

FESTIVAL
21
20

[COPRODUCTIE 30CC]

10.10.2021

SJOSTAKOVITSJ
& BRITTEN.
KRIENDSCHAP
ZONDER WOORDEN

MUZIEKCLASSIEKERS VAN MORGE

10.10.2021

[COPRODUCTIE 30CC]

**SJOSTAKOVITSJ
& BRITTEN.
VRIENDSCHAP
ZONDER WOORDEN**

MUZIEKKLASSIEKERS VAN MORGE

SJOSTAKOVITSJ & BRITTEN. VRIENDSCHAP ZONDER WOORDEN

11:00 CONCERT 1

- ◆ Dmitri Sjostakovitsj
Sonate voor altviool
en piano
- ◆ Benjamin Britten
The Poet's Echo
- ◆ Dmitri Sjostakovitsj
Zeven romances
op gedichten van
Alexander Blok

Trio Khaldei

Barbara Baltussen, piano
Pieter Jansen, viool
Francis Mourey, cello

Maxime Deser, altviool
Lore Binon, sopraan
Inge Spinette, piano

14:30 CONCERT 2

- ◆ Dmitri Sjostakovitsj
Strijkkwartet nr. 13
- ◆ Benjamin Britten
Strijkkwartet nr. 3
- [PAUZE]
- ◆ Dmitri Sjostakovitsj
Strijkkwartet nr. 12

Brodsky Quartet

Krysia Osostowicz, viool
Ian Belton, viool
Paul Cassidy, altviool
Jacqueline Thomas, cello

18:30 CONCERT 3

- ◆ Alfred Schnittke
Prelude In Memoriam
Dmitri Sjostakovitsj
- ◆ Arvo Pärt
Cantus In Memoriam
Benjamin Britten
- ◆ Dmitri Sjostakovitsj
Symfonie nr. 14

Boho Strings

o.l.v. David Ramael

Tineke Van Ingelgem,
sopraan

Rubén Amoretti, bas

Pieter Jansen, viool
Jessica Tortorice, viool

COPRODUCTIE 30CC

VRIENDSCHAP ZONDER WOORDEN



Dmitri Sjostakovitsj (links) en Benjamin Britten (rechts)

[**SJOSTAKOVITSJ**] Centraal op deze Themadag staat Dmitri Sjostakovitsj (1906-1975), een van de grootste componisten van de 20^e eeuw en één van de weinige Russen die heel zijn carrière in de Sovjet-Unie verbleef, ondanks zijn moeilijke relatie met het regime. Het oeuvre van Sjostakovitsj is heel divers en maakte ook een grote evolutie door. In het begin van zijn carrière was hij zeer geïnteresseerd in muzikale vernieuwing, tijdens de Stalin-tijd werd zijn kunst vaak mee bepaald door wat er van hem verwacht (of geëist) werd en in de laatste vijftien jaar van zijn leven trad er een opmerkelijke verinnerlijking van zijn stijl op. Op de themadag gaat alle aandacht naar deze laatste, zeer aangrijpende fase. Alle gespeelde werken komen uit de periode 1967-1975.

[**BRITTEN**] Naast Sjostakovitsj staat er ook muziek van diens tijdgenoot Benjamin Britten (1913-1976) op het programma. Dat heeft alles te maken met het feit dat beide componisten vrienden werden. Ze ontmoetten mekaar voor het eerst in 1959, op een concert in Londen waar Mstislav Rostropovitsj het celloconcerto van Sjostakovitsj uitvoerde. De cellist bleef daarna een verbindende rol spelen tussen de twee componisten. Britten trok meerdere keren naar Moskou en nodigde Sjostakovitsj ook geregeld uit op zijn jaarlijkse festival in Aldeburgh, al lukte dat uiteindelijk pas in 1972.

[**VISJNEVSKAJA EN CO**] Rostropovitsj was getrouwd met de sopraan Galina Visjnevskaja, die zowel met Britten als Sjostakovitsj goed kon opschieten. Beide componisten schreven ook werken voor haar. Getuigenissen over haar ervaringen met Sjostakovitsj en Britten zijn terug te vinden in haar autobiografie *Galina* uit 1984. De de ZKF's of Zeer Korte Filmimpressies waarmee de concerten vandaag worden ingeleid, zijn gebaseerd op fragmenten uit dit boek of op documenten van andere musici waarmee Sjostakovitsj graag en veel samenwerkte.

◆ Dmitri Sjostakovitsj 1906-1975

Sonate voor altviool en piano, op. 147 (1975)

- I Moderato
- II Allegretto
- III Adagio

[ZWANENZANG] De *Altvioolsonate* van Dmitri Sjostakovitsj is zijn allerlaatste compositie. Hij voltooide het werk op 6 augustus 1975, drie dagen voor zijn dood. Aan Fjodor Druzjinin, de altviolist aan wie het stuk is opgedragen, omschreef hij het eerste deel als een “novelle”, het tweede als een “scherzo” en het laatste als “een adagio ter nagedachtenis van Beethoven”. Dat laatste mag je vrij letterlijk nemen, want Sjostakovitsj parafraseert er voortdurend het bekende eerste deel uit Beethovens *Mondscheinsonate* in. Beethoven was altijd een groot voorbeeld geweest voor Sjostakovitsj. Er stond zelfs een buste van de Duitse grootmeester in zijn werkruimte. Verwonderlijk is dat niet: net als Beethoven profileerde de Rus zich vooral in genres als de symfonie en het strijkkwartet, telkens vijftien stuks.

[TERUGBLIK] In zijn *Altvioolsonate* blikte Sjostakovitsj niet enkel terug op Beethoven, maar ook op zijn eigen oeuvre. In de finale integreert hij uit elk van zijn symfonieën één kort fragment. Deze citaten vallen niet erg op, doordat ze naadloos in de grotere melodische lijn opgaan. Daardoor raken ze ook hun oorspronkelijke karakter kwijt. Dat het desalniettemin citaten zijn is onbetwistbaar: de melodie en de ritmische verhoudingen blijven zo goed als onveranderd, en Sjostakovitsj volgt ook de chronologie van de symfonieën strikt op (van 1924 tot 1971). Het is dus bijna een verborgen inventaris van het genre dat zo centraal stond in zijn leven, en daarmee eigenlijk ook van dat leven zelf.

[WEINIG NOTEN] Zoals zoveel late werken van Sjostakovitsj is de textuur van de *Altvioolsonate* erg uitgedund. Voor een deel heeft dat allicht te maken met het feit dat de handen van de componist in de laatste jaren van zijn leven zeer verzwakt waren en hij wel graag zelf zijn muziek bleef spelen. Tegelijk is uitdunning in muziek ook een van de krachtigste manieren om een sterk gevoel van diepgang teweeg te brengen.

◆ Benjamin Britten 1913-1976

The Poet's Echo (1965)

Sopraan, piano

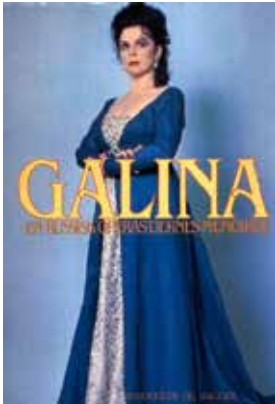
1. Эхо / Echo
2. Я думал, сердце позабыло / Mijn hart
3. Ангел / Engel
4. Соловей и роза / De nachtegaal en de roos
5. Эпиграмма / Epigram
6. Стихи, сочинённые ночью во время /
Regels geschreven in een slapeloze nacht

[RUSSISCH] Onderweg op vakantie naar de Sovjet-Unie kocht Britten op de luchthaven van Heathrow een Penguin-editie met gedichten van Poesjkin. Hij koos er zes uit, die hij per se in het Russisch wilde toonzetten. Ter plekke aangekomen liet hij zijn gastheren, waaronder Mstislav Rostropovitsj, de oorspronkelijke teksten herhaaldelijk voorlezen en noteerde de klanken en klemtonen in een eigen transliteratie. Hij ging aan de slag en werkte de cyclus heel snel af, rekening houdend met de uitspraakcorrecties die Rostropovitsj nog aanbracht.

[VISJNEVSKAJA] Britten schreef heel wat liedercycli. De meeste daarvan waren bedoeld voor tenor, in de eerste plaats voor zijn levensgezel Peter Pears. *The Poet's Echo* kan ook door een tenor gezongen worden, maar Britten schreef het werk toch vooral voor de Russische sopraan Galina Visjnevskaja – de vrouw van Rostropovitsj. Britten kende haar al langer en was onder de indruk van haar stem. In 1962 had hij haar zelfs uitgenodigd om samen met (de Engelsman) Peter Pears en de beroemde (Duitse) bariton Dietrich Fischer-Dieskau de première van zijn *War Requiem* in Coventry te komen zingen. Dat werk was besteld naar aanleiding van de wederopbouw van de kathedraal aldaar, die tijdens de Tweede Wereldoorlog door de Nazi's vernietigd was. De Duitsers hadden zelf ook tot die wederopbouw bijgedragen, en dat was



Detail uit Pjotr Kontsjalovski, *Poesjkin in St. Michaelovski*, 1932



In 1986 publiceerde Visjnevskaja haar memoires onder de titel *Galina: prima-donna in Rusland*

voor de Russen precies de reden om zich van het hele project te distantiëren. Daarom werd Visjnevskaja niet 'vrijgegeven' (hoewel ze in diezelfde maand *Tosca* zong in Londen). Maar Britten gaf niet op: enkele maanden later kon het *War Requiem* opgenomen worden met zijn droomtrio. In 1965 volgde dan *The Poet's Echo* als ultiem eerbetoon aan de Leningradse zangeres.

[DE ECHO VAN DE DICHTER] De titel van de cyclus verwijst naar het eerste lied. Poesjkin schetst daarin een beeld van allerhande geluiden die door de echo beantwoord worden: de donder, de herder, de hoorn, de oceaan. Enkel één geluid blijft blijkbaar zonder weerklank: de stem van de dichter – een typische, vaak terugkerende klacht van Poesjkin, en bij uitbreiding zeker ook een kritiek op het isolement waartoe (Sovjet-) Russische kunstenaars zich veroordeeld zagen.

◆ Dmitri Sjostakovitsj

Zeven romances op gedichten van Alexander Blok, op. 127 (1967)

Sopraan, viool, cello, piano

1. Song of Ophelia / Lied van Ophelia
2. Gamayun, the Bird of Prophecy / Gamayun, de Vogel van de Profetie
3. We Were Together / We waren samen
4. Gloom Enwraps the Sleeping City / Somberheid omhult de slapende stad
5. The Storm / De storm
6. Secret Signs / Geheime tekens
7. Music / Muziek

[BEZETTING] De cyclus is gebaseerd op gedichten van Aleksandr Blok (1880-1921), een van Sjostakovitsj' lievelingsschrijvers (maar hij had er veel!). Het stuk heeft een ongewone bezetting: sopraan, viool, cello en piano. De sopraan is in elk lied aanwezig, maar met de andere instrumenten overloopt Sjostakovitsj alle mogelijke combinaties: in de eerste drie liederen gaat de stem in dialoog met telkens één instrument (cello in nr. 1, piano in nr. 2, viool in nr. 3), daarna met twee (piano en cello in nr. 4, piano en viool in nr. 5, viool en cello in nr. 6) en ten slotte met het volledige trio. De klankkleur en de sfeer is daardoor in ieder lied verschillend, en bouwt geleidelijk op naar een climax.

[THEMA'S] Dat de bezetting pas in het laatste nummer op volle kracht komt, verbaast niet als je de teksten naleest. De eerste zes liederen hebben een uitgesproken somber en hopeloos karakter. Ze vertellen over gure nachten, boze dromen, hopeloosheid en een allesverterende nostalgie. In het tweede lied wordt zelfs de overwinning van het kwaad in het vooruitzicht gesteld. Maar in het laatste lied – *Muziek* – komt er een keerpunt, althans in de inhoud: de dichter omschrijft de muziek als de heerseres van de wereld, "ondanks alle lijden, verdriet en dood". Daarom "zij haar de laatste heildronk deemoedig toegewijd." In de cyclische zetting van



De jonge Alexander Alexandrovich Blok, of Александр Александрович Блок, in 1903

Sjostakovitsj klinkt het geheel bijna autobiografisch, want ook voor hem was muziek zowat de enige echte uitweg uit een redelijk hopeloze wereld. Dat betekent echter allermindst dat het laatste lied optimistisch klinkt, integendeel: zelfs de troost blijkt bitter te smaken.

[MUZIKALE TAAL] De *Zeven Romances* behoren tot de meest intense muziek die Sjostakovitsj ooit schreef. Op het stormachtige tweede en vijfde lied na, is de cyclus bijna doorlopend zacht en ingetogen. Er heerst daardoor een enorme breekbaarheid, die zeer goed de toestand van Sjostakovitsj in die periode aangaf. Toen hij de cyclus schreef, in 1967, herstelde hij immers van een zwaar hartinfarct. Eigenlijk zou hij er nadien nooit meer helemaal bovenop komen; integendeel, de medische problemen stapelden zich op. Hij bleef desalniettemin ontzettend creatief. Maar de gedachte aan een naderende dood zou hem nooit meer loslaten. Dat is ook zeer goed te horen in zijn late symfonieën en strijkkwartetten.

◆ Dmitri Sjostakovitsj

Strijkkwartet nr. 13, op. 138 (1969)

Adagio – Doppio movimento – Tempo primo

[VIJFTIEN] Sjostakovitsj schreef vijftien strijkkwartetten. Zijn interesse voor het genre ontstond relatief laat. Toen hij zijn eerste kwartet schreef, in 1938, had hij al vijf symfonieën voltooid. Maar in de jaren 1960-70, een periode waarin de muziek van Sjostakovitsj zich meer en meer ‘interioriseerde’, werd het een van zijn favoriete spreekbuizen en componeerde hij er niet minder dan zeven stuks. Vaak is in dit verband natuurlijk gewezen op de analogie met Ludwig Van Beethoven.

[BEETHOVEN KWARTET] Sjostakovitsj droeg zijn *Dertiende Strijkkwartet* op aan Vadim Borizovski, jarenlang de altviolist van het Beethoven Kwartet. Dat ensemble speelde alle premières van Sjostakovitsj’ kwartetten tussen 1944 (nr. 2) en 1973 (nr. 14). Nrs. 3 en 5 droeg de componist op aan het kwartet als geheel, nrs. 11-14 aan individuele kwartetleden. Nummer 13 was dus voor Borizovski, die omwille van gezondheidsredenen het ensemble weliswaar al had moeten verlaten in 1964, maar in 1970 – tegen alle verwachtingen in – nog altijd leefde. Sjostakovitsj had een ongehooflijke waardering voor de altviolist: “Als men mij vraagt wat mij precies zo aantrekt in Borizovski’s persoonlijkheid, dan zou ik antwoorden: alles.” Dat de altviolist in het *Dertiende Strijkkwartet* een centrale plaats inneemt wordt alvast heel duidelijk in de lange, lankmoedige openingssolo voor het instrument. Na zijn afscheid werd Borizovski opgevolgd door Fjodor Druzjinin, aan wie dan weer de hierboven besproken *Altvioolsonate* opgedragen is. – Op het eerste zicht zijn dit misschien allemaal maar namen, maar in de moeilijke werkomstandigheden in de Sovjet-Unie waren dit soort nauwe artistieke vriendschappen voor Sjostakovitsj absoluut cruciaal om zijn creativiteit in stand te houden.



Vadim Borisovski [Вадим Борисовский] maakte verschillende arrangementen van Sjostakovitsj’ composities voor altviool solo

[DODELIJK DRIENOTENMOTIEF] ‘Wanhopig’, ‘angst-aanjagend’, ‘verontrustend’, ‘een beschrijving van de gruwelen van het menselijke bestaan’, ‘creepiness tot kunst verheven’,

‘ongemakkelijke humor van dansende skeletten en rammelende botten’, ‘extreem pessimistisch’ – de beschrijvingen in de literatuur liegen er niet om: er straalt weinig hoop uit het *Dertiende Kwartet*. Voor een groot deel komt dat door een hardnekkig terugkerend drienotenmotief, dat eigenlijk eerder klinkt als slagwerk. In sommige passages is dat zelfs letterlijk het geval. Sjostakovitsj vraagt de musici dan om met de achterkant van de strijkstok op de klankkast te slaan – nooit hard, maar wel onverbiddelijk. Vandaar trouwens ook de connotatie met de geraamtes.

[LEUGEN EN CENSUUR] In de Sovjet-Unie moesten componisten ieder werk ter goedkeuring voorleggen vooraleer het uitgegeven en gespeeld mocht worden. Een belangrijke stelregel in de Sovjetkunst was dat muziek, behalve ‘mooi’ en ‘aangenaam’, vooral ook ‘optimistisch’ moest zijn. Misschien omschreef Sjostakovitsj zelf zijn werk daarom als “een kort lyrisch kwartet met een grappig middenstuk”. Volgens intimi beschreef hij het “grappige” middenstuk echter ook als “de slag van een zweep in een concentratiekamp”. Toegegeven, veel getuigenissen over Sjostakovitsj zijn niet verifieerbaar, maar de ‘dubbele’ positie was wel een constante in zijn leven en dat van al zijn kunstenaar-collega’s. Muziek, zeker niet-vocale, was daarbij eigenlijk nog een van de comfortabelste kunstvormen: ze hoefde niet expliciet te zijn en was bijna altijd vatbaar voor meerdere interpretaties. De kunst was dus om jezelf zo uit te drukken dat je werken telkens weer door de mazen van het censuurnet glipten – doordat een dodendans bijvoorbeeld toch luchtig kon klinken.

◆ Benjamin Britten

Strijkkwartet nr. 3, op. 94 (1975)

- I Duets. With moderate movement
- II Ostinato. Very fast
- III Solo. Very calm
- IV Burlesque. Fast – con fuoco
- V Recitative and Passacaglia (La Serenissima). Slow

[VENETIË] Britten voltooide zijn *Derde Strijkkwartet*, precies zoals *The Poet’s Echo*, op vakantie – deze keer in Venetië, in 1975. Het kwartet is zijn laatste grote voltooide werk. Toen hij het schreef, verkeerde hij al in wankele gezondheid: hij leed aan een hartziekte en zijn rechterhand was verzwakt (twee zeer opmerkelijke overeenkomsten met de oude Sjostakovitsj!). Dat verhinderde niet dat hij in het magnifieke Hotel Danieli, met uitzicht op het Canal Grande en de Chiesa di San Giorgio Maggiore, een van de prachtigste kwartetten van de 20^e eeuw componeerde. Het laatste deel – *La Serenissima* – is trouwens een eerbetoon aan de stad (La Serenissima is de aloude bijnaam van Venetië). Britten had overigens een sterke band met deze stad. Zijn laatste opera, voltooid in 1973, speelt er zich af: *Death in Venice*, naar de bekende novelle van Thomas Mann. In de inleiding van het slotdeel van het kwartet citeert hij daar trouwens enkele korte fragmenten uit. De passacaglia die daarop volgt zou dan weer geïnspireerd zijn op het klokkengelui van de Santa Maria della Salute, de bekende kerk aan de ingang van het Canal Grande.

[PASSACAGLIA] Een passacaglia is een compositie waarin een bepaald baspatroon ettelijke keren hernomen wordt en door de andere partijen steeds op andere manieren wordt omspeeld. Het is een techniek die Britten – net zoals Sjostakovitsj trouwens – veelvuldig toepaste. In het laatste deel gaat het dus om een patroon dat geïnspireerd is op klokkengelui: het is uitgesproken monotoon, des te meer omdat het slotdeel vrij lang is. De lengte heeft bijna



Regisseur Luchino Visconti baseerde zich voor zijn film *Death in Venice* (1971) net als Britten op Thomas Manns *Der Tod in Venedig*

een bezwerend effect. Geleidelijk aan lijkt de muziek van verder en verder te komen en uiteindelijk sterft ze helemaal weg. (Bij de laatste noot staat 'morendo' (wegstervend), een aanduiding die ook Sjostakovitsj opvallend vaak gebruikte). – Ook in het tweede deel gebruikt Britten de techniek van een terugkerend patroontje, vandaar de titel *Ostinato*. Net zoals in het laatste deel bestaat dit ostinato vooral uit gelijkmatige noten, maar er zijn ook belangrijke verschillen: alles gaat veel sneller, de sprongen tussen de opeenvolgende noten zijn groot in plaats van klein, en Britten herneemt het motief meestal niet letterlijk, maar varieert het voortdurend.

[STRUCTUUR] Brittens *Derde Strijkkwartet* heeft vijf delen. De oneven delen verlopen traag en zijn overwegend ingetogen, de even delen zijn eerder uitbundig. Ook hier zeggen de titels veel over de componeerwijze. In het derde deel, *Solo*, gaat alle aandacht naar de eerste viool die afwisselend lyrische passages brengt en vogelgeluiden imiteert; de andere partijen zorgen hier voor een sfeerscheppende achtergrond. In het eerste deel, *Duets*, zijn er weliswaar meestal meer dan twee instrumenten in de weer, maar er worden heel vaak koppeltjes gevormd. Intrigerend daarbij is hoe de twee stemmen daar met elkaar vervlochten worden: de lijnen liggen zo dicht bij elkaar dat ze samen een onontwarbaar kluwen vormen. De fragiele, mysterieuze en ongewone sonoriteiten die daardoor ontstaan zijn een echt handelsmerk van Britten.

[HANS KELLER] Britten droeg zijn kwartet op aan een musicoloog, de Oostenrijker Hans Keller. Als Jood was die in 1938 naar Londen gevlucht, waar hij later een positie verwierf aan de BBC voor de programmering van nieuwe muziek. Keller zette zich levenslang in voor componisten die volgens hem onterecht onbekend of mis begrepen werden. In 1947 maakte hij een analyse van Brittens *Tweede Strijkkwartet*, waarna de componist beloofde speciaal voor hem ook een derde kwartet te zullen schrijven. Pas 28 jaar later kon hij die belofte dus waarmaken, maar wel tot Kellers tevredenheid: de musicoloog vond het stuk "absoluut verbazend en onnoemelijk veel vernieuwender dan alle avant-garde-muziek die in die tijd te horen was".

◆ Dmitri Sjostakovitsj

Strijkkwartet nr. 12, op. 133 (1968)

- I Moderato – Allegretto
- II Allegretto – Adagio – Moderato – Allegretto

[TWAALF] Sjostakovitsj' *Twaalfde Strijkkwartet* (toevallig of niet met hetzelfde opusnummer als Beethovens *Grosse Fuge*, namelijk 133) vertrekt vanuit een thema dat uit twaalf verschillende tonen bestaat. Onvermijdelijk doet dat denken aan de twaalftoonsmuziek van Arnold Schönberg. Toch gaat het hier om iets totaal anders. Bij Schönberg dient zo'n reeks namelijk als vertrekpunt van een volledige compositie: alle toonhoogtes worden afgeleid uit die ene reeks, en de uitwerking zelf is 100% atonaal. Bij Sjostakovitsj echter is de reeks niet meer dan een specifieke zetting van een beginmelodie. De andere partijen bewegen zich daar vrij rond en vaak blijft het geheel nog geworteld in een tonale harmonie, al is die meestal wel erg dissonant. Voor de Rus is het twaalftoonsprincipe dus gewoon een optie tussen een veelheid aan andere compositiemogelijkheden. In zijn latere werken maakte hij er overigens geregeld gebruik van, duidelijk met de bedoeling om zijn melodieën een moeilijk voorspelbaar karakter te geven.

[VERVAARLIJKE ALLEGRETTO'S] Het kwartet bestaat uit twee delen, waarvan het tweede meer dan dubbel zo lang is als het eerste, namelijk zowat twintig minuten. Dit deel bestaat zelf ook uit verschillende segmenten, die rechtstreeks in elkaar overlopen. Het begin en het einde – nogal misleidend aangeduid met het onschuldig klinkende woord *Allegretto*, dat vaak op een zekere lichtvoetigheid wijst – behoren tot de heftigste en schreeuwerigste passages uit Sjostakovitsj' late kamermuziek. Vroegere technieken, zoals de obstinate herhaling van hetzelfde motief en tegen elkaar opspelende partijen, worden opnieuw ingezet, maar dissonanter en krasser dan ooit tevoren. Bij momenten is de muziek ronduit agressief. Veel noten zijn kort, hard, afgebeten. In het centrale segment treedt dan toch weer – blijkbaar onvermijdelijk – die typische uitgedunde stijl van de late Sjostakovitsj door. Heel aangrijpend

zijn de *adagio*-passages, waarin één klaaglijke solopartij steeds antwoord krijgt van een koraaltrio, dat klinkt als vanuit een onbestemde verte. Sjostakovitsj bereikt dat effect onder meer door het zeer zachte spel, het gebruik van de sourdine (dat de klank zijger maakt) en de volledig gelijk

lopende ritmes. In de turbulenties van het kwartet vormen zij een echt rustpunt.

[TWE E WERELDEN] In het eerste deel zijn de rollen als het ware omgekeerd. Begin en einde verlopen hier in een langzaam tempo. Het ritme van de twaalftoonmelodie zet zich daarbij stelselmatig door, maar in een veel traditionelere 'tonale' gestalte. Ook het middensegment bouwt

hierop voort. Tussen de drie formuleringen van het hoofdidee is er telkens een *Allegretto*, dat deze keer wél het typerende lichte, zelfs dansante karakter heeft. Mooi is verder dat de twee karakters niet strikt van elkaar gescheiden worden. In de *Allegretto's* duikt hier en daar een herinnering op aan de twaalftoonmelodie, en in de *Moderato's* komen dansflarden voor. Daardoor lijkt de muziek voortdurend tussen twee werelden te balanceren.



Een sordino of sourdine dempt het klankvolume van het instrument

◆ Alfred Schnittke 1934-1998

Prelude In Memoriam Dmitri Sjostakovitsj (1975)

2 violen

[ERFGENAAM] De *Prelude in memoriam Dmitri Sjostakovitsj* is een kort werk voor twee violen. Schnittke was, anders dan zijn naam misschien laat vermoeden, een Rus en zag zichzelf als een artistieke erfgenaam van de Russische grootmeester. Hij schreef de prelude in 1975, het jaar waarin Sjostakovitsj stierf.



DSCH (D Es C H) de muzikale initialen van Sjostakovitsj

[DSCH] Niet geheel verrassend is de prelude grotendeels gebaseerd op het bekende Sjostakovitsj-monogram D-S-C-H. Dit monogram verwijst naar de eerst letters van de voor- en familienaam van de componist, maar kan ook gelezen worden als de opeenvolgen van vier toonhoogtes zoals die in de Duitse terminologie worden aangeduid: re, mi-mol, do en si. Sjostakovitsch gebruikte dit viernotenmotief zelf vaak in zijn composities, vooral vanaf de *Tiende Symfonie* (1953). Zijn *Achtste Strijkkwartet* – binnenkort te horen op Festival 20-21, in combinatie met ander werk van Schnittke (20/10/21) – is er het meest extreme voorbeeld van. In het begin van Schnittkes werk hoor je heel goed hoe de vier noten één per één hun intrede maken. De eerste noot, de re of D, blijft lange tijd liggen als een soort muzikale bodemlaag. Op het einde van het werk komt het motief opnieuw duidelijk op de voorgrond en sterft het uiteindelijk weg. In de laatste maten schrijft Schnittke voor dat de klank bijna toonloos moet worden. Daarom laat hij de tweede viool ook 'sul ponticello' spelen, dit wil zeggen op een plaats op de snaar waar de klank al zijn warmte verliest.

[EERBETOON] Schnittke was niet de enige componist die ter ere van Sjostakovitsj een werk schreef waarin het D-S-C-H-motief een prominente rol speelt. Een ander indrukwekkend voorbeeld is de *Passacaglia* van Sjostakovitsj' Schotse tijdgenoot Ronald Stevenson (1934-98), een monumentaal werk met Lisztiaanse allures. Vermeldenswaard is zeker ook het kamermuziekstuk *DSCH* van de Rus Edison Denisov, gebaseerd op een twaalftoonreeks waarvan de eerste vier noten overeenstemmen met het monogram.

◆ Arvo Pärt °1935

Cantus in Memoriam Benjamin Britten (1977)

Strijkorkest, bel

[BRITTEN] De Est Arvo Pärt – een van de meest gespeelde nog levende componisten – schreef dit in memoriam in 1977, het jaar na de dood van Benjamin Britten. Pärt zei hierover zelf: “Pas kort voor zijn dood begon ik de zuiverheid van zijn muziek naar waarde te schatten. Ze maakte een indruk op mij zoals de ballades van Guillaume de Machaut [een belangrijk componist uit de 14^e eeuw]. Ik wilde Britten eigenlijk al lange tijd persoonlijk leren kennen – maar nu zal dat niet meer mogelijk zijn.”

[PROPORTIECANON] De link met de middeleeuwse muziek legt Pärt door gebruik te maken van een zogenaamde proportiecanon. Dit betekent dat de verschillende partijen precies hetzelfde spelen, maar tegen een andere snelheid. De eerste viool speelt in dit concrete geval afwisselend notenwaarden van 2 en 1 tellen. Bij iedere lagere partij (tweede viool, altviool, cello, contrabas) wordt die lengte telkens verdubbeld; bij de tweede viool krijg je dus afwisselend noten van 4 en 2 tellen, bij de contrabas uiteindelijk van 32 en 16 tellen. Bijgevolg heb je lage instru-

menten die zeer traag verlopen terwijl de hogere partijen veel beweeglijker zijn. Het motief dat Pärt als basis gebruikt is heel eenvoudig: een dalende toonladder van la. Hij begint met de eerste noot en voegt er dan telkens de volgende aan toe: la, la-sol, la-sol-fa, enzovoort. Het oogt allemaal heel ‘bedacht’ en ‘geconstrueerd’ en dat is het ook, maar het klankresultaat is één grote, zalige klankmassa. De voortdurend dalende lijnen, aan welke snelheid dan ook, geven de muziek de typische connotatie van een klaagzang.



Klokken spelen niet enkel een belangrijke rol in dit werk, maar in het hele oeuvre van Arvo Pärt. Ze vormden de basis voor zijn kenmerkende ‘tintinnabuli’-stijl

[KLOKKEN] Een ander vast element in de compositie is het gebruik van een klok. Steeds dezelfde toon keert terug (ook een la), en ook volgens een vast patroon. De klok geeft aan de muziek een extra religieuze of zelfs spirituele dimensie. Precies die spirituele dimensie is een belangrijke karakteristiek in het oeuvre van Pärt.

◆ Dmitri Sjostakovitsj

Symfonie nr. 14, op. 135 (1969)

Strijkorkest, percussie, sopraan, bas

1. De profundis
2. Malagueña
3. Lorelei
4. Le Suicidé
5. Les Attentives I
6. Les Attentives II
7. À la Santé
8. Réponse des Cosaques Zaporogues au Sultan de Constantinople
9. O Delvig, Delvig
10. Der Tod des Dichters
11. Schlußstück

[INSPIRATIEBRONNEN] Sjostakovitsj’ *Veertiende Symfonie* is geen standaardsymfonie; ze heeft meer weg van een liederencyclus zoals Moessorgski’s *Liederen en Dansen van de Dood* of Mahlers *Das Lied von der Erde*. Niet toevallig waren dat twee absolute lievelingscomposities van Sjostakovitsj, die bovendien ook (minstens gedeeltelijk) over de dood gaan. Dat geldt trouwens ook voor een derde belangrijke inspiratiebron: Benjamin Britten’s *War Requiem*. Sjostakovitsj hield enorm van dit werk en leerde Britten in de jaren 1960 ook als persoon erg waarderen. Dat is ook de reden waarom hij zijn *Veertiende Symfonie* aan de Brit opdroeg. (Al zal het feit dat Britten hem een jaar eerder zijn opera *The Prodigal Son* had opgedragen, ook wel een rol gespeeld hebben).

[GENRE] Aanvankelijk noemde Sjostakovitsj zijn werk een oratorium, later dus een symfonie. Na het voltooiën van de pianoversie, begin 1969, liet hij aan zijn goede vriend Glikman weten dat “hij voor de eerste keer in zijn leven niet wist hoe hij een van zijn composities moest noemen”. Dat neemt niet weg dat hij het stuk wel een van zijn belangrijkste werken vond: opnieuw aan Glikman vertrouwde hij toe dat veel van zijn composities uiteindelijk een “voorbereiding op dit werk” waren gebleken.

[D O O D] Sjostakovitsj schetst in zijn symfonie een allesbehalve roman- tiserend beeld van de dood. Voor hem was de dood één en al negativi- teit. Naar eigen zeggen stoorde hij zich er soms aan hoe positief de dood in muziek werd weergegeven: “Voor een stuk wil ik polemiseren met de grote klassiekers waarin het thema van de dood aan bod komt. Denk aan de dood van *Boris Godoenov* [opera van Moessorgski]: hij sterft en dan treedt er een soort van opheldering op. Of Verdi’s *Otello*: als de hele tra- gedie eindigt, en Desdomena en Otello sterven, ervaren we een soort van prachtige rust. Of *Aida*: wanneer de tragische ondergang van de held en de heldin plaatsgrijpen, wordt dat afgezwakt met stralende muziek.” Die

verzachtende toon vermijdt Sjostakovitsj (bijna voort- durend) in deze symfonie, die daardoor ook eerder ver- ontrustend dan vertroostend is – en dat terwijl ze toch de enige symfonie van Sjostakovitsj is waarvoor de componist kiest voor de relatieve intimiteit van enkel strijkers (en meestal delicaat aangebracht slagwerk).

[D I C H T E R S] De symfonie bestaat uit elf delen, elk gebaseerd op een gedicht. Achtereenvolgens komen vier poëten aan het woord. De eerste twee gedichten zijn van de Spanjaard Federico Garcia Lorca (1898-1936), gedichten drie tot acht van de Franse (van oor- sprong Pools-Italiaanse) auteur Guillaume Apollinaire (1880-1918). Het negende gedicht – tevens het oudste van de reeks – werd geschreven door de niet zo bekende

Rus met de Duitse naam Wilhelm Küchelbecker (1797-1846) en de laatste twee teksten zijn van Rainer Maria Rilke (1875-1925). Sjostakovitsj was een groot literatuurliehebber, maar Russisch was de enige taal die hij echt machtig was. Hij leerde de Europese poëzie dan ook kennen in Russische vertalingen en gebruikte die vertalingen ook voor zijn toonzetting.

[O P B O U W] Behalve het feit dat er elf afzonderlijke nummers zijn is de opbouw van de symfonie niet heel eenduidig. De meeste liederen sluiten direct bij elkaar aan of lopen zelfs letterlijk in mekaar over, ook wan- neer ze totaal contrasterende karakters hebben. Sjostakovitsj zelf sug- gereerde bij de première een overkoepelende vierdeligheid maar zonder verdere argumentatie: 1-4, 5-6, 7-8, 9-11. Anderen verkiezen een opdeling per dichter. De ervaring leert evenwel dat geen van de opdelingen echt werkt. Mogelijk komt dat omdat het stuk eerder een circulaire dan line- aire opbouw heeft. De componist werkt namelijk niet echt toe naar een eindpunt, maar ‘cirkelt’ rond zijn thema.



Vincent Van Gogh, *Kop van een skelet met brandende sigaret*, 1886. Sjostakovitsj kiest voor een rauwe verklanking van de dood

LUISTERGIDS

[TEKST – 1. DE PROFUNDIS EN 2. MALAGUEÑA]

De profundis vertelt over honderd vrouwen die hun mannen als ruiters ten strijde zien trekken. Bij hun vertrek weerklinkt klockgelui. Eigenlijk weten de vrouwen zo goed als zeker dat hun mannen nooit zullen terugkeren. Wat niet in dit gedicht gezegd wordt, maar wel elders in de bundel, is dat ze enkel in muziek en dans vertroosting vinden. In *Malagueña* kan

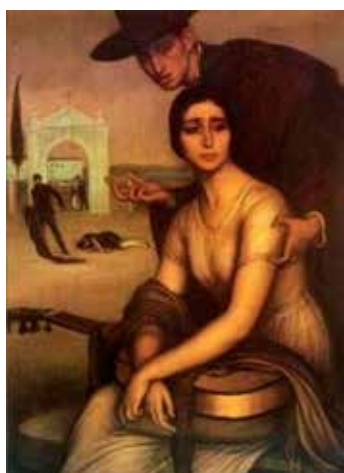
de lezer/luisteraar de sfeer opsnuiven van zo'n taverne waar de dood binnen en buiten wandelt, een geur van bloed en zout hangt, guur volk rondrentelt en hitsige gitaren klinken.

[MUZIEK – 1. DE PROFUNDIS (BAS)]

Sjostakovitsj neemt het bekende *Dies irae*-motief uit het Gregoriaanse requiem als vertrekpunt en varieert het in lange lijnen. Ook al wordt het door strijkers gespeeld, de suggestie van klokken is zeker aanwezig. De afgrondelijkheid van dit lied wordt weergegeven doordat er nagenoeg enkel zeer hoge en zeer lage partijen zijn. Daartussen gaapt een akelig gat waarin de dood vrij spel heeft.

[MUZIEK – 2. MALAGUEÑA (SOPRAAN)]

Het lied baadt in een broeierige, nerveuze sfeer. Twee opvallende elementen keren steeds weer. Enerzijds zijn er in de lage strijkers gulpen van herhaalde noten die steeds korter en luider worden en telkens weer culminerend in een stevig fortissimo. Anderzijds zijn er de wild om zich heen schoppende, soms krijsende strijkers die trachten een wilde dansmelodie op de sporen te zetten en daarbij op het laatste ook het gezelschap krijgen van opzweepende castagnetten.



Julio Romero de Torres, *La Malagueña*, 1917. De schone uit Málaga sprak tot de verbeelding van vele kunstenaars en (pop-)muzikanten

[TEKST – 3. LORELEI]

Lorelei is Guillaume Apollinaires versie van het bekende volksverhaal. Lorelei is een heks die leeft op een rots aan de Rijn; iedere man die in haar buurt komt, sterft. Maar ze lijdt daar zelf ook vreselijk onder, des te meer omdat daardoor de liefde ook voor haarzelf onbereikbaar is. Haar geliefde heeft haar verlaten en ze wil sterven. Een bisschop beslist om haar naar een klooster te sturen. Lorelei vraagt om eerst nog één keer haar rots te mogen bestijgen. Wanneer ze op de rots staat en in de rivier een bootje ziet voorbij varen met haar geliefde aan het roer, stort ze zich neer in het water.



Lorelei, de 132 meter hoge rots aan de Rein waar de mythische sirene zich ophield

[MUZIEK – 3. LORELEI (SOPRAAN EN BAS)]

Het gedicht is een vertelling met nu en dan ook passages in de directe rede. De sopraan zingt de rol van de Lorelei, de bas die van de bisschop en enkele andere mannelijke personages. De verhalende stukken wisselen af qua bezetting. Het grootste deel van het lied is gejaagd, met een opvallende rol voor het woodblock en de xylofoon. Pas wanneer het bootje met de geliefde verschijnt, komt de muziek tot rust. Klokken zorgen voor het kantelpunt. Daarna eist ook de celesta – een instrument dat Sjostakovitsj vaker gebruikt om een niet-reële wereld te suggereren – een hoofdrol op.



De speelse klank van de xylofoon wordt onheilsPELLend in Sjostakovitsj' marsritmen

[TEKST – 4. LE SUICIDÉ]

Het thema van de zelfmoord vindt verderzetting in het volgende lied. De tekst van Apollinaire is zeer symbolisch en luguber. De zelfmoordenaar spreekt vanuit zijn "graf-zonder-kruis". Drie witte leliën komen uit zijn graf: één uit zijn wonde, één uit zijn hart, één uit zijn mond.

[MUZIEK – 4. LE SUICIDÉ (SOPRAAN)]

Sjostakovitsj maakt de overgang van *Lorelei* naar *Le Suicidé* via een lange cellosolo, die het grootste deel van het lied blijft doorgaan, bijna voortdurend in het hoge register. Op veel momenten lijkt het lied daardoor bijna een intiem duet voor sopraan en cello te zijn.

☞ [TEKST – 5 & 6. LES ATTENTIVES I EN II]

Les attentives I gaat, zoals het eerste lied van de symfonie, opnieuw over een vrouw die in gedachten afscheid neemt van haar geliefde “die van nacht in de loopgraven moet sterven”. Uit liefde wil ze zich mooi maken voor zijn nakende dood. Ze laat zich daarbij meeslepen door een naargeestige erotische fantasie. Ook *Les attentives II* verwijst naar de loopgraven, die eens te meer de oorzaak zijn van gebroken liefdes: “Mevrouw, u liet iets vallen” – “Ach, het is mijn hart maar”.

🎵 [MUZIEK – 5. LES ATTENTIVES I (SOPRAAN)]

Hoewel de sfeer van dit gedicht niet sterk verschilt met het voorgaande, kiest Sjostakovitsj voor een totaal andere toonzetting. Een hoofdrol is weggelegd voor de xylofoon en de trom, die een verraderlijk speelse mars ten beste geven. Zoals zo vaak zit er in de speelsheid veel wrangheid verborgen. Dat wordt duidelijk in de dreigende slotwending van het korte lied. (Het hoofdthema in de xylofoon is trouwens weer zo’n twaalftoon-smelodie zoals die bij de latere Sjostakovitsj wel vaker voorkomen: hyperchromatisch, maar toch lichtvoetig.)

🎵 [MUZIEK – 6. LES ATTENTIVES II (BAS, SOPRAAN)]

Ook in dit lied blijft de xylofoon een belangrijke rol opeisen. Aanvankelijk lijkt het alsof de sopraan een eenvoudig en speels volks liedje gaat zingen, maar het herhaalde lachen gaat steeds bitterder en afgematter klinken.

☞ [TEKST – 7. A LA SANTÉ]

In de Santé-gevangenis brengt een man sombere dagen door. “Ik ben nummer vijftien, in blok elf”. Hij mijmert over al wat hem ontnomen is: zijn jeugd, de liefde, liederen en dansen. Hij voelt dat zijn verstand hem stilaan in de steek laat.

🎵 [MUZIEK – 7. A LA SANTÉ (BAS)]

Dit is het langste lied uit de symfonie, mede door het uitgebreide tussenspel. Om de desolate sfeer in de cel te evoceren maakt Sjostakovitsj opvallend veel gebruik van pizzicati (korte aangetrokken in plaats van aangestreeken noten) en de col legno-techniek (waarbij de snaren aan het trillen worden gebracht door er met de achterkant van de boog op te

slaan, wat een droge percussieve klank oplevert). Een ander element dat de sfeer van het lied bepaalt zijn de lange melodische lijnen in de laagste strijkers.

☞ [TEKST – 8. RÉPONSE DES COSAQUES ZAPOROGUES AU SULTAN DE CONSTANTINOPLE]

Dit is het laatste gedicht van Apollinaire in de symfonie. Het is een van de weinige teksten waarin de dood niet letterlijk voorkomt. De tekst is een explosie van verbaal geweld, een en al woede en agressie tegen de machtshebbers.

🎵 [MUZIEK – 8. RÉPONSE DES COSAQUES ZAPOROGUES AU SULTAN DE CONSTANTINOPLE (BAS)]

De agressie toont zich in de (bijna) constante luidheid van het lied, de dreunende, vrij monotone zangwijze van de bas en de harde slagen die de strijkers hun instrumenten toedienen. Een opvallende meerderheid van noten moet worden ‘afgestreken’. Dit wil zeggen dat een noot wordt ingezet met de kant van de boog die zich het dichtst bij de hand bevindt: zo kan de violist het meeste kracht zetten en dus de brutaalste klank produceren. Visueel ziet dat eruit als een neerwaartse beweging.

☞ [TEKST – 9. O DELVIG, DELVIG]

Centraal in dit gedicht staat de vraag die Sjostakovitsj zichzelf vaak stelde en die hij soms ook associeerde met het lot van Poesjkin: welke beloning, welke troost staat kunstenaars te wachten te midden van schurken en dwazen? En welke steun kan de liefde van de onsterfelijke muze daarbij bieden?

🎵 [MUZIEK – 9. O DELVIG, DELVIG (BAS)]

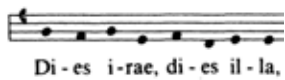
In vergelijking met de vorige liederen slaat Sjostakovitsj hier een heel andere, bijna romantische toon aan. De strijkers – eigenlijk bijna uitsluitend de cello’s en contrabassen, die trouwens per instrument een individuele partij krijgen – spelen aanhoudend legato (gebonden). Het lied vormt een rustpunt in de symfonie, ook dankzij de heldere harmonieën.

[TEKST – 10. DER TOD DES DICHTERS]

Ook het eerste gedicht van Rilke is een reflectie op het lot van de kunstenaar en op de relatie tussen diens innerlijkheid en de buitenwereld. Hij omschrijft het gelaat van de kunstenaar als een masker, kwetsbaar voor de buitenlucht als de binnenkant van een vrucht.

[MUZIEK – 10. DER TOD DES DICHTERS]

Sjostakovitsj knoopt opnieuw aan bij het begin van de symfonie: het *Dies irae*-motief in de hoge violen – afwezig in het vorige lied! – roept het beeld van de gestorven dichter op. De muziek klinkt nu nog kwetsbaarder, zeker in de eerste maten, doordat ze een octaaf hoger staat en met sourdine gespeeld wordt. In korte, maar warme tussenspelen in de lagere strijkers compenseert Sjostakovitsj de iele toon van de violen.



Het onheilspellende 'dies irae' motief uit het gregoriaanse gezang

[TEKST – 11. SCHLUßSTÜCK]

“Der Tod ist groß“, schrijft Rilke: Groot? Groots? Geweldig? In ieder geval altijd in de buurt, en dichter dan we denken, lachend en wenend in ons.

[MUZIEK – 11. SCHLUßSTÜCK]

In het opvallend korte laatste lied zingen sopraan en bas voor het eerst samen. Naar een trage, langzame climax is de componist duidelijk niet op zoek. Sopraan en bas zingen dezelfde tekst in hetzelfde ritme: de noten worden geleidelijk langer en hoger, en stralen vooral dreiging uit. De laatste maten zijn voor de strijkers die zich samen vastbijten in één akkoord: steeds herhalen ze hetzelfde akkoord, verluidend en versnellend zodat het bijna een tremolo wordt. De muziek mondt uit in een ongemakkelijk klankvacuüm. Is er dan echt geen troost?

BIO'S

Trio Khaldei, bestaande uit Barbara Baltussen (piano), Pieter Jansen (viool) en Francis Mourey (cello) is sinds de oprichting in 2011 uitgegroeid tot een vaste waarde in het Belgische muzieklandschap. Het trio zette al verschillende opmerkelijke prestaties neer op Festival 20·21 met werk van Maurice Ravel, Georges Enescu en niet te vergeten Dmitri Sjostakovitsj! De bijzondere affiniteit van de drie musici met de Russische muziek van de eerste helft van de 20^e eeuw bezorgt het trio niet enkel zijn goede reputatie, maar ook zijn naam: de musici putten inspiratie uit het werk van Evgueni Khaldei, officiële fotograaf van het Stalinregime, die levenslang op zoek bleef naar waarheid en nuance.

De vorige edities brachten pianiste **Inge Spinette** en sopraan **Lore Binon** samen enkele van de meest memorabele liedrecitals naar Festival 20·21. In 2019 verkenden ze met *Poètes maudits* het Franse lied van de vroege 20^e eeuw, en in 2020 doken ze met *I am a Stranger Everywhere* in de Europees-Amerikaanse connectie van het genre. Hun naadloze samenspel, subtiele expressie en zaalvullende présence zorgen telkens weer voor verfrissende interpretaties.

Altviolist **Maxime Desert** behaalde zijn masterdiploma aan het Koninklijk Conservatorium van Brussel met grote onderscheiding. In 2020 maakte hij al indruk op het festivalpodium als lid van het BiSS Quartet met een sterke uitvoering van strijkkwartetten van Ruth Crawford-Seeger en Charles Ives. Als freelance muzikant speelt hij bij o.a. in het orkest van de Munt, Brussels Chamber Orchestra en Boho Strings.

Het Britse **Brodsky Quartet** viert binnenkort zijn vijftigste verjaardag. Het strijkkwartet, vernoemd naar de Russisch violist Adolph Brodsky, werd opgericht in 1972 en stak van wal in een periode waarin Sjostakovitsj zijn laatste werken schreef. Sinds de jaren 70 verwierf het viertal wereldfaam met uitvoeringen van klassiek werk, maar ook experimentele popmuziek. Originele kwartetleden Ian Belton (viool) en Jacqueline Thomas (cello) worden inmiddels vervoegd door Paul Cassidy (altviool) en het nieuwste lid Krysia Osostowicz (viool).

Het Borgerhoutse strijkorkest **Boho Strings** onder leiding van David Ramael vertelt verhalen in muziek met aandacht voor mensen en maatschappelijke thema's. Het geniet intussen een aanzienlijke reputatie met concerten in BOZAR, deSingel, De Bijloke en Concertgebouw Brugge. Boho Strings droomt er al sinds de oprichting in 2015 van om Dmitri Sjostakovitsj' Veertiende symfonie uit te kunnen voeren. Dit jaar komt die droom in vervulling op Festival 20·21. Voor deze gelegenheid wordt het orkest vervoegd door sopraan Tineke Van Ingelghem die in 2020 van Klara de prijs "doorbraak van het jaar ontving", en door Rubén Amoretti, een gerenommeerde bas met een warm en sprankelend timbre.

COLOFON

◆ FESTIVALTEAM

Mark Waer Voorzitter
Maarten Beirens Algemeen directeur
en artistieke leiding Transit
Pieter Bergé Artistieke leiding
Peter Janssens Adviseur
Eddy Frans Adviseur
Pauline Jacqué Productie
Yentl Ventöse Publicaties en productieassistentie
Martine Sanders Communicatie
la fabrique des regards • Muriel Waerenburgh /
Lise Bruyneel Vormgeving & foto's
De Cijferraad Boekhouding

◆ ZKF

Pieter Bergé & Lise Bruyneel • la fabrique des regards

◆ PROGRAMMABOEK

Pieter Bergé teksten en redactie
Yentl Ventöse hoofdredactie
Martine Sanders eindredactie

◆ CONTACT

Festival van Vlaanderen Vlaams-Brabant
Brusselsestraat 63, 3000 Leuven
T 016 20 05 40
info@festival2021.be
festival2021.be

◆ Festival 20·21 IS LID VAN

Festival van Vlaanderen festival.be
European Festivals Association (EFA) efa-aef.eu

◆ VORMGEVING & FOTO'S

la fabrique des regards • Muriel Waerenburgh / Lise Bruyneel

◆ DRUK

Peeters Herent

◆ SUBSIDIËNTEN, SPONSORS EN PARTNERS

Subsidiënten



Sponsors

Partners:
Nationale Bank van België,
KU Leuven research & development, imec

Sponsors met VIP-invitaties:

Peeters Herent, BNP Paribas Fortis, ageas, Delen Private Bank,
Resiterra, Fund+

Logistieke sponsors:

Maene, Auvicom

Mediasponsors:

Klara

Partners

30CC, Davidsfonds Academie, LUCA School of Arts,
STUK huis voor dans, beeld en geluid

Festival 20·21 heeft alles in het werk gesteld om de rechthebbenden te vinden, maar niet altijd met 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.

