

Het is precies dit
wat gebeurt wanneer we
naar een muziekstuk luisteren:
voor ons ontvouwen zich
de emotie, het gevoel,
de innerlijke beleving van de ander,
die deel worden van onze eigen
emoties, gevoelens en
beleving.

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

Laatste woorden

Leuven, 22 oktober 2018

maandag 22 oktober

30CC/Schouwburg

20.30u

Laatste woorden

Erik Satie

La mort de Socrate

John Cage

Cheap Imitation III

Franz Liszt

Via Crucis

ca. 70'

Lore Binon, *sopraan*

Jan Michiels, *piano*

Lise Bruyneel/La fabrique des regards,

video & beelddramaturgie

Pieter Bergé, *dramaturgie*



Jacques Louis David schilderde *De dood van Socrates* in 1787. Door de eeuwen heen bleven Socrates' laatste woorden talrijke kunstenaars inspireren



De kruisweg vormt een centraal thema in de religieuze kunst, zowel als cyclus als in losse episodes; zo ook in dit middenpaneel van de *Kruisoprichting* van Peter Paul Rubens uit 1610

Concept

[LAATSTE WOORDEN] Laatste woorden spreken altijd tot de verbeelding, zeker als ze afkomstig zijn van twee van de meest inspirerende figuren uit de westerse cultuurgeschiedenis: Socrates en Christus. Socrates sprak, voor hij de gifbeker leegdronk, zijn wens uit om aan Asclepius een haan te bezorgen; Christus vroeg zich af, lijdend aan het kruis, waarom God de Vader hem verlaten had. Achter de woorden gaan hele levens en vele betekenissen schuil, die steeds om nieuwe interpretaties vragen.

[VERVLOGEN TEKSTEN] In de gekozen muziekwerken vindt er telkens een opmerkelijk proces plaats waarbij de woorden gedeeltelijk of helemaal vervlogen. Cage baseerde zich vrij letterlijk op Satie's *Socrate*, maar liet in zijn stuk de oorspronkelijke tekst van Plato helemaal achterwege; die laat enkel nog zijn sporen na in de ritmische lijn die hij rechtstreeks uit Satie's stuk overneemt. Liszt gaat enigszins anders te werk. Zijn oorspronkelijke versie van *Via Crucis* (1878-79) vertrok nog van een gezongen Latijnse tekst. In de pianoversie zijn deze woorden nog wel terug te vinden in de partituur, maar eerder als een geheugensteuntje voor de pianist; ze zijn niet meer feitelijk hoorbaar. Eerder leven ze door als een herinnering, die volledig door de woordloze klank is geabsorbeerd.

[VAGE HERINNERINGEN] In deze encenering worden de vervlogen teksten hier en daar visueel in herinnering gebracht. Wat voor het oor verborgen wordt, wordt voor het oog weer gedeeltelijk zichtbaar gemaakt. De uitgewiste sporen dringen zich hier en daar weer op, waardoor de link tussen de originele versies en hun varianten weer tot leven komt.



Naast zijn eigen zelfportretten geeft Suzanne Valadons portret van Erik Satie diens excentrieke aard het beste weer

De laatste woorden van Socrates

Erik Satie (1866-1925) & John Cage (1912-1992)

[SATIE, DE ZONDERLING] De Fransman Erik Satie (1866-1925) is een van de meest bizarre en weerbarstige figuren uit de muziekgeschiedenis. Over zichzelf zei hij dat hij het gevoel had dat hij “als een zeer jonge man terechtgekomen was in een zeer oude wereld.” Hij had een natuurlijke afkeer van de geplogenheden van de romantiek, met haar onverzadigbare neiging tot overdrijving en diepzinnigheid. Zelf zocht Satie naar een stijl die netjes en afgestoft was. Hij verkoos eenvoud boven complexiteit, lichtvoetigheid boven zwaarmoedigheid, humor boven tragiek. Hij componeerde alsof de geschiedenis niet bestond, alsof hij van uit het niets gewoon helemaal zichzelf kon zijn. Zijn weerbarstigheid betreft dus niet de toegankelijkheid van zijn werken – integendeel! – maar wel de moeilijke stilistische klassering ervan.



Zelfportret van Winnaretta Singer, Princesse de Polignac, uit 1913

[PRINCESSE DE POLIGNAC] Satie's *Socrate* (1919) kwam er op bestelling van Winnaretta Singer, het twintigste (!) kind van de bekende naaimachinegigant Isaac Singer. Winnaretta werd vooral bekend als Prinses Edmond de Polignac, naar de naam van haar echtgenoot. Die Polignac was een notoir homoseksueel waarmee Singer, een vooraanstaande lesbische, een 'wit' (i.e. ongeconsumeerd) en 'lavendelen' huwelijk deelde (i.e. een huwelijk tussen twee homoseksuelen van een verschillend geslacht). Winnaretta was zelf een schilderes maar ontpopte zich ook tot een belangrijke mecenas in het Parijse muziekleven. Vanuit die hoedanigheid organiseerde ze geregeld salons, waarvoor ze onder meer opdrachtwerken gaf aan Igor Stravinski (*Renard*), Darius Milhaud (*Les Malheurs d'Orphée*), Francis Poulenc (*Concerto voor twee piano's*), Kurt Weill (*Tweede Symfonie*) en Germaine Tailleferre (*Eerste Pianoconcerto*). Ook Satie's *Socrate* hoort in dit rijtje thuis. Aanvankelijk was het de bedoeling dat Satie stukjes zou schrijven die gecombineerd zouden worden met voorgelezen fragmenten van

Oudgriekse auteurs. Satie, die geen grote liefhebber was van deze vorm, besloot uiteindelijk om er een gezongen stuk van te maken, waarbij hij wel zo veel mogelijk vasthield aan het idee van het ‘reciteren’. Daarbij bleef hij trouw aan Singers opdracht om uitsluitend vrouwelijke stemmen te gebruiken, ook al komen die in de gebruikte dialogen van Plato eigenlijk niet voor.

[PLATO] Satie’s *Socrate* bestaat in verschillende versies, waarvan die voor piano en zangeres de eerste is. Het werk bestaat uit drie delen: *Portrait de Socrate* (met teksten uit *Symposion*), *Sur les bords de l’Illissus (Phaedrus)* en *La Mort de Socrate (Phaedoon)*. In *De dood van Socrates* worden de laatste uren van Socrates beschreven. De tekst is opgesteld als een vrij zakelijk verslag, waarin de filosoof nu en dan ook zelf aan het woord komt. Centraal daarbij staat het gegeven dat Socrates berust in zijn lot, zonder wrok of wrangheid. Hij blijft lucide tot het laatste ogenblik en sterft in waardigheid. In zijn laatste woorden laat hij zich niet verleiden tot diepzinnigheid, maar herinnert hij zijn kompaan aan een openstaande schuld: “Criton, ik ben Asclepius nog een haan verschuldigd. Geef hem die en verzuim het niet!” In hun banaliteit zijn deze woorden vooral ook raadselachtig en hebben ze veel aanleiding gegeven tot interpretatie. Nietzsche beschouwde Socrates’ offer aan Asclepius – de god van de geneeskunde – als een symbool van zijn verzoening met de dood, alsof het vergif het medicijn zou zijn dat hem eindelijk van het leven zou verlossen.

[WITTE MUZIEK] Satie omschreef *Socrate* als een “wit stuk”, een stuk dat gekenmerkt wordt door zuiverheid en weinig uitgesproken emoties. In de muziek vertaalt dit zich in een uiterste zuinigheid van de middelen: de zangstem is puur recitatief en suggereert daardoor een zekere afstand. De begeleiding is gereduceerd tot de grootst mogelijk eenvoud, met voortdurend transparante akkoorden en heel veel herhalingen. De muziek klinkt alsof ze uren kan

doorgaan zonder echt van gedaante te veranderen: voor de enen bleek dat een garantie voor verveling, voor de anderen een recept voor verstilling en verdieping.



Portret van John Cage (1988)

[CAGE] John Cage (1912-1992) is zowat de avant-garde-koning van de tweede helft van de 20^e eeuw. Niet alleen in technische zin, maar vooral ook in zijn denken over muziek heeft hij de muzikale bakens na de Tweede Wereldoorlog danig verzet. Dat hij daarbij een grote sympathie had voor Satie hoeft niet te verbazen. Bij beide componisten speelt er een onwil om zich te verzoenen met het establishment, is er een moeilijk te ontwarren vermenging van spel en ernst, en is er het voortdurende verlangen om het publiek met raadsels op te zadelen. Hoewel beide componisten graag humoristisch uit de hoek kwamen, wilden ze tegelijkertijd ook ‘au sérieux’ genomen worden.

[VAN ARRANGEMENT TOT ‘CHEAP IMITATION’] Cage’s aandacht voor *Socrate* werd getrokken door de choreograaf Merce Cunningham, die overigens ook zijn levenspartner was. In 1947 ontwierp Cunningham een choreografie die op het eerste deel van *Socrate* gebaseerd was, en vroeg daarvoor een bewerking voor twee piano’s aan Cage. In 1968 werd beslist het project uit te breiden over het volledige werk, en zorgde Cage, samen met Arthur Maddox, voor de vervollediging van het arrangement. Nog voor de dansvoorstelling kon doorgaan, werd de transcriptie door Satie’s uitgever in Parijs verboden. Daarop besloot Cage een *eigen* versie te maken, die wel volledig de vorm en de ritmische structuren van het origineel – die voor de dansers natuurlijk cruciaal waren – zou behouden. In die nieuwe vorm, die hij *Cheap imitation* of *Goedkope imitatie* doopte en die voor slechts één piano bedoeld was, ging de dansvoorstelling in première in 1970. In dezelfde lijn paste ook Cunningham zijn titel aan tot *Second Hand* of *Tweedehands*. Satie zou de humor hiervan allicht beter gesmaakt hebben dan Cage’s uitgever.



John Cage (rechts) en zijn levenspartner, choreograaf Merce Cunningham (links)

[WITTER DAN WIT] Hoe ‘wit’ de muziek van Satie ook al was, toch koos Cage ervoor om haar zo mogelijk nog verder te ‘strippen’. *Cheap imitation* bestaat dan ook maar uit één stem, wat op een piano – het polyfone instrument bij uitstek – een zeer ongebruikelijke manier van spelen is. De vocale partij viel dus helemaal weg, en daarmee vanzelfsprekend ook de tekst. Voor zijn reductie baseerde Cage zich op de ritmische patronen van Satie’s partituur. Om de toonhoogte van iedere noot te bepalen, maakt hij gebruik van de *I Ching*-methode. Daarbij werden bij iedere behouden noot van Satie enkele vastgelegde vragen gesteld die uiteindelijk over de toonhoogte in de imitatie beslisten. De componist legde het lot van het werk dus voor een deel in de handen van het toeval, terwijl hij een ander deel (de ritmische structuren) strak onder controle hield. Hoewel deze manier van werken zeer karakteristiek was voor Cage, voelde hij zelf toch een zekere vervreemding tegenover dit stuk, ook al omdat zijn betrokkenheid op een andere componist hier zo expliciet was. Cage vond dat in de eerste plaats voor zichzelf ‘verwarrend’, maar was naar eigen zeggen deze verwarring verschuldigd aan zijn liefde voor Satie.

De laatste woorden van Christus

Franz Liszt (1811-1886): Via Crucis (1878-79)



Franz Liszt, geportretteerd door Franz Hanfstaengl in 1858

[KRUISWEG] ‘Via Crucis’ is de Latijnse benaming van de kruisweg, de weg die Jezus aflegde tussen zijn terdoodveroordeling en zijn graflegging. Traditioneel bestaat dat parcours uit veertien staties: 1. Jezus wordt ter dood veroordeeld; 2. Jezus neemt het kruis op zijn schouders; 3. Jezus valt voor de eerste maal onder het kruis; 4. Jezus ontmoet zijn Heilige Moeder; 5. Simon van Cyrene helpt Jezus het kruis te dragen; 6. Veronica droogt het aangezicht van Jezus af; 7. Jezus valt voor de tweede maal; 8. Jezus troost de we-nende vrouwen; 9. Jezus valt voor de derde maal; 10. Jezus wordt van zijn kleren beroofd; 11. Jezus wordt aan het kruis genageld; 12. Jezus sterft aan het kruis; 13. Jezus wordt van het kruis afgenomen; 14. Jezus wordt in het graf gelegd.

[VERSCHILLENDE VERSIES] Franz Liszt (1811-1886) schreef meerdere versies van *Via Crucis*, waarbij de veertien staties telkens nog worden voorafgegaan door de hymne *Vexilla Regis* die eveneens het Heilige Kruis als centraal thema heeft. De oorspronkelijke compositie was bedoeld voor gemengd koor, solisten en orgel (of piano) en bevatte Latijnse teksten. Liszt begon eraan in 1878 tijdens een verblijf aan de Villa d’Este in Rome, en voltooide haar het jaar nadien in Boedapest. Later volgden er nog versies voor kleinere bezettingen, waaronder die voor piano solo. In deze kleine versies is de tekst weggefallen. Concreet betekent dit dat de tekst niet meer hoorbaar is, maar wel nog zichtbaar in de partituur. Liszt voegde bij de oorspronkelijk gezongen partijen immers de Latijnse teksten toe, om de pianist zeer bewust te maken van de betekenis van de muziek. De vocale oorsprong blijkt verder heel duidelijk uit de zetting, want ook in de instrumentale versie maakt Liszt voortdurend gebruik van typisch vocale vormen zoals recitatieven, hymnes en koralen.



De Villa d’Este, waar Liszt verbleef als gast van kardinaal Gustav von Hohenlohe

[DE ANDERE LISZT] Liszt stond en staat bij het grote publiek vooral bekend als de onovertroffen pianovirtuoos die, in eerste instantie voor zichzelf, de meest onspeelbare muziek componeerde. Vaak wordt hem en zijn muziek een overdaad aan uiterlijk vertoon ten laste gelegd. Voor een aantal werken gaat die kritiek misschien wel op, maar men kan het verwijt zeker niet veralgemenen. Dat blijkt vooral wanneer men de aandacht even richt op zijn latere werken, waar ook *Via Crucis* toe behoort. Van drukke vertelzucht of virtuoos vertoon is hier letterlijk geen spoor meer te bekennen. In tegendeel zijn deze werken zuinig, op het karige af. Vaak lijkt het alsof Liszt zelf stilstaat en luistert naar een muziek die zich haast onmerkbaar ontwikkelt. Elke noot is belangrijk, zoals iedere zet in een schaakspel op het scherp van de snee. Het is alsof de oude Liszt alle franjes van zijn imago afschudde en enkel nog vrede kon nemen met de pure essentie. Bij de luisteraar brengt dat een totaal andere luisterattitude teweeg: het kan nooit stil genoeg zijn, want elk moment is een gebeurtenis!

[MYSTIEKE MUZIEK] In *Via Crucis* overspant Liszt bijna de hele westerse muziekgeschiedenis. In heel wat passages hanteert hij een eenstemmige stijl die dicht aanleunt bij het gregoriaans en daardoor ook de religieuze teneur van het werk mooi aangeeft. Op andere plaatsen kiest hij voor ‘modale’ akkoordprogressies, die ook bij de muzikale leek meteen associaties van oude meerstemmige kerkmuziek oproepen. Ook de volle harmonie van de vierstemmige koorzang komt voor – weliswaar in gereduceerde vorm – bijvoorbeeld wanneer hij het koraal *O hoofd vol bloed en wonden* (dat we vooral zo goed kennen uit Bachs *Matthäus-Passion*) laat spelen. Maar soms is Liszt ook onverbiddeijk modern: dan laat hij de wetten van de tonale harmonie achter zich en kiest hij voor intervallen die geen duidelijke verwachtingen met zich meebrengen. Op zulke momenten komt de muziek nog meer los van de aarde. Geen wonder dus dat velen *Via Crucis* als een mystiek meesterwerk beschouwen.



Franz Liszt in 1886, vier maanden voor zijn overlijden, geportretteerd door de bekende Franse fotograaf Nadar

Lore Binon startte haar muzikale carrière op vijfjarige leeftijd als violiste. Tijdens haar hogere vioolstudies aan het Koninklijk Conservatorium van Brussel, ontdekte ze haar grote passie: zang. Na het afronden van haar studies in Brussel, vervolmaakte ze zich onder meer in Barcelona en Amsterdam. Binons veelzijdige muzikale persoonlijkheid maakt haar een geëerde uitvoerder voor muziektheater, opera, kamermuziek en als soliste in de liedcontext.

Jan Michiels (°1966) studeerde piano onder Abel Matthys aan het Koninklijk Conservatorium Brussel, waar hij momenteel zelf werkzaam is als pianodocent. Hij staat algemeen bekend om zijn doordachte interpretaties van een zeer breed repertoire, en in het bijzonder voor zijn voortdurende inspanningen voor de pianomuziek van de 20^e en 21^e eeuw. Doorheen zijn carrière won hij verschillende prijzen, zoals de internationale E. Durlet wedstrijd in 1989. In 2011 behaalde hij ook een doctoraat in de kunsten. Michiels treedt regelmatig als solist of in kamermuziekverband op in diverse muziekcentra in Europa en Azië.

Lise Bruyneel, of **La fabrique des regards**, zit op de grens tussen de uitvoerende en visuele kunsten. Interdisciplinariteit is haar belangrijkste drijfveer. Vanuit haar ervaring als celliste, kunsthistorica, dramaturge en haar achtergrond in beeldcommunicatie en grafisch ontwerp bouwt ze bruggen tussen verschillende kunstvormen. Bruyneel studeerde aan het Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, de Universität der Künste Berlijn, de ULB en de Università degli Studi Roma III. Ze heeft haar sporen verdiend als dramaturg in de Staatsoper Berlijn, de Nederlandse Opera in Amsterdam en de Opéra National de Paris en werkt momenteel als freelance beelddramaturge en grafisch ontwerpster.

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 Ventôse, *publicaties en productieassistentie*
Martine Sanders, *communicatie*
Anne Hodgkinson, *vertaling*
De Cijferraad, *boekhouding*

CONCERTINLEIDING

Pieter Bergé

PROGRAMMABOEK

Pieter Bergé, *teksten & hoofdredactie*
Yentl Ventôse, *redactie*
Martine Sanders, *eindredactie*

CONTACT

Festival van Vlaanderen Vlaams-Brabant
Brusselsestraat 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

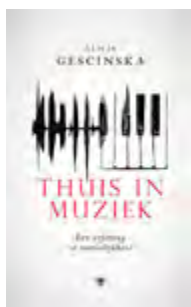
Piano's Maene, Auvicom,
Pentahotel Leuven, Leffe,
The Leuven Institute for
Ireland in Europe

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.