

Onderwijs dient niet om ons louter kennis bij te brengen, maar ook om ons en de wereld beter te maken. (...) Onze persoonlijke en morele ontwikkeling zullen enorm gebaat zijn bij het toekennen van een meer centrale plaats aan muzische vorming in het onderwijs, en in onze levens.

Uit: Alicja Gescinska, *Thuis in muziek*.
Een oefening in menselijkheid
Festivalessay 2018



FESTIVAL 20/21

de klassiekers van de toekomst
the classics of the future



De dans van de aarde

Leuven, 24 september 2018

maandag 24 september

Aula Pieter de Somer

20.30u

OPENINGSCONCERT ACADEMIEJAAR KULEUVEN

Sponsors BNP Paribas Fortis – Peeters Drukkerij/Uitgeverij/Boekhandel

De dans van de aarde

Béla Bartók

Sonate voor twee piano's en slagwerk

Igor Stravinski

Le Sacre du Printemps (arrangement)

ca. 75'

Het Collectief

Thomas Dieltjens, *piano*

Piet Kuijken, *piano*

Tom De Cock, *slagwerk*

Titus Franken, *slagwerk*

Béla Bartók

1881-1945

Sonate voor twee piano's en percussie – 1938

Assai lento – Allegro molto

Lento, ma non troppo

Allegro non troppo

[**NATIONALE TROTS**] In de eerste decennia van de 20^e eeuw werd de kaart van Europa grondig hertekend. De nationalistische revolutiegolven uit de 19^e eeuw hadden een nieuw bewustzijn van nationale identiteit gevoed. Taal werd het nieuwe ijkpunt voor culturele identiteit. “De taal is gansch het volk”, zo formuleerde Prudens Van Duysse het nog in 1836 en daadwerkelijk begonnen steeds meer taalgroepen hun volkstaal te koesteren en op basis daarvan plots ook over politieke autonomie te spreken. Bij uitstek in staten die historisch op basis van grondgebied ontstaan waren, zorgde dat voor spanning. Zodra met de Eerste Wereldoorlog de machtsverhoudingen tussen de grote naties wijzigden, ging de nationalistische bal pas echt aan het rollen. Zo ook in Hongarije. De Oostenrijks-Hongaarse dubbelmonarchie viel uit elkaar, terwijl de Hongaren zelfbewust de Duitstalige culturele dominantie van zich afschudden.



De vlag van de oude
dubbelmonarchie
Oostenrijk-Hongarije

[**BOERENMUZIEK**] Voor een kind uit de stedelijke burgerij van Budapest was de ‘Hongaarse’ muziek die Bartók kende die van zigeunerorkestjes die de sfeer in het uitgaansleven van die tijd brachten. Groot was dan ook Bartók's verbazing toen hij een dienstmeisje een traditioneel lied hoorde zingen en beseftte dat het helemaal niets te maken had met de hybride mix van Balkan-elementen die in het repertoire van de zigeunermuzikanten klonk. Het was de start van een toegewijde studie van de lokale volksmuziek. Vanaf 1906 trok Bartók gewapend met een fonograaf het Hongaarse (en later steeds verder het Centraal-Europese) platteland in om opnames en transcripties te maken van de traditi-

onele muziek die de dorpelingen zongen en speelden. Zijn speurtocht naar die “boerenmuziek” (de term die Bartók voor dit repertoire gebruikte, klinkt in onze politiek correcte oren nu misschien bizar) leverde een goudmijn aan etnomusicologisch bronnenmateriaal op, maar voor Bartók bleek het ook een belangrijke kiem voor zijn eigen verdere muzikale ontplooiing.



Béla Bartók begon vanaf 1906 intensief de Hongaarse ‘boerenmuziek’ te bestuderen

[MODERNE PREHISTORIE] Wanneer Béla Bartók de invloed van Hongaarse en andere traditionele muziek op zijn eigen werken besprak, noemde hij drie mogelijke categorieën. De eerste lag voor de hand: materiaal uit traditionele muziek letterlijk overnemen. De tweede categorie bestaat uit nieuwe muziek bedenken naar het model van zulke volksmuziek. Hoewel Bartóks oeuvre bulkt van de voorbeelden uit die twee categorieën, is de derde categorie het interessantst: je (modernistische, vernieuwende) muzikale idioom baseren op elementen uit die traditionele muziek. Voor dit fenomeen, dat ook in Stravinski’s *Sacre du Printemps* een belangrijke rol speelt, gebruikt musicoloog Richard Taruskin de term ‘neoprimativisme’: “de zoektocht naar een moderne stijl door evocaties van prehistorie”. Of Bartók echt naar het (geïdealiseerde) verleden verwijst (wat de *Sacre* wél doet) valt te betwijfelen, maar zijn keuze om zijn modernistische taal te verbinden met de abstracte eigenschappen van Hongaarse traditionele muziek is evident: asymmetrische maatsoorten, grillige ritmes, dissonante harmonische combinaties van bepaalde intervallen. Ook wanneer Bartók geen volksmuziek citeert of imiteert, zijn de melodische sprongen, harmonische wendingen en ritmische patronen van die Hongaarse traditionele muziek diep in het muzikale dna van zijn modernistische stijl verankerd.

[TRADITIE] Voor Béla Bartók kwam de rauwe kracht van de traditionele muziek van pas om de modernistische fascinatie voor nieuwe klanken, ritmes en kletterende dissonanten uit te werken. Toch spreekt uit zijn muziek ook een grote affiniteit met de klas-



Op het eerste zicht lijkt de celesta gewoon een kleine piano, maar binnenin bespelen de hamertjes metalen staafjes met houten resonatoren, die klinken als een klokkenspel



Bartók aan de traditionele draailier

siek-romantische traditie. Bij uitstek in zijn late werken, krijgen klassieke modellen, vormprincipes en zelfs de tonale taal weer een prominente plek zoals in het *Zesde Strijkkwartet* (1939) of het *Concerto voor Orkest* (1943). Het hervonden evenwicht tussen vernieuwing en traditie leverde enkele van Bartók's meest succesvolle composities op, waaronder de twee werken die hij op vraag van dirigent en mecenas Paul Sacher componeerde voor het kamerorkest van Basel: *Muziek voor snaren, slagwerk en celesta* (1936) en de *Sonate voor twee piano's en percussie* (1938). Dat blijkt ook uit de vorm. De *Sonate* volgt de gebruikelijke driedelige structuur snel-langzaam-snel, waarbij het eerste deel bovendien in de oerklassieke sonatevorm is geschreven.

[SNAREN EN SLAGWERK] Twee piano's en twee percussionisten was in 1938 geen courante keuze en al zeker niet in combinatie met een klassieke titel als 'Sonate'. Percussie werd in die periode steeds vaker gebruikt door modernistische componisten (het werk van Edgard Varèse is daarvan een prima voorbeeld) omdat het nieuwe kleuren mogelijk maakte, maar ook omdat het een 'sound' neerzette die allerminst romantisch klonk. Hetzelfde geldt voor de behandeling van de piano. In zijn meest expressionistische fase had Bartók al furore gemaakt door in zijn *Allegro Barbaro* uit 1911 (een méér neoprimitivistische titel is moeilijk denkbaar, trouwens) de pianist bijna agressief te laten hameren op de toetsen – alle lyrische pianistiek à la Chopin, Liszt of Rachmaninov maakte plaats voor percussieve intensiteit. Decennia later, in *Muziek voor snaren, slagwerk en celesta* is het in de ongewone mix van timbres niet duidelijk of de piano in het ensemble bij de 'snaren' hoort, dan wel bij het 'slagwerk'. Dat Bartók in de *Sonate* percussie en piano's met elkaar verbindt, neemt de draad weer op van die modernistische, harde, hamerende pianoklank. Maar minstens even vreemd voor een luisteraar uit 1938 was dat ook het omgekeerde waar is. Bartók vertrouwt de percussie in de *Sonate* opvallend veel melodisch materiaal toe. De rol van de percussionisten is zelfs niet zozeer rit-

misch en slagvaardig, maar minstens even melodisch gericht. Het feit dat het slagwerk een kamermuzikale rol kreeg en daardoor op gelijke voet kwam te staan met de piano's in de ontwikkeling van het thematische materiaal, was dé grote verrassing en baanbrekende vernieuwing die Bartók in het werk boven toverde.

[GULDEN SNEDE] Het belang van het percussieve, de modernistische, weliswaar klassiek vormgegeven taal en de organische band met stuiterende Hongaarse ritmes en grillige volksmuziek-melodie worden vaak genoeg beklemtoond en is ook hoorbaar aanwezig in de *Sonate voor twee piano's en slagwerk*. Maar tegelijk is dit werk ook een modelvoorbeeld van Bartóks rationele kant. Veel van zijn werken tonen een obsessie met symmetrie en wiskundige verhoudingen en dat laatste is in de *Sonate* overduidelijk. De *Sonate* als geheel en elk van de drie delen afzonderlijk weerspiegelen de verhouding van de gulden snede (0,618), dit is de verhouding waarbij twee elementen die samen een geheel vormen zich zo tot elkaar verhouden dat het grote deel in dezelfde relatie staat tot het kleine deel als het geheel tot het grote deel. Zo neemt het eerste deel bijvoorbeeld exact 61,8% van de duur van het werk in beslag. Toeval? Ook binnen de delen blijken belangrijke momenten exact op het punt van de gulden snede te vallen. Het geeft het werk een architecturale kwaliteit, hetzelfde aspect van harmonie dat je bijvoorbeeld in Griekse tempels terugvindt.



De gulden snede vormt een van de meest fundamentele verhoudingen in de kunst, niet enkel in de muziek maar ook in de beeldende kunst, bijvoorbeeld al bij Leonardo da Vinci

Igor Stravinski

1882-1971

Le sacre du printemps arrangement – 1913

Première Partie: l'Adoration de la terre: Introduction, Les Augures printaniers – Danse des adolescentes, Jeu du rapt, Rhonde printanières, Jeux des cités rivales, Cortège du Sage – Adoration de la terre – Le Sage, Danse de la terre

Seconde Partie: Le Sacrifice: Introduction, Cercles mystérieux des adolescentes, Glorification de l'élue, Évocation des ancêtres, Danse sacrale de l'élue



Ontwerpen voor de kostuums voor de première van *Le sacre du printemps* door Nicholas Roerich uit 1912



Igor Stravinski met zijn kat

[DIAGHILEV] In 1906 streek de impresario Sergei Diaghilev neer in Parijs om daar, aanvankelijk met flinke financiële steun van het Russische hof een ‘Russisch seizoen’ te organiseren. Naast concerten met Russisch repertoire van gevestigde meesters (Glazoenov, Rimski-Korsakov), had Diaghilev daarbij ook duidelijk oog voor jonger en vernieuwend talent zoals Alexander Skrjabin of Sergei Rachmaninov. Al snel groeide daaruit een balletgezelschap, ‘Les Ballets Russes’ dat niet enkel het kruim van Russische choreografen als Michel Fokine en sterdansers als Vaslav Nijinski in de rangen telde, maar ook een ‘Russische’ stijl in de Parijse balletwereld binnenbracht. De cruciale productie die hun faam op de Parijse scène vestigde, was *De Vuurvogel* (1910), een sprookje dat baadde in Russische couleur locale, op scenario en choreografie van Fokine en met muziek van een jonge, nagenoeg onbekende leerling van Rimski-Korsakov: Igor Stravinski. De Ballets Russes werden prompt een begrip in de danswereld en de carrière van Stravinski was gelanceerd.

[SACRE-AKKOORD] Na het succes van de *Vuurvogel*, vervolgde Stravinski zijn samenwerking met Diaghilevs gezelschap met *Petroesjka* (1911). Waar de muziek van de *Vuurvogel* nog sterk in het spoor van Rimski-Korsakovs stijl was geschreven, introduceerde Stravinski in zijn tweede ballet een voorraad vooruitstrevende

elementen. Vooral de behandeling van de harmonie had heel wat nieuws in petto, bijvoorbeeld gewaagde dissonante sonoriteiten, die wel nog in balans waren met materiaal dat vertrouwder in het oor lag. In de *Sacre* zou Stravinski dat nog veel radicaler doortrekken. Na de prelude begint de ‘Augures printaniers’-scene daar bijvoorbeeld met een hamerend, voortdurend herhaald dissonant akkoord van zeven noten, waarbij enkel de grillig wisselende accenten voor variatie zorgen. Toen Stravinski die passage voorspeelde aan Diaghilev, merkte hij dat die er wat ongemakkelijk bij werd. “Gaat dit zo nog lang door?”, vroeg Diaghilev. Waarop Stravinski zou geantwoord hebben: “Helemaal tot aan het einde, mijn beste.”

[SCHANDAAL] De muzikale mokerslag die de *Sacre* was, zou inderdaad zijn effect op het publiek niet missen. Op 29 mei 1913 keek een volgepakt Théâtre des Champs Élysées reikhalzend uit naar *Le sacre du printemps*. Na de successen van de *Vuurvogel* en *Petroesjka* waren de verwachtingen hoog gespannen. Het onderwerp van het ballet – een heidens Russisch ritueel – had ook genoeg ‘exotische’ ingrediënten in huis om het Parijse publiek dat uit was op zulke nieuwigheden, te prikkelen. Maar er bleek een grens aan de tolerantie voor noviteiten en de voorstelling ontaarde meteen in chaos. Het maakt van de *Sacre* een van de meest besproken premièreavonden in de prille jaren van de moderne muziek. Wat zich op die avond precies afspeelde, is moeilijk te reconstrueren, want de verhalen van getuigen lopen nogal uiteen. Er werd in elk geval geroepen en gejouwd naar hartenlust. Voor- en tegenstanders van het ballet gingen mogelijk zelfs op de vuist, maar er mengden zich ook niet-artistieke thema’s in het rumoer. Zo zou de componist Florent Schmitt de “sletten van de seizième” luidkeels hebben aangemaand om hun mond te houden. Het zestiende arrondissement was een van chicste wijken van Parijs. Het thema van artistieke vrijheid en modernistische vernieuwing mengde zich in het gekrakeel kennelijk met anti-bourgeois sentimenten.



Dansers van de 'ballets russes' in de kostuums voor de première van *Le Sacre* in 1913

[MASSACRE DU TYMPAN] Met zo'n bewogen première had het slecht kunnen aflopen met Stravinski's carrière, maar al vlug bleek dat, afgezien van die première, de reacties op het werk overal positief waren. En geen succes is zo opvallend als een schandaalsucces. Wat precies de heftige reacties losweekte, is bovendien niet duidelijk. Zeker, de muziek van Stravinski was radicaal, vol onregelmatige ritmes, beukende dissonanten, hoekige motieven, veelgelaagde texturen en bruuske overgangen, maar had in al die stuwende energie ook iets heel overweldigends. De bijnaam die het werk al snel kreeg, "Le massacre du tympan" (de slachting van het trommelvlies), was niet helemaal onverdiend. Maar mogelijk was het bovenal de choreografie van Nijinski die het publiek in het verkeerde keelgat schoot. De primitieve rituele lading vertaalde Nijinski in extreem aardse, hoekige, stampende bewegingen. Voor een balletpubliek dat in werken als *Gisèle* gewend was ballerina's quasi gewichtloos en hyper-elegant over het podium te zien zweven, was zoveel primaire lichamelijke ongetwijfeld een schok.



Naar aanleiding van de honderdste verjaardag van het ballet, werd *Le sacre du printemps* in 2013 hernomen in het Théâtre des Champs-Élysées te Parijs

[NEOPRIMITIVISME] Het verhaal dat wordt uitgebeeld in de *Sacre* is ook geen traditioneel balletscenario. Stravinski was al in 1908, kort na de *Vuurvogel*, begonnen aan een project dat toen nog "Het grote offer" en later "Gewijde lente" als werktitel droeg. De 'Russische dans' uit *Petroesjka* was oorspronkelijk voor dat project bedoeld. Hiervoor nam Stravinski contact op met de schilder Nicolai Roerich, een kenner van de vroege Russische geschiedenis die uiteindelijk het scenario voor de *Sacre* zou schrijven, gebaseerd op Slavische rituelen bij het aanbreken van de lente. Het thema greep nadrukkelijk terug naar barbaarse, primitieve elementen en toont een voorchristelijk Rusland waar ook een aspect van wreedheid mee verbonden is. Het ballet is een aaneenschakeling van rituelen, waarbij aan het begin een jonge maagd wordt aangeduid, die tegen het einde van het ballet zichzelf als offer ter dood danst. Het thema sluit perfect aan bij het neoprimitivisme: het 'primitieve' ele-

ment oproepen als middel om muzikaal vernieuwend te werken. Om die reden haalde Stravinski (mogelijk zelfs op suggestie van Roerich) allerlei materiaal uit Russische traditionele muziek, waar hij dan een harde modernistische wending aan gaf.

[BLOKKENDOOS] Hoewel de *Sacre* nog allerlei vertrouwde elementen bevat, levert Stravinski heel wat nieuwe elementen. Net als bij Bartók valt de grillige, hoekige ritmiek op, in combinatie met een percussieve speelstijl. Ook schrikt hij er niet voor terug om verschillende autonome lagen in contrasterende ritmes (en harmonieën) tegelijk boven elkaar te plaatsen. De harmonie heeft een al even ongeremd karakter en zoekt graag scherpe dissonanten op. Maar het opvallendst is wellicht Stravinski's keuze om materiaal abrupt naast elkaar te plaatsen. In vergelijking met de Duits-romantische stijl, waarin het materiaal zich organisch ontwikkelt, was dit een radicaal andere benadering van vorm. Het is alsof blokjes materiaal bruusk naast elkaar staan, en soms ook in verschillende lagen bovenop elkaar. Binnen die blokjes ontwikkelt het materiaal zich ook niet. Het zijn statische, vaak herhaalde flarden die elkaar abrupt opvolgen. Vandaar de vergelijking met een blokkendoos. Ook de architectuur van de *Sacre* is bewust primitief en versplinterd. Als de spanning wordt opgedreven is dat niet omdat de motieven zich geleidelijk ontwikkelen, maar omdat de akkoorden, motieven en ritmes alsmaar intenser worden.



Stravinski en zijn portret (1966)

Thomas Dieltjens (°1969) studeerde piano aan het Koninklijk Conservatorium van Brussel, waarna hij zich specialiseerde tijdens de Internationale Sommerakademie aan het Mozarteum te Salzburg en aan de Hochschule der Künste in Berlijn. Sinds 1998 is Dieltjens pianist en artistiek leider van ensemble Het Collectief, dat de voorbije jaren uitgroeide tot een internationale referentie voor de uitvoering van 20^e- en 21^e-eeuwse kamermuziek.

Pianist **Piet Kuijken** (°1972) behaalde zijn hogere diploma's piano en kamermuziek met grootste onderscheiding aan het Koninklijk Conservatorium van Brussel. Kuijken is actief als solist maar blinkt evenzeer uit als kamermusicus. Zijn repertoire reikt van barok tot hedendaags, waarbij hij ook vaak historische instrumenten bespeelt.

Als lid van Ictus, Brussels Philharmonic, Nadar Ensemble en Triatu stond **Tom De Cock** (°1982) al op vele grote podia van de hedendaagse, recente en klassieke muziek. Daarnaast speelt hij in diverse constellaties als freelance muzikant. Hij behaalde zijn master in het slagwerk aan het Koninklijk Conservatorium van Brussel waarop hij zich specialiseerde in de hedendaagse muziek aan HFMDK Frankfurt am Main en een doctoraat afwerkte aan de VUB en het Koninklijk Conservatorium Brussel.

De jonge percussionist **Titus Franken** vult het viertal voor dit openingsconcert aan. Tijdens zijn studies werkte hij reeds mee aan verschillende projecten, onder meer met Oxalys en Het Collectief. Dit jaar nog won hij de percussieauditie van het Brussels Philharmonic, waar hij vanaf het huidige seizoen aan de slag gaat.

FESTIVALTEAM

Mark Waer, *voorzitter*
Maarten Beirens, *algemeen directeur en artistieke leiding*
Pieter Bergé, *artistieke leiding*
Peter Janssens, *adviseur*
Eddy Frans, *adviseur*
Pauline Jocqué, *productie*
Yentl Ventóse, *publicaties en productieassistentie*
Martine Sanders, *communicatie*
Anne Hodgkinson, *vertaling*
De Cijferraad, *boekhouding*

CONCERTINLEIDING

Maarten Beirens

PROGRAMMABOEK

Maarten Beirens, *teksten*
Pieter Bergé, *teksten & hoofdredactie*
Yentl Ventóse, *redactie*
Martine Sanders, *eindredactie*

CONTACT

Festival van Vlaanderen Vlaams-Brabant
Brusselsstraat 63, 3000 Leuven
T 016/200 540
info@festival2021.be
www.festival2021.be

*Festival 20/21 is lid van het
Festival van Vlaanderen www.festival.be
en de European Festivals Association (EFA)
www.efa-ae.eu*

Festival 20/21 heeft alles in het werk gesteld om de rechthebbenden te vinden, maar zonder resultaat. Eenieder die meent rechten te kunnen laten gelden, kan contact opnemen via info@festival2021.be.

© Festival 20/21 en zijn auteurs.
Alle essays zijn originele bijdragen, geschreven in opdracht van het Festival van Vlaanderen Vlaams-Brabant. Niets mag worden overgenomen zonder schriftelijke toestemming van het Festival van Vlaanderen Vlaams-Brabant.

VORMGEVING

H! Princen + De Roy

DRUK

Peeters Herent

Subsidiënten, sponsors en partners

Subsidiënten



Sponsors

Partners

Nationale Bank van België,
Martin's Klooster, imec

Sponsors

met VIP-invitaties
Peeters drukkerij/uitgeverij/
boekhandel, BNP Paribas
Fortis, ageas, Thrombo-
Genics

Logistieke sponsors

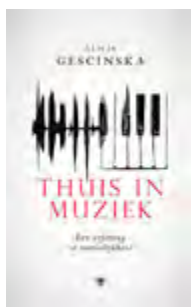
Piano's Maene, Auvicom,
Pentahotel Leuven, Leffe,
The Leuven Institute for
Ireland in Europe

Mediasponsors

Klara

Partners

30CC, De Bijloke, Muziekgebouw aan 't IJ, Davidsfonds Academie, Barbóék, deSingel, Alamire Foundation,
Luca School of Arts, STUK, FUND+



Festivalessay 2018 — Festival 20/21 nodigde de Vlaams-Poolse filosoof, schrijfster en televisiemaakster Alicja Gescinska uit om een essay te schrijven over muziek. Als uitgangspunt stelde Gescinska de vraag: maakt muziek mens en maatschappij beter? In de loop der tijd hebben filosofen zich met grote scepsis over die vraag gebogen. Plato waarschuwde dat muziek gevaarlijke veranderingen in de maatschappij kan veroorzaken. Eeuwen later wees Adorno op de schadelijke kracht van jazz, die ons tot tamme burgers zou maken. Alicja Gescinska is ervan overtuigd dat muziek

eerder een verheffende dan een verderfelijke kracht bezit. Muziek kan een grote rol spelen in onze persoonlijke en morele ontwikkeling. Daar staan we vandaag de dag te weinig bij stil. In het onderwijs speelt muziek nauwelijks nog een rol, en in het dagelijks leven zien we muziek vooral als bron van ontspanning, ter verstrooiing of vertroosting. In dit heldere essay toont Gescinska op overtuigende wijze dat muziek eerder een fundament dan een ornament van ons bestaan is. Muziek laat ons thuiskomen in onszelf, en vormt ons thuis in de wereld.

Alicja Gescinska, *Thuis in muziek. Een oefening in menselijkheid*, Amsterdam: De Bezige Bij, 2018.