

FESTIVAL VAN VLAANDEREN KORTRIJK
KLASSIEK, HEDENDAAGSE MUZIEK & GELUIDSKUNST
5 > 22 MEI 2011 / WWW.FESTIVALKORTRIJK.BE



PROGRAMMABOEK

VOORWOORD	3
1 CONCERTEN	
The Hilliard Ensemble - Love Among the Ruins	6
Claire Croizé / Oxalys - The Farewell / Das Lied von der Erde	8
Studenten Conservatorium Gent - Songs of Wars I Have Seen	11
Piet Kuijken / Anouk De Clercq / Anton Aeki / Reynaldo Rampersad - 7	12
Brussels Philharmonic - Katchaturian / Goebbels / Rimski-Korsakov	14
Emanon Ensemble Creatie - kamersymfonieën Frank Nuyts & John Luther Adams	17
Kuijken Strijkkwintet - Mozart K.515 & K.516	19
Sarband - The Arabian Passion according to J.S. Bach	21
2 KLINKENDE STAD: RESONANCE	
inleiding	24
Pierre Berhet - Extended Drops	25
Paul Devens - City Scape	28
Esther Venrooy & Ema Bonifacic - A Shadow of a Wall	30
Maia Urstad - Meanwhile in Shanghai...	33
3 STADSMUZIEK	
Capilla Flamenca - Kortrijkse polyfonie bij schilderijen van Roelandt Savery	38
Casa Blanca - Momotaro	39
Fritz Hauser & Nadar Ensemble - Schraffur für Gong und Nadar Ensemble	40
Luthomania	41
Maeterlinck Quartet - tweede strijkkwartet Prokofiev	42
Octurn & Tibetaanse - Monniken Gyoto-klooster	43
Tae-Hyung Kim	44
Slotconcert: Wim Lambrecht / Ana Nage / Jean Bermes /	45
Michel Stas / Kryptos Quartet - Seelenvoll	
4 COLOFON	

VOORWOORD

Voor de tweede keer op rij biedt het Festival van Vlaanderen Kortrijk een frisse mix van klassiek en hedendaags, van composities die een verhaal vertellen, projecten waarin oud en nieuw spontaan samensmelten en de wonderre wereld van de geluidskunst.

Hoogtepunten zijn ongetwijfeld het openingsconcert met het vermaarde Hilliard Ensemble, het concert van Brussels Philharmonic met ondermeer werk van de Duitse componist Heiner Goebbels met twee Afrikaanse solisten én ‘The Arabian Passion according to J.S. Bach’. Opmerkelijk is ook 7: de uitvoering van Haydn’s Zeven Laatste Woorden op pianoforte door Piet Kuijken in een hedendaags audiovisueel decor van Anouk De Clercq, Anton Aeki en Reynaldo Ramperssad. En dan hebben we het nog niet gehad over de nieuwe kamersymfonieën van Frank Nuyts, het concert van Sigiswald Kuijken, de gedanste versie van Mahlers’ Abschied (uit Das Lied von der Erde) en de uitvoering van Goebels’ Songs of Wars I Have Seen op tekst van Gertrude Stein.

In heel wat concerten is de relatie tussen Westerse en ‘vreemde’ culturen het centrale thema. Vaak is bij de klassieke muziek het Westerse idioom het uitgangspunt. Toegegeven, die traditie zit in onze genen. Maar vergeet niet dat die vorm kreeg door ondermeer de integratie van invloeden van buitenaf. In zijn lezing Alla Turca gaf Dr. Karel Platteau al een persoonlijk historisch inzicht die ons meenam langsheen het gewoel van de strijdmuziek, de hang naar het Oosten en de barokke Alla Turca-stijl (Rondo Alla Turca van Mozart is een schoolvoorbeeld!). In die zin is het vreemd dat niet-Westerse traditionele – jazeker, klassieke – muziek veelal verpakt wordt als wereldmuziek of folk. Het Festival van Vlaanderen Kortrijk wil ook aandacht aan die tradities besteden. Zo krijgen op het eerste zicht moeilijk passende combinaties zoals twee Afrikaanse solisten met een symfonisch orkest of de passiemuziek van J.S. Bach gespeeld door een gemengde groep met Arabische muzikanten stilaan een vertrouwd gevoel.

In de muzikale stadshappening Stadsmuziek wordt de link tussen oost en west helemaal doorgetrokken. Op zondag 15 mei kan u vier concerten kiezen uit een aanbod van zeven korte concerten. Stel uw eigen parcours samen en ontdek hoe Tibetaanse monniken en de Koreaanse pianist Tae-Hyung Kim (laureaat Koningin Elisabeth Wedstrijd 2010) met Westerse muziek omgaan. Diezelfde pianist laat ons ook kennis maken met werk van twee Koreaanse componisten. Beleef hoe Westerse componisten als Prokofiev en Fritz Hauser zich laten inspireren door de Oosterse muziek of instrumenten. Soms versmelten de culturen op erg organische wijze. Bij Lut-

homania delen een Chinese, een Marrokaanse en een Vlaamse muzikant het podium. Alle drie bespelen ze variantes van de luit: de p’i-p’a, de ûd en de theorb. En voor de kids brengt Casa Blanca een wondermooi eeuwenoud Japans verhaal begeleid door muziek van Daniel Pastene en Lode Vercamp.

De concerten worden niet alleen in traditionele concertzalen gepresenteerd. Stylist Jan Dendievel tovert Theater Antigone om tot Club Klassiek. We inspireerden ons op het boek Van hoge naar nieuwe kunst van de Nederlandse econoom en socioloog Hans Abbing. Hij stelt dat heel wat mensen zich niet aangesproken voelen tot ‘hoge kunst’ (zoals bijv. klassieke concerten) omwille van de volgens hen formele en onaangename sfeer. Met andere woorden, niet vanwege het aanbod! Het boek lokte extreme reacties uit. Gevestigde critici waren boos; jonge klassieke musici en organisatoren waren enthousiast. Het Festival van Vlaanderen voelt zich aangesproken en programmeert drie concerten in een gezellig muzieksalon met knusse stoelen, sfeervolle verlichting en oogstrelende decoratie. Het warme nest bij uitstek voor beklijvende concerten in het gezelschap van goeie vrienden.

Klinkende Stad: Resonance presenteert dan weer geluidskunst of de schemerzone tussen beeldende kunst, geluid en muziek. Het Festival is één van de Europese voortrekkers in het genre en medestichter van het Europese netwerk Resonance. Van 7 tot 22 mei presenteren we werk van Pierre Berthet, Paul Devens, Esther Venrooy & Ema Bonifac en Maia Urstad. City Scape van Paul Devens en Meanwhile in Shanghai... van Maia Urstad zijn eigen producties. Beide kunstenaars resideerden verschillende weken in Kortrijk en realiseerden hun creaties in de studio’s van de Budatoren.

In dit programmaboek bieden wij u achtergrondinformatie bij alle concerten en de tentoonstelling Klinkende Stad: Resonance. Hiervoor deden we beroep op verschillende musicologen en specialisten die u context bieden bij ons programma. We danken het Centrum voor nieuwe muziek (én hun medewerkers Rebecca Diependaele, Pauline Driesen en Maarten Beirens), Klaas Coulem-bier, Harold Schellinx en Simon Vandamme voor hun uitstekende bijdragen. We hopen dat u er veel plezier beleeft en dat hun teksten en interviews u helpen om de gepresenteerde muziek in een bredere context te plaatsen.

De Kortrijkse lente zit vol muziek!

Joost Fonteyne,
Directeur Festival van Vlaanderen Kortrijk.

I CONCERTEN

The Hilliard Ensemble - Love Among the Ruins
Claire Croizé / Oxalys - The Farewell / Das Lied von der Erde
Studenten Conservatorium Gent - Songs of Wars I Have Seen
Piet Kuijken / Anouk De Clercq / Anton Aeki / Reynaldo Rampersad - 7
Brussels Philharmonic - Katchaturian / Goebbels / Rimski-Korsakov
Emanon Ensemble Creatie - kamersymfonieën Frank Nuyts & John Luther Adams
Kujken Strijkkwintet - Mozart K.515 & K.516
Sarband - The Arabian Passion according to J.S. Bach

DONDERDAG 5 MEI 2011
SINT-ROCHUSKERK – 20U15
OPENINGSCONCERT FESTIVAL VAN VLAANDEREN KORTRIJK 2011
THE HILLIARD ENSEMBLE (UK)
LOVE AMONG THE RUINS

coproductie:  met de steun van: 

LOVE AMONG THE RUINS

Adieu mes amours – William Cornysh
I love unloved - Henry VIII
Ah, Robin – William Cornysh
Remember me my dear - Anonymus.

Ancor che col partire - Cipriano da Rore
Tanto t'amo – Claudio Merulo
Qual è più grand' o Amore - Cipriano da Rore
Madonna, poi ch'uccidermi – Claudio Merulo
Ben qui si mostra'l ciel - Cipriano da Rore

Let us roll all our strength (Four Sonnets for Four
Voices) - Rudolf Kelterborn
Rose plaisant - Philippe Caron
In one year – Rudolf Kelterborn
S'il est ainsi – Philippz Caron
Betere is tholien – Rudolf Kelterborn
Pour regard doeul – Philippe Caron
Unerbittlich ist der Tod – Rudolf Kelterborn

Pauze

Web From the First Book of Madrigals - Gavin Bryars
Stormy
Almond Tree
Just as the ash-glow
Within minutes

Grace, vertu - Roquelay
Jouissance vous donnerai – Antonio Gardane
Si par souffrir – Jean Courtois
O mal d'aimer – Clément Janequin
Douce memoire – Antonio Gardane
Le duel issu – Pierre de Villiers
She weeps over Ragoon - Jan Steele
My love she mourn'th for me – William Cornish
Adieu madame – Henry VIII
Romeo and Juliet - Peter Erskine

MADRIGALEN EN MEER

Een bloemlezing. Dat is wat je het concertprogramma kan noemen dat het Hilliard Ensemble onder de titel Love among the Ruins brengt. Deze dwarsdoorsnede van muziek uit het verre en uit het zeer recente verleden

is natuurlijk een prototype van de decennialange traditie van het Hilliard ensemble om als specialisten in oude muziek ook stelselmatig werk van hedendaagse componisten te brengen. En lang is dan ook de lijst van componisten die met de Hilliards hebben samengewerkt, waarvan er op dit concert vier vertegenwoordigd zijn: Jan Steele, Peter Erskine, Rudolf Kelterborn en – de man die al sinds de jaren '80 met enige regelmaat voor het Hilliard Ensemble schrijft: - Gavin Bryars. De kunst is om het concertprogramma zo te structureren dat de selectie van stukken toch mooi op elkaar aansluit en een geheel vormt, door contrasten en verbanden, dat méér is dan een medley van favoriete liedjes. Misschien is het contrast oude muziek tegenover hedendaags daarbij niet eens de grootste uitdaging. Immers, de 'oude' werken hier komen uit verschillende landen, van Engelse songs over Franse chansons tot Italiaanse madrigalen. Zowat alle stijlen en tradities van wereldlijke vocale muziek uit de renaissance zijn hier vertegenwoordigd, en hoewel de onderliggende thematiek veel verwantschap vertoont (de liefde is – het zal u niet verbazen – een universeel thema) zijn er verschillen in taal, in genreconventies, in stilistische details enzovoort, waar de uitvoerders terdege rekening mee moeten houden.

Het eerste luik van het programma is, net al het voorlaatste segment, een Britse aangelegenheid. Koning Henry VIII (1491-1547) is één van de meest tot de verbeelding sprekende telgen van het Britse koningshuis, al was het al maar om zijn zes huwelijken. Zijn politieke, religieuze en historische betekenis gaat natuurlijk veel verder dan dat. Dat hij ook een meer dan vaardig muzikant was en er een aantal songs van zijn hand zijn bewaard, is misschien minder bekend. Zijn I Love Unloved en Adieu Madame (die net als het anonieme Remember me, my Dear uit het eigen liedboek van Henry VIII komen) worden gecombineerd met muziek van William Cornysh (1465-1523), die als Master of the Chapel Royal een belangrijke functie als muzikant aan het hof van Henry VIII had.

Deze songs hadden nog een eerder privékarakter, waren uitsluitend voor het interne gebruik aan het koninklijke hof bestemd en zijn vooral in manuscript overgeleverd, in dit geval het liedboek van Henry VIII en het befaamde Eton Choirbook. In de daaropvolgende decennia zou dat echter sterk veranderen. De komst van de boekdrukkunst halverwege de vijftiende eeuw geeft op korte tijd een heel nieuwe wending aan hoe teksten

zich over heel Europa verspreiden. Van een zeldzaam luxegoed wordt een boek een medium waarlangs informatie in grote oplage en aan een snel tempo circuleert. De impact op het culturele leven is dan ook enorm. Met enige vertraging (het is immers wat complexer om muzieknotatie in druk te zetten dan tekst) gebeurt hetzelfde voor de muziek. Vanaf 1501, wanneer de Venetiaanse drukker Antonio Gardano de eerste muziekdruk uitgeeft, begint muziek op een veel intensievere manier door Europa te circuleren. Muziekbundels bezitten is plots niet enkel meer weggelegd voor vorsten, kerken en religieuze orden, maar komt ook binnen het bereik van de (rijke) burgerij. En die burgerij verlangt méér dan enkel de functionaliteit van de liturgie of de bezinning van religieus geïnspireerde motetten. Het betekent de bloei van verschillende types van wereldlijk repertoire, die meestal ingedeeld worden aan de hand van de taal waarin ze gezet zijn, met Franse chansons en Italiaanse madrigalen als bekendste types, die ook op die manier in dit concertprogramma worden aangeboden. Dat zestiende-eeuwse wereldlijke repertoire varieert van vrij eenvoudige, volkse en naar inhoud vaak ook pikante liederen tot veel ambitieuzere muzikale werkstukken. De smaak van de burgerij, die doorgaans cultureel erg onderlegd was, vroeg ook om stilistisch raffinement, om hoogstaande muzikale en poëtische inhoud in wereldlijke werken. De talrijke bundels chansons en madrigalen die op de markt kwamen, bedienden deze nobele en rijke 'klanten' op hun wenken. Met een zo universele thematiek als de liefde en vooral de smart die gepaard gaat met (nog) niet beantwoorde amoureuze gevoelens was een even voor de hand liggend als dankbaar centraal thema. De teksten die op muziek werden gezet waren niet zelden afkomstig van bestaande poëzie. Sonetten van Petrarca boden een geliefkoosd vertrekpunt voor heel wat madrigalen, net zoals gedichten van Ronsard meermaals opdoken in chansons.

De rijke gevoelswaarde van de teksten bood de componisten de gelegenheid om de expressiviteit van bepaalde woorden muzikaal extra in de verf te zetten. Woorden als 'morire', 'il tuo dolor' of 'cruделе' smeken om een muzikale zetting die de emotionele impact, het 'affect', ervan weerspiegelt en kracht bijzet. Dissonanten, ongewone harmonieën, opvallende sprongen in register en talrijke vondsten om de betekenis van de tekst een muzikaal equivalent te geven zijn legio. Naarmate die traditie groeit, nemen dat soort van muzikale wendingen alsmaar toe en zeker in het madrigaal-genre leidt dat tot een uiterst geraffineerde stijl, vol retorische elementen die het affect van de tekst (het overrompelende van de smart, de brandende begeerte van de liefde, enzovoort) voortdurend kracht bijzetten. Wanneer dat wat overdadig wordt, spreekt men wel eens van 'madrigalisten'.

De selectie Italiaanse madrigalen plaatst Cipriano da Rore (1515-1565) centraal, een Vlaamse componist die in het midden van de zestiende eeuw in Venetië werkte en

die geldt als de eerste meester van het genre. Zijn madrigalen, waaronder het destijds al enorm populaire Ancor che col partire, worden afgewisseld met werken van zijn jongere stadsgenoot en collega Claudio Merulo (1533-1604), die organist was aan de San Marco kathedraal. Het Franse segment biedt vooral werk van minder bekende componisten, met uitzondering van Clément Janequin (ca. 1485-1558), die zowel zeer geraffineerde als bijzonder volkse chansons op zijn naam heeft staan. Het befaamdst zijn de exuberante werken waarin de zangers dagdagelijkse geluiden integreren, zoals Les cris de Paris of La Guerre.

De hedendaagse werken in dit programma zoeken op hun manier in zekere zin aansluiting bij de hoogstaande traditie om kwaliteitsvolle poëzie op zuiver vocale muziek te zetten. Rudolf Kelterborn (°1931) schreef voor het Hilliard Ensemble dan ook vier Sonetten, waarvoor hij de teksten haalde uit poëzie van onder meer Petrarca, Emily Dickinson, Georg Trakl en Robert Browning. Voor zijn cyclus voorzag Kelterborn ook tussenspelen voor een selectie oude muziek-instrumenten zoals luiten, theorbe, barokgitaar en harp. In de plaats van deze tussenspelen, worden de sonetten hier afgewisseld met chansons van Philippe Caron, een componist die actief was rond het midden van de vijftiende eeuw, maar over wiens leven voor de rest nagenoeg niets bekend is. Ook de werken van Peter Erskine (°1954) (die allicht meer bekendheid geniet als jazzpercussionist) en Jan Steele (°1950) zijn specifiek voor de kwaliteiten van het Hilliard Ensemble gecomponeerd en sluiten aan bij die traditie. Erskine's Romeo and Juliet gebruikt een tekst van Anne Hills, waarachter de referenties aan Shakespeares toneelstuk schuilgaan, terwijl Steele een gedicht van James Joyce uitkoos en zo de muzikale expressie op twintigste-eeuwse vormen afstemde.

Geen enkele van die componisten gaat echter zo ver in het terug opzoeken van de modellen uit de late renaissance als Gavin Bryars (°1943). De tweede helft van de jaren 1990 brachten voor Bryars een sterke fascinatie voor vocale muziek, waaronder het Adnan Songbook en de opera's Dr. Ox's Experiment en G – beide op libretto van auteur Blake Morrison. Uit diezelfde periode dateert Bryars' First Book of Madrigals dat hij voor het Hilliard Ensemble schreef en waarvan vijf van de dertien madrigalen hier aan bod komen. Net als in de renaissance groepeerde Bryars zijn madrigalen in een bundel. De titel geeft al aan dat er andere bundels moeten volgen – het plan is één voor iedere dag van de week. Het opvallendst is dat Bryars geen beroep doet op Italiaanse teksten, maar voor de compacte en heel hedendaagse gedichten van, alweer, Blake Morrison kiest. De kernachtigheid van die teksten geeft al aan dat echte madrigalisten hier moeten wijken voor understatement en zuiverheid.

Maarten Beirens

THE HILLIARD ENSEMBLE

The Hilliard Ensemble geniet een uitstekende internationale reputatie als uitvoerders van zowel oude als nieuwe muziek. Ze gelden als één van de beste vocale ensembles in de wereld. De groep liet voor het eerst van zich horen als uitvoerders van oude muziek in de jaren '80 met een succesvolle cd-reeks voor EMI. De opname van Arvo Pärt's 'Passio' (1988) was de start van een vruchtbare samenwerking met de componist. Het ensemble bestelde regelmatig nieuwe werken bij componisten als Veljo Tormis, Erkki-Sven Tüür, Gavin Bryars, Heinz Holliger, James McMillan en Elena Firsova.

Behalve hun talrijke a capella opnames zijn ze te horen op cd's met diverse ensembles. 'Officium' en 'Mne-

mosyne' met de Noorse saxofonist Jan Garbarek behoren tot de bekendste. Ze werkten ook met het London Philharmonic Orchestra onder leiding van Kent Nagano, de New York Philharmonic onder leiding van Lorin Maazel, het Münchener Kammerorkester, de Dresdner Philharmoniker en recent met het Arditti Quartet voor de creatie van Wolfgang Rihm's 'Et Lux'. De première van de muziektheaterproductie 'I went to the house but did not enter' van Heiner Goebbels in 2008 was een nieuwe ontwikkeling in hun werk.

MUSICI:
David James: *contratenor*
Rogers Covey-Crump: *tenor*
Steven Harrold: *tenor*
Gordon Jones: *bariton*

DINSDAG 10 MEI 2011
DE KORTRIJKSE SCHOUWBURG – 20U15
CLAIRE CROIZÉ (FR) & OXALYS (BE)
THE FAREWELL/DAS LIED VON DER ERDE

coproductie:   

DAS LIED VON DER ERDE

1. Das Trinklied vom Jammer der Erde
2. Die Einsame im Herbst
3. Von der Jugend
4. Von der Schönheit
5. Der Trunkene im Frühling
6. Der Abschied

HET AFSCHEID.
OF WANNEER ZWAARTE PLOTS
ONDRAAGLIJK LICHT WORDT

Het leek wel alsof het in haar eigen filosofie besloten lag dat de Romantiek een groots en dramatisch slotakkoord zou kennen. En zo geschiedde het. De negentiende eeuw was nog niet goed en wel ten einde, of zijn ganse esthetiek lag reeds aan diggelen. Als één der laatste romantici stond Gustav Mahler (1860-1911) eigenlijk reeds met één been in de nieuwe eeuw. Het hoofd gericht naar de toekomst, was hij één van de eersten om definitief komaf te maken met een verleden en achterhaalde epoeche. Daarvoor richtte hij zijn pijlen op het meest romantische aller genres: de symfonie. Met elke nieuwe symfonie die hij schreef, week Mahler verder af van de traditionele paden en doorprikte hij telkens meer van de in de Romantiek gevestigde conventies. Zo brak de symfonie on-

der zijn hand uit haar strakke vierdelige keurslijf en straalde ze een zowel expressieve als harmonische vrijheid uit die elk ander genre jaloers maakte.

Op het eerste zicht leek Mahler zich daarmee van een al te zware ballast te ontdoen. Maar wordt zijn eigen oeuvre niet net gekenmerkt door een loodzware gewichtigheid? Lijken zijn symfonieën niet eerder die dramatische slotakkoorden zélf, dan een fris en luchtig nieuw begin? Mahlers afscheid van de Romantiek is niet vrij van een zekere paradox. Enerzijds wil hij een nietsontziende sprong voorwaarts maken, anderzijds kan hij niet ontsnappen aan zijn eigen schatplichtigheid aan het verleden.

Op een zelfde manier wordt zijn muziek gekenmerkt door tegenstellingen. Een volks wijsje wordt prompt afgebroken door een fugatische stormloop. De naïeve wereld die hij eerst leek te openen, wordt meteen weer afgesloten door de sérieux van het contrapuntische discours. Mahler stond erom bekend "de hele wereld te willen vatten in de symfonie", met al zijn ontegensprekelijke tegenstellingen. Toch had de componist daarbij geen muzikale voorstelling of afbeelding van deze wereld voor ogen. Mahler streefde in zijn symfonieën Schopenhauers ideaal van de kunst na, waarin muziek de zuivere essentie van de wil verklankt. Nergens placht muziek een exacte schildering van een concrete (gevoels-)realiteit te zijn, maar telkens roept zij zulk een universeel herkenbare gevoelens op dat zij werkelijk aan de essentie

van het menselijke zijn lijkt te raken.

Mahlers laatste symfonieën lijken een wereld te evoceren waarover het doek definitief is gevallen. Het zijn zijn meest donkere werken, die ons overvallen met een onbeschrijflijk gevoel van weemoed en onmacht. Tekenend is een brief van Alban Berg, waarin hij deze symfonieën met de doodsgedachte in verband brengt. Ook Mahlers einde kwam op dat moment schrikwekkend naderbij. In 1907 werd bij hem een hartafwijking vastgesteld, waardoor de doodsgedachte ook in zijn leven plots alomtegenwoordig was. Toch mag deze biografische informatie geenszins als een verklaring optreden voor de donkerheid van het late oeuvre van de meester. De al dan niet programmatische interpretatie van zijn muziek vormde reeds in zijn eigen tijd een heet hangijzer.

Met een titel als Das Lied von der Erde lijkt een afscheid nochtans geenszins in zicht. Eerder lijkt deze titel een loflied op de aarde te suggereren. Bij een eerste lectuur overvalt de droefheid en eenzaamheid van de verschillende liederen dan ook. De tekst voor deze Sinfonie für eine Tenor- und eine Alt-Stimme und Orchester vond Mahler in een verzameling Oud-Chinese gedichten. De zes sololiederen die de componist selecteerde, hangen een laatste alomvattend wereldbeeld op. Voor de monumentale finale verklankte Mahler zelfs twee gedichten, waarvan de desolate eenzaamheid hem inspireerde tot de titel Der Abschied. Dit grootschalige Adagio overstijgt de vijf voorgaande delen zowel qua omvang, poëtische kracht als muzikale kwaliteit.

Hier weerklinkt het afscheid van het leven, van het aardse bestaan. Deze afscheidsgedachte wordt muzikaal versterkt door het ontbreken van een organische ontwikkeling die in de traditionele, klassiek-romantische vormconcepten besloten lag, maar waarvan Mahler doelbewust afstapte. Hierdoor wordt bij de luisteraar een gevoel van tijdloosheid gecreëerd, door Mahlers vriend William Ritter vol bewondering omschreven als een "vel-léité exotique": een haast exotische willoosheid.

De zwaarmoedigheid die Der Abschied in haar greep houdt slaat op het einde echter geheel onverwacht om in een lyrische energie zonder reserves. Het gekwelde hart bevrijdt zich hier in een melodie vol innerlijke warmte. Het is de laatste heropleving van iemand die op het punt staat de wereld voorgoed de rug toe te keren. Hij streeft naar rust en wendt nog een laatste maal het hoofd richting aarde. Het zogenaamde levensthema, de rode draad doorheen de ganse symfonische cyclus, werkt zich een laatste maal naar boven, tegen de sterren op. Dan verdwijnt het langzaam, in steeds zachter klinkende kleuren, tot het als het ware oplost en nog slechts aanwezig is als een akkoordbreking in de bas. Het is een wegsterven in optima forma, zodat de dood, het sterven zelf, uiteindelijk nooit plaatsvindt. Het leven kan niet sterven. De spanning is niet weggeëbd. En het laatste woord van de zangstem blijft doorgonzen: "ewig!".

Als Das Lied von der Erde het afscheid van het aardse bestaan verklankte, dan valt Mahlers Negende symfonie ongetwijfeld te begrijpen als de dood van God zelf.

Met een symfonie die ook tekst verklankt, was de componist nog niet in staat Schopenhauers ideaal te verwezenlijken: want enkel muziek in haar meest zuivere, en dus instrumentale vorm kan tot de - niet in woorden te vatten - essentie van het menselijke zijn doordringen. Mahler moest dus een weg vinden uit de lyrische ervaring van het individu naar de kosmische wereld van de instrumentale taal. Zo verklankt het één jaar oudere broertje van Das Lied von der Erde opnieuw een afscheid, maar nu in sterk vergrote, algemeen geldige vorm: het sterven van de natuur, van de wereld.

Mahlers Negende symfonie is een uiterst zeldzaam, maar absoluut innovatief werk. De ogenschijnlijk klassieke vierdeligheid van deze symfonie is door de componist op een geheel originele wijze ingevuld. Als omkadering fungeren twee langzame bewegingen, daarbinnen twee uiterst levendige middendelen. Een sterke neiging tot een zeer vrije harmonie, die weliswaar nergens atonaal wordt maar daar voortdurend lijkt in te willen uitmonden, verraaft de verrassende nabijheid van Arnold Schönberg, die in datzelfde jaar onder meer zijn Fünf Orchesterstücke uitbracht.

Het gedurfde karakter van zowel harmonie als vorm sluiten naadloos aan bij het thema van de symfonie. Want het allerlaatste afscheid van de aarde wordt hier weliswaar afgeschilderd als een sterven zonder bitterheid en zonder haat, maar niet zonder strijd. Vooral het derde deel, het Rondo Burleske, legt met zijn weergaloze ontlading van motorisch geweld dit strijdvaardige aspect bloot. De woedende storm van grillige dissonanten die door dit rondo raast lijkt de wereld te willen versplinteren, alvorens hem definitief te verlaten. Maar het best wordt deze strijd nog belichaamd in de fuga die dit derde deel omspant, een fugato dat koppig volhoudt tot de laatste snik. Toch lijkt het Rondo Burleske, zeker aan de oppervlakte, net één van de meest lichte, zij het aardsmoeilijk uit te voeren delen in het oeuvre van Mahler. De springerigheid, het razende tempo, de niets ontziende ritmische kracht, de soms dansende vrolijkheid en de al te behaaglijke idylles blijken keer op keer dragers van een Janushoofd. En net hierin schuilt de echte huivering. Dit rondo is een demonische burleske. Het lijkt wel een exces, maar dan getekend door een diepe tragiek. Het is een laatste terugblik op het leven, waarbij het nakende afscheid als een nederlaag wordt ervaren, en de dood als een ontoelaatbare ondergang. Zo schuilt net in de bedrieglijke lichtheid van dit deel de echte zwaarte. Want in deze symfonie is er geen ont-komen meer aan: in het laatste deel zal de dood wél haar apotheose bereiken, triomferend in re groot.

Dit spel met lichtheid en zwaarte vormt ook een constante doorheen de dansvoorstelling van Claire Croizé. Haar fragiele lichaam neemt het op tegen de grandeur van Mahler. Het mag een ongelijke, bij voorbaat niet te winnen strijd lijken, maar Croizé volhardt. Voor haar

staat de confrontatie met de muziek van Mahler gelijk aan een confrontatie met de wereld, met zijn eenzaamheid en zijn eindigheid. In haar voorstelling The Farewell gaat ze op zoek naar een dialoog met deze wereld, via deze muziek. Het is een zoektocht naar een subtiel evenwicht tussen de drie scenische elementen van dans, muziek en licht.

Claire Croizé (°1979) is een Franse danseres, die in 2000 afstudeerde aan de gerenommeerde dansschool P.A.R.T.S. te Brussel. In 2006 maakte ze haar eerste voorstelling op muziek van Mahler. Een choreografie op diens Kindertotenlied bracht de rite van de voorbijgang in beeld, en daarmee ook impliciet de eindigheid van het menselijke bestaan. Drie jaar later greep ze opnieuw terug naar Mahler, en dit maal koos ze ervoor zelf op het podium te staan. In haar solovoorstelling The Farewell tracht Croizé een plaats te veroveren binnen het drama van Mahlers Der Abschied uit Das Lied von der Erde en zijn Rondo Burleske uit de Negende Symfonie. Het grillige verloop van beide bewegingen, gekenmerkt door onnoemelijk veel tempo- en toonaardwisselingen, maakt deze muziek nochtans tot een opperste uitdaging voor dansers.

The Farewell verdiept zich verder in de rite van de voorbijgang, al lijkt deze voorstelling breder opgevat. Der Abschied vormt een eerste deel, dat met zijn zware toonval het beladen verleden suggereert. Het Rondo Burleske diende voor Croizé aanvankelijk slechts als ‘tegengif’ voor Der Abschied. Ze gebruikte dit deel enkel tijdens de repetities om af te kicken van Mahlers negatieve draaikolk. Maar gaandeweg beseft ze dat deze tegenstelling ook voor de productie een interessant gegeven betekende. Voor haar vormt dit Rondo Burleske dan ook de uitdrukking van het heden, dat lichter van toon is. In het derde en laatste deel ten slotte heerst slechts stilte. Het is de terugkeer naar het alledaagse, wegdeemsterend van de grootsheid van Mahler. Hierin houdt Croizé het publiek een spiegel voor. Ze toont hen namelijk haar eigen menselijke kwetsbaarheid: haar vermoeide ademhaling wordt nu hoorbaar, het gekraak van de vloer onder haar bewegingen, het aanhoudende gezoem van de spots, elke pijnlijke knak in haar lichaam, ... Meer dan een werkelijk slot heeft deze voorstelling een open einde, zoals in Mahlers Abschied, waar de “ewig!” van de altstem in de geest van de luisteraar blijft doorklinken. Zo lijkt het menselijke bestaan ten slotte in lichtheid op te gaan. Te zwaar om verder te leven. Te licht om te sterven.

Pauline Driesen

OXALYS (BE)

Oxalys werd in 1993 opgericht in het Brusselse conservatorium en groeide uit tot een kamermuziekensemble met een uitgesproken profiel en een sterke internationale reputatie. Vanuit de oorspronkelijke bezetting van strijkkwintet, fluit, klarinet en harp, breidt het en-

semble regelmatig uit naar andere instrumenten om een zeer breed repertoire te brengen en ongewone projecten te realiseren.

Het repertoire van Oxalys is een getuigenis van de culturele geschiedenis van Europa en belicht de verbindingen en tegenstellingen die de naties en eeuwen sinds de Verlichting hebben doorkruist. De focus ligt op de muziek uit de Belle Epoque (1870-1930), van waaruit Oxalys zowel terug als vooruit blik. Van Haydn tot Mozart, maar evenzeer de creatie van hedendaagse muziek. Ook de vocale kamermuziek van rond de eeuwwisseling ligt Oxalys goed en wordt gebracht met excellente solisten als Laure Decampe, Christianne Stojin, Dietrich Henschel, Nikolay Borchev en Christoph Pregardien.

Oxalys verenigt musici die met veel plezier muzikale avonturen aangaan. In deze geest werden de Muzieknachten gecreëerd, wandelconcerten in historisch gebouwen of musea die een symbiose creëren tussen architectuur, plastische kunst en muziek. Verder verleent Oxalys regelmatig zijn medewerking aan theaterproducties met als vaste partners Transparant en Lod. Ook pedagogische en educatieve projecten behoren tot de activiteiten.

Oxalys heeft inmiddels een rijke en alom geprezen discografie op haar naam. Op de Richard Strauss cd volgen opnames met werken van Mozart, Ries, impressionistische, post-impressionistische en Russische 20ste eeuwse muziek. Mahlers’ Lied von der Erde en Vierde Symfonie verschenen in de kamermuziekversie van Schönbergs Verein für Privatmusikaufführungen. De opname van de Vierde Symfonie in combinatie met de Orchesterlieder van Schönberg werd bekroond met de prestigieuze Mahler-prijs “Internationale Schallplattenpreis Toblacher Komponierhäuschen”. Oxalys’ recente Reger opname kreeg in oktober 2009 de Prix Choc van het Franse tijdschrift Classica – die de opname als een van de beste kamermuziek CD’s van 2009 bestempelde.

Musici:

- Shirley Laub: viool
- Frédéric d’Ursel: viool
- Frederik Boits: altviool
- Raphael Bell: cello
- Koenraad Hofman: contrabas
- Toon Fret: fluit
- Nathalie Lefèvre: klarinet
- Piet Van Bockstal: hobo
- Graziano Moretto: fagot
- Simon Haspeslagh: hoorn
- Thomas Dieltjens: piano
- Dirk Luijmes: harmonium
- Antoine Figuré: percussie
- Henri Zomers: percussie

Solisten:

- Margriet Van Reisen: *sopraan*
- André Post: *tenor*

**ZATERDAG 14 MEI 2011
BUDASCOOP – 16U30
STUDENTEN CONSERVATORIUM GENT
O.L.V. MARIT STRINDLUND (SE)
COACHING: SPECTRA ENSEMBLE (BE)
SONGS OF WARS I HAVE SEEN
HEINER GOEBBELS (DE)**

coproductie:



met de medewerking van kunstencentrum Buda

Heiner Goebbels (°1952) studeert sociologie en muziek. Als jonge twintiger is hij een geëngageerd lid van diverse muziekgroepen zoals het Sogenanntes Linksradikales Blasorchester, het Goebbels/Harth-duo en het artrocktrio Cassiber. Ondertussen componeert hij zijn eerste theatermuziek voor o.m. Matthias Langhoff, Hans Neuenfels, Claus Peymann en Ruth Berghaus. Daarnaast schreef hij filmmuziek en balletmuziek voor o.m. Ballet Frankfurt.

In de jaren ‘80 componeert hij een eerste in een reeks hoorspelen gebaseerd op teksten van de invloedrijke Duitse auteur Heiner Müller: Verkommenes Ufer, Die Befreiung des Prometheus, Wolokolamsker Chaussee I-IV, Schliemanns Radio, Der Horatier/Roman Dogs/Chien Romains,...

Met de productie van geësceneerde concerten (1987) zet Goebbels een nieuwe stap in zijn carrière. Der Man im Fahrstuhl, opnieuw een tekst van Heiner Müller, is uitgevoerd met het puikje van de improvisatie- en jazzscene zoals Arto Lindsay, Fred Frith, Don Cherry, Charles Hayward e.a.

Vanaf 1988 componeert Goebbels werk voor kamermuziekensembles en orkesten zoals Ensemble Modern (Red Run, Befreiung, La Jalousie) en het Ensemble Intercontemporain (Herakles 2). In 1994 bestelt de Alte Opera Frankfurt Surrogate Cities, een 90 minuten durende compositie voor groot orkest. Het wordt uitgevoerd door de Junge Deutsche Philharmonie onder leiding van Peter Rundel. Ook het festival Donaueschingen bleef niet onberoerd door zijn muziek. Industry & Idleness wordt er gecreëerd door het Radiokamerorkest Hilversum onder leiding van Peter Eötvös.

Goebbels toont ook verscheidene werken in een bredere context binnen de hedendaagse kunst. Hij participeert aan Documenta X in Kassel met een muzikale theatersketch Landscape with man being killed by a snake en maakt geluidsinstallaties zoals Timeios en Fin de Soleil voor Centre George Pompidou in Parijs. Stiften Ding (2007) is dan weer zijn eerste theaterstuk zonder performers of muzikanten. De meeste van zijn producties worden sinds 1998 geproduceerd door het Théâtre Vidy in Lausanne en zijn werk maakt deel uit van het repertoire van verschillende theaterhuizen en oschillende theater- en muziekfestivals.

Songs of Wars I Have Seen is gebaseerd op het gelijknamige boek van Gertrude Stein en houdt het midden tussen een hoorspel en een geësceneerd concert. Het boek werd geschreven gedurende haar verblijf in Frankrijk (1942-43). Ze beschrijft het dagelijkse leven van vrouwen in oorlogssituaties met op het eerste zich schijnbaar triviale observaties over bijvoorbeeld het tekort aan honing: ‘It’s funny about honey, you always eat honey during a war, so much honey there is no sugar, there never is sugar during a war, the first thing to disappear is sugar, after that butter, but butter can always be had but not sugar’. Goebbels: Wat me het meest interesseert in het boek, is dat haar verslag over de ervaringen tijdens WO II terwijl ze in Frankrijk was, geen echte focus heeft. Ze geeft helemaal niet aan wat belangrijk is. Net zoals burens over koetjes en kalfjes praten, vertelt ze over het eten, haar hond, het weer, maar tegelijk neemt ze politieke standpunten in over de Amerikanen, de Italianen, de Fransen en de gevangenen in Duitsland. Het interessante aan het lezen van het boek – en wellicht ook aan het beluisteren van de compositie – is dat je zelf kan focussen, een relatie kan opbouwen tussen je persoonlijke standpunt en haar politieke en sociale standpunten. (uit een interview met Jeremy M. Baker). Het resultaat is een theatrale compositie die overwegend door vrouwen (inclusief vrouwelijke dirigente) uitgevoerd moet worden. Een groep muzikanten zit in een huiskamerdecor met tafeltjes, stoelen en lampen. De rest van de muzikanten is opgesteld als in een klassiek ensemble. Goebbels’ verrassende muziek wordt afgewisseld met flarden tekst van Stein en citaten uit The Tempest (1674) van barokcomponist Matthew Locke. Voor Goebbels smelten ‘twee werelden’ samen: die van de barokmuziek en die van de hedendaagse muziek met elementen uit jazz, minimale en atonale muziek.

De opvoering tijdens het Festival van Vlaanderen Kortrijk is het resultaat van een masterclass met de studenten van het Conservatorium van Gent. In februari 2011 werd het repetitieproces opgestart onder leiding van de Zweedse dirigente Marit Strindlund en docent Filip Rathé. De muzikanten van het Spectra Ensemble coachen de musici. In mei 2011 ging het werkproces verder in aanwezigheid van de dirigent. Een ideale gelegenheid voor deze jonge

muzikanten om in nauw contact met een ervaren dirigent én de componist een uitvoering te realiseren. Dirigente Marit Strindlund volgde haar opleiding bij Professor Jorma Panula aan de Koninklike Muziek-academie van Stockholm. Ze vervolgde haar studies in Manchester en specialiseerde zich in het dirigeren van opera en muziektheater. Ze begon haar beloftevolle carrière in het Gothenborg Opera House, de Värmland Opera en de Gothenborg Opera Studio. Daarnaast was Strindlund artistieke leider van Eufonia, een festival voor hedendaagse kamermuziek. Later dirigeerde ze aan de Opera Garden Aberdeen en was ze assistente van Sylvain Cambreling aan de Opéra National de Paris. Ze dirigeerde ook diverse symfonische orkesten.

MUSICI:
Marit Strindlund: *dirigent*
Claudia Ibarra: *viool 1*
Naomi Vercauteren: *viool 2*
Yana Popchuk: *altviool*
Jolien Deley: *cello*
Nele Verlinden: *contrabas*
Annelies Heyvaert: *fluit, piccolo*
Dagmar Robben: *hobo*
n.n.: *Basklarinet*
n.n.: *fagot*
Hans Denayer: *hoorn*
Wouter Vercruysse: *trompet*
Jonathan Troch: *trombone*
Birgit Eecloo: *percussie 1*
Jonathan Bonny: *percussie 2*
Clara Vanden Brempt: *piano & sampler*
Jonas Scheys: *theorbe*
n.n.: *harp*
Filip Rathé & Spectra Ensemble: *coaching*

ZATERDAG 14 MEI 2011
THEATER ANTIGONE – 18U00
PIET KUIJKEN (BE)
ANOUEK DE CLERCQ (BE) / ANTON AEKI (BE) /
REYNALDO RAMPERSSAD (VE)
7
NAAR DIE SIEBEN LETZTEN WORTE UNSERES
ERLÖSERS AM KREUZE VAN JOSEPH HAYDN

coproductie: 

met de medewerking van Theater Antigone en kunstencentrum Buda.

JOSEPH HAYDN EN DIE SIEBEN LETZTEN
WORTE UNSERES ERLÖSERS AM KREUZE

Die Sieben Letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze

1. L'Introduzione: Maestoso e Adagio
2. Sonata I: Largo:
Pater, Pater, dimitte illis quia nesciunt quid faciunt
3. Sonata II: Grave e Cantabile:
Hodie mecum eris in Paradiso
4. Sonata III: Grave: Ecce Mulier Filus tuus
5. Sonata IV: Largo: Deus meus,
Deus Meus et quid dereliquisti me
6. Sonata V: Adagio: Sitio
7. Sonata VI: Lento: Consummation est
8. Sonata VII: Largo:
In Mano Tuas Domine, commendo Spiritum meum
9. II Terremoto: Presto

Joseph Haydn (1732-1809) is dé componist bij uitstek van de klassieke symfonie, het strijkkwartet en de klavier-sonate. Veel minder wordt hij geassocieerd met religieuze muziek, terwijl hij niet minder dan vijftien missen en drie oratoria componeerde, waarvan Die Schöpfung (De Schepping) wellicht het bekendste is. In 1786 schreef Haydn een vrij atypische compositie. Die Sieben Letzten Worte unseres Erlösers is geen oratorium, geen symfonie. Het bestaat uit zeven instrumentale bewegingen die dienen als meditatie bij de zeven laatste zinnen van Christus aan het kruis. Het werk wordt omarmd door een prelude en een naspel, dat als titel Terremoto (aardbeving) mee kreeg. Later voegde Haydn nog een tweede inleiding toe tussen het vierde en vijfde deel.

In maart 1849 vormde Eduard Hanslick, een bekend muziekcriticus, zijn oordeel over deze compositie en dat oordeel was niet onverdeeld positief. Vrij vertaald klonk zijn commentaar als volgt: ‘Het spreekt voor zich dat we

in alle onderdelen van het werk vele voorbeelden van mooie melodievorming en harmonisering kunnen vinden, zoals in alle muziek van Joseph Haydn. Het gaat echter niet om de delen van een compositie, maar om de totaliteit. En deze totaliteit is rauw en stelt maar weinig voor.’

In zijn eigen tijd was het werk wel bijzonder populair. Er bestaan vandaag vier versies, al dan niet door Haydn zelf gemaakt. In 1787 verschenen er al bewerkingen van het orkestwerk voor strijkkwartet en piano. Deze bewerkingen waren waarschijnlijk niet van Haydn zelf. Volgens de weinige informatie die over de piano-versie te vinden is, zou Haydn deze bewerking via zijn uitgever wel gecorrigeerd hebben. Het feit dat deze versie ook in zijn werklijst werd opgenomen toont aan dat Haydn tevreden was met het arrangement. De partituur wijkt ook amper af van het origineel, op enkele pianistische details na. Nog later, in 1792 en 1796 ontstonden er twee vocale arrangementen die het werk tot een soort oratorium maakten.

Los van de verschillende versies blijft dit werk uniek om verschillende redenen. De opeenvolging van zeven langzame bewegingen is uiterst ongebruikelijk voor een klassieke compositie. Ook was passiemuziek in de regel vocaal, zoals de bekende passies van Bach of andere oratoria uit de muziekgeschiedenis. Een puur instrumentale benadering als tussenspelen bij gesproken tekst was volledig nieuw op het moment dat Haydn zijn werk componeerde. De bewerking voor piano had wellicht als belangrijkste doel de verspreiding van de muziek te bevorderen. Het intieme karakter van een solistische pianoforte heeft als mogelijk bijkomend voordeel dat de intensiteit van de muziek alleen maar sterker wordt. De tragische thematiek van de stervende Christus krijgt in deze – ondergewaardeerde – versie een potentiële nieuwe dimensie.

Piet Kuijken voelt zich niet alleen thuis bij de moderne concertvleugel, maar heeft ook heel wat ervaring met het clavecimbel en de pianoforte. Hij studeerde bij Jan Vermeulen aan de Muziekacademie in Asse, bij Jan Michiels en André De Groote aan het Koninklijk Conservatorium in Brussel en bij Menahem Pressler aan de Indiana University in de Verenigde Staten. Hij brengt deze zelden uitgevoerde bewerking tot leven in een bijzondere enscenering met een audiovisueel decor van videaste Anouk De Clercq, geluidskunstenaar Anton Aeki en lichtman Reynaldo Ramperssad.

Klaas Coulembier

VAN DE ZEVEN LAATSTE
WOORDEN VAN CHRISTUS
AAN HET KRUIS NAAR 7

Die Sieben Letzten Worte unseres Erlöser am Kreuze is een compositie van Joseph Haydn met zeven meditatie rond de laatste woorden van Christus. Bij de publicatie van de vocale versie in 1801 door Breitkopf & Härtel verscheen het met een begeleidende tekst –

hoogst waarschijnlijk in Haydn’s handschrift – over de omstandigheden waarin het werk ontstond:

Zo’n vijftien jaar geleden verzocht de kannunik van Cádiz me een instrumentaal werk te componeren over de zeven laatste woorden van Christus aan het kruis. In de kerk van Cádiz werd naar goede gewoonte jaarlijks een oratorium opgevoerd tijdens de vastentijd. Het effect van die opvoering werd niet in het minst versterkt door de volgende omstandigheden: de muren, ramen en pilaren van de kerk waren gedrapeerd met zwart doek, de eenzame duisternis werd enkel verbroken door één grote lamp in het midden van het dak. De deuren gingen dicht en de ceremonie begon.

Anouk De Clercq, Reynaldo Ramperssad en Anton Aeki vonden in het citaat inspiratie voor hun audiovisuele omgeving waarin pianist Piet Kuijken het werk presenteert als een essentiële strijd tussen licht en schaduw.

Licht speelt een belangrijke rol in het videowerk van Anouk De Clercq. Haar werk wordt vertoond in verduisterde zalen waarin een lichtstraal zich een weg baant om een heel eigen wereld op een tweedimensioneel wit vlak te laten verschijnen. Ook in de geprojecteerde beelden zelf interesseert haar het spel tussen licht en duister: de complexe energie die uitgaat van de spanning tussen zwart en wit.

Kan licht in een theater op dezelfde manier gemodelleerd worden als het licht in haar videowerk? Met dit specifieke, transcendente uitgangspunt krijgt licht immers een veel sterke betekenis dan alleen een middel om zichtbaar te maken. Anouk De Clercq nodigde lichtontwerper Reynaldo Ramperssad uit om mee vorm te geven aan het onzichtbare.

Licht en geluid krijgen een gelijkwaardige rol: geen tastbare aanwezigheid, maar erg bepalend bij het vormgeven van de ruimte. De soundscape van geluidskunstenaar Anton Aeki bereidt het publiek voor op een intense beleving van Haydn’s werk. Het draagt niet alleen bij tot de immersieve kwaliteit van het project, maar zorgt ook voor een dimensie die op haar beurt de allegorie van de strijd tussen licht en duister verder uitdiept.

Maar vooral en bovenal hebben deze ingrepen slechts één doel voor ogen: een omgeving creëren waarin geconcentreerd luisteren mogelijk wordt.

UITVOERDERS:
Piet Kuijken: *pianoforte*
Anton Aeki: *soundscape*
Anouk De Clercq & Reynaldo Ramperssad: *scenografie*

ZATERDAG 14 MEI 2011
DE KORTRIJKSE SCHOUWBURG – 20U15
BRUSSELS PHILHARMONIC (BE)
O.L.V. TAKUO YUASA (JP)
SOLISTEN: BOUBAKAR & SIRA DJEBATE (SEN)

coproductie: 

met medewerking van: 

met de steun van: 

met medewerking van: kunstencentrum Buda

Gayaneh Suite Aram Katchaturian
Introduction
Lullaby
Gayane's Adagio
Sabre Dance

Ou Bien Sunyatta Heiner Goebbels

pauze

Sheherazade Nikolai Rimski-Korsakov
De Zee en Sinbad's Schip
Het Verhaal van Prins Kalender
De Jonge Prins en de Prinses
Feest in Bagdad – de Zee – De Schipbreuk
en de Magneetberg

OOST & WEST

Een concert dat de brug wil slaan tussen het Oosten en het Westen vraagt allereerst om een beter begrip van deze twee schijnbaar aparte werelden an sich. Want waar zitten eigenlijk die grote verschillen, die maken dat een brug überhaupt vereist lijkt om ons toegang te verschaffen tot dat andere werelddeel? Wat betreft de kunst, en meer specifiek de muziek, beschouwen we het Westen meestal als een eeuwenoude drager van de ‘serieuze’ kunst. Alleen in het Westen spreekt men van een zogenaamde canon, die slechts de groten der aarde opneemt en aldus een magistrale en ‘professionele’ geschiedenis schetst. Hier kan niet zomaar iedereen aan kunst doen, het is een voorrecht van het getalenteerd genie en een hoger genot voor een consumerend publiek. In het Oosten lijkt die grens tussen de kunstenaar en zijn publiek minder duidelijk. Cultuur is daar, zo lijkt het althans, in de eerste plaats een aangelegenheid van het volk. Kunst ligt er verborgen in het van generatie op generatie doorgegeven volkslied of de rite van het geloof. Authenticiteit... het is maar van welke kant je het bekijkt.

In Rusland heeft dat laatste beeld altijd een sterke weerklank gevonden. De zogenaamde ‘hogere’ kunst kwam steevast uit het buitenland, vanuit het Westen, en leek uitsluitend een beperkte adellijke kring te interesseren. In de loop van de negentiende eeuw zwakte de te-

genstelling tussen het ‘amateurisme’ van de eigen kunstenaars en het ‘professionalisme’ van de Westerse componisten evenwel geleidelijk aan af. Steeds meer Russische muzikanten gingen zich nu scholen in het buitenland, wat leidde tot een professionalisering van het nationale muziekleven. In 1862 opende zelfs het eerste Conservatorium in Sint-Petersburg. De Westerse oriëntatie van heel deze professionalisering stootte echter verscheidene Russische kunstenaars tegen de borst, die net de eigenheid van hun muzikale taal in de verf wilden zetten en zich verzetten tegen de Westerse eenheidssoep waarin aan het Conservatorium geschoolde componisten dreigden te vervallen.

Tot deze groep behoorde ook Nicolai Rimsky-Korsakov (1844-1908). Tijdens zijn jeugdjaren had deze altijd met veel enthousiasme en klaarblijkelijk talent piano gespeeld, en zelfs een paar schuchtere pogingen op het gebied van compositie ondernomen. Maar nooit had muziek voor hem aangevoeld als een roeping, als iets waarin hij diepgaand moest investeren. Het was Mily Balakirev die in hem onmiddellijk een groot talent herkende, en hem daarom – op geheel onorthodoxe wijze – de verdere basis van de compositie bijbracht. Zo was één van Rimsky-Korsakov's eerste opdrachten het schrijven van een ganse symfonie – iets waar een klassiek conservatoriumstudent slechts in zijn laatste jaar mee geconfronteerd wordt. Rimsky-Korsakov volbracht deze oefening evenwel met glans, en in 1865 ging het werk in première. Daarop volgden verschillende kleinere composities, waarin de toen al uiterst persoonlijke, of toch vooral zeer Russische stijl van Rimsky-Korsakov zich manifesteerde. Bovendien zorgde het contact met andere leerlingen van Balakirev, zoals Modest Mussorgsky en Alexander Borodin, voor een uiterst dynamisch en stimulerend klimaat. Samen legden deze jonge Russen in de late jaren 1860 de fundamenten voor een collectieve, uiterst originele en in essentie Russische muzikale taal. Al snel maakte deze groep naam over gans het land, en Rimsky-Korsakov werd omschreven als de meest beloftevolle onder hen. Maar dan deed hij iets wat hem voor vele jaren zou distantiëren van zijn vrienden: roekeloos accepteerde hij een officiële post aan het Conservatorium van Sint-Petersburg. Een aanstelling die hem weliswaar veel aanzien en financiële zekerheid bood, maar door zijn vroegere vrienden als verraad werd aan-

zien. Geheel tegen zijn verwachtingen in bleek deze betrekking voor hem evenwel een geweldige leerschool te zijn. Aangezien hij nooit een professionele opleiding had genoten, kreeg Rimsky-Korsakov nu plots een snelcursus in de basis compositietechnieken zoals contrapunt en harmonie. Het nieuwe professionalisme dat hij in deze jaren aan het Conservatorium opdeed, had echter een dubbel effect. Zijn technisch perfectionisme leidde namelijk tot weliswaar deskundig geschreven, maar veelal academische composities, zonder enige originaliteit. Zijn ongeremde vroege werk stond lijnrecht tegenover zijn nieuwe technische vaardigheid, waardoor hij in een creatieve blokkade terechtkwam. Pas tegen het einde van de jaren tachtig hervond de componist zichzelf in een aantal orkestwerken, die door hun sprankelende orkestrale kracht tot op de dag van vandaag in het geheugen van de luisteraar gegrift bleven. Zijn symfonische suite Sheherazade is er daar één van.

Deze suite, gecomponeerd in 1888, is de muzikale vertelling van de legendarische verhalenreeks uit het Midde-Oosten: de sprookjes van Duizend-en-één Nacht. Na het overspel van zijn echtgenote besloot sultan Sjahriar al zijn toekomstige minnaressen na hun eerste nacht samen te doden. Maar Sheherazade ontsnapt telkens weer aan dit lot door elke nacht opnieuw aan een wondermooie vertelling te beginnen, die de sultan steeds nieuwsgierig maakt naar het vervolg. Hoewel Rimsky-Korsakov de vier delen van zijn symfonische suite oorspronkelijk elk een titel gaf en hen zo in verband bracht met één bepaald verhaal, zag hij nadien af van deze specifieke programmatische invulling. De partituur heeft echter zulk een schilderende werking dat bepaalde interpretaties niet uit kunnen blijven. Zo is het diatonisch dalende openingsmotief in de kopers duidelijk een afbeelding van de sultan, die telkens opnieuw verleid wordt door de sensuele, chromatisch wervelende vioolmelodie die Sheherazade voorstelt. Ongetwijfeld is deze symfonische suite de bekendste uitdrukking van het Russische oriëntalisme in de muziek. Veel van de exotisch kronkelende melodieën zijn duidelijk schatplichtig aan de Russische volksmuziek, en de kleurrijke harmonieën staan in het teken van een allesbehalve klassieke harmonie. Wat het orkestwerk evenwel zijn meest kleurrijke en daarmee exotische toets geeft, en toch net heel eigen is aan het oeuvre van Rimsky-Korsakov, is de weelderige, luxueuze orkestratie. Als geen ander weet de componist de individuele timbres tegen elkaar uit te spelen. Zo ademt dit werk een uiterst Russische sfeer.

Nationale profilering bleef erg belangrijk in de Russische muziekcène. Zeker toen het land aan het begin van de twintigste eeuw in de ban kwam van de communistische ideologie, waarin de kunstenaar tot uiting moest brengen wat er bij het volk leefde. Eén van de bekendste Sovjetcomponisten is ongetwijfeld Aram Khachaturian (1903-1978). Geboren in het Georgische Tbilisi als zoon van een Armeens koppel, werd de jonge Khachaturian aangetrokken door de Russische hoofdstad

Moskou. Hier volgde hij een professionele muziekopleiding, al zou hij zijn Armeense roots steeds in het hart blijven dragen. Zijn vroegste muzikale herinnering gold namelijk zijn moeder die Armeense volksliederen zong, en ook de vele dansmuziekjes in de stad waar hij opgroeide. Bijgevolg verklanken zijn eerste danssuites uit 1933 tal van Armeense en Georgische volksmelodieën. Toen hij enkele jaren later voor korte tijd in de Armeense hoofdstad Jerevan verbleef, schreef hij zijn eerste ballet met de veelzeggende titel Schast'ye: Geluk. Een deel van dit werk gebruikte hij enkele jaren later opnieuw voor een volgend ballet, getiteld Gayane. Dit werk schreef hij vlak nadat ook de voormalige Sovjetunie zich in het strijdperk van de Tweede Wereldoorlog had gegeven. Deze omstandigheden verklaren ook meteen de patriotistische sentimentaliteit van het werk.

Centraal staat een Armeense vrouw die vecht tussen haar liefde voor het vaderland en die voor een man. Het verhaal speelt zich af op een gemeenschapsboerderij in Armenië, zoals er destijds over heel het Sovjetlandschap verspreid lagen. Gayane sloot dan ook aan bij de alledaagse, hedendaagse thematiek die kunst volgens het sociaal-realisme diende uit te beelden. In de laatste scène wordt er zelfs zeer letterlijke ingespeeld op de actualiteit, met het uitbreken van een oorlog. Dit beeld leverde de bekende Sabeldans op, die Khachaturian tot in de uiterste hoeken van het Westerse continent bekend maakte. Deze van oorsprong Armeense dans met zijn opzweepende ritme bracht de oorlog ten tonele, waarbij de dansers hun kundigheid in de omgang met de sabel tonen. Het ganse ballet is doordrongen van de Armeense volks- en dansmuziek. Maar niet alleen in de melodieën schuilt dit oriëntaalse element: ook de briljante ritmische diversiteit en virtuoze instrumentale schriftuur ademen Armeense lucht. Wat Khachaturians muziek echter vooral zo ‘Armeens’ doet klinken is het hedonistische optimisme dat ervan uitgaat. Daarboven komt nog de opvallend bonte orkestrale taal, die een mix van de West-Europese klassieke traditie en de Oosterse klankenwereld verraaft.

Gayane ging in december 1942 in première in een choreografie van Khachaturians echtgenote Nina Anisimova, om na verschillende herzieningen uiteindelijk tot één van de succesproducties te worden in het befaamde Bolchoi theater te Moskou. Het ballet was zodanig populair dat Khachaturian er de Stalin Prijs voor kreeg toegewezen. Galant als hij was gaf de componist deze prijs evenwel terug met de boodschap het prijzengeld liever te gebruiken om een tank te bouwen voor het rode leger.

Doorheen de ganse muziekgeschiedenis was het slechts weinigen gegeven een zo stabiele brug te bouwen tussen de Oosterse en de Westerse klankenwereld als Rimsky-Korsakov en vooral Khachaturian dat deden. In de loop van de voorbije eeuw, maar ook vandaag de dag, in een tijd waarin het conflict tussen deze twee werelden steeds heviger lijkt op te lopen, blijft dit een grote uitdaging voor componisten. De Duitse componist en thea-

termaker Heiner Goebbels (°1952) schrikt echter voor niet veel terug. In de jaren zeventig profileerde hij zich als een uiterst linkse en geëngageerde muzikant, actief in zowel de experimentele klassieke scène als in de rock. Zijn oeuvre omvat muziek voor theater, ballet, opera, radio en televisie. Want muziek die slechts in zichzelf betekenis vindt, zonder daarbij te refereren naar een niet-muzikale wereld, interesseert hem niet echt. Componeren is voor Goebbels de tekst van een auteur tezamen met de luisteraar ontleden, zijn verschillende lagen blootleggen en zijn schrijfstrategie ontmaskeren. Want niet alleen wat de tekst vertelt, maar vooral hoe hij dat doet boeit de componist mateloos. Waar hem met andere woorden in de muziek net het niet-muzikale boeit, gaat hij in teksten op zoek naar het intrinsiek muzikale element. Heel vaak betreft hij daarbij niet-Europese muzikale materialen in zijn composities. Dat maakt de dialoog wat pittiger. Zo componeerde hij in 1993 *Ou bien le débarquement désastreux*, waarin een veelheid aan Afrikaanse invloeden binnen een in essentie Westers kader verweven zijn. De orkestcompositie *Ou bien Sunyatta* is afgeleid uit dit grotere muziektheaterwerk, en vertrekt bij gevolg vanuit een zelfde ‘overbruggende’ of op zijn minst ‘confronterende’ filosofie.

Pauline Driesen

TAKUO YUASA

Takuo Yuasa dirigeerde de voorbije seizoenen ondermeer in de Royal Festival Hall in Londen, het Konzerthaus in Wenen, de Liederhalle in Stuttgart en de Sibelius Hall in Finland. Zijn veelzijdigheid wordt door orkesten van over de hele wereld geapprecieerd; hij wordt zowel gevraagd voor het standaardrepertoire als voor minder bekende werken van grote componisten. In Japan was hij als chef-dirigent verbonden aan het Gumma Symphony Orchestra, en daarbuiten dirigeerde hij het Oslo Philharmonic, Sydney Symphony, London Philharmonic, New Zealand Symphony, Hong Kong Philharmonic, Norwegian Radio Orchestra, het Brabants Orkest en Luxembourg Philharmonic. In 2011 zal Takuo Yuasa dirigeren bij het Orchestre National de France, Brussels Philharmonic – het Vlaams Radio Orkest en het Orquestra Nacional do Porto.

BRUSSELS PHILHARMONIC

Het orkest werd in 1935 opgericht onder de vleugels van de openbare omroep. In 1998 kwam het op eigen benen te staan als Vlaams Radio Orkest. Vanaf 2008 zet de nieuwe naam Brussels Philharmonic – het Vlaams Radio Orkest de sterke band met zowel thuisstad Brussel als de openbare omroep in de verf.

Het grote repertoire van de 20ste eeuw, hedendaagse muziek én filmmuziek: als muzikale kameleon brengt Brussels Philharmonic – het Vlaams Radio Orkest deze uiteenlopende stijlen samen voor een gevarieerd publiek. Voor elk programma wordt samengewerkt met solisten en gastdirigenten die met hun eigen visie en ervaring het orkest aanvullen en verrijken.

De werking van Brussels Philharmonic – het Vlaams Radio Orkest vertrekt vanuit verschillende reeksen in Brussel, zowel in Flagey waar het ook repeteert, als in het Paleis voor Schone Kunsten. Daarnaast is het orkest thuis in Vlaanderen, op zowel de grote podia (Concertgebouw Brugge, deSingel, Koningin Elisabethzaal, De Bijloke, Kursaal Oostende) als de belangrijke culturele centra (Leuven, Hasselt, Roeselare, Turnhout). Ook internationaal krijgt het orkest erkenning, met een residentie in Parijs (Cité de la musique en Salle Pleyel) en regelmatige concerten in Nederland (Concertgebouw Amsterdam, De Doelen Rotterdam) als gevolg.

Brussels Philharmonic – het Vlaams Radio Orkest is vaste partner van het Festival van Vlaanderen, Ars Musica en het Internationaal Filmfestival van Vlaanderen Gent, en werkt op regelmatige basis samen met het Koninklijk Ballet van Vlaanderen.

De band met de openbare omroep blijft sterk: het orkest werkt nauw samen met radio en televisie voor zowel opnames als events. Daarnaast maakt Brussels Philharmonic – het Vlaams Radio Orkest deel uit van het classicLive.com netwerk, dat verschillende concerten via live streaming beschikbaar stelt. Ook de digitale cultuurzender Exqi zendt een selectie concerten uit, die door omkaderende reportages begeleid worden.

Samen met verschillende partners werkt Brussels Philharmonic – het Vlaams Radio Orkest aan uiteenlopende cd-reeksen: met Klara rond Vlaamse componisten, met het label Glossa rond het belangrijke repertoire van de 20ste eeuw en met het Internationaal Filmfestival van Vlaanderen Gent rond grote filmmuziekcomponisten.

DONDERDAG 19 MEI 2011
CLUB KLASSIEK (THEATER ANTIGONE) – 20U15
ENSEMBLE EMANON (BE)
SOLIST: ELISE CALUWAERTS (BE)
FETISJ - FRANK NUYTS (BE)
“THE IMMEASURABLE SPACE OF TONES” - JOHN LUTHER ADAMS (VS)

coproductie:  EMANON ENSEMBLE

Het concert wordt opgenomen door Klara.

EXTREME TEMPERATUREN EN
AANGEPASTE TEMPERAMENTEN

Midden in de eindeloze vlakten van Alaska staat een kleine, eenvoudige blokhut die fungeert als studio van één van de meest intrigerende figuren uit de hedendaagse muziekwereld. Al meer dan twintig jaar woont John Luther Adams (°1953) in dit onherbergzame en bar koude gebied, dat een niet-aflatende invloed uitoefent op zijn muziek. Toch klinkt zijn stem blijkbaar krachtig genoeg doorheen dit desolaat besneeuwde landschap om te zijn doorgedrongen tot de internationale muziekscène.

Adams is weliswaar niet afkomstig uit Alaska. Hij werd geboren in Mississippi, waar hij opgroeide als een doodgevone jongen die van rock’n-roll hield en drumde bij een aantal plaatselijke bandjes. Tot hij op een dag tijdens het beluisteren van Frank Zappa’s album *Freak Out!* Een citaat ontdekte dat hem nieuwsgierig maakte: “The present-day composer refuses to die. – Edgard Varèse”. Gebeten door deze ene zin ondernam de jonge Adams een ontdekkingstocht doorheen het vroeg twintigste-eeuwse ‘klassieke’ repertoire. Daarbij ontdekte hij naast Varèse ook de naoorlogse avant-garde met figuren als Karlheinz Stockhausen, Yannis Xenakis en György Ligeti, evenals het boegbeeld van de Amerikaanse scène: John Cage. Muziekstudies aan ColArts in Los Angeles bij James Tenney volgden, en maakten van Adams een Westers gevormd componist met een bloeiende carrière in het vooruitzicht. Maar Adams miste iets. Hij slaagde er maar niet in te aarden in het klassieke concertcircuit, met zijn pronkzuchtige opera’s, recensenten zonder scrupules en in alle openbaarheid gevoerde polemieken. Nergens vond hij daarin een antwoord op de vraag naar de eigenlijk betekenis van kunst. De organische band die cultuur ooit met de natuur had onderhouden, en die Adams zo essentieel achtte, was volledig zoek in deze moderne maatschappij.

Midden jaren 1970 besloot Adams dan ook te verhuizen naar een gebied waar de natuurwetten met zulk een ijzeren hand regeren, dat een waar samenleven met die natuur, een onderschikking zelfs, zich opdringt. Hij vestigde zich in Alaska, en deze nieuwe levenssfeer beïnvloedde zijn componeren verregaand. In de overtuiging dat de omgeving waarin we leven automatisch voor klankprojecties in onze muziek zorgt, begon hij aandachtig te luisteren naar de specifieke soundscape van Alaska. Daarbij werd

hij in de eerste plaats overrompeld door de machtige stilte die van deze plaats uitgaat. De rivieren zijn er in een quasi continue staat van bevrozing, dikke pakken sneeuw verstommen het land, en menselijk zowel als dierlijk leven is spaarzaam over het hele gebied verspreid. Hoewel stilte slechts per negatie bestaat, ontlokt ze toch een machtig en mysterieus klankbeeld, dat Adams meer dan fascineerde. Bovendien ontdekte hij dat de natuur een heel ander tijdsgevoel aangeeft dan aan onze Westerse muziek eigen is: haar ritmes zijn onnoemelijk veel subtieler en complexer, haar tempo’s extremer en elke regelmaat lijkt haar vreemd. De componist trachtte daarom een alternatieve klanktaal te ontwikkelen, waarin hij tevens afstapte van de aloude semantische invulling van klank. Want in de klassieke muziek, zo stelde Adams vast, worden klanken steevast beschouwd als semantische fenomenen die een geheime betekenis in zich dragen. Klanken representeren echter in essentie slechts zichzelf. Klanken doen niets anders dan klinken. Wat natuurlijk niets afdoet aan de onmetelijke schoonheid die zo’n klank in zich herbergt. Adams stelde zich tot doel de klank an sich te verkennen, om aldus terug te keren naar de oerbron. Veel van zijn muziek is dan ook opgebouwd uit immense klankwolken. Op verschillende niveaus ontwikkelen zich daarbij processen die slechts in hun totaliteit kunnen worden waargenomen. Een enkele stem volgen is onmogelijk, de overload aan informatie werkt haast bedwelmend, maar wekt tegelijkertijd een mystieke energie en een stuwende kracht op waarvan de luisteraar niet weet waarheen deze hem voert.

Zo ook in *The Immeasurable Space of Tones*, een compositie voor klein ensemble geschreven tijdens de winter van 1998-99. Voor het grootste deel van het jaar, en zeker tijdens de wintermaanden, leeft Adams te midden van een oneindig wit canvas. Tijdens de jaarlijkse winterzonnewende bereikt het lichtspel dat zich daar afspeelt een waar hoogtepunt. De exquise kleuren van het subarctische winterlicht op de sneeuw interpreteerde Adams muzikaal als “brede diatonische deiningen, overgoten met gradueel veranderende chromatische harmonieën”. Het was de essentie van de muziek, besloten in een natuurlandschap: kleur en harmonie, zwevend door de ruimte in een als het ware opgeheven tijd. De compositie van *The Immeasurable Space of Tones* drong zich op.

Als we Adams mogen geloven, componeerde dit werk zich quasi vanzelf. Nergens probeerde hij de tonen aan een bepaald compositorisch proces onderhevig te ma-

ken, maar telkens vertrok hij vanuit de vraag: waarheen ontwikkelen de tonen zich vanzelf, waar willen zij heen? Zo groeiden de klanken niet vanuit een bepaalde, door de componist opgelegde vorm, zoals in een traditionele compositie, maar ontsproot de vorm vanuit de klanken.

Het resultaat is een achtagige partituur. Orgel en strijkers vormen hierin de sonische onderlaag, binnen dewelke de verschillende instrumenten zich naar de maat van onderling gevarieerde, overwegend langzame tempi bewegen. Hierdoor wordt al een eerste grondstuwung op gang gebracht. Daarboven ontluiken de reeds genoemde chromatische golven in koren van gedempte blazers, transparanter qua structuur en vlotter en lichter in beweging. De klankenwereld die deze partituur opwekt, baadt in een mystieke sfeer van continuïteit en verwachting, aangewakkerd door diffuse, vormeloze texturen. Vijfenzeventig minuten continue orkestklank, waarin de luisteraar zich tegelijkertijd gewaarwordt van stilstand én beweging: het is de ervaring van een halt houden op één plaats, waar het licht en de schaduwen gaandeweg transformeren.

Adams' schildering van een buitengewoon landschap als dat van Alaska mag ons misschien ietwat vreemd in de oren klinken, de wereld van Frank Nuyts (°1957) is ons des te beter bekend: het is de Belgische bodem die hem voedde en grootbracht. Toch kan ook zijn klankenwereld bij momenten even mysterieus en intrigerend aandoen.

Na studies aan het Koninklijk Muziekconservatorium van Gent hanteerde Nuyts in zijn vroege werk een duidelijk post-seriële grammatica. Een aantal jaren experimenteerde hij naarstig met deze modernistische toonspraak, om er dan even plots van af te stappen en de dialoog aan te gaan met de meer populaire muziekscène. Deze radicale omwenteling in het muzikale denken van Nuyts vond plaats omstreeks het jaar 1986, toen hij met de compositie Rastapasta een geheel nieuw en verrassend werk naar buiten bracht. Zijn vriendschap met collega Boudewijn Buckinx deed nu ook Nuyts het postmoderne pad inslaan. Sindsdien lijkt de componist in zijn werken duidelijk een brug te willen slaan tussen de meer commerciële muziek en de hedendaagse klas-siek. In dat verband richtte hij ook de groep Hardscore op, om een geëigende en accurate uitvoering van zijn werk te verzekeren. Een constante in zijn oeuvre is de verregaande ambiguïteit, die zich zowel kan manifesteren als een eenvoudig klinkende maar uiterst complexe partituur, als vice versa. Een ander karakteristiek element in zijn muziek is de stuwende ritmiek, meestal gesitueerd in een uiterst snel tempo – een kenmerk dat ook in zijn nieuwste kamersymfonie naar boven zal komen.

Met de vraag van het Emanon Ensemble om een kamersymfonie te schrijven, zag Nuyts zich voor een problematische opdracht geplaatst. Want wat bepaalt dat een symfonie een kamersymfonie wordt? In feite is dat louter het beperkte muzikanten-collectief. Maar kan zulk een

beperking dan tot iets positiefs worden? Nuyts ging op zoek naar situaties waar een beperking werkelijk als iets positiefs wordt benaderd, en dat bleek verdraaid moeilijk. Uiteindelijk vond hij één situatie waarin de mens zich zowel moreel als lichamelijk moedwillig laat inperken: in de wereld van de fetisj.

Voor deze kamersymfonie – Nuyts' vijfde symfonie, die de ondertitel Fetisj kreeg – trok de componist zijn stoute schoenen aan en waagde hij zich in de met schaamrood verlichte, verdoken wereld van latex en leer. Een eerste muzikaal idee vond hij hier in de loeiharde drums van de heavy metal, tekeergaand in een ensemble dat eigenlijk juist helemaal geen beroep kán doen op zo'n massieve sonoriteit, daar het juist in zijn eigenheid ligt beperkt te zijn. Deze paradox leek Nuyts een ideaal uitgangspunt. Het startsein was aldus gegeven. Vervolgens legde hij zich in elk deel een beperking op, telkens op het vlak van één of meerdere parameters. Voor de eerste twee delen maakte hij slechts gebruik van een zeer beperkte harmonie. In het tweede deel ging hij daarbij zover dat hij zichzelf slechts het gebruik van vierentwintig mogelijke grote en kleine tertsen toestond. In het scherzo, het derde deel, geldt de beperking de dynamiek, die nu niet onder "half luid" mag dalen. Ook het ritme wordt hier aan strakke banden gelegd. In het vierde deel brengt een solosopraan tekst van Boudewijn Buckinx tot leven. Deze tekst handelt eveneens over een beperking, meer bepaald over de ultieme inperking van het leven zelf: de dood. In dit deel geldt een volstrekte afwezigheid van een vast metrum en tempo als nieuwe restrictie. Het laatste deel ten slotte bestaat uit een reeks duo's, onderbroken door een ritornello dat uit niets anders bestaat dan een steeds herhaalde drie-klank. In de finale van dit deel mag de slagwerker zijn ware zelf nog eens laten zien en werkelijk alles uit de kast halen. Want in de wereld van de fetisj zegeviert weliswaar de beperking, maar het is de ongeremde fantasie bij het bedenken van die beperking die als ware overwinnaar uit de strijd komt.

Van België naar Alaska en terug. Van -40°C tot +40°C (de wereld van de fetisj bereikt net iets hogere temperaturen dan een doorsnee Belgische druïldag). Contrastrijker kan een concert moeilijk zijn. Terwijl Adams zich volledig overgeeft aan klanken en deze de mogelijkheid biedt zichzelf te ontplooien, legt Nuyts zichzelf en daarmee ook de klanken bewust een beperking op en onderwerpt hen aan een streng compositorisch proces. Het louterende karakter hebben beide evenwel gemeen, al vertrekken ze daarvoor vanuit heel andere premissen. Dit concert vereist een aangepaste outfit, liefst zelfs twee.

Pauline Driesen

ENSEMBLE EMANON

Emanon groepeer 16 jonge en talentrijke musici. Het ensemble heeft een neus voor nieuwe Vlaamse composities én staat borg voor een sterke groepsvertolking. Het uitbreken naar de andere kunstdisciplines wordt onverminderd voortgezet en waarborgt een programma-tie vol lef, veelzijdigheid en kwaliteit. Emanon scoort bij-zonder sterk in deze multidisciplinaire projecten: hedendaagse muziek in combinatie met dans, muziek-theater, beeldende kunst en literatuur.

Deze crossovers passen volledig binnen de filosofie van Emanon: zoveel mogelijk hedendaagse Vlaamse composities creëren voor een zo ruim mogelijk publiek. Ook in de puur muzikale concerten gaat Emanon steeds op zoek naar een boeiende spanning tussen hedendaagse Vlaamse muziek en de hoogtepunten uit de internationale kamermuziekliteratuur.

De basis van dit succes ligt uiteraard bij de uitstekende musici: zij staan borg voor een sterke groepsvertolking en dit onder de gedreven muzikale leiding van Raf De Keninck.

Met zijn veelzijdige sinfoniettabezetting – strijk-kwintet, blaaskwintet, trompet, trombone, harp, slag-werk en piano – is Emanon momenteel ongetwijfeld één van de boeiendste ensembles in Vlaanderen. De open geest, het artistiek hoogstaande peil en de vernieuwende programma's van Emanon maken intense samenwer-kingen met andere cultuurhuizen vanzelfsprekend.

2003 was voor Emanon de definitieve doorbraak naar de Vlaamse podia. Met zijn uitstekende debuutcd Mys-tery bewees Emanon bovendien dat hedendaagse

Vlaamse componisten schitterend werk leveren. Nadien volgen de cd's Darkness (2007), Tarquinia (2009) en Hoe het varken aan zijn krulstaart kwam (2010). Om jong ta-lent te ondersteunen schrijft Emanon tweejaarlijks een compositiewedstrijd uit. Emanon verzorgde verschillende tv- en radio-opnames, naast fel gesmaakte concerten waardoor het ensemble hoog aangeschreven staat bij publiek, organisatoren en componisten.

MUSICI:

Lieve Goossens: *fluit*
Dimitri Baeteman: *hobo*
Ricardo Matarredona: *klarinét*
Filip Neyens: *fagot*
Simon Haspeslagh: *hoorn*
Steven Bossuyt: *trompet*
Bruno De Busschere: *trombone*
Hans Van Kerckhoven: *viool*
Hendrik Ide: *viool*
Tine Janssens: *altviool*
Thomas Frühauf: *cello*
Ben Faes: *contrabas*
Leen Van der Roost: *harp*
Erwin Deleux: *piano*
Geert Verschraegen: *percussie*
Wouter Vande Ginste: *keyboard*
Raf De Keninck: *dirigent*

SOLIST:

Elise Caluwaerts: *sopraan*

ZATERDAG 21 MEI 2011
CLUB KLASSIEK (THEATER ANTIGONE) – 20U15
KUIJKEN STRIJKKWINTET (BE)

coproductie:



Derde Strijkkwartet in C Groot – K.515
Allegro
Andante
Menuetto: Allegretto
Allegro

Vierde Strijkkwartet in G klein – K.516
Allegro
Menuetto: Allegretto
Adagio ma non troppo
Adagio - Allegro

Mozarts strijkkwintetten K.515 en K.516

Halfweg de achttiende eeuw positioneert het strijk-kwartet zich als een van de belangrijkste genres uit de geschiedenis van de kamermuziek. Voor vele compo-nisten tussen toen en nu was en blijft het strijkkwartet een soort obligate discipline waar zij zich in hun oeu-vre minstens een keer aan wagen. Ook Wolfgang Ama-deus Mozart toonde zich met achtentwintig kwartetten bedreven in het relatief jonge genre, dat nog sterk de geest uitademde van zijn muzikale vader Joseph Haydn. Met slechts zes strijkkwintetten - composities voor niet vier maar vijf strijkinstrumenten - getuigt Mozarts output, net als die van zijn tijdgenoten en latere colle-ga's, van een geringere aandacht voor deze variant van de klassieke strijkersmuziek. Met uitzondering van

één kwintet uit zijn jonge jaren als Salzburgse hofmuzikant (K.174) dateren de strijkkwintetten uit de laatste vier jaar van Mozarts leven, wanneer hij al enige tijd als zelfstandig componist aan de slag is in Wenen. Men zou dan ook kunnen zeggen dat Mozart zich gaat toeleggen op het strijkkwintet wanneer hij de mogelijkheden van het kwartet schijnbaar heeft uitgeput.

Het muzikale Wenen uit Mozarts tijd toonde reeds een zekere interesse voor het genre van het strijkwintet. Lokale componisten als Albrechtsberger en Pleyel schreven kwintetten in de jaren '80 van de achttiende eeuw en uitgevers uit de stad publiceerden onder andere de talrijke composities voor twee violen, altviool en twee cello's van de Italiaanse cellist en componist Luigi Boccherini. Wanneer Mozart in 1787 zijn twee bekendste strijkkwintetten schrijft (K.515 en K.516) knoopt hij dus aan bij een recente maar bestaande traditie. Anders dan veel van zijn voorgangers gebruikt hij echter een bezetting van twee violen, twee altviolen en één cello, waardoor vooral de muzikale mogelijkheden van het middenregister worden uitgebreid en de dominantie van de eerste viool plaatsmaakt voor een meer gelijkwaardige behandeling van alle vijf de solisten. Ook vindt bij Mozart de vierdeligheid definitief ingang voor het kwintetrepertoire, dat zo meer op de leest wordt geschoeid van het inmiddels gestandaardiseerde kwartet en loskomt van de meer vrijblijvende structuur van divertimenti en andere cyclusvormen die aan het eigenlijke kwintet voorafgaan.

20

Voor al in het strijkkwintet K.515 is niet alleen de bezetting één solist groter dan bij het kwartet, maar zijn ook de proporties van de compositie uitgebreider. Het kwintet geldt als Mozarts langste vierdelige kamermuziekwerk, en de finale ervan is de langste instrumentale beweging uit heel Mozarts oeuvre. Ook de sonatevorm in het eerste deel valt op door zijn omvang en wijst daarenboven muzikaal in de richting van Haydns iconische kwartet opus 33 nr. 3, dat door Mozarts compositie en zijn vijfstemmige uitgebreidheid overtroffen wordt. Met de tweede viool en altviolen als begeleidende middenlaag, geven cello en eerste viool het openingsthema aan elkaar door, een dialoog die verder in het eerste deel opduikt in wijzigende gedaantes.

Het begin van het strijkkwintet K.516 maakt gebruik van een andere combinatiemogelijkheid binnen de vijfstemmige textuur. Door telkens twee van de bovenstemmen te combineren met de cellopartij, speelt Mozart als het ware twee trio's tegen elkaar uit (met een gedeelde baslijn). In vergelijking met het statige K.515 in do groot is K.516 in sol klein veel persoonlijker qua stijl. Niet zelden wordt de muziek ervan omschreven in termen van melancholie, tragiek en dramatiek. De chromatische passages uit het Andante, met zijn dissonante

akkoorden, drukken de beladenheid wellicht het beste uit. De sombere ingesteldheid van dit kwintet wordt eveneens verbonden aan Mozarts carrière die op het moment van componeren enigszins in het slop raakt, met onder andere een tegenvallend succes van zijn opera Le Nozze de Figaro. Uit geldgebrek zou hij de auteursrechten van de twee strijkwintetten K.515 en K.516 samen met een bewerking van een eerder blaaskwintet uiteindelijk verkopen aan een Weense uitgeverij. Dat belet echter niet dat deze twee composities in hun klassieke rijpheid tot de hoogtepunten van Mozarts kamermuziek mogen worden gerekend.

Die klassieke rijpheid van een "late" Mozart heeft door heel wat opnames uitvoering een nogal zuiver en uitgepuurd klankbeeld gekregen. Een vlekkeloze uitvoering op moderne instrumenten, gebouwd om melodieën nog net iets meer vloeiend te doen klinken en de harmonieën voller, beantwoordt nog steeds aan de smaak van het brede publiek. Daarbij kan men echter opmerken dat de nagestreefde zuiverheid soms de boeiende "kleine kantjes" van Mozarts muziek overgiet met een al te romantische saus. Reeds decennia lang zijn er echter ook muzikanten met een andere opvatting, namelijk dat de muziek het best tot haar recht komt in een setting die getrouw is aan de materialen, conventies en stijlgevoeligheden van de historische periode waar ze uit dateert. Een van de pioniers van de zogenaamde 'authentieke' uitvoeringspraktijk is Sigiswald Kuijken, stichter van onder andere het orkest La Petite Bande. Samen met muzikale familieleden legt Kuijken zich in kwartet- of kwintetbezetting ook toe op kamermuziek. Zoals voor de andere voorvechters van de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk (kortweg 'HIP', naar het Engelse 'historically informed performance') is de muziek van Bach en zijn barokke tijdgenoten ook voor Sigiswald Kuijken het experimenteerterrein bij uitstek. Het zoeken naar authenticiteit door historische instrumenten (of kopieën) te bespelen en de muzikale interpretatie te laten inspireren door historisch bronnenmateriaal is echter al lang buiten de oevers van de initiële barokvijver getreden. Van gregoriaans tot Gershwin heeft het zoeken naar een 'eigentijdse' praktijk (eigen aan de muziek en de componist zelf, en niet aan de hedendaagse smaak of idéfixen) zijn waarde bewezen, zodat ook de strijkkwintetten van Mozart niet aan tijdloosheid mochten inboeten wanneer ze vanuit hun eigen tijds kader worden geïnterpreteerd.

MUSICI:

Sigiswald Kuijken: *viool*

François Fernandez: *viool*

Sara Kuijken: *altviool*

Marleen Thiers: *altviool*

Wieland Kuijken: *cello*

ZONDAG 22 MEI 2011
CLUB KLASSIEK (THEATER ANTIGONE) – 15U00
SARBAND (DE)
'THE ARABIAN PASSION ACCORDING TO J.S. BACH'

coproductie:  met de steun van:  

Bachs Matteüspassie (BWV 244) en Johannespassie (BWV 245) behoren tot de bekendste werken uit de Westerse kunstmuziek. Wanneer Johann Sebastian Bach als verantwoordelijke voor de kerkmuziek in het protestantse Leipzig zijn passies componeert in de jaren 1720, plaatst hij daarmee een orgelpunt voor de toekomst op een genre dat al een eeuwenoude traditie heeft. In de liturgie van de Goede Week fungeert het bijbelse verhaal over het lijden en de kruisdood van Christus verschillende keren als evangelie. De vier evangelisten, ieder met zijn eigen versie en klemtonen, komen daarbij aan bod. Van oudsher werden missen gezongen, en voor het passieverhaal was dat niet anders. Als aparte vorm van evangelie, door hun lengte en hun cruciale plaats in de kerkelijke leer, genoten de passieverhalen een bijzondere aandacht van componisten, die ze vanaf de renaissance meerstemmig op muziek gingen zetten. Het dramatische karakter werd aangegrepen om de verschillende personages door verschillende zangers te laten zingen, en het koor vertolkte de joelende menigte of de groep apostelen. In de passies van Bach zijn aan de gezongen bijbelteksten bovendien andere genres toegevoegd: aria's, recitatieven en koorstukken op poëtische teksten, als reflecties op het hele gebeuren, en koralen als inbreng van de gelovige zelf door middel van bekende kerkliederen met toepasselijke teksten.

De passies van Bach vormen voor de muziekgeschiedenis een op meerder manieren een hoogtepunt. De retorische kracht van zowel het verhaal als de toegevoegde tussenkomsten is bijzonder sterk en overstijgt qua expressiviteit de archaïsche, ietwat devote en soms naïef zeemzoeterige teksten. Bachs muziek slaagt erin de diepere betekenis van het lijdensverhaal naar boven te brengen: de spanningen tussen afgunst en rechtvaardigheid, leugen en waarheid, heerschappij en onderdrukking, schuld en onschuld, dood en leven. Niet alleen het gezongen woord vaart echter wel bij Bachs composities, ook zuiver muzikaal zijn de passies onovertroffen. Meesterlijk subtiel en tegelijkertijd efficiënt weet Bach de genres en conventies uit zijn tijd te bespelen en uit te puren tot verbluffende staaltjes van contrapunt, met effectvolle harmonische wendingen en een vaak intense melodische schoonheid.

Bij muzikanten vandaag heeft de liefde en bewondering voor Bachs muziek wellicht niet in de laatste plaats zijn

wortels in de combinatie van een ingenieus spel met motieven en de directe overredingskracht van de zuivere melodie. Zowel oude-muziek liefhebbers als jazz-fanaten vinden bij Bach een onuitputtelijke bron van inspiratie. Waar de eersten vaak op zoek gaan naar de authentieke puurheid van een uitvoering die zich zo goed mogelijk laat informeren door de bronnen en gegevens over de muziek uit de barok, grijpen de laatsten Bachs geniale vondsten net aan om hun eigen creativiteit de vrije loop te laten. Talloze uitvoeringen én bewerkingen bewijzen telkens weer dat Bach niet kapot te krijgen valt.

Met het Duitse ensemble Sarband, aangevuld met muzikanten uit het Midden-Oosten (Irak en Libanon) en een modern strijkkwartet (opnieuw uit Duitsland) staat geen barokorkest op het podium. De kern van het ongewone ensemble mag dan misschien wel het klavecimbel blijven, de dubbelkorige grandeur van de Matteüspassie of de oude viola d'amore uit de Johannespassie zijn niet aanwezig in het klankbeeld. Andere, voor westerse oren minder vertrouwde timbres verrijken dan weer het kleurenpalet op een manier die toch ook weer de geest uitademt van Bachs zoektocht naar instrumenten en stemtypes die de verklankte affecten het best tot uiting brengen. Onder leiding van Vladimir Ivanov zoekt Sarband stevast bruggen tussen verschillende culturen en achtergronden, westerse en oosterse kunst, oude muziek en levende tradities. In de Oosterse muziektheorie betekent "sarband" ook "verbinding", namelijk het improvisatorisch aaneenrijgen van verschillende delen binnen een suite. Dat gebeurt ook letterlijk in het programma The Arabian Passion according tot J.S. Bach, dat is opgebouwd uit fragmenten uit Bachs twee beroemde passies. De interculturele verbinding komt voort uit de mix van nationaliteiten op het podium.

De titel van het programma is een zinspel op de originele Latijnse titels van Bachs passies, bijvoorbeeld "Passio secundum Johannem": het lijdensverhaal volgens Johannes. De voorstelling confronteert de muziek van Bach en de thematiek van het lijdensverhaal met de cultuurverschillen en -geschillen tussen het huidige Westen en de Arabische wereld. In samenwerking met muzikanten uit jazz en wereldmuziek krijgen de gekozen passages uit zowel de Matteüs- als de Johannespassie zo een heel eigen invulling, vertrekkend van de politieke situatie in het hedendaagse Midden-Oosten. Het on-

21

begrip dat in het bijbelse passieverhaal op tal van manieren aanwezig is, blijft quasi onverminderd actueel. Dat klavecimbel, saxofoon en Arabisch gezang muzikaal echter zo vreedzaam kunnen samengaan, kan slechts een visioen oproepen van een betere wereld, met Bachs muziek als bron van heilzaam medelijden.

MUSICI:
Fadia el-Hage, Beirut: *alt*
Adnan Schanan, Bagdad: *Nay*
Gilbert Yammine, Beirut: *Qanun*
Mohammed Ali A. Hashim, Bagdad: *viool*
Angelika Moths, Basel: *clavecimbel, orgel & qanun*
Hugo Siegmeth, Munchen: *saxofoon*
Till Martin, Munchen: *saxofoon*
Vladimir Ivanoff, Munchen: *percussie*

MODERN STRING QUARTET, MUNCHEN:
Jörg Widmoser: *viool*
Winfried Zrenner: *viool*
Andreas Höricht: *altviool*
Jost-H. Hecker: *cello*

JUDITH HAUG, MUNCHEN:
videoprojectie

CONCEPT, ARRANGEMENTEN & ORKESTLEIDING:
Vladimir Ivanoff

2 KLINKENDE STAD: RESONANCE

Pierre Berhet - Extended Drops
Paul Devens - City Scape
Esther Venrooy & Ema Bonifacic - A Shadow of a Wall
Maia Urstad - Meanwhile in Shanghai...



info: www.resonancenetwork.eu

ZATERDAG 7 MEI > ZONDAG 22 MEI 2011
BUDATOREN, KORTE KAPUCIJNENSTRAAT Z/N KORTRIJK
(ZA: 14U > 19U, ZO: 14U > 18U)
GRATIS RONDLEIDINGEN OP ZATERDAG
14 EN 21 MEI 2011 OM 15U
RONDLEIDINGEN OP AFSpraak:
MINIMAAL 10 PERSONEN - € 2 PER PERSOON
RESERVATIE: 056/22 64 50

Geluidskunst is de schemerzone waarin beeldende kunst, muziek en klank elkaar vinden. Kunstenaars uit het begin van de 20e eeuw die geluid als de 'materie' van hun werk zagen zijn de grondleggers. De futurist Luigi Russolo die in zijn manifest L'arte dei Rumori (1913) de voor hen nieuwe industriële en stedelijke geluiden verheerlijkte, is er zeker één van. Maar ook componisten als Edgar Varèse met zijn compositie Ionisation zijn hier op hun plaats. Het is wachten tot 1971 vooraleer de term 'sound installation' voor het eerst gebruikt werd. Nu refereert geluidskunst naar naar een heel divers veld van hoorbare installaties en geluidssculpturen. Het genre brak door met een aantal belangrijke tentoonstellingen in internationale musea: Sonambiente (Akademie der Künste, Berlin, 1996/2006), Sonic Boom (Hayward Gallerie, London, 2000), Frequentzen (Shirn Kunsthalle, Frankfurt, 2002), Sonic Process (Macha Barcelona/Centre George Pompidou Parijs, 2002-03) en Son et Lumière (Centre George Pompidou, 2004).

Bij het ontstaan van het Festival-van-Vlaanderen-Kortrijk-nieuwe-stijl in 2010 werd het project Klinkende Stad van het stopgezette festival Happy New Ears verdergezet. Het project verwierf in de loop der jaren een sterke reputatie. Het internationale magazine The

Wire blokletterde in november 2008: one of Europe's premier sound art festivals.

Ondertussen is het Festival van Vlaanderen Kortrijk stichting lid van het Europese netwerk voor geluidskunst Resonance. Samen met onze partners Stichting Intro/In Situ (Maastricht) en Hörgalerie Singuhr (Berlijn) nodigen we zes geluidskunstenaars uit om in twee jaar zes nieuwe geluidswerken te creëren tijdens residenties in Berlijn, Kortrijk en Maastricht. Die werken zijn in die periode te zien bij elk van de partners én onze geassocieerde partners Association Bazar (Lille, FR), Audio Art Festival (Krakau, PL), Lydgalleriet (Bergen, NO) en Skanu Mezs (Riga, LV).

In Klinkende Stad: Resonance krijgt u vier van die nieuwe creaties te zien. Extended Drops van Pierre Berthet ontstond in Berlijn; A Shadow of a Wall van Esther Veenrooy en Ema Bonifacic werd gerealiseerd in Maastricht. Daarenboven presenteren Paul Devens en Maia Urstad u hun werk dat ze in Kortrijk gedurende een residentie van verschillende weken realiseerden.

Welkom in de wondere wereld van de geluidskunst.

PIERRE BERTHET (BE) EXTENDED DROPS

met medewerking van:

CENTRE HENRI POUSSEUR
Musique électroacoustique / Musiques Mises

**Caught in the flux of history
(Gevangen in de stroom van de geschiedenis)
Pierre Berthet over het slaan op dingen,
Filter Queens, druppels op blikjes en het
verlengen van bewust gebroken luidsprekers**

Luik is een van de grotere steden in Wallonië, het Frans-talige deel van België. Het is gelegen in de Maasvallei nabij de grenzen met Duitsland en Nederland, op slechts iets meer dan 30 kilometer van Maastricht. Ik herinner me Luik van sombere en regenachtige zondagochtenden, toen ik er met mijn ouders naartoe ging om de markt te bezoeken. In die dagen konden de meest vreemde en exotische dingen er vrij worden gevonden en gekocht: van reageerbuisjes, Bunsenbranders, vijzels en stampers, erlenmeyers, pipetten, pincetten, gereedschap en stukken metaal die ik broodnodig had voor mijn alchemistische experimenten, tot allerlei oude en intrigerende elektrische apparatuur, motoren, roestige machinegeweren, vlammenwerpers, katten en honden en Franstalige papegaaien. Het was een enigszins verontrustende en vreemde plaats, maar daarom ook een zeer spannende om te bezoeken. Luik is de thuisbasis van de Belgische muzikant en geluidskunstenaar Pierre Berthet, van wie de installatie Extended Drops momenteel deel uitmaakt van de Resonance presentatie bij de Stichting Intro in situ in Maastricht. Het werk van Pierre roept voor mij een sfeer op die eerder lijkt op die die ik me herinner en koester van de vreemde avonturen van Bram Vingerling (†). En van mijn bezoeken aan de markt in Luik lang geleden: lichtjes verontrustend, maar wel spannend ...

"Ik kom oorspronkelijk uit Brussel," vertelde Pierre me, "maar ik woon nu al ongeveer 20 jaar in Luik. Ik kwam er om mijn burgerdienst te doen, in het Centre de Recherche Musicale, en studeerde vervolgens met Henri Pousseur, Garrett List en Frederic Rzewski. Het Conservatorium van Luik was toen een geweldige plek! Ik heb altijd van geluiden en van muziek gehouden. Ik ben van jongs af aan met muziek begonnen. Eerst aan de muziekschool, en later als slagwerker aan het conservatorium.

Want ook al probeerde ik hard om goede alternatieven te vinden, uiteindelijk ben ik toch in het conservatorium terecht gekomen... Als uitvoerder maakte ik deel uit van het ensemble Fusion, geleid door wijlen André van Belle, die les gaf aan het Brusselse Conserva-

torium. Tegen het einde van de jaren 60 begon Van Belle exotische instrumenten, zoals gongs en Chinese tamtams te verzamelen. Zijn vrouw bespeelde de zheng. Daarna heeft hij een ensemble opgericht dat stukken specifiek geschreven voor deze verzameling van instrumenten zou kunnen spelen. Dat was op een moment toen nog niemand sprak over dingen als 'world music'. Rond dezelfde tijd leerde ik op de beiaard spelen, in Waver, en Van Belle componeerde twee beiaardstukken voor mij. Ik heb echter al lang niet meer op de beiaard gespeeld, bij gebrek aan tijd ... " Het is een prachtig instrument ...

"Dat is het zeker! Helaas is het een instrument dat nog steeds te weinig wordt gebruikt. Het wordt niet vaak gebruikt 'à sa propre valeur', zoals men in het Frans zegt, op een manier die echt recht doet aan zijn potentieel. "

Je werk ontwikkelde zich vrij vroeg in de richting van ... nou ja, laat me het maar 'sonisch knutselwerk' noemen. Hoe ging dat?

"Parallel aan mijn studie begon ik muziek te maken met eender wat ik in mijn handen kreeg. Slagwerk uiteraard leent zich heel erg tot het gebruik van een brede waaier van verschillende objecten, want je kan, uiteraard, op eender wat slaan om het te laten klinken ... on peut taper sur n'importe quoi Ik vond het zo fijn om te doen, dat ik uiteindelijk steeds meer tijd ging besteden aan het nastreven van mijn eigen kleine muzikale onderzoek, en steeds minder in het uitvoeren van andermans muziek. "

Blijf je nog werken uitvoeren als percussionist? "Niet echt, nee. Maar soms bellen mensen mij wanneer er iets echt bizar gedaan moet worden. Momenteel ben ik bezig met een stuk van Tom Johnson voor vijf sonische slingers. Dat zijn koperen staven aan kabels. Ze zwaaien als slingers, en men moet ze op tijd raken. De lengtes van de kabels zijn berekend om een specifieke polyritmiek mogelijk te maken. Het stuk heet Galileo, want het was Galileo Galilei die de simpele relatie ontdekte tussen de lengte en de frequentie van een slinger. Het is op deze relatie dat Tom zijn compositie en instrument heeft gebaseerd. Hij vroeg me om het voor hem te spelen, want hij is nu zelf te oud. Misschien niet zozeer voor het spelen zelf, maar vooral om met het instrument rond te reizen. Ik vind het natuurlijk een hele eer dat ik dit kan doen. In principe kan iedereen de compositie spelen. Maar je moet het instrument opbouwen. De langste van de slingers is ongeveer 3 meter en 40 centimeter, en er is iets nodig om het aan op te hangen, en-

zovoort. Dus dat is niet altijd gemakkelijk. En het is geen gemakkelijke stuk. Het kostte me een volle winter om het uit het hoofd te kunnen uitvoeren.

Ik denk dat je opleiding en achtergrond als percussionist heel duidelijk in je performances en klankinstallaties merkbaar zijn. Percussie en ritme liggen uiteraard aan de basis van het vallen van de druppels in "Drops". Maar ook de stofzuigerstukken vind ik in essentie erg 'percussief'. Er is het felle - bijna agressieve - vegen van de buizen langs de vloer en ...

"Maar dat is allemaal vooral luchtgeblaas, zou ik zeggen ... Nee?"

Misschien is het gewoon mijn eigenaardige manier van horen , maar ik ervaar het meeste vooral als 'ritmisch onderzoek' . Bijvoorbeeld de stofzuigerinstallatie die je maakte voor Best Before Klankkunsttour 2008 in Maastricht. Of de performance die je later dat jaar deed bij Stichting Intro. De stofzuiger is overigens een van de elementen in je werk die zich na verloop van tijd blijven herhalen, steeds opnieuw, altijd in verschillende constellaties. Wat was het dat je oorspronkelijk naar de stofzuiger heeft geleid?

"Ik werd gevraagd om de muziek voor (het Badhuis), een theaterstuk van Majakovski, te verzorgen. Dat was het laatste stuk dat hij schreef voor hij zelfmoord pleegde. Het gaat over de Sovjet-platvloersheid en bureaucratie. Dus het decor toont kantoren en allerlei bureaumateriaal. Vervolgens heb ik geprobeerd om die decorstukken te sonoriseren, muziek te maken met kantoorkasten, papieren, en dergelijke. En een stuk in het decor was een stofzuiger van het merk Filter Queen, die zowel kan zuigen als blazen. Zo is het begonnen. Er is ook een soort van traditie in het gebruik van stofzuigers in de hedendaagse muziek en kunst, is het niet? En wist u dat Captain Beefheart heeft gewerkt als deur-tot-deur verkoper van Filter Queen? Of misschien was het een ander merk, hij verkoopt natuurlijk al een hele tijd stofzuigers..."

Oh, echt? Dat is interessant. Hij zat op de middelbare school met Frank Zappa, en mijn eerste ontmoeting met het niet-standaard gebruik van stofzuigers moet in een van de vroege werken van Frank Zappa zijn geweest. Maar ik denk dat Zappa vooral geïnteresseerd was in het erotische potentieel van de stofzuiger als een zuigende machine, niet zozeer in de geluiden die hij maakt ... Ben je een verzamelaar? Van stofzuigers? Ik zie er altijd een heleboel bij het vuilnis liggen in de straten van grote steden. En jij? Als je er een zou zien, zou je hem meenemen?

"Nee, nee, ik koop ze! Er is een winkel in Luik die gespecialiseerd is in Filter Queens. Het specifieke type dat ik gebruik wordt niet meer gemaakt, maar de winkel verzamelt en herstelt oude. Ik heb er nu vijf. Ze vormen mijn huidige ensemble. En ze zijn behoorlijk stevig, echt. De motor kan verslijten, maar ook omwille van het nogal ruige werk dat ik ze laat doen. Ik heb er voor vele jaren slechts één gehad. Maar nu ik er een flink aantal heb, kan ik ze

ook gebruiken in installaties. Dan wordt hun werking geautomatiseerd. Het enige dat een beetje ingewikkeld is, is dat je moet zeker zijn dat eens ze starten, het vegen van de buis niet zal worden geblokkeerd. Dus de vloer moet vrij vlak zijn. Als dat niet het geval is, dan moet er iemand in de buurt zijn om ze af en toe te deblokken. Dat is het nadeel van deze 'automatische installaties'. Maar aan de andere kant, het feit dat de dingen niet helemaal stabiel en enigszins onnauwkeurig zijn is natuurlijk ook een deel van de charme van de 'bricolage'. "

"Dus de stofzuiger is een van die elementen waar ik steeds naar terugkeer. Net als de druppels, en de verlengde luidsprekers ... Omdat ... nou ja, ik heb gewoon niet zoveel ideeën, echt waar. Dus dan herhaal ik de oude..."

Maar er is altijd een ontwikkeling? Het is niet alleen een kwestie van alleen maar hetzelfde opnieuw te maken, of wel?

"Nou, het is eerder zo dat de dingen zich spontaan ontwikkelen. Ik zeg vaak tegen mezelf: 'Oké, laat me nu die of deze opnieuw doen' ... Maar dan, wanneer ik dat probeer, ondervind ik dat ik eigenlijk niet in staat ben om opnieuw hetzelfde te doen. En zo wordt het iets anders. Dat is omdat de manier waarop alles in elkaar zit veel te onstabiel is. Niets is zeer nauwkeurig, en de dingen zijn niet exact genoeg om te worden overgedaan. En omdat ik niet kan reproduceren wat ik eerder deed, zie je in de werken uiteindelijk een ontwikkeling in de tijd. "

In de Extended Drops installatie - die je oorspronkelijk opgezet hebt voor de Singuhr Hörgalerie in Berlijn, en die je nu hebt aangepast voor de werkruimte van Intro in situ - combineer je twee andere recurrente elementen uit je werk: de "Drops" en de "Extended Speakers".

"Ja. Het is al ruim 30 jaar dat ik druppels water laat vallen op opgehangen blikjes, vanaf een hoogte van ongeveer 2 meter. En ik ben ook, toch al ruim 15 jaar of zo, bezig met het stukmaken van luidsprekers, door zoveel mogelijk van het membraan te verwijderen (met de bedoeling om zo weinig mogelijk te horen). En dan hecht ik dunne straaldraad aan de overblijfselen. Het andere uiteinde van de draad hecht ik aan een net van staaldraad die telkens eindigen in een resonerend blik. Die blikken worden vervolgens verdeeld over de ruimte. De luidsprekers worden niet meer gebruikt voor het afspelen van geluiden. Ze worden gebruikt om het netwerk van staaldraden te doen trillen. Dus het net van draden met de resonerende blikjes zijn een verlenging van de luidspreker. Dat is de reden waarom ik ze 'extended loudspeakers' heet. Meestal gebruik ik dan sinusfrequenties als geluidsbron. Maar het klinkende resultaat is iets heel anders."

Hoe bepaal je welke frequenties je gaat gebruiken? "Ik probeer het uit. Het hangt af van de specifieke ruimte, die de lengte van de kabels die ik gebruik bepaalt. Dus zodra het netwerk is geplaatst, probeer ik het uit. En dan gebruik ik de frequenties die me het beste bevallen. Daar maak ik dan een kort geluidsstuk mee. De lengte van de

draden varieert afhankelijk van de plaats in de ruimte waar ik de resonerende blikken plaats. En ook hun natuurlijke frequenties. Dat vraagt een beetje zoek- en testwerk, maar in de praktijk blijkt dat bijna alles mogelijk is. Daarna, eens ik de plaatsen heb gekozen, heb ik een zeker 'palet' van geluiden. Vervolgens wordt het werk een beetje zoals dat van een schilder, die de verschillende kleuren die hij beschikbaar heeft gebruikt om zijn doek te vullen. En in dit geval is dat de gegeven ruimte en een bepaalde tijdsperiode. "

Dus het resultaat is eigenlijk een compositie voor de verlengde luidsprekers in die specifieke ruimte?

"Ja. Vaak eindig ik met een aantal loops, die ik dan afspeel vanaf de computer. En in 'Extended Drops' combineer ik de 'extended speakers' met 'druppels'. Dit was deels geïnspireerd door een werk van de Franse geluidskunstenaar Arno Fabre, waar ik over heb gehoord, hoewel ik het nooit echt heb gezien. Het is een installatie met de titel 'Composition pour trois radios'. Hij laat druppels gezouten water vallen op de afgesneden luidsprekerdraden van de radio's. Wanneer een druppel zout water op de draad valt, herstelt die kort het contact en hoor je dus kort een geluid. "

De druppels werken als een schakelaar ...

"Precies. De beschrijving en de foto's van de installatie van Arno Fabre gaven me het idee om hetzelfde principe toe te passen op mijn verlengde luidsprekers. Dus voeg ik een beetje chloorzuur bij het water, dat vervolgens op de afgesneden draden druppelt. Van daar uit druppelt het verder, in de blikjes eronder. Die zijn nu iets groter dan normaal. Ik wil zeker zijn dat ze een geluid maken, dus heb ik er contactmicrofoons aan vastgemaakt. Het geluid kan worden teruggestuurd naar de verlengde luidsprekers, maar de belangrijkste functie van de piezo's is dat het de computer mogelijk maken het ritme, de frequentie van de druppels te 'horen'. Zo kunnen wij bijvoorbeeld de computer opdracht geven om tot 60 druppels per minuut te lossen. De computer stuurt dan een aantal kleine servomotoren die de buizen

meer, of minder, opent om de druppels sneller, of langzamer te laten vallen. Maar er zal altijd een zekere onregelmatigheid in het ritme van de druppels zijn. Bijvoorbeeld, laten we zeggen dat de computer een ritme van één druppel per vier seconden moet regelen. Het zal de servomotoren aansturen om de buizen meer of minder te openen, en deze aanpassing zal enige tijd vergen. Dus de druppels zullen niet overal synchroon vallen. Dit is de oorzaak van de complexe ritmische patronen die je hoort. "

Visueel geeft de installatie de indruk iets heel eenvoudigs te zijn, iets louter mechanisch. Maar er komt in feite nogal geavanceerde digitale sturing aan te pas om het te laten werken.

"Hiervoor krijg ik hulp van Patrick Delges, die ook in Luik woont en met wie ik al een aantal jaren samenwerk. Patrick doet de programmering in Max/MSP. Dat stelt ons in staat om overgangen te programmeren. Op die manier kunnen we bijvoorbeeld vragen om de frequentie te laten stijgen van 60 druppels per minuut tot 80 druppels per minuut, over een bepaalde tijdsperiode. Daarnaast zijn er een aantal andere 'druppelmachines', die de luidsprekers niet activeren. Deze laten druppels vallen in kleine blikjes. "

En je komt elke dag langs om water in de blikken te gieten?

"We gebruiken twee tanks van 70 liter ... maar ja, er moet regelmatig gevuld en leeggemaakt worden ..." Zie je jezelf als een geluidskunstenaar, Pierre?

"Ik zie mezelf eerder als muzikant. Ik word 's morgens niet wakker en zeg tegen mezelf, 'OK, laat ik nu wat geluidskunst gaan doen ...' Maar ik ben zeer geïnteresseerd in de geschiedenis van de 'discipline'. Ik hou er ook van om wat andere kunstenaars in het domein doen te volgen... Dus ... in verband met geluidskunst, ja, ik veronderstel dat ik wel ergens in die specifieke flux van de geschiedenis ben verwickeld. "

Harold Schellinx

**PAUL DEVENS (NL)
CITY CHASE**

**De Menselijke Maat
Paul Devens over essenties, controle,
DeadKittens en het in kaart brengen van
het geluid van de stad Kortrijk**

City Chase is de titel van een nieuwe Resonance-installatie van de Nederlandse geluidskunstenaar Paul Devens voor het Festival van Vlaanderen. Ik bezocht Paul in zijn kleine witte huis even buiten het centrum van Maastricht, aan de rand van de Caberg wijk. Het was een zeer zonnige dag in maart. Het weer had besloten dat het lente zou worden. Paul was net naar zijn thuisbasis teruggekeerd, na een reis van enkele weken die hem van het oosten naar het westen had gebracht: van de Estse stad Tallinn (een van de Europese culturele hoofdsteden van dit jaar), naar Brooklyn, New York. In Tallinn trad hij op tijdens het radiokunst festival Radiaator. In Brooklyn presenteerde de Diapason Gallery van Michael J. Schumacher zijn 'Probe', een in situ werk speciaal ontwikkeld voor de expositie ruimte van Diapason, dat er vorige maand kon gezien worden.

Paul en ik hebben heel wat dingen gemeen. We zijn beiden geboren en getogen in de stad Maastricht. En toen we jong waren, waren we allebei gefascineerd door de vele kleine wonderen van de techniek rondom ons. Paul vertelde me hoe hij als kind radio's uit elkaar haalde en ze weer in elkaar zette, terwijl hij probeerde uit te zoeken wat er zou gebeuren als hij tijdens het assembleren hier en daar kleine veranderingen zou aanbrengen. Ik was vroeger ook een nogal fanatieke jonge ontmantelaar, ook met een voorkeur voor radio's en andere elektrische spullen, en heel specifiek voor mechanische klokken. In tegenstelling tot Paul, echter, kan ik me niet herinneren er ooit in geslaagd te zijn geweest om de collecties van losse onderdelen die het gevolg waren van mijn deconstructieve pre-tiener activiteiten zelfs maar bij benadering weer in elkaar zetten.

Dus dat is een verschil. Het zou zelfs het feit dat ik uiteindelijk Maastricht heb verlaten kunnen verklaren, terwijl Paul is gebleven. Dat is nog een ander verschil. Paul Devens woont, studeert, verricht onderzoek en werkt tot op de dag van vandaag in Maastricht.

"Toen ik aan de kunstschool begon," zei hij, "werd dat technisch knutselwerk geleidelijk aan minder willekeurig. Het kreeg een meer gerichte vorm. Het was ook in de

kunstschool dat ik geïnteresseerd raakte in de bijzonderheden en mogelijkheden van 'klank', en ben begonnen met het artistieke onderzoek dat ik tot heden verderzet, en waarin het onderzoek naar 'het geluid zelf' centraal staat. Dit leidde me naar het creëren van installaties, ook al ben ik begonnen als schilder. Voor mijn afstudeerwerk, echter, heb ik installaties gemaakt die geluid maken."

Verschillende van Paul Devens' recente producties, zoals 'Panels' of 'Probe', onderzoeken en verklanken specifieke locaties en de omgevende architectuur door middel van het geluid van de ruimte zelf, met behulp van audio-feedback als voornaamste materiaal. Bij beide worden ook zorgvuldig geproduceerde en goed doordachte elektromechanische apparaten gebruikt, die indruk maken door hun effectiviteit en (schijnbare) eenvoud. Ze getuigen van Paul's scherpe oog voor materialen en zijn liefde voor de bouw, in de breedste zin van het woord.

Je vertelde me eens dat, wanneer het om geluid en geluidskunst gaat, je jezelf als een 'purist' ziet: wanneer je een werk voor een specifieke ruimte creëert, probeer je om de sonische eigenschappen, het geluid van de ruimte zelf, te onthullen, en hun relatie tot de specifieke architectuur, de materialen en de geometrie. Daarbij vermijdt je om eender welk attribueert of incidenteel geluid aan het proces toe te voegen of op te leggen.

"Ja. Hoewel ik regelmatig geneigd ben om ook de esthetiek enkel en op zich als een vertrekpunt in beschouwing te nemen, ben ik er tot nu toe altijd in geslaagd om mezelf in dat opzicht te beperken. Ik werk vaak met weinig anders dan de Larsen effecten van een ruimte, met audio feedback. Het is natuurlijk waar dat de feedback van een microfoon geplaatst op een bepaalde afstand van een luidspreker in een ruimte nogal onaangenaam kan worden om naar te luisteren. Dus zou ik het veel aangenamer om naar te luisteren kunnen maken door harmonieën toe te voegen, met behulp van technieken zoals bijvoorbeeld pitch shifting. Maar dat doe ik niet, want uiteindelijk is dat weinig meer dan decoratie, zonder conceptuele verbinding met het stuk. Het is mogelijk dat dit enkele van mijn werken eerder hermetisch maakt. Misschien. Maar het zorgt ervoor dat alles past, en dat vind ik essentieel. Want dat is hoe ik denk dat ik tot het breedst mogelijke artistieke bereik

kan komen. Voor mij is dit een noodzaak, gezien ik ten allen prijze wil voorkomen dat het werk uiteindelijk weinig meer wordt dan een eerste ontmoeting, een loutere gimmick. Het moet coherent zijn, in al zijn aspecten. Het is net die interne samenhang die een sterke verwevenheid en interactie met alles wat men ziet en wat men hoort uitdrukt. Ik wil daar heel strikt in zijn."

Het werk wordt bekoorlijk omdat je het niet mooier probeert te maken dan het werkelijk is ... Is het deze aanpak die je werk 'abstract' maakt? Of is het, integendeel, zeer 'concreet'?

Wat is volgens jou hier 'abstract' aan? Ik hoor vaak mensen die term in relatie tot mijn werk gebruiken: 'abstract'. Maar ik weet het niet ...

'Abstract' misschien in de zin dat je alles onopgesierd laat. De materialen zijn kaal, de geluiden zijn kaal. Je stript alles tot de essentie, en je voegt niet zoiets als een 'narratieve laag', een 'verhaal' toe. Je ziet wat je ziet, je hoort wat je hoort ...?

Maar is dat 'abstract'? Is het 'concreet'? Zoals ik het zie, is er altijd een 'verhaal'. Een heel duidelijk verhaal zelfs. Een evident verhaal. Nee, ik voel me nogal ongemakkelijk bij al die termen: 'abstract', 'concreet', 'figuratief' ... Een werk komt voort uit een bepaalde voorwaardelijkheid die gebaseerd is op een gegeven realiteit. Deze voorwaardelijkheid vertegenwoordigt de werkelijkheid, het 'hoe de dingen zijn', in een situatie die zich transformeert met en doorheen het werk. Dit stelt je in staat om dat stuk van de werkelijkheid (een bepaalde ruimte) op een andere manier te zien, te beleven. Om dit te realiseren pas ik waarschijnlijk strategieën toe die kunnen worden geassocieerd met termen als 'abstract', 'concreet' of wat dan ook; strategieën die ik in bepaalde omstandigheden, op bepaalde tijden toepas, afhankelijk van hun functionaliteit. In andere situaties vind ik dan misschien een bepaald narratief omhulsel, of bepaalde sociaal-culturele feiten die gerelateerd zijn aan de plaats zelf, van het allergrootste belang voor de productie van een werk.

De installatie in Kortrijk zal ook anders zijn in dit opzicht. Je uitgangspunt is een ander soort ruimte. Ja. In City Chase is het niet zozeer de specifieke ruimte voor de tentoonstelling (in Kortrijk is dat de bovenverdieping van de Budatoren) die ik als uitgangspunt

neem, maar de ruimte van de stad zelf. Het is de bedoeling een 'stadsgeluidlandschap' te creëren door het toepassen van - om een modieuze term te gebruiken - een 'mapping'-techniek: ik zal de stad in kaart brengen. Het geluidsmateriaal bestaat uit veldopnames die ik in de straten op verschillende plekken in Kortrijk ga maken, op het einde van april. Ik ga op verschillende plaatsen met verschillende akoestische eigenschappen opnemen, en maak dan een verzameling van opnames die een dwarsdoorsnede vormen van de vele verschillende geluiden die er te horen zijn: geluiden in woonwijken, in de meer industriële gebieden, winkelgebieden, en zo verder. Maar ik zal die fragmenten van het stadsgeluidlandschap niet opnemen door naar die verschillende plaatsen te gaan, mezelf hier en daar op te stellen, mijn digitale recorder neer te zetten en vervolgens statisch op te nemen. Waar ik naar streef zijn opnames met een sterke dynamische component, in die zin dat er geen 'focus' in de opname is. Er is geen statisch, enkelvoudig 'hoorpunt', geen vaste plek voor de luisteraar. Om dit te realiseren ga ik de stad opnemen terwijl ik met de fiets rij. Door de stad fietsen zal op zichzelf al een indrukwekkende en dynamische sonische gebeurtenis zijn. Er zou ook veel wind kunnen zijn, ... Ik denk dat je je snelheid zal moeten beperken.

Nou, ik heb zopas mijn 'DeadKitten' (windscherm voor microfoon) ontvangen ... Ik zal een dubbele bescherming gebruiken, met de 'DeadKitten' in nog een ander windscherm. Ik hoop dat dat zal volstaan om het geluid van de wind in de microfoon te minimaliseren. Ik zal daar moeten op letten. Ik heb hem net ontvangen, ik heb hem dus nog niet kunnen testen. Met die opnames zal ik dan een bibliotheek van fragmenten samenstellen.

Deze bibliotheek van dynamische, niet-gerichte, stadsgeluidsopnames is het materiaal voor een vier-kanaals compositie. Er zullen vier stemmen zijn. En elk van die stemmen is gekoppeld aan de installatie via een computer. De installatie zelf bestaat uit een lange, zelfdragende muur, die nu wordt gebouwd, en die ik in de ruimte in de Budatoren ga plaatsen. Langs de muur, op een kleine afstand, staan een aantal banken waar de bezoekers op kunnen zitten en luisteren. Op de muur werden vier metalen rails horizontaal gemonteerd. Elk van hen dient als een spoor voor een kleine gemotoriseerde wagen, een kleine gondel, waarop een kleine luidspreker is gemonteerd. Deze 'gondolettes' kunnen over de volle lengte van de muur bewegen, in beide richtingen. Elke luidspreker komt overeen met een van de vier geluidssporen; is een

van de stemmen. De installatie is variabel in grootte. Ze is modulair opgevat, samengesteld uit een aantal identieke onderdelen. Op die manier kan ik ze aanpassen aan de grootte van de beschikbare ruimte. In Kortrijk zal ik de volledige lengte gebruiken, dat is ongeveer 10 meter. In andere ruimten wordt het mogelijk om verschillende lengtes te gebruiken, tot 2 meter. En dan natuurlijk alle lengtes tussenin.

Zal je, voor de volgende edities van City Chase, zoals bijvoorbeeld in Bergen of Maastricht, de Kortrijkse bibliotheek vervangen door een andere geluidsbibliotheek, opgenomen in de desbetreffende stad? Zal het geluidsonderdeel specifiek zijn voor elk van de verschillende steden?

Nee, ik wil City Chase laten evolueren met elke volgende versie. De installatie zal groeien terwijl ze van stad naar stad reist. Dus in elk van de volgende steden die de installatie zullen presenteren zal ik de geluiden niet vervangen, maar zal ik nieuwe opnamen toevoegen aan de bestaande geluidsbibliotheek.

En hoe worden de bewegingen van de ‘gondolettes’ bepaald? Wat zorgt ervoor dat de kleine luidsprekers bewegen op deze of een andere manier?

De gondels zullen bewegen als er geluid op hun spoor

**Geluid kruipt in elk hoekje van een ruimte...
Esther Venrooy & Ema Bonifacic brengen
A Shadow of A Wall in
de werkruimte van Intro
In Situ in Maastricht (nl)**

Mijn cadeau voor Sinterklaas dit jaar was een bevroren Maastricht, helemaal wit bedekt. Ik ging krakend door de Capucijnengang waar, halverwege de Markt en het Vrijthof, in een voormalige hoedenfabriek, het kantoor en de werkruimte van Intro In Situ zijn ondergebracht. Als de deur opengaat, komt een zacht orgelachtig sostenutogeluid wervelend de trap af, rakelings op enkele centimeters van me. Het stuitert drie, vier keer op het dunne laagje ijs dat de bestrating bedekt alvorens het het zwijgen wordt opgelegd door een dichte sneeuwstrook die de goot vult. Op de eerste verdieping van de werkruimte is Esther Venrooy bezig met de voorbereiding van haar installatie A Shadow of A Wall, een van de twee complexe klankinstallaties die deel uitmaken van het Resonance project (de andere is Extended Drops van Pierre Berthet) die kunnen worden bezocht en ervaren in Maastricht van 10

is; ze klinken zodra zij een stem hebben. Als er geen geluid is, dan bewegen ze niet.

En wat maakt dat ze bewegen in de ene, eerder dan in de andere richting?

Dat zal een kwestie van choreografie worden. Ik zal de bewegingen componeren: wanneer een kleine wagen zal bewegen, in welke richting hij zal gaan, of hij snel zal gaan of langzaam ... Dit ga ik programmeren, dus de choreografie wordt uiteindelijk een vaststaand iets. Ik wil dit heel graag exact bepalen en niet overlaten aan het toeval of een of ander algoritme. Omdat, volgens mij, niet alle bewegingen even goed zullen zijn. Een algoritme zou de choreografie tot een set van louter wiskundige verhoudingen herleiden. Dat wil ik niet. Ik wil de controle behouden.

...

Uiteindelijk, in dit alles, is het de menselijke maat die telt. De menselijke verhouding. Zijn de dingen groter dan jij? Of zijn ze kleiner? En die roept op haar beurt de relatie met 'macht' op. Wie heeft uiteindelijk de controle?

Harold Schellinx

december 2010 tot en met 30 januari 2011.

Esther Venrooy is van Nederlandse afkomst maar woont en werkt in Gent (België), en is een relatieve nieuwkomer in het domein van de geluidskunst. Na het afronden van haar opleiding als klassiek saxofonist, was het James Fulkerson die haar tijdens een residentie in Arnhem liet kennismaken met de muziek en de geschriften van Alvin Lucier, die haar hebben aanzet om zich toe te leggen op het componeren van elektronische muziek. "Aanvankelijk", zegt Esther, "waren het allemaal maar 2-D werken. Alles was in stereo, maar al in mijn vroegste werken kan men duidelijke verwijzingen naar ruimte en architectuur vinden: in de titels gebruikte ik woorden als "modulair", of waren er specifieke verwijzingen naar gebouwen, constructies ... Maar het was pas in 2008 dat ik mijn eerste ruimtelijk werk heb gemaakt, in samenwerking met de Belgische beeldende kunstenaar Hans Demeulenaere. Voor deze nieuwe installatie op Intro In Situ wordt de audio-technische ondersteuning verzorgd door Johan Vandermaelen / Amplus."

In de tentoonstellingsruimte op de helder witte bovenste verdieping van de Intro In Situ werkruimte,

kijkt Esther naar het scherm van haar laptop. Ze zit achter een tafel voor een groot hellend lappendeken van houten panelen. Het vlak beslaat de volledige lengte van de achterwand en neemt ongeveer een derde van de oppervlakte van de kamer in. De aanblik doet Japans aan. Waarschijnlijk omwille van de onbehandelde lichte houten frames en de rijstpapieren kleur van de panelen ...

"Ik wou een architecturale interventie maken," vertelt Esther. "Ik wou het mogelijk maken om de bezoekers de architectuur van de ruimte op een andere manier te laten zien en ervaren. Daarom heb ik samengewerkt met architect Ema Bonifacic. Onze bedoeling was om iets te ontwerpen dat ingrijpt in een ruimte, zonder dat het specifiek over die ruimte gaat. Iets dat niet te imponerend zou zijn, maar mij toch vlakken geeft die geluid resoneren. De panelen die je ziet zijn eigenlijk de luidsprekers. Een van de twee technologieën die ik hier toepas is het transduceren. Letterlijk betekent dat: de omschakeling van een soort energie naar een andere. Onder de panelen zijn er cilinders die de energie van het geluid in de vlakken stuurt en ze laat resoneren, zoals het membraan van een luidspreker. Het resultaat zal afhangen van de grootte en de sonische eigenschappen van het vlak." Dus dat is de reden waarom er verschillende soorten panelen zijn: ik zie vierkanten in twee maten (een grote en een kleine) en een rechthoekige vorm.

"Ja, dat is allemaal geconnecteerd ... En dan is er een tweede technologie, waar ik nog nooit mee gewerkt heb en die ik hier voor de eerste keer gebruik. Het is een bipolair systeem (†). Onder het grote hellende vlak zijn vier bipolaire luidsprekers gemonteerd. Die gebruiken de akoestiek - de reflecties van de muren - om het geluid nog meer te verspreiden. Iedere luidspreker is gericht 'op een hoek of naar een wand. Het gevolg is dat het onmogelijk zal zijn om te weten waar het geluid vandaan komt. Het moet iets als een enorme wolk worden, zacht zwevend in de ruimte. Ik zal het zo proberen af te stemmen dat de toon verandert als je je hoofd beweegt. En het geluid zal heel anders aanvoelen wanneer je dicht bij een muur komt. Een muur absorbeert het geluid en een muur reflecteert het geluid. En nog meer in de hoeken. Een hoek is als een trechter, die kan heel veel geluid opvangen. Dat was de oorspronkelijke inspiratie voor dit project: de muur zal daadwerkelijk zoiets als een schaduw werpen op de kamer "

Een sonische schaduw. Een schaduw van geluid?

"Het is een akoestische schaduw. In plaats van een virtuele filter te gebruiken is er de kamer met haar specifieke manier van reflecteren en absorberen, die bepaalde dingen verbergt en andere benadrukt. Een beetje. Omdat geluid overal kruipt. Het is niet zoals een foto. Een foto achter een muur kun je niet zien. Maar als je een geluidsbron achter een muur zet, dan kun je ze nog steeds horen. Dat is het idee. Ik wou ook een enkel perspectief hebben. In het werk "Vessel" (2008) moest de luisteraar op een bankje gaan zitten, in het donker. Van daar uit had je een soort van panoramisch uitzicht. Hier is het de bedoeling dat de bezoekers op het hellend vlak

gaan klimmen ... Ik toon het je ... "

De bezoekers moeten hun schoenen uitdoen. Misschien moeten er pantoffels zijn die ze kunnen aandoen? Esther schudt haar hoofd. "Nee, dat zou te theatraal zijn." Ze doet haar laarzen uit en springt op het vlak.

Dan draait ze zich om, gaat zitten en glijdt weer naar beneden.

"Het vlak is behoorlijk steil en het oppervlak is vrij glad. Zo kan je gemakkelijk naar beneden glijden. Uiteindelijk zal je onderaan komen te zitten, met je rug tegen de muur. De constructie is sterk genoeg om ongeveer twintig bezoekers te dragen. Ik denk dat mensen het erg leuk gaan vinden om op dit oppervlak te klimmen en weer naar beneden te glijden."

Het ziet er zeker leuk uit. Maar er zal ook geluid zijn als de mensen op en neer over de houten ondergrond schuiven. Dat kan zelfs behoorlijk veel geluid zijn.

" Dat vind ik niet erg. Er zijn geluiden in de panelen, dus dat zal je toelaten om een echt fysiek contact met het werk te maken. Je zal de trillingen voelen, je zal het geluid voelen. En de ervaring zal dan weer heel anders zijn als je je hoofd op, of dicht bij, de panelen legt." Zal het net als een massage zijn?

"Nee, het is niet zo sterk ... Maar er zijn een paar dingen die hier samenkomen. Het licht in de kamer verandert in de loop van de dag. Het zal veranderende schaduwen werpen op het oppervlak. En ook het geluid verandert. Het geluid verandert als je loopt, als je op het vlak omhoog loopt; het zal veranderen als je er op ligt. Dit is waar het werk over gaat: de zeer fysieke impact van het geluid. Het pretendeert niet het grote concept te zijn. Wat telt voor mij, wat telt voor ons, en wat we willen overbrengen, is deze zeer intuïtieve auditieve ervaring. En, ondanks het grote houten vlak, wordt de oorspronkelijke grootte van de ruimte bewaard. Het originele panoramische zicht wordt bewaard. Er is geen muur waar je tegenaan zal lopen. De installatie is imponerend: ze poneert zichzelf. Maar ze is niet specifiek gebonden aan deze ruimte. "

In een andere ruimte zal ze op een heel andere manier werken, denk ik. De geluiden zouden volledig heracht moeten worden.

Dat is precies het onderzoek waar ik nu mee moet beginnen, als we in de nabije toekomst de installatie in andere locaties gaan plaatsen. De ervaring zal telkens anders zijn. Ik ben erg benieuwd, bijvoorbeeld, hoe het zal zijn in een kleine kerk of een kapel, waar veel galm is. Hier is de ruimte eerder als in een woonkamer. Ik vind dat uitermate boeiend. Het was erg interessant om de plaatsen te bepalen waar de bipolaire luidsprekers zouden komen. Die plaatsen zijn heel zorgvuldig gekozen, in relatie tot de ruimte. En, zoals ik al zei, er is eigenlijk maar één perspectief wanneer je gaat zitten. Je kunt het van de voorzijde bekijken en observeren. Of je kunt gaan zitten of liggen, en dan kiezen om het te ervaren. En wanneer je dat doet, zal je het beeld vergeten. Als je op het vlak gaat liggen, zal je een groot deel van de

installatie niet langer opmerken. Dat maakt het nogal subtiel, denk ik. "

De geluiden die je wenst te gebruiken zullen gedeeltelijk op geluiden van de stad gebaseerd zijn, in het bijzonder op die van de stadsbeiaard.

"Ik heb nu uitgezocht welke frequenties ik wil gebruiken, en wat ik wil dat die frequenties gaan doen. Ik zou heel graag een langzaam glissando hebben, iets dat van hoog naar laag gaat. Ik ben nu al een poosje met kamertonen aan de slag. Natuurlijk ken ik de grootte van de kamer, het is iets minder dan 11 meter, dus de fundamentele frequentie die daarbij past is ongeveer 31 Herz. En vervolgens 62, 124, en zo verder. " En dan voeg je er de boventonen aan toe?

"Ik voeg er boventonen aan toe, maar wat ik ook doe is samples kiezen die passen bij deze frequentiegebieden, en die zeer dicht zijn. Of ik gebruik opnames van de ruimte, waar ik dan deze frequenties in voeg. Of ik gebruik de frequenties op basis van de grootte van de panelen, die zijn - in centimeters - 120 x 120, 60 x 60 en 120 x 60. En die komen vervolgens allemaal samen en interfereren. Dat is een artistieke keuze. Het is niet zomaar een systeem dat ik altijd toepas. Ik ben op zoek naar geluiden die kunnen interfereren, die dicht zijn en complex. Soms gebruik ik sinustonen, maar dat is eerder om hier of daar enkele accenten toe te voegen. Of ik gebruik ze in clusters, zodat het weer een zeer complex geluid wordt. En dan moet ik ook nog de juiste volumes vinden. Hoe luid moet het worden? ... Zo blijf ik werken, totdat alles zijn juiste plaats en evenwicht heeft gevonden. De geluiden zelf zullen als panelen zijn die over elkaar schuiven en zich verplaatsen... En dan zal er ook de connectie met de geluiden van buiten zijn. Ik ga een aantal frequenties gebruiken die overeenstemmen met bepaalde noten en een schaal. Tijdens het openingsconcert op vrijdagavond zal Boudewijn Zwart die noten gebruiken in een improvisatie op het klokkenspel van het stadhuis. De stadsbeiaardier van Maastricht, Frank Steijns, gaat een aantal open melodieën met deze noten maken. En na de kerst, in januari, zal het klokkenspel van het stadhuis elk kwartier een van die melodieën spelen. "

Dan moeten we de ramen open zetten!

"Dan kunnen we de ramen open zetten. Zo nu en dan."

Maar hoe zal het binnen klinken? Wat zullen de bezoekers horen wanneer ze de trap op komen en er je installatie aantreffen?

"Het klankgedeelte van A Shadow of A Wall is veel minder een compositie dan het geluid in mijn andere werk. Ik ontwerp het systeem. En dan laat ik het systeem gewoon lopen. Ik maak een aantal modules die elk een verschillende lengte hebben. Die speel ik dan af (van cd's en digitale spelers) in een 'loop'. De modules bewegen dus onafhankelijk van elkaar. Wat ik fijn vind is dat je op die manier weinig controle hebt over wat er gaat samenvloeien en wanneer. Het zal telkens anders zijn. Het uiteindelijke resultaat zal eerder subtiel zijn. Men zal niet, en mag niet worden overweldigd door de geluiden. Het mag geen Disneyland worden. Het moet ervaren worden, maar - laat ik het op deze manier zeggen - 'je niet om de oren slaan' ...

Om een A Shadow of A Wall te ervaren, moeten de bezoekers een tijdje blijven, er wat tijd mee doorbrengen.

"Het is een uitnodiging. Ik laat het aan hen. "

Maar wat zou volgens jou de optimale manier zijn om het werk ervaren?

"Ik weet het eigenlijk niet. De ruimte hier heeft het voordeel dat ze iets meer uitnodigend is dan sommige andere plaatsen waar ik installaties heb geplaatst. Soms was het er koud en stapten de mensen gewoon op het werk met hun schoenen aan. Maar hier is het warm. Je kunt je schoenen uitdoen, hier een tijdje zijn en het werk benaderen op een meer voorzichtige manier. Persoonlijk, als ik naar een installatie ga kijken, wil ik er graag een tijdje zijn. Om te kijken, te luisteren ... "

Wanneer mensen naar een concert gaan, blijven ze ook geruime tijd, op enkele uitzonderingen na. Een geluidsinstallatie heeft ook die tijdsdimensie. Het is niet alleen een beeld.

"Ja, moet je er jezelf in verliezen, aan overgeven. Maar ik zal het niet erg vinden als iemand binnenstapt en al na 2 seconden opnieuw verdwenen is... Nee, dat vind ik niet erg. Dat laat ik aan hen."

Harold Schellinx

**MAIA URSTAD (NO)
MEANWHILE IN SHANGHAI...**

Skypen met Maia Urstad.

Een gesprek over radio op ons privé wereldomspannende kanaal

Een paar dagen geleden zat ik in mijn Parijse slaapkamer, uitkijkend op een drukke straat met voorbijrazend verkeer dat van en naar de Place de la Nation komt gejaagd. Hier sprak ik met Maia Urstad, een Noorse kunstenaars, die op datzelfde moment in haar atelier in Bergen was, met uitzicht op het kalme wateroppervlak van een kleine haven.

Maia Urstad is een van de kunstenaars die deel uitmaakt van het Europese geluidskunstnetwerk Resonance en een nieuw geluidswerk produceert voor het Festival van Vlaanderen in Kortrijk, België, dat volgende maand plaatsvindt, van 5 tot 22 mei. Gezien het feit dat de communicatietechnologie, haar bestemming en 'ruïnes', onderwerpen zijn die centraal staan in het werk Maia, was het achteraf gezien eerder passend dat dit gesprek werd gevoerd via Skype, tegenwoordig een van de meest belangrijke en alomtegenwoordig gebruikte technologieën, niet alleen om een privégesprek met mensen over de hele wereld te voeren, maar ook om lezingen en performances van de ene plaats naar de andere door te geven, dicht in de buurt of zo ver weg als men wil. Het heeft, met zijn wazige beelden, gebrekkige verbindingen, bevroren schermen en gaten in de geluidsoverdracht, een eerder 'lo-fi' karakter. Het is een beetje alsof je een eigen zelfgebouwde radiozender en-ontvanger zou hebben, en een frequentie die het mogelijk maakt uit te zenden naar wie jij toelaat te luisteren. Wij zijn tegenwoordig allemaal 'radioamateurs', zonder het zelfs maar te weten ...

De (idee) radio is een sleutelbegrip in een nog steeds groeiend aantal van Maia Urstad's werken, dat haar fascinatie met radio als een object, als een technologie, als een bron van geluiden en als een middel voor wereldomspannende communicatie weerspiegelt. Het weerspiegelt ook een fascinatie voor hoe radio er op de een of andere manier in slaagt om de huidige technologische veranderingen die elkaar steeds sneller opvolgen te overleven.

'Sinds mensenheugenis werden er gebouwen van steen gebouwd, en ze worden vandaag ook nog steeds gebouwd,' staat er in een reeks van korte toelichtingen op haar website. 'Monumenten zullen er zijn na ons, zoals ze er ook waren na onze voorouders. Maar zullen de

overblijfselen van onze technologie binnen honderd jaar of meer nog worden begrepen? Zullen deze overblijfselen toegankelijk blijven wanneer onze nakomelingen onze dagelijkse beslommingen proberen te ontdekken? Wat wissen we uit terwijl we vooruitgaan? "

Inderdaad, wat wissen we uit? Zal een volgende generatie ook maar het geringste idee hebben van wat een 'Skype' is, en hoe dat dan was? Maakt het iets uit?

"Mijn werk met draagbare radio's gaat in feite terug tot 1996," zei Maia, glimlachend in de kleine lens van de camera van haar computer in Bergen. "Op dat moment was ik aan de slag met geluid in het kader van experimenteel theater. Dit waren de soort producties waarin elk van de makers een evenredig deel van het gewicht draagt: De directeur had een stem, de schrijver had een stem, ik had een stem ... Dus het geluid was een integraal onderdeel van de voorstelling. Toen heb ik vier radio-cassette spelers aangeschaft. Omdat ze een goede manier waren om het geluid te verplaatsen en te bewegen met de geluiden die ik op cassettebandjes had opgenomen. Een beetje later werd ik uitgenodigd voor een project in Krakau, waar ik besloot om te gaan improviseren met draagbare radio's. Wederom omdat ze het zeer makkelijk maken om het geluid te verplaatsen en op te gaan in de groep acteurs. Dus dan heb ik nog vier radio-cassette spelers aangeschaft. Toen was ik bezig met radio-geluid, maar overgebracht op cassette. Want dat was een leuke manier om texturen te maken. Dus dan had ik ineens acht van die radio-cassettespelers. In 1998 deed ik een project in de bergen in Bergen. Daar heb ik vier radio's opgehangen in bomen, en ik werkte met van die middengolfgeluiden, die, zoals je wel weet, bijna als vogels kunnen klinken. Dus ik was aan de slag met ruimte en vogels en middellange golven, communicatie ..."

"Ik realiseerde me meer en meer dat deze machines, die toen al in snel tempo achterhaald werden en zeer gemakkelijk en goedkoop te krijgen waren, zeer interessant materiaal voor constructies zouden zijn. De radio's zijn als blokken, het zijn bouwstenen. Zo begon ik er dus iets mee te bouwen, zoals bijvoorbeeld de klassieke boog van 'Stations', een 3 meter hoog portaal, dat ik in 1999 heb gemaakt met een 50-tal cassette radio's en cd-speilers, in het Bergenhus fort. "

"Sindsdien heeft het ene project me naar het andere geleid. Waar ik in 2004 mee ben gestart en nu nog steeds

mee bezig ben, is de bouw van een grote muur, de 'Sound Barrier'. Het verandert nog voortdurend, maar de hoofdstructuur is er. Ik pas het gewoon aan elke nieuwe ruimte aan. Ook de geluiden zijn altijd anders, afhankelijk bijvoorbeeld van of het een groepsinstallatie of een solo-installatie is. In constructies zoals 'Stations' en 'Sound Barrier', gebruik ik radio-cassettespelers en cd-spelers en een technologie die de cd-spelers gesynchroniseerde laat spelen. Op die manier kan ik verschillende spelers op hetzelfde moment laten starten, en verschillende afzonderlijke lagen gebruiken: ik kan starten met een laag, en vervolgens een andere laag om daarna weer een andere laag toe te voegen, en zo verder ... "

"De Resonance installatie die ik zal maken voor het Festival van Vlaanderen in Kortrijk is een voortzetting van deze projecten. Ik ben nu ook weer heel geïnteresseerd in radio, en ik voelde de noodzaak om op te gaan ... "

Het geeft me enigszins de indruk alsof je zojuist de grote muur weer uiteen hebt genomen. Of misschien is hij ontploft en heb je het moment geregistreerd net vóór een deel van de machines weer op de grond terecht kwam?

De radio's zweven in de lucht, elk afzonderlijk. Ik was in Kortrijk in februari, om te werken aan het stuk en dingen uit te proberen in de ruimte waar de installatie zou komen. Het is een zeer interessante plaats, een oude brouwerij geloof ik. Ik hou van de vloer en de gebruikte materialen in de ruimtes. De organisatoren in Kortrijk hebben radio's voor mij verzameld, en zij zullen dit ook blijven doen voor het festival. Ik heb er eigenlijk 96 gevraagd, maar voor de proeven in februari kreeg ik er 16. Ik geloof dat ze zelfs van plan zijn om een oproep te doen op de radio in Kortrijk, om mensen te vragen om hun radio's te geven of uit te lenen ... "

"Maar wanneer je zoveel radio's gebruikt zijn er toch wel een aantal technische uitdagingen: met ruis en interferentie ... Ik zou graag de geluiden uitzenden met vier kortegolfzenders. Maar misschien worden vier frequenties wel te moeilijk in Kortrijk. Ik zal meer of minder lege plekken op de radio moeten vinden, en het is op FM. Dus. Het is niet helemaal duidelijk of ik die zal weten te vinden. Toen ik er was in februari, was er veel storing en een hoop ruis. En de stations leken mij heel sterk. Ik wil de geluiden van de radio's gebruiken als texturen. Als er 16 heb, dan kan ik de ruimte omsluiten, als je begrijpt wat ik bedoel. Maar als ik er heel veel heb, dan kan ik ze installeren in de ruimte, zodat ze als het ware een textuur worden. Zodat je er niet in rond loopt, maar er gewoon in stapt. Je wordt zelf een deel van de installatie. "

Je wil de indruk geven dat de radio's vrij in de ruimte zweven. Wat voor kabels gebruik je om ze op te hangen?

"Ik wil dat ze zweven, maar aan de andere kant, natuurlijk weet iedereen dat ze aan het plafond hangen... Het eerste wat men doet als men wil dat iets onzichtbaar wordt is nylondraad gebruiken. Maar ik denk niet echt dat dat werkt. Het is ook te elastisch, na een tijdje raken

de radio's gewoon de vloer. Ja, zie je, ik weet het nog niet. Ik heb een paar verschillende mogelijkheden uitgeprobeerd, maar ik heb nog niets besloten. Als de draad te dun is, dan zal hij de radio niet kunnen dragen. En als hij te dik is, neemt hij de energie van de radio weg. Weet je, het is een fijn evenwicht. Een ander interessant technisch probleem dat moet worden opgelost, is hoe de elektrische energie voor al deze kleine machines moet worden geleverd. Ik wil graag werken met batterijen, maar dat zal niet erg praktisch zijn, voor allerlei redenen. Bijvoorbeeld, het zou waarschijnlijk inhouden dat gedurende de periode van het festival iemand elke dag alle radio's komt aanzetten, en misschien ook na verloop van tijd de batterijen wisselt. Met kabels voor elektriciteit zou het mogelijk zijn om ze allemaal in één keer aan en uit te schakelen. Maar dat betekent ook dat we een interessant visueel probleem zullen moeten oplossen. Het gaat er altijd om de balans te zoeken tussen wat visueel is en wat niet visueel is, wat belangrijk is, wat bijkomstig is, en wat praktisch is, wat nodig is in de installatie. "

"De titel van het stuk is: 'Meanwhile, in Shanghai ...', en is geïnspireerd op de gedachtenbelletjes die zo vaak gebruikt worden in stripboeken. Voor het geluidsgedeelte ben ik veel stukjes over plaats en tijdstip aan het verzamelen, zoals ze voortdurend worden uitgezonden door radiostations over de hele wereld. Aankondigingen als: 'Es ist dreieundzwanzig Uhr in Deutschland', 'Cinco de la mañana en Madrid', 'Het is nu middernacht', en ga zo maar door. Ik verzamel dergelijke aankondigingen als ik op reis ben, maar dat is niet altijd makkelijk, vooral als je de taal niet kent en je niet helemaal zeker bent wat er precies wordt gezegd. Dus er zijn enkele nietszeggende momenten ... maar als de stem me bevalt gebruik ik ze toch. Die berichten wil ik samenvoegen met andere radio-specifieke geluiden, in een polyfoon sonisch beeld. Als een fonogram van een 24-uurs uitzendingscyclus in de ether. Dit alles zal ik moeten ontwikkelen en verfijnen als ik in Kortrijk ben om mijn onderzoek en realisatie verder te zetten, tijdens de maand vóór de opening van de installatie op 7 mei. "

"Ik kan niet echt beginnen met het samenstellen alvorens ik in Kortrijk ben, want ik moet rekening houden met het materiaal dat er al is. Al die Beyoncé en wie weet welke andere muziek nog ... en ik moet de volumes bekijken. Zoals ik al eerder zei, ik werk heel veel met laag over laag over laag over laag over laag. Ik werk met texturen, met achtergrond, met voorgrond ... Het is nog niet erg duidelijk voor me hoe de compositie uiteindelijk zal klinken. Hoewel het idee nu min of meer geformuleerd is, op de een of andere manier is het geluid er nog niet. Andere keren ben ik met het materiaal begonnen. Misschien is dat makkelijker. Maar deze keer ben ik met het idee begonnen.

Zoals ik het nu zie (maar dat zou nog kunnen veranderen) zal er geen kader zijn. Je zal niet in staat zijn om

rond de installatie te gaan, je zal er moeten in gaan, en omgeven worden door het geluid. In feite zal het rond je enkels zijn. Ik bedoel, de radio's hangen niet op oorhoogte. Ik wil ze dicht bij de vloer, zodat, akoestisch gesproken, je oor niet naar de radio gaat. "

Ik hou enorm van het idee om de installatie op te bouwen met radio's die lokaal worden verzameld, die afkomstig zijn van in en rond Kortrijk.

Maia lacht. "Ja. Misschien zullen we wel alle draagbare radio's van Kortrijk gebruiken. Dus dan zullen de mensen moeten luisteren via het internet. Ik had een interessante ervaring dit najaar, toen ik in Brazilië was. Ik deed een workshop met een groep kunstenaars. Ik vroeg hen om een radio mee te brengen, en in mijn gedachten zouden zij allemaal met iets afkomen. En toen ze binnenkwamen, had niemand ook maar iets bij. Dus vroeg ik: 'Oh, heb je geen radio bij?' Maar ze zeiden: 'Ja, toch wel! ' En ja, natuurlijk, ze hadden radio op hun mobiele telefoons of computers. "

Je zal het ermee eens zijn dat het luisteren naar de radio op het web of op je iPhone (waar je gewoon maar hoeft te 'klikken' om te kiezen en te luisteren naar een station uit een reeks van beschikbare kanalen) een heel andere ervaring is dan rond te dwalen door de ether met de draaiknop van je radio, waar nieuwe stemmen en andere muziek krakend in en uit 'focus' komen...

"Ja, zo is het! Maar misschien is dat ook een soort generatieding. Mijn kinderen luisteren naar de radio, maar ik denk niet dat ze de draaiknop omdraaien om te zoeken naar kanalen. Ze kiezen gewoon het station waar ze willen naar luisteren. Ze zoeken niet op dezelfde manier. Ik denk dat dat iets met het geheugen te maken heeft. Maar ik denk nog steeds dat ze even goed een geheugen voor radio hebben, het is gewoon een beetje anders. Het is waar dat de dingen veranderen ... "

Luister je zelf naar de radio thuis, Maia?

"Oh, eigenlijk wel. Ja, ik luister naar de radio. Een echte radio. Er is hier in Noorwegen een station overgebleven met heel veel onderwerpen, waarvan ik vaak op voorhand niet eens wist dat ik er in geïnteresseerd zou zijn. Dus ja, ik zet graag de radio aan, om naar dat station te luisteren. ... "

Ik heb eigenlijk altijd enkele vrienden benijd, die zijn ook kunstenaars, maar die kunnen de hele tijd naar de radio luisteren wanneer ze werken. Ik kan dat niet. Ik kan niet naar de radio luisteren als ik bezig ben met al die radio's die mijn geluiden benevelen ... "

Harold Schellinx

3

STADSMUZIEK

Capilla Flamenca - Kortrijkse polyfonie bij schilderijen van Roelandt Savery

Casa Blanca - Momotaro

Fritz Hauser & Nadar Ensemble - Schraffur für Gong und Nadar Ensemble

Luthomania

Maeterlinck Quartet - tweede strijkkwartet Prokofiev

Octurn & Tibetaanse - Monniken Gyoto-klooster

Tae-Hyung Kim

Slotconcert: Wim Lambrecht / Ana Nage / Jean Bermes /

Michel Stas / Kryptos Quartet - Seelenvoll

met de steun van:



ZONDAG 15 MEI 2011
BROELMUSEUM – 14U00 & 16U00
CAPILLA FLAMENCA & ROELANDT SAVERY (BE)
KORTRIJKSE POLYFONE STADSMUZIEK BIJ
DE SCHILDERIJEN VAN ROELANDT SAVERY (1576-1639)

coproductie: 

Moraal
Laura die groene / Dan doet het blauw – anoniem
Susann 'un jour – Lupi Second
Douce Mémoire – Pierre Sandrin
Finy le bien – Pierre Certon

Vermaak
Hola niemant in huis – Canon
De mey komt ons seer lieflijk aen – anoniem
Welkom gesellen – Orazio Vecchi
Tant que vivray – Claudin de Sermy
Juvons beau jeu – Clemens non Papa
Quando bon hombre - Braquet

De Renaissance is de tijd van het opkomend humanisme. De mens staat centraal met al zijn kennis en vaardigheden. De kritische intellectueel krijgt een stem, zo groeit bijvoorbeeld de reformatie. Kennis is belangrijk, en het ideaal is de homo universalis, de ontwikkelde mens die al zijn capaciteiten ten volle kan ontplooiën. Wetenschap bekleedt een belangrijkere plaats in de maatschappij.

Deze algemene kenmerken van de renaissance creëren het beeld van een ideale wereld waar iedereen intelligent en handig is, waar elk bouwwerk beantwoordt aan de perfecte wiskundige verhoudingen, en waar men door kritische reflectie de waarheid leert kennen. Het lijkt bijna onmogelijk dat er in deze wereld ook plaats was voor vermaak en plezier. En toch. Als we naar de grote erfenis van deze rijke (muziek)historische periode kijken, zien we een onuitputtelijke voorraad amusement.

Neem nu Roelant Savery, een Kortrijkzaan geboren in 1576 die omwille van godsdienstperikelen naar Nederland verhuisde. Hij werd kunstschilder aan het Praagse hof van keizer Rudolf II. Verwacht bij Savery geen stijve staatsieportretten of Bijbelse taferelen. Het gros van zijn werk bestaat uit fantasierijke landschappen met exotische diersoorten en maniëristische stillevens van planten waarbij het oog voor detail opmerkelijk is. In zijn schilderijen vinden we ook afbeeldingen van de dodo, een uitgestorven loopvogel die leefde op Mauritius en onbedreigd was tot de komst van de Nederlandse kolonisten. Het dier werd laatst gezien in de tweede helft van de 17de eeuw. Tot op vandaag vormen Savery's schilderijen en schetsen een belangrijke informatiebron voor wetenschappers.

Belangrijker dan de afbeeldingen van allerlei natuurschoon is misschien wel het feit dat Savery als 'kleine Vlaming' tewerkgesteld werd aan het Praagse hof. Het was in die tijd immers vaak zo dat kunstenaars uit de Lage Landen vooraanstaande posities bekleedden aan buitenlandse hoven. Zo nam Karel V zijn beste muzikanten mee naar zijn hof in Spanje toen hij de Neder-

landen verliet. Dit ensemble kreeg toen de naam Capilla Flamenca. We kunnen dus echt spreken van een Europese cultuur, met bijzonder veel contacten tussen de verschillende regio's. Sommige componisten behielden duidelijk hun eigenheid en bleven trouw aan hun oorspronkelijke muzikale taal. Zo schreef Claudin de Sermy altijd in een herkenbare Franse stijl, gekenmerkt door lichtvoetigheid en transparantie. Anderen lieten zich dan weer beïnvloeden door de muziek uit andere landen, zoals Pierre Certon. In zijn werk is de Italiaanse invloed duidelijk merkbaar, zonder dat het Franse karakter volledig verloren gaat.

De rol van de boekdrukkunst in deze hele periode kan natuurlijk amper overschat worden. De muziekdruk speelde een grote rol bij de bestedinging en verspreiding van het groeiende repertoire. Een bijzonder succesvolle bundel was bijvoorbeeld het Livre septieme des chansons vulgaires, de diverses auteurs a quatre parties, convenables et utiles a la ieunesse, toutes mises en ordre selon leurs tons. Hierin werden ongeveer 130 wereldlijke chansons gebundeld die dienden ter vermaak. Het boek werd voor het eerst uitgegeven in Leuven in 1560 en zou niet minder dan 18 keer heruitgegeven worden door dezelfde uitgever, Petrus Phalesius. Na 1597 zou dezelfde bundel nog uitgegeven worden bij verschillende andere uitgevers, onder meer in Antwerpen. In totaal bestaan er 27 verschillende uitgaves van dezelfde bundel, met nagenoeg altijd dezelfde chansons. Er zijn liederen in het Latijn, in het Frans, in het Nederlands, en zelfs in het Duits en Italiaans, met prachtige titels als: 'Verckens muyl, sult ghy al-tijt syn soo vuyt', 'Les fillette d'Ypre sont fort jolie', 'Gevaere, gevaere hoe staet u vlas?' of 'Drie Gäns im Haberstroh, die sassn und waren lustgh'. Deze liederen waren zonder twijfel vrij bekend in onze contreien en zullen ook tot de leefwereld van Roelant Savery behoord hebben. Deze Capilla Flamenca maakte een eigen selectie uit de bundel en presenteert deze liederen te midden van enkele meesterwerken van de Kortrijkse schilder. Voor één keer is de boodschap dus niet: 'Sluit uw ogen en u waant zich in de 16de en 17de eeuw', maar wel: 'Open uw ogen, en u waant zich in de 16de en 17de eeuw'.

Klaas Coulembier

MUSICI:
Capilla Flamenca
Marnix De Cat: *altus*
Tore Denys: *tenor*
Lieven Termont: *baritonans*
Dirk Snellings: *bassus*
CONCEPT EN ARTISTIEKE LEIDING:
Dirk Snellings

ZONDAG 15 MEI 2011
SINT-ANNAZAAL BEGIJNHOF – 14U00 & 16U00
CASA BLANCA (BE)
MOMOTARO – EEN MUZIKALE KAMISHIBAI-VERTELLING

Een kind wordt geboren uit een perzik, wordt gevonden door kinderloze pleegouders en groeit op tot een grote, sterke, wijze jongeman. Op zijn vijftiende gaat Momotaro (letterlijk: zoon van de perzik) naar het eiland Onigashima, waar hij samen met een hond, een fazant en een aap een gruwelijk monster verslaat dat de lokale bevolking teistert. Dit is de essentie van een populair verhaal uit de Japanse sprookjescultuur. Er bestaan on-eindig veel varianten en ook buiten Japan is de thematiek bekend. De perzik staat symbool voor de vruchtbaarheid en verwijst naar het feit dat een kinderloos koppel toch een kindje kreeg. In sommige versies van het verhaal eten een oudere vrouw en haar man van de perzik, waardoor ze terug jong worden en op die manier als-nog een zoon krijgen. Het verhaal van Momotaro is een typisch heldenverhaal voor kinderen en ontbreekt in geen enkele Japanse verhalenbundel.

Ook buiten Japan spreekt dit verhaal aan. Casa Blanca is een productiehuis van Sarah en Barbara Beel dat artistieke en kunsteducatieve projecten voor kinderen maakt vanuit de waarneming van kunst door kinderen. Hoe reageren kinderen op kunst, wat gaat er in hen om bij het bekijken of beluisteren van kunst of muziek? Binnen het kader van Casa Blanca werkte de Chileense componist Daniel Pastene samen met cellist Lode Vercampt en Evelyne Meersschaut, die de grafische vormgeving voor haar rekening neemt, aan een voorstelling rond het verhaal van Momotaro. Pastene werd geboren in Chili en studeerde daar ook klarinet aan de universiteit. In 2000 kwam hij naar België om te studeren aan het Gentse conservatorium. Zijn muziek is eigenzinnig en vaak erg speels.

De muziek voor momotaro is duidelijk verbonden met de traditionele Aziatische muziek, zonder een afkooksel of folkloristische parodie te worden. De Aziatische elementen worden gecombineerd met technieken

uit de Europese hedendaagse muziek en invloeden uit de authentieke Latijns-Amerikaanse muziek. Het bijzondere aan dit project is de ruimte voor improvisatie. Alle verschillende culturele invloeden in het werk worden op die manier telkens op een andere manier met elkaar in verbinding gebracht. Celist Lode Vercampt is niet alleen professioneel cellist, maar heeft ook veel ervaring met improvisatie en theater. Zijn bijdrage aan het project is dan ook groter dan die van een louter uitvoerende muzikant.

Tijdens de voorstelling wordt het oude Japanse verhaal verteld in combinatie met de nieuwe compositie. Evelyne Meersschaut liet zich voor de vormgeving van dit project inspireren door het Japanse Kamishibaitheater. Lode Vercampt zorgt voor de celloklanken en stem, terwijl Daniele Pastene klarinet, klokkenspel en moseño (een soort Boliviaanse fluit) speelt. Een Oosters verhaal, bekeken door de Westerse bril van een Chileen, dat levert ongetwijfeld een spannende voorstelling op. Of ligt Chili nu ten Oosten van Japan? Als we de wereld van de andere kant bekijken?

Klaas Coulembier

UITVOERDERS:
Barbara Beel: *spel*
Sara Beel: *spel*
Daniel Pastene: *klarinet, klokkenspel en moseño*
Lode Vercampt: *cello*
Evelyne Meersschaut: *decor*

CONCEPT:
Barabara Beel & Sara Beel

COMPOSITIE:
Daniel Pastene

ZONDAG 15 MEI 2011,
BUDASCOOP (ZAAL 1) – 15U00 & 17U00
FRITZ HAUSER (CH) & NADAR ENSEMBLE (BE)
SMALL TALK
SCHRAFFUR FÜR GONG UND NADAR ENSEMBLE

met de steun van:  **prohelvetia**

Je neemt een blad papier, kleurt het helemaal in met verschillende kleuren, en overschildert het dan met zwarte verf. Vervolgens maak je met een scherpe pen tekeningen in dat zwarte vlak zodat er opnieuw een bont kleurenpalet tevoorschijn komt. Of je neemt een voorwerp, bijvoorbeeld een muntstuk, legt er een dun vel papier over, en je kleurt dat papier met potlood zodat het reliëf van het muntstuk op het blad verschijnt. Of je neemt een gong, wrijft erover met een metalen staafje, luistert naar het resultaat en dan reageer je daarop. Wat hebben deze verschillende acties met elkaar gemeen? De fysieke handeling is telkens heel gelijkaardig, met een grote verscheidenheid aan ruisklanken als gevolg.

Deze ideeën vormen ook het uitgangspunt voor Schraffur für Gong und Nadar Ensemble, een nieuwe compositie van de Zwitserse componist Fritz Hauser (°1953). Dit werk gaat terug op een solocompositie uit 2008 die in 2010 bewerkt werd tot een soort concerto voor Tibetaanse gong en orkest. Het werd uitgevoerd tijdens het Lucerne Festival van dat jaar. Het bijzondere aan de gong is dat dit instrument door zijn complexe vorm en materiaalstructuur een bijzonder rijk klankspectrum heeft. Door de manieren waarop Hauser zijn instrument bespeelt, komen er oneindig veel klankkleuren naar boven, die de muzikanten van het ensemble aanzetten tot een collectieve improvisatie. Hauser zelf is een gerespecteerd percussionist in de wereld van de jazz en bovendien een door de wol geverfde improvisator. Het experiment is dan ook nooit ver weg in zijn werk. Dat is dan weer een kolfje naar de hand van de jonge leeuwen van Nadar Ensemble, die sinds hun oprichting in 2006 al met verschillende componisten samenwerkten om grensverleggende concertervaringen te creëren. Hauser zegt over deze compositie dat het de muziek herleidt tot een directe omgang met puls en klank. Er zijn geen solistische bijdragen, geen motieven of noten, er is alleen pure energie. Vanuit die ene gong wordt een rijke klankwereld opgebouwd die bij elke uitvoering anders kan zijn. Dit werk is een streng georganiseerde collectieve improvisatie, wat wil zeggen dat de grote lijnen uitgetekend zijn, maar dat de specifieke invulling in gro-

te mate in handen blijft van de uitvoerders. Een schitterend voorbeeld van hoe je met weinig materiaal een sprekende en aansprekende compositie kan maken.

In Small Talk komt er net heel veel materiaal aan te pas. De slagwerker beweegt rond een tafel met een arsenaal aan kleine klankobjecten. Hauser maakt met deze verschillende klankbronnen een uitgebalanceerde compositie waarin niets als vanzelfsprekend wordt beschouwd. Hij benadert elk object met de onbevange- heid van een kind om er dan de meest verrassende klan- ken uit te halen.

Het ideeëngoed van John Cage is natuurlijk nooit ver weg bij dergelijke projecten. In 1961 schreef hij al: "Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating". Het binnenlaten van 'niet-muzikale' klanken was toen nog een radicale gedachte. Vandaag stellen we vast dat het zelfs mogelijk is een heel concert met der- gelijke geluiden op te bouwen. Want binnen de klank- wereld die we spontaan vaak afdoen als 'ruis', zit een enor- me rijkdom aan subtiele timbres, net zoals grijs bekomen wordt door het mengen van alle primaire kleuren.

Klaas Coulembier

MUSICI:

Fritz Hauser: *percussie*

NADAR ENSEMBLE:

Colette Brouckaert: *megafoon*

Tom De Cock: *percussie*

Katrien Gaelens: *fluit*

Yves Goemaere: *percussie*

Daan Janssens: *slagwerk*

Pieter Matthynssens: *cello*

Els Mondelaers: *mezzo-sopraan*

Frederik Neyrinck: *piano*

Bertel Schollaert: *sax*

Dries Tack: *klarinet*

Jutta Troch: *harp*

ZONDAG 15 MEI 2011
KERK HOSPITAAL – 14U00 & 16U00
LUTHOMANIA (BE/MA/CN)

Wat is het meest universele instrument ter wereld? Wel- ke manier van muziek maken kom je overal tegen? Een mogelijk antwoord zou slagwerk zijn, omdat dat één van de oudste en eenvoudigste vormen is om klank te pro- duceren. Als het iets gesofisticeerder mag zijn, stellen we vast dat overal ter wereld mensen op het idee kwa- men om snaren aan een plank met een klankkast te be- vestigen. Of het nu gaat om de Chinese p'i-p'a, de Ara- bische ûd of de Europese Luit, de essentie van het in- strument blijft hetzelfde.

Toch zijn er natuurlijk ook verschillen. Elk van deze instrumenten heeft zijn eigen karakteristieke vorm. Zo heeft de ûd een peervormige klankkast, terwijl de luit eerder bolvormig is. Ook worden verschillende houtsoorten gebruikt voor verschillende instrumenten. Het grootste verschil zit misschien wel in de snaren. De luit is een dubbelkorig instrument. Dat betekent dat er voor elke toon niet één maar twee snaren zijn, die samen een koor vormen. Hierdoor klinkt de luit wat luider en ontstaat ook haar typische klank. In de middeleeuwen hadden de meeste luiten vier koren, maar dat aantal groeide gestaag tot soms zelfs tien. De theorbe is een soort luit waarbij de hals verlengd werd zodat langere snaren konden gespannen worden voor de laagste tonen. Met darmsnaren is de enige manier om lagere tonen te krijgen immers langere snaren te gebruiken. De Chinese p'i-p'a wordt enkelkorig bespannen met – hoe kan het ook anders in China – zijden snaren. Dit resulteert na- tuurlijk in een ander soort geluid. De luit wordt bo- vendien met de vingers bespeeld, terwijl de p'i-p'a met een plectrum of met (valse) vingernagels aangetokkeld wordt. Een ander belangrijk verschil is de aanwezigheid van frets. Bij de luit en de p'i-p'a zijn deze kleine hou- ten of ivoren plaatsmarkeringen op de hals aanwezig, waardoor de juiste tonen makkelijker te vinden zijn. Daartegenover staat dat het spelen met microtonen (to- nen kleiner dan de halve toon) voorbehouden is aan de ûd, die nog steeds fretloos wordt gemaakt.

De combinatie van deze drie verwante maar toch ver- schillende instrumenten is wat Luthomania een uniek

ensemble maakt. Elk vanuit hun eigen culturele ach- tergrond improviseren deze muzikanten als een hecht trio en maken ze originele composities. In de combinatie van deze drie instrumenten zit heel wat geschiedenis. Ze gaan immers alledrie terug op éénzelfde voorvader in het midden-Oosten, evolueerden in Europa en China elk op hun eigen manier, en komen nu na honderden jaren terug bij elkaar, getransformeerd door de meest uit- eenlopende culturen. Elk van deze instrumenten draagt een heel repertoire en een specifieke speelwijze met zich mee. De eigenheid van elk instrument wordt bewaard, en tegelijk ontstaat er een hechte dialoog binnen het trio.

Xia Hua leerde p'i-p'a in zijn geboortestad Beijing waar hij ook aan het conservatorium studeerde en lid werd van de P'i-p'a Research Society. Niet de p'i-p'a maar wel de beiaard bracht hem naar België, waar hij in 1995 zijn diploma behaalde aan de Jef Denysschool in Me- chelen. Abid Al Bahri kwam als kind met zijn ouders naar Brussel en werd als ûd-speler bekend via de groep Weshm, waarmee hij talrijke projecten tot stand bracht. Philippe Malfeyt is één van de meest vooraanstaande Bel- gische luitspelers. Hij geeft les aan het Koninklijk Conservatorium van Gent en aan het Lemmensinstituut in Leuven. Hij speelt regelmatig continuo in baroko- pera's of bij muziekensembles voor oude muziek zoals Il Fondamento, Ricercar Consort, of het volksere Rans.

In Luthomania blijven ze trouw aan hun eigen in- strument, en dragen hun culturele bagage bij aan het col- lectief. In de muziek zijn de verschillende invloeden dui- delijk hoorbaar. Toch kan er geen sprake zijn van con- flict of confrontatie. Vanuit de natuurlijke menselijke 'goesting' om samen muziek te maken ontstaat er nieuw werk waarbinnen elk instrument zijn plaats vindt.

Klaas Coulembier

MUSICI:

Xia Hua: *p'i-p'a*

Abid Al Bahri: *ûd*

Philippe Malfeyt: *theorbe*

ZONDAG 15 MEI 2011
KAPEL PAULINEN – 14U00 & 16U00
MAETERLINCK QUARTET (BE)
TWEDE STRIJKKWARTET PROKOFIEV

coproductie: 

- Strijkkwartet n° 2 in F Groot
1. Allegro sonstenu
2. Adagio
3. Allegro – Andante molto – Allegro I

We schrijven 22 juni 1941, operatie Barbarossa. Hitler valt Rusland binnen ondanks een niet-aanvalspact met Stalin. In augustus evacueert de Russische overheid haar belangrijkste kunstenaars naar Nalchik, een klein stadje aan de voet van het Kaukasus gebergte waar ze in alle rust konden werken. De componisten, waaronder ook Sergei Prokofiev, werden aangemoedigd om aan de slag te gaan met de authentieke volksmuziek uit die streek, opgetekend door Sergei Ivanoviv Taneyev. Prokofiev voelde wel iets voor die gedachte en wilde die ongepolijste, ruwe volksmuziek combineren met hét klassieke genre bij uitstek: het strijkkwartet. Het getuigt van Prokofievs zin voor avontuur en vooruitstrevendheid dat hij zo'n project ondernam met een repertoire waar hij niet zo vertrouwd mee was. Béla Bartók had met een gelijkaardige werkwijze al een schitterend oeuvre bij elkaar geschreven, maar Bartók kende zijn volksmuziek door en door. Hij was immers zelf met opnameapparatuur de velden in getrokken om de authentieke boerenliederen te registreren. Voor Prokofiev moet die zuid-Russische volksmuziek bijzonder exotisch geklonken hebben. Wat echter nog opvallender is, is de vooruitziende geest van het artistiek comité van Nalchik. Toen Prokofiev zich hardop afvroeg of het lokale publiek zijn strijkkwartet wel zou begrijpen, gezien de Westerse vormtaal, kreeg hij als antwoord: "als we jouw kwartet nu niet begrijpen, dan zullen we het later wel kunnen appreciëren".

Prokofiev had niet de intentie om met zijn tweede strijkkwartet de Russische volkscultuur te verheerlijken of te idealiseren. Wat hem aantrok in het repertoire was de muziek zelf: de ongebruikelijke ritmes, de speciale dissonanten, en het gebruik van niet-klassieke instrumenten. Deze eigenschappen verklaren ook het hemelsbreed verschil tussen Prokofievs eerste en tweede strijkkwartet. Voor zijn eerste kwartet baseerde hij zich immers volledig op het klassieke Beethoveniaanse ideaal, wat leidde tot een heldere compositie zonder enig gebruik van klankeffecten. In dit tweede kwartet klinkt een heel andere Prokofiev. De instrumenten worden op zoveel manieren gebruikt als de componist nodig heeft om de sfeer en klankwereld op te roepen van de originele volksmuziek. Zo komt in het tweede deel een begeleidingsfiguur voor die de speelwijze imiteert van de kamantcha (ook vaak geschreven als kemange), een Kau-

kasisch snaarinstrument met drie snaren en een bolvormige klankkast. Het wordt verticaal gehouden en bespeeld met een strijkestok.

Prokofievs tweede strijkkwartet bestaat uit drie delen, in een klassieke opbouw snel-langzaam-snel. Het begin van het eerste deel is gebaseerd op een dansmelodie, Udzh Starikov. Een tweede thema is afgeleid van een volks lied, Sosriqwe. Dit lied wordt voorgesteld door de eerste viool, terwijl de andere strijkers een accordeonachtige begeleiding spelen. De bedrieglijke eenvoud van de melodie wordt door Prokofiev meteen in een oncomfortabele context geplaatst. De akkoorden klinken vaak erg dissonant, en deze hele eerste beweging heeft een soort ruwheid die rechtstreeks van het leven op het Kaukasische platteland schijnt te komen. Het tweede deel is dan weer gebaseerd op een liefdeslied. Prokofiev laat de cello hier zingen in het hoge register. De spanning en onrust uit het eerste deel wordt hier in balans gebracht met brede melodieën en een helder lijnenspel. Het derde en laatste deel is opnieuw gebaseerd op dansmuziek, en keert op het einde terug naar de thematiek uit het eerste deel, een oerklassiek vormprincipe.

Door al deze invloeden uit de volksmuziek is dit strijkkwartet bijzonder rijk en gedifferentieerd op het vlak van muzikale expressie. De thema's zijn niet alleen erg geladen omdat ze zo'n grote historische bagage met zich meedragen, maar zijn ook muzikaal vaak erg dramatisch van karakter. Prokofiev bewaart de balans en het evenwicht in zijn compositie, waardoor het werk ondanks zijn niet-Westerse inhoud toch behoort tot het grote repertoire van de Westerse klassieke muziek. Elk zichzelf respecterend strijkkwartet heeft het werk op zijn repertoire staan, zo ook het piepjonge Maeterlinck Quartet rond cellist Benjamin Glorieux. Deze Kuurnse muzikant verzamelde een internationaal gezelschap rond zich. Samen spreken ze (muzikale) talen genoeg om deze muziek te begrijpen en te interpreteren. Het Maeterlinck Quartet concentreert zich op muziek die de overgang maakt van de romantiek naar het expressionisme. Met deze Prokofiev begeven ze zich precies in dat spanningsveld.

Klaas Coulembier

Musici:
Varoujan Doneyan: *viool*
Paulina Sokolowka: *viool*
Sylvestre Vergez: *altviool*
Benjamin Glorieux: *cello*

ZONDAG 15 MEI 2011, 15U00 & 17U00
OCTURN (BE) EN DE TIBETAANSE MONIKKEN
VAN HET GYOTO-KLOOSTER

Wat is multi-culturaliteit? Wat is wereldmuziek, wat is cross-over? Vaak worden deze begrippen gebruikt om aan te geven dat kunst verschillende werelden met elkaar verenigt. Maar is dat überhaupt wel mogelijk? Is een popsong met Turks aandoende melodieën een uiting van multi-culturaliteit? Of eerder een gebruik van bepaalde effecten om zichzelf te vernieuwen?

Echte multi-culturaliteit bestaat slechts wanneer beide culturen hun eigenheid kunnen bewaren. Anders is er sprake van mono-cultuur onder het mom van multi-cultuur. Met alle respect voor artiesten zoals Hadise (die in 2009 naar het Eurovisiesongfestival trok met Dum Tek Tek), maar dit is in feite geen echte 'wereldmuziek'. Enkele oppervlakkige etnische elementen worden immers in een keurslijf gedwongen, in dit geval het keurslijf van de popsong die slechts drie minuten duurt, drie strofes en een refrein heeft, gebruik maakt van voor de hand liggende akkoorden en na één beluistering kan worden nagezongen. Niet dat er iets mis is met deze muziek, of met haar intenties (amusement brengen), maar strikt genomen is dit geen ware multi-culturaliteit.

Interessant wordt het pas echt als twee verschillende werelden worden samengebracht vanuit hun eigenheid, en die eigenheid mogen en kunnen bewaren. Het doel van zo'n projecten is dan ook niet dat beide werelden 'blenden' en één nieuw homogeen resultaat vormen. Veeleer is het net de spanning die voortkomt uit hun ongelijkheid en misschien wel onverzoenbaarheid die maakt dat multi-cultuur vandaag één van de boeiende stromingen is binnen de kunsten (én binnen de maatschappij). Door de verschillendheid van iets anders, wordt je eigen identiteit pas echt duidelijk. De confrontatie met iets fundamenteel anders drukt je met je neus op jezelf, en laat toe om dingen in perspectief te zetten.

Vanuit een dergelijke openheid en gelijkheid gaat Octurn, een gereputeerd hedendaags jazz ensemble uit Brussel, het gesprek aan met de Tibetaanse monniken van het Gyuto klooster in India. Deze monniken worden hun leven lang opgeleid en beoefenen een unieke vorm van rituele muziek. Deze tantrische muziekpraktijk bestaat uit het langdurig zingen van zeer diepe tonen. De stembanden worden getraind om zo laag mogelijk te kunnen zingen, en met een bijzondere techniek wordt zelfs een soort tweestemmigheid bereikt. Bovenop de lage tonen, die voortdurend van klankkleur veran-

deren door de stand van de mond, weerklinkt een hoge toon, een soort fluittoon, die het gevolg is van specifieke akoestische verschijnselen. Deze techniek is zeer moeilijk te beheersen en resulteert in een haast onwerelds klankbeeld. Ook voor het urenlang zingen van dergelijke klanken is een langdurige en intensieve opleiding vereist. De bezwerende, meditatieve muziek van deze monniken laat een diepe indruk na, ook op niet-gelovigen. De muzikale praktijk is eeuwenoud en wordt nu geconfronteerd met de muzikale wereld van Octurn. Het ensemble laat zich inspireren door het meditatieve karakter van het monnikengezang, maar blijft wel trouw aan zijn eigen instrumentarium. De combinatie van fender rhodes piano, gewone piano, bas, slagwerk, saxofoon én elektronica met de pure en gesofisticeerde stemtechniek van de monniken is verre van zelfsprekend. Ongetwijfeld leidt dit tot verrassende confrontaties en vernieuwende inzichten, aan beide kanten van de dialoog. Ook de monniken stellen zich immers open voor deze nieuwe ervaring. Het feit dat ze de besloten wereld van het klooster verlaten om in een dergelijk project mee te stappen geeft aan dat dit soort boeddhisme niet alleen op zichzelf gericht is, zoals vaak gedacht wordt. De basis van deze levensovertuiging is immers dat door meditatie, en door het rituele gezang, de wereld ook effectief verbeterd kan worden.

Bo Van Der Werf maakte een compositie waarbinnen deze beide werelden elkaar ontmoeten, met respect voor hun eigenheid, met een uitnodiging tot confrontatie, maar zonder dwang tot integratie. Het perfecte kader voor een echte multi-culturele ontmoeting.

Klaas Coulembier

Musici:
Jozef Dumoulin: *Fender Rhodes*
Fabian Fiorini: *piano*
Gilbert Nouno: *elektronica*
Jean-Luc Lehr: *bas*
Chander Sardjoe: *drums*
Bo Van Der Werf: *sax*
Monniken van het Gyoto-klooster: *zang*

ARTISTIEKE LEIDING EN COMPOSITIE:
Bo Van Der Werf

ZONDAG 15 MEI 2011
CONCERTSTUDIO – 15U00 & 17U00
TAE-HYUNG KIM (KR)
PIANORECITAL

Programma 1
Fantasia n°3 in d klein, KV397 – W.A. Mozart
Nong-Mu – Young-Jo Lee
Selectie uit Suite Romeo & Julia – Sergei Prokofiev

Programma 2
Arabesque, Op. 18 – Robert Schumann
Baennorae, Barcarole – Ahn Sung-Min
Selectie uit Suite Romeo & Julia – Sergei Prokofiev

De wereld is een dorp, er gebeuren duizend dingen om ons heen. Meer dan ooit staan we in contact met andere delen van de wereld, en meer dan ooit hebben we de kans om kennis te maken met andere culturen. Vaak kijken wij met onze westerse ogen naar de vreemde en fascinerende kunst uit het Oosten. Pianist Tae-Hyung Kim draait de rollen om en benadert vanuit zijn eigen Koreaanse achtergrond enkele meesterwerken uit onze Westerse muziekcultuur. Het is geen toeval dat deze jonge pianovirtuoos hier in België voorbijkomt. Zoals zoveel andere finalisten van de Koningin Elisabethwedstrijd bouwde ook hij een carrière uit in Europa, waar de Belgische podia nooit veraf zijn. Koreanen – en bij uitbreiding alle Aziaten – die deelnemen aan deze gereputeerde wedstrijd hebben vaak te kampen met het vooroordeel dat ze de Westerse muziek niet echt begrijpen, of te mechanisch spelen. Tae-Hyung Kim maakte komaf met deze kritieken en imponeerde vriend en vijand met zijn verbluffend pianospel. In De Standaard stond te lezen: "Het allermooiste aan Tae-Hyung Kims Beethoven was vast en zeker dat je merkte dat hij echt van de muziek aan het genieten was." In alle recensies werd gezocht naar passende superlatieven om de muzikaliteit en doorleefdheid van Tae-Hyung Kims uitvoering te prijzen.

Tijdens het eerste concert wordt werk van Mozart en Prokofiev gecombineerd met muziek van Kims landgenoot Young-Jo Lee (°1943); het tweede concert brengt Schumann en diezelfde Prokofiev in contact met de muziek van Ahn Sung-Min (°1985), een andere jonge Koreaan.

Mozarts Fantasia in re klein K. 397 is een atypische compositie. De vorm van het werk is heel wispelturig, de thema's worden amper ontwikkeld en het werk lijkt

van de hak op de tak te springen. Net door deze fantasierijke vormgeving creëert het werk weliswaar een grote spanning die van de uitvoerder een grote beheersing van Mozarts muzikale taal vraagt. De transparantie en puurheid van deze kleine compositie maakt de muziek tegelijk breekbaar en vergankelijk. Schumanns Arabesque op. 18 is amper 60 jaar later gecomponeerd, maar baadt duidelijk in een meer romantische sfeer. Net zoals Mozarts Fantasia is deze Arabesque (letterlijk: versiering) eerder vrij van vorm, en gaat het werk meer om het oproepen van een bepaalde sfeer dan om het uitwerken van grote thema's of structuren.

Beide concerten worden dus geopend met een quasi-improvisatorisch pareltje uit het grote repertoire van de Westerse klassieke muziek, en gevolgd door een eigentijdse compositie uit Korea. Young-Jo Lee kent de Westerse muziek door en door. Als componist gaat hij vaak op zoek naar de raakvlakken tussen Koreaanse en Europese muziek. Zo schreef hij in 1990 een variatiereeks op een Koreaans thema, gebruik makend van allerhande Westerse compositietechnieken. In dat ene werk komen zowel de stijl van Johann Sebastian Bach als van Olivier Messiaen aan bod. Daarnaast gebruikte hij ook eigen technieken om het originele thema te transformeren. Opnieuw krijgen we dus een Oosterse kijk op het Westen, en niet omgekeerd. Hier staat een andere compositie op het programma, Nong-Mu.

Baennorae is Ahn Sung-Mins benadering van een barcarolle of bootlied. Deze piepjonge Koreaan won in 2010 de internationale Shipley Arts Festival Composition Competition met een orkestwerk getiteld Dreamland. Sung-Min schrijft muziek die rechtstreeks tot de luisteraar spreekt, in een heldere ongecompliceerde taal. Zijn werk moet het niet hebben van technische spitsvondigheden of originaliteiten, maar wel van een directe expressie en een groot gevoel voor poëzie en klankschildering.

Na een reis van West naar Oost keert Tae-Hyung Kim gedeeltelijk op zijn stappen terug en belandt hij in het midden, het Rusland van Prokofiev. De mooiste thema's uit zijn ballet Romeo en Julia worden verzameld in deze prachtige suite voor piano.

Klaas Coulembier

ZONDAG 15 MEI 2011
DE KORTRIJKSE SCHOUWBURG – 18U30
SLOTCONCERT STADSMUZIEK
WIM LAMBRECHT (BE)
SEELENVOLL: TOD UND VERKLÄRUNG

Piano Quartet in A klein – Gustav Mahler
Kryptos Quartet & Michel Stas

Vier Lieder des Abschieds, Op. 14 – Erich Wolfgang Korngold
Sterbelied
Mond, so gehst du wieder auf
Gefäßter Abschied
Jean Bermes & Michel Stas

Abschied – Franz Liszt
Michel Stas

Piano Quartet in A klein – Gustav Mahler
Kryptos Quartet & Michel Stas

Urlicht – Gustav Mahler
Im Abendrot – Richard Strauss
Ana Nage & Michel Stas

De romantiek is de periode van de grote emoties. Kunstenaars zochten naar manieren om hun diepste zielenroerselen uit te drukken in hun werk. Geliefde thema's zijn het natuurschoon, het lijden van de mens, leven en dood. Dat deze gevoelens een grote rol speelden in het werk van veel romantische componisten blijkt overduidelijk als we grasduinen in het repertoire van 19de eeuwse liederen. Gustav Mahler schreef tientallen liederen over de liefde en de dood. In Urlicht wordt bijvoorbeeld beschreven hoe God het pad naar de hemel belicht en zo verlossing brengt. Mahler gebruikte het lied in zijn tweede symfonie, en het maakt tegelijk deel uit van zijn liedcyclus op teksten uit Des Knaben Wunderhorn.

Een thema dat indirect hiermee verbonden is, is afscheid. Onder de noemer Tod und Verklärung, ontleend aan het gelijknamig symfonisch gedicht van Richard Strauss, worden in deze voorstelling enkele parels uit de late romantiek bij elkaar gebracht die elk op hun manier verband houden met afscheid. Afscheid van de jeugd, afscheid van het leven, dagelijks afscheid van de zon of van de maan...

Centraal in het programma staat het pianokwartet van Gustav Mahler, geschreven op 16-jarige leeftijd. Enkel het eerste deel werd voltooid. Na zijn studententijd zou Mahler geen kamermuziek meer schrijven, wat deze compositie nog meer bijzonder maakt. Erich Wolfgang Korngold schreef in 1921, op 24-jarige leeftijd, zijn Vier

Lieder des Abschieds op. 14. Korngold is niet de bekendste componist, maar de expressieve kracht van zijn muziek is bijzonder groot. Bovendien staat hij al aan het begin van de twintigste eeuw, en staat hij zo symbool voor het einde (afcheid) van de romantiek. Met Franz Liszt bevinden we ons opnieuw in de hoogdagen van de romantiek. De erg aparte pianocompositie Abschied kreeg als ondertitel Russisches Volkslied. Aandacht voor nationale identiteiten is immers nog zo'n terugkerend thema in deze periode. Liszt schreef dit werk amper één jaar voor zijn dood in 1886. Het vormt het rustpunt in deze voorstelling. Im Abendrot is één van de Vier Letzte Lieder van Richard Strauss, ook gecomponeerd vlak voor zijn overlijden. Heel bijzonder is dat hij op het einde van dit lied een muzikale verwijzing inlast naar het 60 jaar eerder gecomponeerde Tod und Verklärung. De grens tussen de kunstenaar en zijn personage schijnt te vervagen, alsof Strauss het hier over zijn eigen levens-einde heeft en de voltooidheid van zijn leven uitdrukt door de cirkel te sluiten.

Wim Lambrecht bracht al deze schitterende composities samen in één concept. Enerzijds blijft het idee van afscheid een rode draad vormen door de werken zelf. Anderzijds voegt hij er nog de gedachte van de onrechtstreekse spiegeling aan toe. Dat valt te vergelijken met de manier waarop je in een bolvormig oppervlak weer spiegelingen kan waarnemen. Je ziet iets dat wel een weerspiegeling is van het origineel, maar tegelijkertijd is het niet gelijkvormig. Dit vormt het uitgangspunt voor de enscenering. Zo wordt het pianokwartet van Mahler twee keer uitgevoerd. Door enkele eenvoudige ingrepen is de tweede uitvoering van hetzelfde werk toch helemaal anders. De ruimtelijke opstelling wordt gespiegeld, maar niet volledig. De muzikanten zijn dezelfde, maar niet volledig. Het publiek is hetzelfde, maar verhoudt zich op een andere manier tot het werk. Dat heeft immers kort daarvoor weerklonken en zit dus nog vers in het geheugen. Op die manier krijgt dezelfde compositie een heel andere benadering, wordt het anders belicht.

De belichting speelt ook letterlijk een cruciale rol. Dit concert is niet langer een recital, maar blijkt tegelijk ook een stuk theater te zijn, een opera misschien. Lambrecht maakt gebruik van wit en zwart, goud en zilver. Wit en zwart zijn eenvoudig te realiseren, met het aan of uitzetten van witte spots. Voor de gouden en zilveren tinten (complexe kleuren die niet alleen een bepaalde intensiteit, maar ook een zekere oppervlaktestructuur hebben) wordt gewerkt met voiles. Deze doeken kunnen het

podium ook indelen en bepaalde dingen verhullen. Met alle gevolgen van dien voor het akoestisch resultaat. Voor Wim Lambrecht is deze productie ook een afscheid van een lange periode waarin hij intensief werkte rond de muziek van Gustav en Alma Mahler, rond de romantische liedkunst.

Klaas Coulembier

UITVOERDERS:

Ana Naqé: *sopraan*

Jean Bernes: *bariton*

Michel Stas: *piano*

KRYPTOS QUARTET:

Hanna Drzewiecka: *eerste viool*

Elisabeth Wybou: *tweede viool*

Vincent Hepp: *altviool*

Anthony Gröger: *cello*

CONCEPT & REGIE:

Wim Lambrechts

Met de steun van Piano's Maene,
uw pianospecialist sinds 1938


STEINWAY & SONS.
exclusive importer Belgium

Steinway
Boston
Essex

Doutreligne

Sauter
Kawai
Roland
Yamaha



Piano's Maene is er voor alle pianisten !

Bent U een beginner, een hobbypianist, of een professioneel muzikant ?
Speelt U liefst klassiek, jazz of pop ? Wenst U een piano te kopen, te huren of
gewoon een stembeurt ? U zoekt een akoestische piano of een digitale piano ?
Een nieuwe of een tweedehandse ? Wij staan graag ter beschikking en delen
graag onze ervaring en waarden met U :

Passie, Kwaliteit, Traditie en Innovatie sedert 1938.



Piano's Maene

Passion for musicians

Meer dan 400 piano's op 7000 m² showroom :
Showrooms in Ruislede (vlak bij afrit E40 Aalter),
Gent (piano-outlet) en Brussel

Voor meer info over onze activiteiten en promoties :

www.maene.be

Festival van Vlaanderen Kortrijk is een organisatie van
Festival van Vlaanderen Kortrijk vzw.
Secretariaat: Conservatoriumplein 1, 8500 Kortrijk
056/22.64.50 - info@festivalkortrijk.be

Het Festival van Vlaanderen Kortrijk is lid van het grensoverschrijdend netwerk 'MuzeMuse' ter promotie van klassieke en hedendaagse klassieke muziek. Partners zijn MAFestival, Concertgebouw Brugge, Opéra de Lille en Théâtre d'Arras. In samenwerking met de Eurometropool Lille-Kortrijk-Tournai.



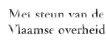
Europese Unie - Europees Fonds voor Regionale Ontwikkeling
Union européenne - Fonds Européen de Développement Régional

Het Festival is stichtend lid van het netwerk 'Resonance'. Een Europese samenwerking tussen Stichting Intro/In Situ in Maastricht, Festival van Vlaanderen Kortrijk en Singuhr Hörgeralerie in Berlijn. Geassocieerde partners zijn Association Bazar (Lille, FR), Audio Art Festival (Krakow, PO), Lydgalleriet (Bergen, NO) en Skanu Mezs (Riga, LV).



Partners:

Met de steun van:



Festivalpartner:



Mediapartner:



Sponsors:



Met dank aan:



