

FESTIVAL

21

20

14.10.2021

NEW YORK - PARIJS (CENTRUG)

MUZEIKLASSIEKERS VAN MORGEN

14.10.2021

**NEW YORK - PARIJS
(CENTRUG)**

MUZEKKLASSIEKERS VAN MORGEN

NEW YORK – PARIJS (EN TERUG)

- ◆ **George Gershwin**
An American in Paris
- ◆ **Morton Feldman**
Vertical Thoughts 1
- ◆ **Maurice Ravel**
La valse arr. voor 2 piano's (vierhandig)
- ◆ **Edgard Varèse**
Amériques arr. voor 2 piano's (achthandig)

[ca. 70']

Piano

Pascal Sigrist

Muhiddin Dürrüoğlu

Alexander Gurning

Eugène Galand

NEW YORK – PARIJS (EN TERUG)



Bartolomeo Cristofori (1655-1731), uitvinder van de pianoforte (boven) en een van zijn instrumenten (onder)



[2 PIANO'S, 40 VINGERS] De piano is een verfijnd muziekapparaat, het resultaat van meer dan drie eeuwen ontwikkeling. Sinds de vroege pianofortes van Bartolomeo Cristofori groeide de piano letterlijk en figuurlijk uit tot haar huidige dimensies, met een klavier van 88 toetsen en een bereik van meer dan zeven octaven. De boven- en ondergrens van het klavier valt daarmee ongeveer samen met de uiterste regionen van het orkest, van de laagste tonen van de bastuba tot de hoogste klanken van de piccolo. Met twee handen kan een geofende pianist zo al aardig wat orkestmuziek spelen, maar wanneer er vier of zelfs acht handen in het spel komen, komt zowat elke orkestpartituur binnen het bereik van de piano.

[DE PIANOREDUCTIE] De piano is altijd een bijzonder hulpmiddel geweest voor de orkestcomponist. Tijdens het componeerproces is een klavierinstrument een uitstekend klankbord om akkoorden en liggingen uit te proberen, en om muzikale structuren voor het eerst tot klinken te brengen, ook al wordt die functie vandaag vaak overgenomen door computers en 'samplers'. Daarnaast kwamen pianoreducties altijd al van pas om grootschalige werken te beluisteren zonder een heel orkest te

moeten optrommelen. Er zijn tal van verhalen waar grote componisten in de huiskamer een eerste versie van hun composities uitprobeerden, zelfs van complexe werken zoals *Le Sacre du Printemps* van Stravinski.

Ten slotte speelden pianoreducties een belangrijke rol in het economisch model van de muziekwitgeverijen. In een tijd waar meer en meer mensen het zich konden veroorloven om hun vrije tijd in te vullen met muziekbeoefening, werden pianopartituren een gegeerd product, en een uitstekende manier om de bekendheid van een componist of werk te vergroten. Dat was zeker zo voor er sprake was van geluidsdragers.



De Akai MPC2000, voorbeeld van een 'sampler'

◆ George Gershwin 1898-1937 An American in Paris (1928)

[BROADWAY] De piano heeft George Gershwin gered van de straat. Toen de piano geleverd werd ten huize Gershwin, was die eigenlijk bedoeld voor zijn broer Ira, maar het was de jongere George die niet van de toetsen weg te houden was. Naar eigen zeggen veranderde hij zo van een "bad boy" in een "good boy". In elk geval bleek hij bijzonder getalenteerd op de piano en had hij een goed oor voor muziek. Gershwin wilde een klassiek componist worden, maar het parcours dat hij aflegde was er één met een ruime bocht via Broadway. Zijn eerste baan was als 'song plugger' bij uitgeverij Remick & Co in New York. Die uitgeverij was een deel van de Tin Pan Alley, een collectief van uitgeverijen in hetzelfde district die in los verband samenwerkten in het segment van de amusementsmuziek. Als plugger moest Gershwin op zoek naar interessante muziek om die te promoten bij radio-stations en aan de man te brengen.



De jonge George Gershwin

[KLASSIEK & JAZZ] De combinatie van zijn klassieke muziekopleiding en zijn dagelijkse omgang met het lichte genre vertaalt zich rechtstreeks in de muziek die hij zelf componeerde. In de vele stukken



Gershwin's muziek werd onvermijdelijk beïnvloed door het theatrale Broadway

die hij voor Broadwaymusicals componeerde overheersen de pop- en jazzinvloeden, maar ook wanneer hij voor de concertzaal schreef was er altijd die echo van de eigentijdse volksmuziek. In zijn symfonische composities introduceert hij elementen uit de swing en de big band. Dat doet hij niet alleen in de partijen van de blazers, waar het voor de hand ligt, maar hij laat ook de strijkers spelen in de stijl van de lichte muziek.

[PARIJS] George Gershwin bezocht Parijs in 1928, nadat hij eerder Maurice Ravel had leren kennen in New York. Zijn eerste reisdoel was om les te volgen bij de vermaarde Nadia Boulanger, maar na één les gaf Boulanger al aan dat ze hem

niets te leren had. De reis was echter niet voor niets, want Gershwin vertaalde de vele indrukken die hij opdeed in de metropool in een 'rhapsodisch ballet', een soort symfonisch gedicht over hoe een Amerikaan rondwandelt in Parijs en de stadsgeluiden in zich opneemt. In de muziek horen we hoe invloeden van de Franse impressionisten naadloos overgaan in jazzy harmonieën en urbane klankeffecten (Gershwin bootst de claxon perfect na in het orkest, maar voegt er ook nog een echte claxon aan toe). Om het verhaal achter de muziek duidelijk te maken, schreef Deems Taylor in nauw overleg met Gershwin een uitgebreide programmatoelichting, een gedetailleerde omschrijving van hoe de muziek de stad tot klinken brengt.

◆ Morton Feldman 1926-1987

Vertical Thoughts 1 (1953)

[TIJDLOOS] Muziek articuleert de tijd die voorbijgaat, en dat wordt vaak voorgesteld op een horizontale manier. Dat lijkt ook zo in de muziek van Morton Feldman, gekenmerkt door langzame progressies, verschuivende klanken en een niet exact bepaalde ritmische invulling. Maar door die vrije ritmie en het dispaaraat muzikaal verloop verliest die horizontaliteit als het ware haar doelgerichtheid. De muziek van Feldman is in vele opzichten niet lineair, maar eerder een aaneenschakeling van klanken of toestanden. Elk van die klanken heeft een bepaalde kwaliteit die zich manifesteert als een verticaal gegeven, niet als een tussenstap in een horizontaal proces. Zelf verklaarde Feldman altijd dat hij – in tegenstelling tot iemand als Stockhausen – niet geloofde in Hegel, maar enkel in God. In die zin kunnen we proberen om een titel als *Vertical Thoughts* te begrijpen.

[KABBALA] Feldman concipieerde in totaal 7 composities voor verschillende bezettingen met de titel *Vertical Thoughts*. De eerste vijf werken zijn gerealiseerd, van de andere nummers zijn enkel schetsen beschikbaar. Dankzij die schetsen weten we ook dat Feldman de tekst die hij in de sopraanpartij van de nummers 3 en 5 gebruikt ook wilde gebruiken in *Rabbi Akiba*, een ander werk uit dezelfde periode. Hier komt de Joodse achtergrond van Feldman naar boven, een achtergrond die ook in *Vertical Thoughts* aanwezig is, zij het dan minder expliciet. Het Joods-religieuze aspect in de muziek van Feldman bleef lange tijd onderbelicht in de literatuur en is vaak eerder indirect. Op de vraag of hij de Kabbala gebruikte in zijn muziek antwoordde hij ja, maar alleen in die zin dat de Kabbala gaat over het memoriseren van materiaal en alles door elkaar mengen. We vinden dus eerder



Morton Feldman



De klankkleurvlakken van Feldman worden vaak geassocieerd met de 'color field paintings' van Mark Rothko



Het 'Levensboom'-diagram uit de Kabbala, een esoterische vorm van Joodse mystiek. Deze theosofische benadering van het geloof schaarde tot vandaag nog artiesten en beroemdheden achter zich van Madonna tot David Beckham

principes uit de Joodse gebedspraktijk terug in zijn muzikaal denken dan concrete Joodse invloeden.

[DECAY] Een klank bestaat uit verschillende fases. In technische termen heet dat ADSR (attack-decay-sustain-release). Feldman, voor wie muziek altijd vanuit de klank vertrok, was vooral geïnteresseerd in de overgangsfase van 'decay', in zekere zin de meest veranderlijke fase. "The attack of a sound is not its character. Actually, what we hear is the attack and not the sound. Decay, however, this departing landscape, this expresses where the sound exists in our hearing – leaving us rather than coming toward us." De muzikale sensatie volgt bij Feldman niet zozeer uit de opeenvolging van klanken, maar zit al vervat in de klank zelf. Dat betekent echter niet dat elke klank op zichzelf staat; Feldman creëert wel degelijk verbanden tussen de klanken. Zo geeft hij regelmatig dezelfde toonhoogte door van het ene instrument naar het andere, waardoor diezelfde toon van kleur of intensiteit verandert.

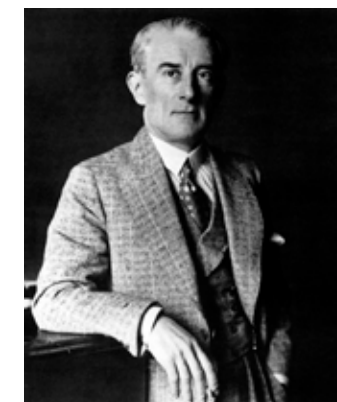
◆ Maurice Ravel 1875-1937

La valse arr. voor 2 piano's (1920)

[AN DER DUNKLEN BLAUEN SEINE] Vanuit de diepte borrelen de eerste klanken op. Donkere tremolo's lijken een echo van voor het begin der tijden. Tussen het gemurmel ontwaren we korte motieven, flarden van ideeën, fragmenten van melodieën. De sfeer doet denken aan een Weense wals, maar de muziek lijkt maar geen voet aan grond te krijgen. Accenten komen op onverwachte plaatsen, er is geen duidelijk metrum. De harmonie is dissonant en onstabiel, geen enkele zin wordt helemaal uitgesproken, tot de eerste duidelijke afsluitende cadens de verlossing brengt en de ritmische cadans in de bassen duidelijkheid schept. Dit is een wals. Meer nog: het is het begin van een walsenketting, een aaneenschakeling van melodieën zoals we die kennen van de wals aller walsen: *An der schönen blauen Donau* van dé walsenkoning Johann Strauss.

[DUIVELSDANS] Maurice Ravels *La Valse* is volgens vele luisteraars en onderzoekers één grote paradox. Het is een wals die je niet kan dansen, het is een duister stuk over een lichtvoetige dans, een eerbetoon maar tegelijk een soort parodie van de wals. Het lijkt alsof Ravel naar de muziek van Strauss kijkt door een deconstructivistische, of misschien zelfs diabolische bril. Hij gebruikt alle typische elementen van de Weense wals, maar manipuleert ze tot een structuur die laveert tussen pure Strauss en pure chaos. Een eerste gegeven is natuurlijk het ritme. De wals is een snelle dans in driekwartsmaat, waarbij een zware eerste tel gevolgd wordt door twee lichtere tijden. Ravel behoudt deze basiscadans, maar doorbreekt voortdurend het ritme door accenten te schrijven op onverwachte plaatsen. De doorgaans rechtlijnige harmonie van de populaire dans ruimt bij Ravel dan weer plaats voor complexere en soms ronduit dissonante akkoorden, en ook de melodie is tegelijk herkenbaar en 'unheimlich'.

[À LA VIENNOISE] *La Valse* is een ballet dat geen ballet kon zijn. Of dat was toch het oordeel van Sergei Diaghilev, het brein achter het meest tot de verbeelding sprekende balletgezelschap ooit: *Les Ballets Russes*. Diaghilev stond ervoor bekend nauw samen te werken met de meest vooruitstrevende componisten van zijn tijd, en gaf vaak gewaagde compositieopdrachten voor al even gewaagde producties. In 1912 vonden Ravel en Diaghilev elkaar voor de realisatie van *Daphnis et Chloë*, en na dat succes kreeg Ravel een nieuwe opdracht voor een balletcompositie. De componist had in 1906 al ideeën voor een compositie waarin hij hulde zou brengen aan Johann Strauss, wiens talent hij bewonderde. Dat project (toen nog met de werktitel *Wien*) verschoof tijdens de oorlogsjaren naar de achtergrond, maar de opdracht van Diaghilev was de ideale aanleiding om de ideeën opnieuw op te nemen.



Maurice Ravel



In de jaren 1920, de Parijse 'Années folles', was de elegante wals allang van de troon gestoten als populairste dans door genres als de charleston (hier afgebeeld), foxtrot en lindy-hop

[ONDANSBAAR] Toen Ravel met zijn afgewerkte partituur naar Diaghilev trok en het werk voorspeelde in een pianoreductie was Francis Poulenc ook bij de toehoorders. Volgens Poulenc was Diaghilev allerm minst tevreden met het werk. Hij noemde het stuk een meesterwerk, maar geen ballet, eerder een portret van een ballet. Ravel was allicht in alle staten, maar behield volgens Poulenc zijn kalmte en verliet zonder iets te zeggen de kamer. Dit was het einde van de samenwerking tussen Diaghilev en Ravel, en het publiek was dan ook verbaasd dat het aangekondigde *La Valse* op 12 december 1920 in een zuiver instrumentale versie werd gecreëerd. Het werk kende meteen veel succes en zou één van de grote klassiekers worden in het repertoire, niet als ballet, maar wel als tot de verbeelding sprekend concertwerk.

◆ Edgard Varèse 1883-1965

Amériques arr. voor 2 piano's (1918-1921)



Edgard Varèse aan de schrijftafel

[FIRST IMPRESSIONS] “Met *Amériques* begon ik mijn eigen muziek te componeren”. Edgard Varèse beschouwde dit werk als zijn eerste rijpe compositie, en hoopte dat hij vooral met dit en zijn latere werken herinnerd zou worden. De componist, die in 1915 de Atlantische Oceaan overstak vanuit Europa, geeft in deze muziek weer welke indruk de Verenigde Staten op hem maakten. Bij de première in 1926, met dirigent Leopold Stokowski en het Philadelphia Orchestra, reageerde het publiek uitzinnig. “Het laatste akkoord klonk nog toen er al een onbeschrijflijk kabaal van gefluit, geschreeuw en beledigingen doorheen de zaal klonk.” Volgens dezelfde ooggetuige zou een oudere vrouw zelfs geroepen hebben: “en hij heeft het stuk ‘Amerika’ durven noemen!”.

[NIEUWE WERELDEN] De titel *Amériques* verwijst naar het nieuwe land dat Varèse ontdekte, zoals de ‘nieuwe wereld’ enkele decennia eerder inspiratie leverde voor Antonín Dvořák's *Negende Symfonie*. Maar dit stuk gaat niet alleen over de letterlijke ontdekking van een nieuw land, het

gaat ook over de symboliek van het ontdekken: het vinden van nieuwe werelden op aarde, maar ook elders in het universum, of in gedachten. Als orkestcompositie is dit werk dan ook een gedurfde stap op een onbekend terrein. Varèse gebruikt het symfonisch orkest als een gigantisch apparaat, een klankmachine waarin hij de delicate klanken van de altfluit in het begin moeiteloos transformeert tot massieve klankblokken. Bovendien combineert hij de instrumenten van het orkest met een ongebreidelde creativiteit, waardoor je van de ene auditieve verbazing in de andere terecht komt.

[‘ORGANISED SOUND’] De fascinatie voor de klank staat centraal in het werk van Varèse, de componist die (zijn) muziek omschreef als ‘organised sound’. Dat betekent niet alleen dat hij een muzikale logica ontwikkelt die vaak bepaald wordt door timbre en uitgekende instrumentencombinaties, maar ook dat muzikaal materiaal niet beperkt is tot het geluid dat traditioneel door klassieke instrumenten wordt voortgebracht. In latere werken zal Varèse het gebruik van elektronica omarmen, met name in het beroemde *Poème Electronique* dat tijdens Expo 58 weerklonk in het al even beroemde Philipspaviljoen op de Heizel. Maar in deze vroege compositie breidt hij op een akoestische manier ook al gevoelig de reikwijdte van de orkestklank uit. Dat doet hij met een gigantisch arsenaal aan slagwerkinstrumenten, en het voor hem typische gebruik van een bijzonder urbane klankbron: de sirene.

[EENKLEURIG ORKEST] Wie de orkestversie van *Amériques* beluistert, kan zich amper voorstellen hoe het mogelijk is deze massieve compositie te vertalen naar het klavier. Weinig arrangeurs zouden zich durven wagen aan deze taak, maar in het begin van deze eeuw dook er een bewerking op voor acht handen (op twee piano's) van Varèse zelf. De diversiteit aan orkestrale klankkleuren is natuurlijk niet na te bootsen in deze bewerking, maar de ritmische stuwung en de grote contrasten in energie en intensiteit blijven absoluut overeind. Op sommige momenten wordt de samenhang tussen de muzikale ideeën zelfs duidelijker, waar die in de orkestratie soms gemaskeerd wordt door grote verschillen in timbre en karakter.



De vergelijkende toonhoogten of ‘glissandi’ van de urbane sirene kwamen voor veel concertgangers aan als een slag in het gezicht

De Zwitserse pianist **Pascal Sigrist** studeerde aan de Muziekkapel Koningin Elisabeth bij Eduardo del Pueyo en is laureaat van diverse wedstrijden, waaronder het Concours international de Genève. Hij treedt op doorheen Europa, de Verenigde Staten en Japan, als solist, kamermusicus en ook als concertpianist bij verschillende orkesten. Daarnaast geeft hij lessen en masterclasses in muziekconservatoria over de hele wereld. Sigrist heeft zich toegelegd op de 20^e eeuw en creëerde ook verschillende werken als Pierre Bartholomées Variations, en is nooit afgeschrikt door ongewone programma's.

Eugène Galand studeerde aan het Koninklijk Conservatorium van Brussel waar hij de Eerste Prijs muziek behaalde met grootste onderscheiding. Galand ontving verschillende nationale en internationale prijzen, waarna hij in binnen- en buitenland aan de slag ging als professioneel pianist. Zo deelde hij het podium met onder meer het NOB en Brussels Philharmonic. Toch neemt ook de kamermuziek een belangrijke plaats in zijn carrière in, en werkte hij samen met ensembles als Oxalys en solisten als Thomas Blondelle. Galand geeft naast zijn activiteiten als concertpianist ook les aan het Koninklijk Conservatorium van Bergen.

De eclecticische pianist **Alexander Gurning** studeerde niet enkel klassieke piano, maar volgde ook jazz, hedendaagse creatie en filmmuziek. Na zijn initiële studies aan het Koninklijk Conservatorium Brussel vervolgde hij zijn piano-opleiding aan het Tsjaikovski Conservatorium in Moskou. Hij maakte verschillende opnames als solist en met het Soledad ensemble. Gurning stond al op de podia van onder meer het Jazzfestival van Montréal, Concertgebouw Amsterdam en de Tonhalle Zürich, met een brede waaier aan muzikale talen gaande van Bach en Debussy tot Coltrane.

Pianist en componist **Muhiddin Dürrüoğlu** startte zijn muzikale carrière aan het Conservatorium van Ankara. Daarna ging hij in de leer bij Jean-Claude Vanden Eynden en Jacqueline Fontyn aan het Koninklijk Conservatorium in Brussel. Twee jaar later werd hij geselecteerd voor de Muziekkapel Koningin Elisabeth, waar hij met grote onderscheiding afstudeerde. Dürrüoğlu concerteert als pianist op de grote podia van Europa, Azië en Amerika met een ruim repertoire dat muziek van Bach tot hedendaags omvat en waarin kamermuziek een belangrijk onderdeel vormt. Hij geeft ook les aan het Koninklijk Conservatorium Brussel geeft regelmatig masterclasses piano aan verschillende universiteiten wereldwijd.

◆ FESTIVALTEAM

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

◆ CONCERTINLEIDING

Klaas Coulembier

◆ PROGRAMMABOEK

Klaas Coulembier teksten
Pieter Bergé 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.

