

FESTIVAL
20 21

27.09.2023

GLWADELCO

OPEN MIND. OPEN EARS

27 . 09 . 2023

GENADELOOS

OPEN MIND, OPEN EARS

GENADELOOS

- ◆ **Béla Bartók**
Klänge der Nacht
- ◆ **Galina Oestvolskaja**
Groot Duet voor cello en piano
- ◆ **Béla Bartók**
Klänge der Nacht
- ◆ **Galina Oestvolskaja**
Trio voor klarinet, viool en piano
- ◆ **Béla Bartók**
Klänge der Nacht

[ca. 60']

Trio Khaldei

Pieter Jansen, viool

Francis Mourey, cello

Barbara Baltussen, piano

Benjamin Dieltjens, klarinet

GENADELOOS

◆ Béla Bartók (1881-1945) Im Freien (1926)

IV. Klänge der Nacht

--

piano

[BÉLA BARTÓK – ALS PRELUDE] Een instinctieve respons. Een grondtoon vult de ruimte, zacht als de bruisende stilte van de zomernacht. Een kikker tast de stilte af. Het gesnerp van een insect priemt door de duisternis. Een steentje plonst het water in. Al snel versmelt de eenzame kikker met een koor van soortgenoten. Dan verschijnt de mens ten tonele. Een bariton en een sopraan heffen een klaaglied aan. Steeds meer stemmen voegen zich bij hen. Hun gezang vult de nacht met weemoed. Plots klinkt uit de verte een huwelijkslied. De verre echo van het feestgedruis maant de nachtbewoners aan tot actie. In een zinderend klankvisioen voegt het kikkerkoor zich bij de dansers en klinkt het rouwlied in een orkest van vogelzang. Even snel als het gekomen was, lost het zinnebeeld weer op. In de nagalmende stilte van de nacht blijft de mens alleen achter.

◆ Galina Oestvolskaja (1919-2006) Groot Duet voor cello en piano (1959)

- I.
- II.
- III.
- IV.
- V.

[EEN KLUIZENARES] Sinds haar muziek eind vorige eeuw ook bekend raakte buiten Rusland verwierf Galina Oestvolskaja een reputatie als een van de meest unieke, radicale en compromisloze stemmen in het muzieklandschap. Die reputatie rust in hoge mate op een sterke wisselwerking tussen haar composities en biografie. Uit haar bewuste keuze voor een kluizenaarsbestaan spreekt een hunkering naar eenzaamheid die ze ook nadrukkelijk naar de buitenwereld projecteerde: “Ik leef in een volstrekt eigen wereld en begrijp alles vanuit mijn eigen standpunt. Ik hoor, zie en doe de dingen anders dan alle mensen. Ik leef mijn eenzaam leven. Ik heb mijn kunst, mijn muziek, enkel van mij!” Dit volstreekte leven in isolement van en voor de kunst straalt af op de perceptie van haar muziek die vaak tegelijk als volstrekt op zichzelf staand en als drager van een diepe, onzegbare waarheid wordt omschreven.

[GIJ ZULT NIET ANALYSEREN!] De totale versmelting van de mens Galina Oestvolskaja met haar muziek wordt nog versterkt door de handvol interviews die ze op het eind van haar leven alsnog toestond. Steeds weer benadrukt ze hoe zwaar het haar valt over haar werk te praten, hoezeer het componeren al haar krachten vergt en hoe het voor buitenstaanders onmogelijk is om iets zinnigs over haar muziek te zeggen: “Ik denk dat muziekwetenschappers, als ze schepende mensen zijn, zo diep moeten zoeken, hun werk zo diep moeten belijden als ik lijd.” De steeds opduikende associaties met religiositeit, Oudrussische wortels of de ascetische stijl van Anton Webern bleef ze dan ook resoluut afwijzen. Deze bezorgdheid om haar werk van foute interpretaties te vrijwaren voedt het gevoel van onwereldse kracht en bovenmenselijke spanning dat haar muziek lijkt op te roepen.

[UIT STEEN GEHOUWEN] De bouwstenen van Oestvolkskaja's muzikale taal laten zich vrij eenvoudig samenvatten: een uitgesproken voorliefde voor extremen in dynamiek, toonhoogte en timbre, gekoppeld aan een Spartaanse ritmische, melodische en harmonische eenvoud. Meerdere composities zijn haast van begin tot einde doordrongen van een onstuitbaar dreunende puls. Verbluffend eenvoudige melodische motieven of spijkerharde akkoorden worden met obstinate halsstarrigheid herhaald. De brutale juxtapositie van extreme luidheid en totale verstilling werkt de ervaring van naast elkaar geplaatste monolithische blokken nog verder in de hand. Naast statisch is Oestvolkskaja's muziek echter bovenal destructief: instrumenten worden eerder aangevallen dan bespeeld, melodieën verpulveren tot brutale gestes en trio's, symfonieën of sonates doen in niets nog aan hun voorlopers in de klassieke canon denken.

[KAMERMUZIEK?] Oestvolkskaja's complexe relatie tot de klassieke traditie uit zich ook met betrekking tot haar kamermuziek. Slechts vier van de vijftwintig werken in haar officiële catalogus vallen onder de noemer kamermuziek (ruim twintig verdere composities werden niet weerhouden): het *Trio voor klarinet, viool en piano* (1949), de *Vioolsonate* (1952), het *Groot Duet voor cello en piano* (1959) en het *Duet voor viool en piano* (1964). Toch vragen ook heel wat andere werken om een kamermuzikale bezetting. Zo doet de *Vierde Symfonie "Gebed"* slechts beroep op vier spelers (trompet, tamtam, piano en stem). Bovendien wees Oestvolkskaja zelf de term kamermuziek resoluut af: "De ware aard van mijn muziek sluit het begrip kamermuziek uit." De historische associatie van het genre met huiselijke ontspanningsmuziek druist immers in tegen de kosmische schaal waarop de componiste haar kunst voelde opereren.

[GROOT DUET] Net zoals het merendeel van Oestvolkskaja's werken uit de jaren 1940 en 1950 moest ook het *Groot Duet voor cello en piano* ruim tien jaar op een eerste uitvoering wachten. Pas in 1977, achttien jaar na de compositie, klonk het voor het eerst in publiek. Toch zijn er geen aanwijzingen dat haar muziek systematisch door de Sovjetautoriteiten werd geboycot. Bij haar latere, potentieel nog aanstootgevendere werken werd de kloof tussen compositie en première bovendien wezenlijk kleiner. Het *Groot Duet* is één van slechts twee composities die Oestvolkskaja een opdracht meegaf: aan Mstislav Rostropovitsj, de legendarische Russische cellist die het stuk herhaaldelijk zou uitvoeren en ook opnemen. De titel *Duet*, eerder dan *Duo*, beklemtoont dan weer het lineaire, quasi vocaal gedachte karakter van beide partijen.

[DUET OF DUEL?] Niet alleen de genadeloze intensiteit van het *Groot Duet* verklaart Oestvolkskaja's verzet tegen de term kamermuziek, ook van kamermuzikaal samenspel is nauwelijks sprake. Veeleer dan in dialoog te treden, lijken de cello en piano de strijd met elkaar aan te gaan. Het ensemble wordt letterlijk opgebroken. Oestvolkskaja schrijft voor dat beide spelers een onderlinge afstand in acht moeten nemen. De cello staat centraal, op een sokkel, terwijl de piano eerder achteraan tegen de muur plakt. Deze opstelling verhindert de vorming van een homogene mengklank en belemmert de interactie tussen de muzikanten. Het ensemble valt uiteen in twee geïsoleerde entiteiten.

[PERPETUUM] Het *Groot Duet* bestaat uit vijf secties van ongelijke lengte. Vier korte deeltjes vormen de eerste helft; telkens neemt het woeste gehamer nog toe. De piano zet meteen de toon: tussen het bokkige perpetuum mobile in de extreme hoogte van het klavier en de exploderende clusters in de diepe bas gaapt een wagenwijd gat waarin de cello zijn schreeuw om aandacht katapulteert. Akkoorden hebben niets meer met conventionele harmonie te maken, maar vallen als dreunende klankblokken uit de lucht. Melodische kettingen stampen doelloos, maar obstinaat door de ether. Donderende trillers en diepe grommeltonen doen de aarde zelf vibreren. Een continue stroom accenten en de dwingende eis om steeds luider te spelen drijven de intensiteit in het zenit. De desolate cantilene van het laatste, dertien minuten durende deel verzandt telkens weer in obsessief rondjes draaien. Een vruchteloze poging van de piano om de impasse te doorbreken kan niet verhinderen dat het werk in totale ontredding en verslagenheid tot stilstand komt. Enkel een eeuwigdurende stilte blijft nog over.

◆ Béla Bartók (1881-1945)

Im Freien (1926)

IV. Klänge der Nacht

--

piano

[**BÉLA BARTÓK – ALS REFREIN**] 1926 staat te boek als Béla Bartók's 'pianojaar'. Tijdens de bijzonder creatieve zomermaanden legde hij niet enkel de eerste steen van zijn *Eerste Pianoconcerto* en zijn didactische magnum opus *Mikrokosmos*, ook zijn laatste concertwerken voor piano solo vloeiden uit zijn pen: de *Sonate* en de suite *Im Freien (Szabadban)* – vrij vertaald: “In de buitenlucht”. Nadien zou Bartók enkel nog voor zijn eigen instrument componeren als onderdeel van grotere ensembles of in een pedagogische context. Naast de radicale invloed van Stravinski, die in het percussieve karakter van alle composities uit het pianojaar doorklinkt, vallen in *Im Freien* ook meer verrassende voorlopers op. De opeenvolging van korte, losstaande karakterstukjes met programmatische titels roept herinneringen op aan de klavecimbelminiaturen van François Couperin. Hoewel Bartók de suite als geheel uitgaf, heeft hij ze nooit als dusdanig gespeeld. Net als in de baroksuite mogen individuele deeltjes dus uit het geheel gelicht worden. Het vierde deel, *Klänge der Nacht* is zowel het meest visionaire als het meest realistisch-schilderende werk uit de bundel. Parallel aan Debussy's *Préludes* – ook een echo van Couperin – klinkt hier een expressie van een zeer persoonlijke ervaring: een zwoele zomernacht op Bartók's geliefkoosde Hongaarse platteland. In zijn latere oeuvre duiken dergelijke 'nachtsmuzieken' nog meermaals op, maar nooit ging hij verder in de realistische evocatie van natuurgeluiden dan hier. De narratieve suggestiviteit geëvoceerd aan het begin van deze tekst gaat dan ook samen met een bijzonder vernieuwende toonspraak: een appel aan de verbeelding dat stoelt op gestileerde 'objets trouvés' en een gevoeligheid voor de meest subtiele klankschakeringen.

◆ Galina Oestvolskaja (1919-2006)

Trio voor klarinet, viool en piano (1949)

I. Espressivo

II. Dolce

III. Energico

[**EEN EVOLUERENDE STIJL**] Zowel het *Trio* als het *Groot Duet* dateren uit de eerste twee decennia van Oestvolskaja's creatieve proces. Ze laten een onmiskenbare evolutie in haar stijl horen, in weerwil van de boutade dat de componiste van meet af aan haar eigen, unieke stem gevonden had. Waar het *Trio* nog een zweem van verwantschap met haar voormalige leraar Sjostakovitsj laat horen, wijst het *Groot Duet* resoluut vooruit naar de radicale *Composities* en *Symfonieën* die het tweede deel van haar catalogus zouden domineren. Toch is het monomane karakter van al Oestvolskaja's muziek continu voelbaar: dynamische extremen, een onverzettelijke, beklemtoonde puls, het langdurig exploreren van een onveranderlijk klankbeeld, steeds veranderende herhalingen waar elk gevoel van ontwikkeling toch afwezig blijft.

[**SJOSTAKOVITSJ**] Het lijkt weinig twijfel dat Oestvolskaja gedurende de jaren 1930 en 1940 een erg hechte, mogelijk zelfs intieme band met Sjostakovitsj had. Toch zette ze later alles in het werk om de associatie met haar voormalige leraar tegen te gaan. Haar officiële website – een initiatief van haar weduwnaar Konstantin Bagrenin – weidt zelfs een hele sectie aan het ontkrachten van het idee dat ze ooit meer dan afkeer en minachting voor Sjostakovitsj en zijn werk voelde. Hoewel hun breuk midden de jaren 1950 duidelijk diepe littekens naliet, staat vast dat in de jaren voordien een vruchtbare kruisbestuiving plaatsvond. Niet alleen vertonen vroege werken als het *Trio* sporen van Sjostakovitsj' invloed, ook de oudere meester zelf drukte meermaals zijn waardering uit voor de 'essentiële waarachtigheid' van haar muziek. Bovendien citeert hij zowel in zijn *Vijfde Strijkkwartet* als in de *Suite op Verzen van Michelangelo* uit Oestvolskaja's *Trio*.

[TRIO VOOR KLARINET, VIOOL EN PIANO] Een improvisatorische klarinetsolo opent het *Trio* in een bezonken atmosfeer die we ook in Sjostakovitsj's late werken terugvinden. Al snel introduceert de piano een meer dynamische intensiteit waarna een nukkig marsidee in de viool ook ritmische energie toevoegt. De ritmische variatie is merkelijk groter dan in het *Groot Duet*. Na een felbevochten hoogtepunt keert de klarinet terug naar haar initiële contemplatie. In het tweede deel blijven twee duetten (klarinet-viool en viool-piano) schijnbaar ter plaatse trappelen. De muziek lijkt wel bevroren in de tijd. De finale brengt een plots contrast. Een continue puls in kwartnoten verbreekt de stilte. Met een woeste energie stormen viool en piano vooruit, tot de klarinet wat meer lyriek en ritmische variatie introduceert. De onstuitbare opbouw naar een verzengende climax wordt plots afgebroken door een oorverdovend dynamisch contrast. De coda wijst vooruit naar het latere werk: hardnekkig loopt de piano te pletter in een wanhopig herhalen van een handvol noten in de rechterhand en een clusterakkoord in de linkerhand.

[LIJNENSPEL] Ondanks de verzengende luidheid bieden de partituren van het *Trio* en *Groot Duet* een opvallend sobere aanblik. Oestvolskaja's schriftuur is immers in essentie lineair of zelfs vocaal gedacht. Zelfs de piano, het polyfone instrument bij uitstek, speelt vaak niet meer dan één noot tegelijk. Zo ontstaat een opeenstapeling van onafhankelijke lijnen die naast elkaar lijken te bewegen, met een minimum aan thematische interactie. Ieder blijft in zijn eigen wereld. Ook harmonie verdwijnt naar het achterplan. Samenklanken lijken eerder het gevolg van toevallige botsingen tussen melodische lijnen, dan onderdeel van een harmonische progressie.

[STILSTAND] De onbuigzaamheid waarmee Oestvolskaja zich in verbluffend eenvoudige melodische ideeën vastbijt verschilt fundamenteel van pakweg minimalistische herhalingsprocessen. Oestvolskaja's herhaling omvat geen ontwikkeling, maar plaatst de muziek in een toestand van verstijving die de vergankelijkheid en vluchtigheid van muziek zichtbaar maakt. In het ontstaansmoment van klank zit immers ook haar vergankelijkheid vervat. Dat ontstaan en vergaan is bij Oestvolskaja geen schakel in een proces, maar een toestand: een vlucht uit de tijd. Binnen deze absolute stilstand wordt een melodisch moment ontleed, telkens anders belicht en van binnenuit op een metafysische schaal geprojecteerd. Het lineaire tijdsbesef verdwijnt. Enkel de klank en het moment vullen de ruimte.

Béla Bartók (1881-1945)

Im Freien (1926)

IV. Klänge der Nacht

--

piano

[BÉLA BARTÓK – ALS POSTLUDE] Doorheen de herhaalde beluistering en de nabijheid van Oestvolskaja's monomane klankbaden schudt ook Bartók's nachtdroom steeds meer zijn programmatische laag af. De continue reeks van clusters die de grondstroom van het werk vormen, blijkt steeds subtiel te verschillen. Een verfijnd spel met resonanties en harmonieken trekt het oor binnen in de klank zelf. Gestileerde nachtgeluiden worden naast en op elkaar geplaatst in een collage waarin elk spoor van evolutie ontbreekt. Decennia voor Oestvolskaja exploreert Bartók hier een statisch klankbeeld waarin hij zijn eigen tijd ver achter zich laat. Tegelijk is het een van de meest gebalde syntheses van de drie essentiële pijlers van zijn kunst: de natuurwereld, de expressie van het ik en de volkskunst. Wellicht ervoer Bartók de 'Nachtmuziek' ook zelf als bijzonder persoonlijk en geslaagd. Als enige deel van *Im Freien* voorzag hij een opdracht: aan Ditta Pásztory, zijn echtgenote en grote muze.

Trio Khaldei verenigt drie muzikanten met een gezamenlijke passie voor de unieke klankkleur en repertoire van een pianotrio. In hun programma's gaat de muziek van vroeger en nu met elkaar in dialoog en confrontatie. Naast de grote meesterwerken stelt het trio ook minder bekende muziek aan het publiek voor. Trio Khaldei probeert steeds de grenzen van het pure trio-repertoire te doorbreken, onder meer door arrangementen van symfonische werken te programmeren. Fotograaf Evgueni Khaldei – aan wie het trio zijn naam ontleent – maakte beklivende portretten van alle belangrijke Russische kunstenaars uit die tijd. Zijn levenslange zoektocht naar waarheid, echtheid en nuancering in moeilijke tijden is een grote inspiratiebron voor het trio.

Klarinettist **Benjamin Dieltjens** is voornamelijk actief als kamermuziekbeoefenaar en voert hierbij zowel historisch, als klassiek en hedendaags werk uit. Hij is stichtend lid van Het Collectief en speelt regelmatig bij ICTUS, twee kamermuziekensembles gespecialiseerd in 20^e- en 21^e-eeuwse muziek. Dieltjens is eerste klarinettist bij Antwerp Symphony Orchestra en is lid van het Orchestre des Champs-Élysées. Naast uitvoerend muzikant is hij ook hoofdleraar klarinet aan het Koninklijk Conservatorium Brussel en gaf hij seminaries kamermuziek aan het Orpheus Instituut in Gent en de universiteit van Wenen.

◆ FESTIVALTEAM

Mark Waer Voorzitter
Maarten Beirens Algemeen directeur
en artistieke leiding
Pieter Bergé Artistieke leiding
Peter Janssens Adviseur
Eddy Frans Adviseur
Pauline Jocqué Productie
Amira El-Belasi Publicaties en productieassistentie
Martine Sanders Communicatie
Helena Gaudeus Communicatieassistentie
De Cijferraad Boekhouding

◆ PROGRAMMABOEK

Elias Van Dyck Teksten
Pieter Bergé Hoofdredactie
Amira El-Belasi Eindredactie

◆ VORMGEVING & FOTO'S

la fabrique des regards:
Lise Bruyneel Fotocomposities
Muriel Waerenburgh Vormgeving

◆ DRUK

Peeters Herent

◆ FESTIVAL 20-21 IS LID VAN

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

◆ CONTACT

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

◆ SUBSIDIËNTEN, SPONSORS EN PARTNERS

Subsidiënten



Projectpartner



Sponsors

Partners:
Nationale Bank van België,
IMEC

Sponsors met VIP-invitaties:
Ageas, Peeters Herent

Logistieke sponsors:
Maene, Auvicom, Leffe, Elsen

Mediaspartner:
Klara

Cultuurpartners

30CC, Davidsfonds, STUK

