUSIC

Net als veel andere Amerikaanse componisten van zijn generatie was Harry Partch behept met twee vooroordelen (die niet helemaal los van elkaar staan): het eerste tegen eigentijdse experimentele muziek, en het tweede ten gunste van de muziek, musici en het repertoire uit de Europese traditie. Dit tweede vooroordeel werd nog sterker toen vanaf de jaren 40 het werk van Amerikaanse componisten die probeerden een inheems idioom te ontwikkelen werd overschaduwd door het internationale modernisme van Stravinsky of Schönberg en hun discipelen. En Partch had natuurlijk in toenemende mate te kampen met een extra nadeel, namelijk dat zijn composities alleen konden worden uitgevoerd op zijn eigen unieke instrumenten.

Geconfronteerd met de onverschilligheid, onbegrip of vijandigheid waarmee de meeste muzikinstellingen zijn werk bejegenden, bracht Partch veel tijd door achter zijn type-machine: hij voerde gedreven polemieken tegen de Westerse muziektraditie, schreef over zijn eigen muziek en vocht om die uitgevoerd te krijgen. Zijn gepubliceerde geschriften bestaan uit een boek getiteld *Genesis of a Music*, een aantal korte essays, teksten voor lezingen en programmatoelichtingen. De ongepubliceerde geschriften bestrijken een breed scala aan essays, lezingen, voorwoorden of inleidingen bij composities, brochures, dagboekantekeningen, handleidingen voor zijn instrumenten en conceptversies van libretti en scenario's (soms voor nooit gecomponeerde werken).

Ondanks dit omvangrijke corpus is begrip voor en waardering van zijn leven, muziek en artistieke ideeën en prestaties altijd be-

moeilijk doordat op die vele geschriften (met uitzondering van zijn boek) lastig de hand te leggen is, gepubliceerd als ze zijn in obscure tijdschriften en kranten. Als gevolg van zijn zwerfend leven – waardoor hij zelfs instrumenten en partituren is kwijtgeraakt – en gezien de schaarse documentatie zullen we nooit veel te weten komen over de eerste veertig jaren van zijn leven. Wel hebben we het geluk dat *Bitter Music* is herontdekt: een dagboek waarin hij twee vormende ervaringen uit zijn vroege jaren heeft gedocumenteerd, te weten zijn studiereis naar Engeland in de jaren 1934-35 en de ontmoeting die hij daar had met W.B. Yeats (waar hij in dit dagboek op terugkijkt), en de acht maanden die hij tussen juni 1935 en februari 1936 als arbeider door California, Oregon en Washington trok. Dit dagboek bestrijkt daarmee een deel van de jaren die hij samen met lotgenoten tijdens de Depressie doorbracht in het Amerikaanse Westen.

Bitter Music is de weerslag van Partch' desillusie over het feit dat de hoop om na terugkeer uit Europa zijn muzikale ideeën te kunnen delen niet in vervulling was gegaan. Extra ironisch was dat hij uiteindelijk institutionele steun had gewonnen voor zijn werk, maar dat dit tevens het begin markeerde van het nomadisch bestaan in de marge van de maatschappij dat acht jaar zou duren. Want net als tientallen miljoenen anderen kon Partch geen werk vinden, en net als honderdduizenden anderen die geen huis meer hadden en wier spaargeld was verdampt, was hij gedwongen langs de wegen te trekken en werk te zoeken in federale kampen. Maar aan zijn ervaringen als een van deze 'rebellens' ontleende Partch wel de teksten en ideeën die het materiaal vormden voor zijn latere Americana-composities.

Behalve dat *Bitter Music* een belangrijk biografisch document is, is het ook Partch' bijdrage aan de Amerikaanse Depressie-literatuur van de jaren 1930 en de vroege jaren 1940. *Bitter Music* en de daaraan gerelateerde Americana-composities (*U.S. Higbball*, *The Letter*, *Barstow* en *San Francisco*) staan qua sfeer en inhoud dicht bij andere autobiografische verslagen van het nomadisch of zwerfend bestaan als *Waiting for Nothing* van Tom Kromer (1935), *You Can't Sleep Here* van Edward Newhouse (1934) of de roman *Somebody in Boots* van Nelson Algren (1935). Wat deze werken en *Bitter Music* en met name *U.S. Higbball* van Partch gemeen hebben, is de in het oog springende thematiek: de voortdurende honger, het vuil, de eenzaamheid en de wanhoop van de rondreizende arbeiders en de zwervers, het brute optreden van de spoorwegpolitie, de riskante sprongen op vrachtreinen om clandestien te kunnen meerijden, de schaamte te moeten bedelen en schijnheilig de hulp van het Leger des Heils te moeten accepteren, de zelfmoorden en de homoseksualiteit onder de rondtrekkende arbeiders en zwervers, en door alles heen het onvermogen om enige werkelijke menselijke intimiteit tot stand te brengen. Maar anders dan andere Depressie-literatuur zijn *Bitter Music* en Partch' andere Americana-werken geen aanklacht tegen kapitalisme of het Amerikaanse politieke systeem, en evenmin bevatten ze een oproep om de sociale en economische ongelijkheid via georganiseerde politieke actie te corrigeren. Het blijft een intens persoonlijk verslag van Partch' ervaringen. Van zelfmedelijden is echter geen sprake, en de reden voor zijn verbittering is niet dat hij de Amerikaanse Droom niet heeft kunnen waarmaken of dat door de Depressie de Amerikaanse waarden verloren zouden gaan. Eerder is het de scherp gevoelde wanhoop van een kunstenaar die niet in

staat is zijn creatieve werk voor het voetlicht te brengen. Maar terwijl *Bitter Music* dus verre blijft van de onmiskenbaar socialistische, communistische of zelfs anarchistische sympathieën die kenmerkend zijn voor veel Depressie-literatuur, heeft het daarmee wel het naturalisme en het experimentalisme gemeen. De basisstructuur van het werk is conventioneel en realistisch genoeg: een eerstpersoonsvertelling in de dagboekvorm met fragmenten van externe dialoog en 'monologie interieur'. Onderscheidend is Partch echter in de manier waarop hij muziek gebruikt om het realisme van de dialoog en de gebeurtenissen te versterken. Partch zelf rangschikte *Bitter Music* af en toe onder zijn muzikale composities, vanwege de muziek die hij erin had opgenomen in de vorm van 'gemuzikaliseerde' fragmenten van de zwerfverhaal die hij dagelijks om zich heen had gehoord. Het werk is bovendien bedoeld om te worden gelezen en gespeeld op de piano, en op verschillende manieren gebruikt Partch muzikale zettingen om de gepresenteerde ervaring te intensiveren. Hij doet dat vooral door van de gesproken tekst de melodische stembuigingen te noteren zonder gefixeerd ritme. Zo nu en dan neemt hij ook volks- of populaire liedjes op met volledige pianozettingen, of geeft hij – minder vaak – bij een situatie een pianobegeleiding die de dramatische stemming moet benadrukken. Zijn meest virtuoze vondst is te vinden bij 15 november, als hij vanuit Santa Barbara naar het Zuiden rijdt en bij zijn eigen genoteerde innerlijke gedachten bij wijze van contrapunt de Filippino chauffeur *Rock of Ages* laat zingen. Veel gebeurtenissen in *Bitter Music* getuigen van Partch' grote bewondering voor het uitgestrekte natuurlandschap waarin hij zich bevindt, en dat hem zonder twijfel deed denken aan zijn jeugd, want hij groeide op in

de woestijnen van het Zuidwesten. De lange, ruige noordelijke kustlijn van San Francisco was een deel van California dat Partch al sinds jaar en dag fascineerde.

Thomas McGeary
Vertaling Margriet Agricola

BIOGRAFIE

David Moss, geboren in New York in 1949, wordt gezien als een van de innovatiefste zangers en percussionisten op het gebied van de hedendaagse muziek. Vanwege zijn stemomvang van viereneenhalf octaaf en zijn uitgebreide collectie vocale geluiden en karakters, wordt hij internationaal door een nieuwe generatie componisten en operaregisseurs gezien als 'unique and powerful voice'. David Moss heeft solo- en theaterwerken uitgevoerd van New York (Carnegie Hall, Lincoln Center) tot Venetië (Teatro La Fenice) en het Brisbane Festival. In 1999 ontving hij een Guggenheim Fellowship en in 1992 een DAAD Fellowship (Berlijn). Moss trad op met vele performers uit vele genres. Zo heeft hij gezongen met de Berliner Philharmoniker onder leiding van Sir Simon Rattle en maakte hij zijn debuut in Carnegie Hall met het American Composers Orchestra. Tweemaal was hij prominent solist op de Salzburger Festspiele: in 1999 in Luciano Berio's *Cronaca del Luogo* en in 2001 als Prins Orlovsky in *Die Fledermaus* van Johann Strauss; hij is solist in orkestwerk van Heiner Goebbels en Helmut Oehring en presenteerde op de Biënnale in Bern het *Strange Stories Project*. David Moss is artistiek leider van het MADE Festival in Umeå, Zweden en medeoprichter en artistiek leider van het Institute for Living Voice, dat sinds 2001 op internationale basis masterclasses, workshops en seminars verzorgt. Moss treedt op met het elektronische trio Denseland en de groep Technologies, die audio-performances verzorgt.

BITTER MUSIC

Like other composers of his generation in America, Partch suffered from two compounded prejudices: one against contemporary, experimental music; and a second in favor of European musicians, repertoire, and traditions. The latter became even more pronounced from the 1940s onward as the work of those American composers who sought to develop a native idiom was eclipsed by the international modernism of Stravinsky or Schoenberg and his disciples. And Partch, of course, increasingly suffered an additional disadvantage: his compositions could only be performed on his own unique instruments.

Faced with indifference, incomprehension, or hostility toward his work from most musical institutions, Partch spent great time and intense energy at the typewriter conducting polemics against the Western music tradition, writing about his own music, and fighting to gain hearings for it. His published writings consist of a book, *Genesis of a Music*, and a number of brief essays, lecture texts, and program notes; his unpublished writings comprise a wide array of essays, lectures, prefaces or introductions to compositions, prospectuses, journals, instrument manuals, and draft librettos or scenarios (some to works never composed).

Despite his large body of writing, full appreciation and understanding of Partch's life, music, artistic ideas, and creative accomplishment have been hindered: in a part because, with the exception of his book, his published writings are difficult to obtain, scattered as they are among obscure small magazines and newspapers. Because of the odyssey of his life – in which he lost even instruments and musical scores – and the

scarcity of documentation, little will ever be known of the first forty years of Partch's life. We are fortunate that *Bitter Music*, a journal that Partch destroyed or believed lost, has been recovered. This journal documents two formative experiences of Partch's early years: his research trip to England and meeting with W. B. Yeats in 1934 – 35 (recalled as a flashback), and the eight months Partch spent in California, Oregon, and Washington as a transient between June 1935 and February 1936 – part of his years of Depression wanderings among the itinerants and hobos of the American West.

Bitter Music records Partch's disillusion at the collapse of his hopes to further his musical ideas after returning from Europe. His reaction arose from the irony that – having finally won institutional support and recognition for his work – he was beginning what would be eight years of a nomadic, hand-to-mouth existence on the margins of society. For like ten million men, Partch could find no employment, and like hundreds of thousands of them, with no home and savings exhausted, he was forced to go on the road as a transient seeking work in federal camps. But from these experiences as one of the 'wayward,' Partch drew texts and ideas that became the material for his later Americana compositions.

Beyond its great importance as a biographical document, *Bitter Music* is Partch's contribution to American Depression literature of the 1930s and early 1940s. Closest in tone and content to *Bitter Music* and the related Americana compositions (*U.S. Highball*, *The Letter*, *Barstow*, and *San Francisco*) are other autobiographical accounts of transient or hobo life, such as Tom Kromer's *Waiting for Nothing* (1935), Edward Newhouse's *You Can't Sleep Here* (1934), or Nelson Algren's novel *Somebody in Boots*

(1935). Partch's *Bitter Music* and especially *U.S. Higball* share with these works strikingly similar themes: the constant hunger, filth, loneliness, and despair of the transient or hobo; the brutality of railroad police; the dangers of hopping and riding freight trains; the shame of begging and the hypocrisy of accepting relief at Salvation Army missions; the suicides and homosexuality among transients and hobos; and throughout the failure to achieve any real human intimacy.

But unlike other Depression literature, *Bitter Music* and Partch's other Americana works do not indict capitalism or the American political system or urge the correction of social and economic inequities through organized political action. It remains an intensely personal – though unself-pitying – document of Partch's experiences. Partch's bitterness results not from a realization of a failed American Dream or what the Depression might foretell about the survival of American values, but rather from the acutely felt despair of an artist unable to further his creative work. While *Bitter Music* avoids the unmistakable socialist, communist, or even anarchist sympathies of much Depression literature, it does share its naturalism and experimentalism. The basic structure of the work is conventional and realistic enough: a first-person narrative in the form of a diary that includes fragments of external dialogue and interior monologue. But distinctive is Partch's use of music to heighten the realism of dialogue and events.

Partch occasionally listed *Bitter Music* among his musical compositions because of the music he incorporated into it – musicalized fragments of the hobo speech he had heard daily around him. Partch intended the work to be read and played at the piano, and he uses musical settings in several ways to heighten the experiences he presents.

Primarily, Partch represents speech by notating its melodic inflections without fixed rhythm. Occasionally he introduces folk- or popular songs in full piano settings, and less frequently he provides a piano accompaniment to enhance the dramatic mood of a situation. His most virtuoso achievement is in the November 15 episode driving south from Santa Barbara: here the Filipino driver's singing of *Rock of Ages* is presented in counterpoint to the notation of Partch's interior thoughts.

Many episodes of *Bitter Music* reveal Partch's exhilaration at being amid the vast, natural out-of-doors, a feeling that no doubt evoked his childhood growing up on the deserts of the Southwest. The long, rugged coastline north of San Francisco was a part of California that had long fascinated Partch.

Thomas McGeary

BIOGRAPHY

Born in New York in 1949, **David Moss** is regarded as one of the most innovative singers and percussionists in contemporary music. His expansive vocal prowess, spanning four and a half octaves, and his huge reach in vocal sounds and characterisation have earned him the epithet 'unique and powerful voice' amongst a new generation of composers and opera directors. David Moss has performed worldwide in solo and theatre productions, from New York (Carnegie Hall, Lincoln Center) to Venice (Teatro La Fenice) and the Brisbane Festival. In 1999 he received the Guggenheim Fellowship; in 1992 he was awarded a DAAD Fellowship in Berlin. Moss has worked with leading performers across a range of genres. He has sung with the Berlin Philharmonic under Sir Simon Rattle; and he made his debut at Carnegie Hall with the American Composers Orchestra. He performed twice as a soloist at the Salzburger Festspiele: in 1999 in Luciano Berio's *Cronaca del Luogo* and in 2001 as Prince Orlovsky in *Die Fledermaus* by Johann Strauss. He was a soloist in orchestral works by Heiner Goebbels and Helmut Oehring and he presented the *Strange Stories Project* at the Bern Biennial. Moss is artistic leader of the MADE Festival in Umeå, in Sweden, and co-founder and artistic leader of the Institute for Living Voice, which has since 2001 provided masterclasses, workshops and seminars internationally. Moss performs with the electronic trio Denseland and creates audio performances with the group Technologies.

HOLLAND FESTIVAL 2014

DIRECTIE

Pierre Audi, artistiek directeur
Annet Lekkerkerker, zakelijk directeur

BESTUUR

Martijn Sanders, voorzitter
Ben Noteboom, waarnemend penningmeester
Mavis Carrilho
Joachim Fleury
Renze Hasper
Marjet van Zijlen

Het programma van het Holland Festival kan alleen tot stand komen door subsidies, bijdragen van sponsors en fondsen en door de gewaardeerde steun van u, ons publiek.

SUBSIDIËNTEN

Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap
Gemeente Amsterdam

Het Holland Festival is lid van Réseau Varèse, Europees netwerk voor de creatie en promotie van nieuwe muziek, gesubsidieerd door het Culturele Programma van de Europese Commissie.

HOOFDBEGUNSTIGER SNS REAAL Fonds

SPONSORS, FONDSSEN,
INSTELLINGEN
VandenEnde Foundation,
Stichting Ammodo, Rabobank Amsterdam, Clifford Chance LLP, DoubleTree by Hilton, Westergasfabriek/MeyerBergman, Kempen & Co, Automobiëlbedrijf Van Vloten, Stichting Dioraphte, Turing

Foundation, Prins Bernhard Cultuurfonds, The Brook Foundation, Fonds Podiumkunsten, Ernst von Siemens Music Foundation, Ambassade van Pakistan, Dr. Hofstee Stichting, Gemeente Amsterdam/Stadsdeel Oost, Regionale Regering van Koerdistan, Goethe-Institut, Ambassade van de Verenigde Staten van Amerika, Gravin van Bylandt Stichting, Institut Français des Pays-Bas, Ambassade van de Bondsrepubliek Duitsland/Den Haag, Pro Helvetia

HF BUSINESS

Beam Systems, De Nederlandsche Bank, Double Effect, G&S Vastgoed, ING Groep, Ten Have Change Management, TNT express, WPG Uitgevers

MEDIAPARTNERS NTR, VPRO

BOARD OF GOVERNORS

De genereuze, meerjarige verbintenis van de Governors is van groot belang voor de internationale programmering van het Holland Festival.

G.J. van den Bergh en C. van den Bergh-Raat, R.F. van den Bergh, W.L.J. Bröcker, J. van den Broek, Jeroen Fleming, J. Fleury, V. Halberstadt, H.J. ten Have en G.C. de Rooij, J. Kat en B. Johnson, Irina en Marcel van Poecke, Ton en Maya Meijer-Bergmans, Sijbolt Noorda en Mieke van der Weij, Robert Jan en Mélanie van Ogtrop-Quintus, Françoise van Rappard-Wanninkhof, A. Ruys en M. Ruys-van Haften, M. Sanders, A.N. Stoop en S. Hazelhoff,

Tom de Swaan, S. Tóth, Elise Wessels-van Houdt, H. Wolfert en M. Brinkman

HARTSVRIENDEN

Kommer en Josien Damen, S. van Delft-Vroom, H. Doek, Tex Gunning, Wendy van Ierschoot, Frans Koffrie, K. Kohlstrand, J. en M. Kuiper-Gerlach, Monique Laenen en Titus Darley, M. Plotnitsky, P. Voorsmit, P. van Welzen en C. Lafeber

BESCHERMERS

Lodewijk Baljon en Ineke Hellingman, A. van de Beek en S. van Basten Batenburg, S. Brada, Frans en Dorry Cladder-van Haersolte, J. Docter en E. van Luijk, L. Dommering-van Rongen, E. Flores d'Arcais, E. Granpré Moliere, M. Grotenhuis, E.H. Horlings, J. Houwert, Luuk H. Karsten, R. Katwijk, R. Kupers en H. van Eeghen, J. Lauret, A. van der Linden-Taverne, H. en I. Lindenberg-Sluis, F. Mulder, G. van Oenen, H. Pinkster, H. Sauerwein, R. van Schaik en W. Rutten, C.W.M. Schunck, K. Tschenett, Wolbert en Barbara Vroom, P. Wakkie, R.R. Walstra, A. van Wassenaer, O.L.O. en Tineke de Witt Wijnen-Jansen Schoonhoven

BEGUNSTIGERS

M. Beekman, E. Blankenburg, Co Bleeker, A. Boelee, K. de Bok, Jan Bouws, E. Bracht, G. Bromberger, Rachel van der Brug, D. de Bruijn, M. Daamen, J. Dekker, M. Doorman, Chr. van Eeghen, J. van der Ende, Ch. Engeler, E. Eshuis, E. Goossens-Post, E. de Graaff-

Van Meeteren, F. Grimmelikhuisen, D. Grobbe, J. Haalebos, J. Hennephof, G. van Heteren, L.D.M.E. van Heteren, B. van Heugten, S. Hodes, Herma Hofmeijer, J. Hopman, A. Huijser, E. Hummelen, G. van der Hulst, Yolanda Jansen, P. Jochems, Jan de Kater, J. Keukens, A. Ladan, M. Le Poole, M. Leenaers, K. Leering, T. Liefwaard, A. Ligeon, T. Lodder, A. Man, D. van der Meer, E. van der Meer-Blok, A. Mees-Lubberman, A. de Meijere, J. Melkert, E. Merckx, Jaap Mulders, H. Nagtegaal, A. Nieuwenhuizen, La Nube, Kay Bing Oen, E. Overkamp en A. Verhoog, C. van de Poppe, P. Price, F. Racké, H. Ramaker, S. van de Ree, Wessel Reinink, L.M. Remarque-Van Toorn, Thecla Renders, B. Robbers, A. Schneider, H. Schnitzler, G. Scholten, C. Schoorl, E. Schreve-Brinkman, Steven Schuit, P. Smit, G. Smits, I. Snelleman, A. Sonnen, K. Spanjer, C. Teulings, H. Tjeenk Willink, A. Tjoa, Y. Tomberg, J. van Tongeren, H.B. van der Veen, R. Verhoeff, R. Vogelenzang, F. Vollemans, F. Voorsluis-Spanhoff, P. Vos, A. Vreugdenhil, A. Wertheim, M. Willekens, M. van Wulfften Palthe, M. Yazdanbakhsh, P. van der Zant, P. van Zwieten en N. Aarnink

JONGE BEGUNSTIGERS

Kai Ament, Ilonka van den Bercken, Maarten Biermans, Maarten van Boven, Rolf Coppens, Tessa Cramer, Susan Gloudemans, Jolanda de Groot, Marte Guldemond, Nynke de Haan, Hagar Heijmans, Anna

van Houwelingen, Daan de Jong, Judith Lekkerkerker, Marije Mulder, Boris van Overbeeke, Gijs Schunselaar, Farid Tabarki, David van Traa, Frank Uffen, Helena Verhagen, Merijn van der Vlies, Marian van Zijll Langhout

ANONIEME SCHENKERS

Ook dankt het Holland Festival anonieme schenkers.

LIEFHEBBERS

Het Holland Festival dankt 705 Liefhebbers voor hun steun en bijdrage.

HET HOLLAND FESTIVAL HEEFT OOK UW STEUN NODIG: WORD VRIEND

Als Vriend draagt u actief bij aan de bloei van het Holland Festival.

LIEFHEBBER

Vanaf € 45 per jaar bent u al Liefhebber. U ontvangt deze pocket dan voortaan als eerste, heeft voorrang bij de kaartverkoop en u krijgt korting op tickets.

BEGUNSTIGER

Vanaf € 250 per jaar (of € 21 per maand) bent u Begunstiger. Uw bijdrage komt rechtstreeks ten goede aan de internationale programmering van het Holland Festival. Als Begunstiger heeft u recht op vrijkaarten en andere aantrekkelijke privileges.

JONGE BEGUNSTIGER

Vanaf € 250 per jaar (of € 21 per maand) ben je Jonge Begunstiger. Laat jij je inspireren door internationale podiumkunsten? Wil je meer weten over de kun-

stenaars die je in het Holland Festival mee op avontuur nemen en in vervoering brengen? Sluit je dan nu aan!

BESCHERMER

Vanaf € 1.500 per jaar (of € 125 per maand) bent u Beschermmer. Als dank voor uw aanzienlijke bijdrage aan de internationale programmering van het Holland Festival ontvangt u een uitnodiging voor de openingsvoorstelling en voor exclusieve bijeenkomsten, naast vrijkaarten en andere privileges.

HARTSVRIEND

Vanaf € 5.000 per jaar bent u Hartsvriend. Als Hartsvriend van het Holland Festival nodigen we u uit om dichterbij de makers te komen. Met gelijkgestemden en gasten van het festival verwelkomen we u graag op speciale gelegenheden en geven u een blik achter de schermen.

GEEFWET

Sinds 1 januari 2012 is het nog aantrekkelijker om het Holland Festival te steunen vanwege de Geefwet die tot 1 januari 2018 van kracht is. De Geefwet houdt in dat giften aan culturele ANBI's met 25% verhoogd mogen worden tot een maximum aan schenkingen van € 5.000 per jaar. Schenkt u meer dan € 5.000, dan kunt u het resterende bedrag voor het reguliere percentage (100%) aftrekken van de inkomstenbelasting. De voordelen van de Geefwet gelden voor alle belastingplichtigen (particulieren en bedrijven) en zijn van toepassing op zowel eenmalige als periodieke schenkingen.

VOORDEEL VAN EEN

PERIODIEKE SCHENKING

Een eenmalige gift is beperkt aftrekbaar voor de belasting. Het totaal van de giften op jaarbasis dient hoger te zijn dan 1% (drempel) en kan tot maximaal 10% (plafond) van het inkomen worden afgetrokken. Een periodieke gift is een gift waarbij voor een periode van ten minste vijf opeenvolgende jaren een gelijke uitkering wordt gedaan, vastgelegd in een periodieke akte. De gift is volledig aftrekbaar zonder aftrekdrempel of aftreklafond.

Wilt u ook Vriend van het Holland Festival worden? Ga voor meer informatie en een aanmeldformulier naar www.hollandfestival.nl/steunHF of neem vrijblijvend contact op met Leonie Kruizenga, hoofd development op 020-788 21 18. Wilt u ook Vriend van het Holland Festival worden? Ga voor meer informatie en een aanmeldformulier naar www.hollandfestival.nl/steunHF of neem vrijblijvend contact op met Leonie Kruizenga, hoofd development op 020-788 21 18.

COLOFON / COLOPHON

Holland Festival
Piet Heinkade 5
1019 BR Amsterdam
tel. +31 (0)20-7882100
info@hollandfestival.nl
www.hollandfestival.nl

VERTALING NEDERLANDS /
TRANSLATIONS DUTCH
Margriet Agricola
FOTOGRAFIE / PHOTOGRAPHY
Wongé Bergmann/
Ruhrtriennale
EINDREDACTIE EN OPMAAK /
EDITORIAL AND LAY-OUT
Holland Festival
ONTWERP OMSLAG / DESIGN
COVER
Maureen Mooren
DRUK / PRINTING
Tuijtel, Hardinxveld-
Giessendam

© Holland Festival, 2014
Niets uit deze uitgave mag op welke wijze dan ook worden vermenigvuldigd en/of openbaar gemaakt zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van het Holland Festival.

No part of this publication may be reproduced and/or published by any means whatsoever without the prior written permission of the Holland Festival.

