

[COPRODUCTIE 30CC]

08.10.2023

SATIE S'AMUSE

OPEN MIND, OPEN EARS

08.10.2023

[COPRODUCTIE 30CC]

SATIE S'AMUSE

OPEN MIND, OPEN EARS

Zondag

08.10.2023 ♦ 11:00-18:30

30CC/SCHOUWBURG
INTRO: PIETER BERGÉ - 10:00
[COPRODUCTIE 30CC]

SATIE S'AMUSE

11:00 CONCERT 1 **SACRÉ SATIE**

- ◆ **Erik Satie**
Uspud
- ◆ **Franz Liszt**
Via Crucis

Jan Michiels, piano
Lise Bruyneel, video
[ca. 70']

14:30 CONCERT 2 **SALON SATIE**

- ◆ Lieder en pianowerken
van Claude Debussy,
Reynaldo Hahn,
Arthur Honegger,
Francis Poulenc,
Maurice Ravel
en Erik Satie.

Lore Binon, sopraan
Inge Spinette, piano
[ca. 60']

17:30 CONCERT 3 **SATIRE SATIE**

- ◆ **Ouverture: Erik Satie**
Sonnerie pour réveiller
le bon gros Roi des Singes
- ◆ **Acte 1: Igor Stravinsky**
Octet
- ◆ **Entr'acte 1: Erik Satie**
Tenture de cabinet préfectorale
- ◆ **Acte 2: Erik Satie**
Parade
(arr. Tim Mulleman)
- ◆ **Entr'acte 2: Erik Satie**
Chez un Bistrot
- ◆ **Acte 3: Francis Poulenc**
Sextet

[ca. 60']

I SOLISTI

Lieve Goossens, fluit
Luk Nielandt, hobo
Tomonori Takeda, klarinet Bb en A
Francis Pollet, fagot
Jappe Dendievel, fagot
Anthony Devriendt, hoorn (onder voorbehoud)
Simon Van Hoecke, trompet in C
Frankie De Kuyffer, trompet in C
Bram Fournier, trombone
Geert De Vos, trombone
Mathijs Everts, percussie
Jan Michiels, piano

SACRÉ SATIE

◆ Erik Satie (1887-1923) Uspud (1892)

- I. Acte premier
- II. Deuxième acte
- III. Troisième acte

[RELIGIEUZE WENDING] In het begin van de jaren 1890 kwam Satie terecht in een ietwat raadselachtige religieus-artistieke periode die enkele jaren zou aanhouden. Een belangrijke factor daarbij was zijn kennismaking met Joséphin Péladan, die in 1891 'L'Ordre de la Rose+Croix Catholique du Temple et du Graal' had opgericht en daarbij Satie aanstelde tot een soort kapelmeester. Satie heeft er enkele opdrachten en de eerste publieke uitvoeringen van zijn werken aan te danken. In al zijn eigenzinnigheid brak Satie evenwel al snel met Péladan, die hij onder meer een overmatige Wagneradoratie aanwreef. Hij stichtte zijn eigen genootschap: de 'Église Métropolitane d'Art de Jésus Conducteur', waarvan hij overigens het enige lid zou zijn en blijven. Hij stelde zichzelf aan als 'Parcier (schaapshoeder) et Maître de Chapelle', maar was dus in feite een herder zonder kudde. In navolging van Péladan begon Satie consequent priesterlijke gewaden te dragen; zijn armtierige appartementje in de Rue Cortot herdoopte hij op zijn briefpapier tot 'abbatiale' (abdij). Hij nam de gewoonte aan om zijn teksten neer te schrijven in een soort pseudo-gotisch schrift in zwarte en rode inkt en wijdde zich in zijn correspondentie aan een ietwat vaag en hoogdravend wereldverbeterschap, vooral ten aanzien van diegenen die zijn artistieke werk niet leken te willen begrijpen of waarderen.

[INHOUD EN TAAL] *Uspud* ontstond in de periode tussen Saties breuk met Péladan en de oprichting van zijn eigen kerkgenootschap, meer bepaald in november en december 1892. Het is een bizar, symbolistisch, door sommigen zelfs surrealistisch genoemde religieuze fantasie in drie korte bedrijven. Hoofdpersonage is de gefingeerde figuur Uspud, een heiden van goede komaf. In het eerste bedrijf

verschijnt de Christelijke Kerk aan Uspud, maar de jongeman weert haar af. De kerk verschijnt opnieuw in het tweede bedrijf. Achternagezeten door angstaanjagende visioenen, bekeert Uspud zich deze keer wel. In het derde bedrijf wordt het hoofdpersonage opgeroepen tot het martelaarschap. Hij geeft zich over aan het lijden, wordt finaal verslonden door de demonen en aan de gekruisigde Christus toevertrouwd. De tekst, geschreven door Saties goede vriend Contamine de Latour, is vrij droog ondanks de uitgesproken theatrale, soms zelfs apocalyptische aard van de beschreven gebeurtenissen. Precies deze enorme tegenstelling tussen een zakelijke taal en de exuberante taferelen maakt mee de kern uit van *Uspuds* esthetiek.

[WOORD VERSUS MUZIEK] Satie trekt de esthetiek van contrast ook door in de manier waarop tekst en muziek met elkaar verbonden worden. Waar de tekst het haast aanhoudend heeft over heftig lijden, beangstigende natuurtaferelen en gruwelijke processies vol monsterlijke wezens is de muziek extreem onderkoeld. Op het moment waarop de demonen Uspud verslinden bijvoorbeeld is er in de muziek niets anders te horen dan een zachte toonherhaling. Satie vermijdt ten allen koste dat de muziek de tekst uitbeeldt en toont zich daarmee de anti-romanticus (en zeker de anti-Wagneriaan) bij uitstek.

[MONTAGE] In zijn extreme eenvoud is de muziek van *Uspud* toch verrassend modern. Dat komt niet door de harmonieën, de melodieën (die er eigenlijk amper zijn), de ritmes of de metra, maar wel door de eigenzinnige opbouw van het geheel. Satie werkt met korte, duidelijk afgebakende fragmenten, van meestal enkele seconden (al zijn er ook langere passages). Deze worden naast elkaar geplaatst als afzonderlijke entiteiten, zonder organische overgangen. Ook binnen de afzonderlijke segmenten vinden er meestal geen of nauwelijks ontwikkelingen plaats. Ieder segment verschijnt als een nieuw gegeven, alsof men een bladzijde omslaat in een fotoboek. Het geheel heeft daardoor de allure van een montage.

[INSTRUMENTATIE] De verkapte manier waarop *Uspud* is opgebouwd blijkt ook heel duidelijk uit de instrumentatie. In de pianopartituur duidt Satie telkens aan welke instrumenten bedoeld zijn: hij wisselt daarbij af tussen fluiten, harpen, trompetten, strijkers, of fluiten+harpen (waarbij die dan wel precies hetzelfde spelen). In de pianoversie zijn deze kleuren vanzelfsprekend niet hoorbaar, wat bijdraagt tot de hypothese dat Satie de 'klavierversie' mogelijk voor harmonium bedoelde. Daarop zijn deze registers namelijk wél terug te vinden zijn. Ook

de religieuze connotatie van het harmonium zou een argument in het voordeel van deze hypothese kunnen zijn, evenals het feit dat met zekerheid geweten is dat Satie enkele jaren eerder zelf het harmonium bespeelde bij de uitvoering van een ander religieus geïnspireerd stuk: *La Tentation de Saint Antoine*. Dat werk, geïnspireerd op de gelijknamige novelle van Gustave Flaubert, was bovendien een belangrijke inspiratiebron voor *Uspud*. In geen geval kan de muziek van *Uspud* uitgevoerd worden op de in de partituur aangegeven instrumenten: de fluitpartij is bijvoorbeeld volstrekt onspeelbaar op fluit, zowel technisch (notenlengte) als qua register (toonhoogtes).

[**MOTIEVEN**] Net zoals het aantal kleuren beperkt is, is ook het muzikale materiaal gelimiteerd. Veel van de basissegmenten keren later in de compositie terug, meestal los van hun oorspronkelijke context. Eén motief is prominenter aanwezig dan alle andere, met name de lange openingsmaat van het werk. (Het is niet echt een maat, maar eerder een passage van ongeveer een halve minuut, waarin Satie geen maatstrepen gebruikt.) In totaal komt deze passage tien keer voor: vijfmaal in het eerste bedrijf (twee- of vierstemmig in unisono); tweemaal in het tweede bedrijf (in een vierstemmige harmonisatie); en driemaal in het slotbedrijf (de eerste twee keer in een zesstemmige harmonisatie, de laatste keer terug in unisono, zoals in het begin van het stuk.) Anders dan bij een Wagneriaans leidmotief kan men er niet echt een specifieke betekenis aan geven: het motief wordt zowel gebruikt om een verlaten strand, een stenen werpende Uspud, opdoemende demonen, de verschijning van de heilige geest (...) of helemaal 'niets' uit te drukken. Toch zorgt het motief, alvast op muzikaal vlak, voor een zekere overkoepelende samenhang doorheen het werk.

[**AMBITIE**] Satie beschouwde *Uspud* als een belangrijk werk. Aanvankelijk was het stuk bedoeld voor een eerder cabareteske omgeving, meer bepaald voor de Auberge du Clou waar Satie als tweede pianist was aangesteld. Het idee was om een werk te maken in de stijl van een Chinees schaduwspel ('*théâtre d'ombres*'), een genre dat op dat moment veel bijval kende in Parijs. Maar Saties ambities reikten verder: hij wilde het werk ook op de planken van de Parijse opera krijgen, meer bepaald als ballet – de ondertitel van het werk is trouwens 'ballet chrétien'! De toenmalige directeur, Eugène Bertrand, liet na om op Saties verzoek te reageren waarop deze, in een van zijn bekende agressieve *démarches*, een bericht stuurde naar de directeur waarin hij hem zelfs afdreigde met een gewapend duel.

Er volgde een onderhoud maar tot een voorstelling kwam het niet. In een brief aan zijn vriend Ernest Le Grand rapporteert Satie zijn werkbezoek aan de opera met een typisch vleugje cynisme: "Bertrand heeft me gisteren ontvangen. Dat doet me geloven dat de volgende voorstelling van *Uspud* zal plaatsvinden in de winter van 1927 of ten laatste in die van 1943." Zelfs die laatste voorspelling bleek veel te optimistisch. De première vond uiteindelijk pas plaats in 1979, ironisch genoeg dan nog in de concurrerende Opéra Comique. In de nasleep van de affaire liet Satie, met de financiële steun van enkele vrienden, een luxe-editie vervaardigen van *Uspud*, met daarin het libretto en enkele muziekfragmenten. Op de titelpagina noteerde hij dubbelzinnig: "présenté à l'Opéra de Paris le 20 décembre." "Présenté" kan hierbij begrepen worden als 'geschonken' of als 'uitgevoerd'. Een opmerkelijke bijzonderheid van deze editie is overigens dat de volledige tekst, inclusief de eigennamen, in kleine letters geschreven is. Dat is een typografische vernieuwing die traditioneel op het conto van e.e. cummings geschreven wordt, al was die in 1892 nog niet geboren.

◆ Franz Liszt (1811-1866)

Via Crucis (1876-1879)

- Einleitung. Vexilla Regis
Station I. Jesis wird zum Tode verdammt
Station II. Jesus trägt sein Kreuz
Station III. Jesus fällt zum ersten Mal
Station IV. Jesus begegnet seiner heiligen Mutter
Station V. Simon von Kyrene hilft Jesus das Kreuz tragen
Station VI. Sancta Veronica
Station VII. Jesus fällt zum zweiten Mal
Station VIII. Die Frauen von Jerusalem
Station IX. Jesus fällt zum dritten Mal
Station X. Jesus wird entkleidet
Station XI. Jesus wird ans Kreuz geschlagen
Station XII. Jesus stirbt am Kreuze
Station XIII. Jesus wird vom Kreuz genommen
Station XIV. Jesus wird ins Grab gelegt

[SATIE EN LISZT] Tussen Saties *Uspud* en de late werken van Liszt liggen amper tien, vijftien jaar. Hoewel Liszt in Saties leven zeker geen centrale rol speelde, is *Uspud* allicht met geen enkel eerder werk uit de muziekgeschiedenis zo goed vergelijkbaar als met een van die late Lisztwerken, namelijk *Via Crucis*. Niet alleen is er de voor de hand liggende religieuze connectie (met in beide werken een sterke focus op het kruis), ook de uitgemergelde muzikale stijl verbindt de twee composities. Anders dan in zijn meer bekende, vroegere pianowerken is er in *Via Crucis* immers geen spoor meer te bekennen van de vaak met Liszt geassocieerde drukke vertelzucht of virtuoze geldingsdrang. Het werk is eerder karig, op het ascetische af. Het lijkt vaak alsof de muziek stilstaat. Iedere noot is belangrijk, cruciaal als een zet in een schaakspel. (Men moet er zich overigens de grijze Liszt bij voorstellen, die in die periode vaak gekleed ging in een zwart priesterlijk gewaad.)

[OVEREENKOMSTEN] Net zoals Satie maakt Liszt in *Via Crucis* met regelmaat gebruik van een hymnische toon, waarbij een religieuze (of bij Satie een 'religieus aandoende') melodie eenstemmig wordt voorgedragen. Dat is in beide werken het geval in de openingsmaten, wat voor een zeer directe connectie zorgt. Verder staat, zoals in *Uspud*, ook in *Via Crucis* de tekst ingeschreven in de partituur (i.e. tussen de noten); niet om voorgelezen te worden, maar om de pianist volledig bewust te maken van de achterliggende betekenis ervan. Liszt streeft daarbij evenwel niet, zoals Satie, naar een radicale onthechting tussen tekst en muziek, al is zijn muziek zeker ook niet op te vatten als een naturalistische uitbeelding ervan. De basishouding van soberheid laat een dergelijk simplisme eenvoudigweg niet toe. Een andere interessante overeenkomst betreft de harmonie: beide componisten werken veelvuldig met trage akkoordopeenvolgingen, die dikwijls gewoon een verrijking zijn van een (quasi-)religieuze basismelodie. Bij Liszt staan die akkoordprogressies vaak in een tonaal verband, maar geregeld ook niet: akkoorden worden dan pure inkleuringen, die geen duidelijke richting meer aangeven. De akkoorden verliezen daardoor aan gewicht en dwang en lenen zich uitstekend tot de evocatie van mystieke connotaties. Dat is precies de manier waarop ook de harmonisaties bij Satie werken.

[KRUISWEG] *Via Crucis* is de Latijnse benaming van *Kruisweg*, de weg die Jezus aflegde tussen zijn terdoodveroordeling en zijn graflegging. Traditioneel bestaat dat parcours uit veertien staties, die Liszt in zijn werk trouw volgt, weliswaar voorafgegaan door een zetting van de hymne *Vexilla Regis*. De veertien stadia zijn: 1. Jezus wordt ter dood veroordeeld; 2. Jezus neemt het kruis op zijn schouder; 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 wenende 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.

SALON SATIE

◆ **Claude Debussy (1862-1918)**
Le petit Nègre (1909)

piano

◆ **Erik Satie (1866-1925)**
Trois Mélodies (1916)

- I. La Statue de Bronze
- II. Daphénéo
- III. Le Chapelier

sopraan & piano

◆ **Francis Poulenc (1899-1963)**
Le Travail du Peintre (1956)

- II. Marc Chagall

sopraan & piano

◆ **Erik Satie (1866-1925)**
Selectie uit Sports et Divertissements (1914)

- III. La Chasse
- IV. La Comédie italienne
- XIX. Le Flirt
- XI. Le Golf

piano

◆ **Francis Poulenc (1899-1963)**
Cocardes (1919)

- I. Miel de Narbonne
- II. Bonne d'Enfant
- III. Enfant de Troupe

Sopraan & piano

◆ **Francis Poulenc (1899-1963)**
Banalités (1940)

- II. Hôtel

sopraan & piano

◆ **Reynaldo Hahn (1874-1947)**
Sept Chansons grises (1887-1890)

- V. L'Heure exquise

sopraan & piano

◆ **Claude Debussy (1862-1918)**
Ariettes oubliées (1885-1887)

- I. C'est l'Extase langoureuse

sopraan & piano

◆ **Erik Satie (1866-1925)**
Selectie uit Sports et Divertissements (1914)

- II. La Balançoire
- X. Le Carnaval
- XVII. Le Tango
- VII. La Pêche

Piano

◆ **Arthur Honegger (1892-1955)**
Six Poésies de Jean Cocteau (1920-1923)

- II. Locutions

sopraan & piano

◆ **Erik Satie (1866-1925)**
Tendrement (Valse chantée) (1902)

piano

◆ **Francis Poulenc (1899-1963)**
Léocadia (1940)

Les Chemins de l'Amour

sopraan & piano

◆ **Reynaldo Hahn (1874-1947)**
Sept Chansons grises (1887-1890)

- I. Chanson d'Automne

sopraan & piano

◆ **Francis Poulenc (1899-1963)**
Deux Mélodies de Guillaume Apollinaire (1941-1945)

I. Montparnasse

Deux Poèmes de Louis Aragon (1943)

I. C
II. Fêtes galantes

sopraan & piano

◆ **Francis Poulenc (1899-1963)**
Banalités (1940)

V. Sanglots

sopraan & piano

◆ **Erik Satie (1866-1925)**
Trois Gymnopédies (1888)

I. Lent et douloureux

piano

◆ **Francis Poulenc (1899-1963)**
La Dame de Monte-Carlo (1961)

sopraan & piano

◆ **Erik Satie (1866-1925)**
Quatre Petites Mélodies (1920)

I. Elégie

sopraan & piano

◆ **Erik Satie (1866-1925)**
Avant-dernières pensées (1915)

I. Idylle

piano

◆ **Claude Debussy (1862-1918)**
Ariettes oubliées (1885-1887)

IV. Paysages belges. Cheveux de Bois

sopraan & piano

◆ **Maurice Ravel (1875-1937)**
Cinq Mélodies populaires grecques (1904-1906)

V. Tout gai!

sopraan & piano

* Bij het ter perse gaan van dit programmaboek was de volgorde van het programma nog onder voorbehoud. De liedteksten zullen tijdens het concert geprojecteerd worden.

[**DOORBRAAK**] Satie, ooit begonnen als muzikale bohémien in de Montmartrebuurt en vervolgens verdwaald in een merkwaardige religieus-artistische waanwereld, vertoefde vanaf de jaren 1910 steeds vaker in burgerlijke kringen. In 1905 was hij, als bijna veertigjarige componist, beginnen studeren aan de Schola Cantorum – nadat hij vele jaren eerder aan het Parijse Conservatorium te licht bevonden was. Eigenzinnig volgde hij zijn eigen pad. In 1911 kwam dan uiteindelijk de doorbraak, vooral nadat Maurice Ravel met succes enkele van zijn stukken gespeeld had op een concert in de prestigieuze Salle Gaveaux in Parijs.

[**SPORTS ET DIVERTISSEMENTS**] Een van Saties meest opmerkelijke werken uit de daaropvolgende jaren is de bundel *Sports et Divertissements*, geschreven in 1914. De bundel ontstond in feite op initiatief van Lucien Vogel, een vooraanstaande uitgever in Parijs van modieuze lifestyle-magazines. Oorspronkelijk contacteerde die Igor Stravinsky, op dat moment – zeker na het succès de scandale van *Le Sacre du Printemps* – een van de meest gerenommeerde artiesten in de Franse hoofdstad. Misschien mede door die reputatie haakte Stravinsky echter af, naar verluidt omwille van het te lage honorarium. Pas daarna kwam Satie in het vizier; die aanvaardde de opdracht wél, wat overigens de apocriefe mop opleverde dat Satie het nooit zou gedaan hebben als hij hetzelfde aanbod als Stravinski had gekregen omdat dat gewoonweg ... veel te hoog was.

[**LIVRE D'ARTISTE**] *Sports et Divertissements* was opgevat als een 'livre d'artiste', een prestigieus hebbeding voor begoede burgers waarin 'modieuze' artiesten zichzelf konden profileren. Vogel koppelde Satie aan de tekenaar Charles Martin die geregeld in Parijse bladen publiceerde. Satie schreef zelf twintig korte teksten die de basis vormden van evenveel, zeer korte pianostukken. In elk stukje wordt een sport of ander tijdverdrijf geëvoceerd, vaak met een humoristische, soms zelfs een surrealistische inslag (Wat bijvoorbeeld te denken van een vers als: "Entendez-vous le lapin qui chante?" uit *La Chasse*). Strikt genomen komen er maar twee à drie sporten in de bundel voor en zelfs die gelden eerder als vormen van modieus tijdverdrijf (tennis, golf en zeilen); alle andere onderwerpen zijn eerder sociale vormen van vermaak, zoals schommelen, boodschappen doen, picknicken, flirten of tango dansen. De teksten zijn genoteerd in de partituur (zoals in *Uspud*), maar ook nu is het niet de bedoeling dat ze voorgedragen worden. Er zijn zeker ook meer linken tussen de teksten en de muziek, al blijft het aandeel van de directe tekstexpressie al bij al vrij beperkt.

[**UITGAVE**] De weergave van de partituren is prachtig: het zijn handschriften, waarop Satie eerst rode notenbalken aanbracht en vervolgens tekst en muziek noteerde in zwarte inkt, in zijn typische kalligrafische stijl. Ieder stukje past perfect op één pagina, zodat partituur en prent mooi in balans zijn. Onderaan staat telkens de naam van de componist en de datum van compositie. De maatstrepen, die nochtans wel terug te vinden zijn in de schetsen, zijn systematisch geëlimineerd, allicht om de bladspiegel een nog meer gestileerde uitstraling te geven.

[**PRELUDE**] Satie laat de twintig stukjes voorafgaan door een kort voorwoord en een *Choral inapétissant* ("een koraal dat de appetijt *niet* opwekt"), gecomponeerd "op een nuchtere maag". Het voorwoord beschrijft de dubbele natuur van de bundel: "het getekende deel is vormgegeven met streepjes, het muzikale deel is weergegeven met zwarte bolletjes." Verder adviseert hij om "het boek te doorbladeren met een vriendelijke, minzame vinger, daar het een werk van de verbeelding is". "Moge men er niets anders in zien," zo voegt hij er nog aan toe. In het koraal zelf heeft Satie naar eigen zeggen zijn best gedaan "om er alles in te verwerken wat hij weet over de verveling" om het vervolgens "op te dragen aan diegene die mij niet graag zien". In het algemeen vond hij dat zijn koralen aansloten bij die van Bach – "alleen zijn ze zeldzamer en minder pretentieuus." Het *Choral inapétissant* is een typisch voorbeeld van Saties humor: speels, maar niet zonder bitterheid, venijn en misprijzen.

[**GESTES**] Puur muzikaal behoort *Sports et Divertissements* tot Saties meest verfijnde muziek. Van de hypnotische impact van zijn veel bekendere vroege pianowerken (*Gnossiennes*, *Gymnopédies*, ...) is hier geen spoor meer te bekennen. De stukjes zijn licht en hebben een ragfijne textuur; vaak zijn ze zelfs maar twee- of driestemmig. Melodieën zijn er amper; liever gebruikt Satie korte muzikale flarden met een sterk gestisch karakter.

[**TWEE VERSIES**] *Sports et Divertissements* stond in 1914 klaar om gedrukt te worden toen plots de Eerste Wereldoorlog uitbrak. De toenmalige tekeningen waren in zwart-wit, in een simpele, stripachtige tekenstijl. Na de oorlog was de mode dermate geëvolueerd dat de tekeningen eigenlijk niet meer bruikbaar waren. Martin maakte daarom een nieuwe set, deze keer in kleur en in de typische art deco-stijl van de jaren 1920. De publicatie gebeurde uiteindelijk pas in 1923, in 900 exemplaren: tien daarvan bevatten alle oude en nieuwe tekeningen, Nrs. 11 tot 225 enkel de nieuwe tekeningen, en nrs. 226 tot 900 slechts één van de nieuwe tekeningen, namelijk *La Comédie italienne*. Hoe de samenwerking tussen Satie en Martin verliep is overigens niet helemaal duidelijk: soms is er een duidelijke connectie tussen de muziek en de afbeelding, maar vaker – zeker in de tweede, meer gestileerde set – is dat niet het geval.

[**VERTREK PUNT**] In dit concert worden slechts enkele van de *Sports et Divertissements* gespeeld, maar het stuk vormt wel het vertrekpunt van het recital. Het vormt als het ware de soms zichtbare draad waaraan een parelkrans van andere pianostukjes en vooral veel liederen geregen zijn. Al lijken al die parels misschien even fel te schitteren, schijn bedriegt. De glamour van het sieraad is trouwens altijd dubieus. Wat verbergt de opsmuk? Wat houdt een leven vol 'divertissement' verborgen? Welke dieptes dekt de oppervlakkigheid af? Wat is de balans tussen modieus vertoon en achterliggend verdriet, tussen branie en knagende onzekerheid? Het is vooral die dubbelheid die door het recital loopt en die het kralensnoer op elk moment kan laten knakken.

[**SATIE & DE ANDEREN**] De andere componisten die in het programma aan bod komen waren op een of andere manier allemaal kennissen van Satie. De vier jaar oudere Debussy (*1862) was een van de eersten die zijn werk – onder andere *Uspud* – ernstig nam; hij orkestreerde ook twee van Saties *Gymnopédies*. Eveneens van hem is de ontroerend mooie beschrijving van Satie als "un musicien

médiéval et doux, égaré dans le siècle” – al was Satie bij nader inzien misschien eerder nog te vroeg dan te laat geboren. Ook Ravel (°1875) geloofde in Satie. Hij speelde, zoals gezegd, sommige van zijn werken en droeg zo bij tot diens doorbraak. Honegger (°1892) en Poulenc (°1899) waren een pak jonger dan Satie en gelden als representanten van Les Six, een groep jonge musici die – ondanks al hun onderlinge verschillen en innerlijke tegenstrijdigheden – minstens eventjes verbonden waren in hun bewondering voor de brokken makende Satie en diens zelfverklaarde vaandeldrager Jean Cocteau. Symbool voor die verwantschap is Cocteaus sprankelende essay *Le Coq et l'Harlequin* (1918) – eigenlijk eerder een bonte verzameling aforismen – over de toenmalige toestand van de Franse muziek. Satie wordt daarin echt op een pedestaal geheven, als het lichtende voorbeeld van de jonge componistengeneratie.

CONCERT 3

SALON S'AMUSE

OUVERTURE

- ◆ **Erik Satie (1866-1925)**
Sonnerie pour réveiller le bon gros Roi des Singes (1921)
2 trompetten

ACTE 1

- ◆ **Igor Stravinsky (1882-1971)**
Octet (1922-1923)
 - I. Sinfonia
 - II. Tema con variazioni
 - III. Finale

ENTR'ACTE 1

- ◆ **Erik Satie (1866-1925)**
Musique d'ameublement (1917-1923)
 - III. Tenture de cabinet préfectorale

ACTE 2

- ◆ **Erik Satie (1866-1925)**
Parade (1916-1917) arrangement Tim Mulleman (2023)
Choral
Prélude du Rideau rouge
 - I. Prestidigitateur Chinois
 - II. Petite Fille Américaine (& Rag-time du Paquebot)
 - III. AcrobatesFinal
Suite au Prélude du Rideau Rouge

ENTR'ACTE 2

- ◆ **Erik Satie**
Musique d'ameublement (1917-1923)
 - II/1. Chez un Bistrot

ACTE 3

- ◆ **Francis Poulenc (1899-1963)**
Sextet (1932-1939)
 - I. Allegro vivace
 - II. Divertissement. Andantino
 - III. Finale. Prestissimo

[V A R I É T É] Dit concert speelt in op de heterogene manier waarop destijds programma's werden samengesteld in het Parijse variététheater. Saties *Parade*, het centrale stuk van dit concert, hoort perfect thuis in een dergelijke context. De rest van de voorstelling is daar dus een uitvergroting van. Dat neemt niet weg dat het programma stilistisch wel degelijk coherent is en onmiskenbaar het parfum van het Parijse interbellum uitwasemt. *Parade* zelf werd nog tijdens de oorlog geschreven, maar vanzelfsprekend waren variététheaters en cabaret in die periode oorden bij uitstek om de ruwe werkelijkheid eventjes doelbewust uit het oog te verliezen.

[P A R A D E] Het 'ballet réaliste' *Parade*, ontstaan in 1916-1917, geldt als een hoofdwerk van Satie. In ieder geval was het een van zijn meest prestigieuze projecten, alleen al door de samenwerking met de Ballets Russes en hun choreograaf Léonide Massine, kostuum- en decorontwerper Pablo Picasso en tekstschrijver Jean Cocteau. Cocteau was de initiatiefnemer terwijl Satie, net zoals bij *Sports et Divertissements*, eigenlijk pas tweede keuze was na ... Stravinsky. Het werk is een toonbeeld van anti-establishment-modernisme en leidde dan ook tot een schandaal, al zagen sommige progressieve geesten zoals Guillaume Apollinaire er juist een voorafspiegeling in van de 'esprit nouveau'. Hij noemde het werk "une sorte de sur-réalisme", een begrip dat kort daarna, via André Breton, een ruime verspreiding zou kennen. Dat het werk niet aansloeg komt alvast niet omdat het muzikaal complex zou zijn. Wat allicht wel voor ongemak zorgde, was de bizarre mix van hoge en lage cultuur, zowel in de muziek als in andere aspecten van de voorstelling. In een cabaretcontext of een variététheater had dit misschien kunnen passeren, maar niet in de snobistische klassieke muziektempel van het Théâtre du Châtelet, waar de première plaatsvond.

[I N H O U D] Qua inhoud is het stuk gebaseerd op een oud theatergebruik, de zogenaamde 'parade'. Daarbij werd aan de buitenkant van het theater, soms vanop een balkon, publiek geronseld voor een aanstaande voorstelling door zangers, jongleurs, dansers, acrobaten en andere artiesten. In *Parade* van Satie en Cocteau treden er vier aandachttrekkers op de voorgrond: een Chinese goochelaar, een Amerikaans meisje en twee acrobaten – allemaal types die in de toenmalige populaire cultuur graag gezien waren. Deze figuren treden achtereenvolgens op in de drie centrale delen van het stuk – "trois numéros de music-hall". Op voorstel van Picasso werden ook nog drie managers aan het stuk toegevoegd, één voorafgaand aan elk optreden. Zij hebben vooral een aanporrende rol. Een heel erg uitgewerkte

verhaallijn heeft *Parade* niet. In feite komt het erop neer dat de pogingen van de managers en de artiesten om een publiek te lokken faliekant mislukken: "Personne ne se laisse convaincre", aldus Cocteau in het libretto.

[P I C A S S O] Picasso ontwierp voor de drie managers baanbrekende kubistische kostuums. De eerste twee managers zaten gevangen in bovenmaatse constructies, gedeeltelijk vervaardigd in bordkarton en daardoor expliciet dansonvriendelijk. Zij zien eruit als uitvergroete stadse personages, half mens, half decor. De laatste manager heeft merkwaardig genoeg de gedaante van een paard! In de partituur staat "manager à cheval", maar in de concrete uitwerking bleef enkel het paard over – dat overigens gedanst wordt door twee dansers in een en hetzelfde kostuum! Ook het decorontwerp – "Le décor représente les maisons à Paris un dimanche" – was strak en kubistisch. Het voorbeeld daarentegen, met een imposante afmeting van 10,50 op 6,40 meter, is in een totaal andere, meer idyllische en archaïserende stijl uitgewerkt. Op een elegante manier verwijst het naar onder andere de theatertraditie van de Italiaanse commedia dell'arte en de oude landschapsschilderkunst. Door zijn traditionele karakter zet het doek het (even traditionele) publiek alvast op het verkeerde been: de plotse overgang naar de kubistische wereld die erachter verscholen ligt, werkt dan ook als een schok. De toeschouwers worden haast letterlijk naar een andere wereld gekatapulteerd. (Het voorbeeld is overigens Picasso's grootste geschilderde doek ooit; de veel bekendere *Guernica* (1937) meet 'slechts' 3,49 op 7,76 meter!).

[M U Z I E K] De muziek van *Parade* tapt uit verschillende vaatjes. Het openingskoraal verwijst naar een barokke traditie, al zijn Saties akkoorden wel een stuk dissonanter. Dat geldt ook voor de *Prélude* die (de aanzet tot) een fuga vormt, "heel beheerst, heel ernstig, maar kort." "Ik houd van dit genre", schreef Satie erover, "dat lichtelijk pompeus en bedrieglijk naïef is." Aan het andere uiterste van het muzikale spectrum staat de *Rag-time du Paquebot*, een stuk vol syncopes met een jazzy flair. Het merendeel van de *Parade*-muziek is vrij droog en loopt over van de herhalingen: vaak zelfs met ostinato's. In het hele stuk – met uitzondering van de Paquebot, die gebaseerd is op de bestaande populaire song *That Mysterious Rag* van Irving Berlin – krijgen melodieën amper de kans om zich door te zetten. Toch slaagt Satie er moeiteloos in om muzikaal verschillende sferen te creëren: bij de trucjes van de Chinese goochelaar (hij tovert een ei uit zijn vlecht, eet het op en haalt het vervolgens weer tevoorschijn uit een van zijn sandalen) klinken

wat Oosterse clichés mee. De genoemde ragtime hoort vanzelfsprekend bij het Amerikaanse meisje-in-matrozenpak (dat onder andere een Chaplin-imitatie ten beste geeft) en de acrobaten voeren hun stunts uit in een cabaretesk klankdecor, veelal fladderend op het ritme van een vlotte wals. De managers krijgen systematisch het gezelschap van vrij mechanische muziek, die drukdoend verder dendert in verschillende maatsoorten.

[**OPBOUW**] De constructie van *Parade* is vrij helder, ondanks het feit dat (bijna) alle delen rechtstreeks in elkaar overlopen. Vooraan staat dus de *Prélude*, die achteraan wordt verdergezet. Daartussen bevinden zich de drie centrale delen die telkens een ABA'-structuur hebben; de A en de A' begeleiden daarbij respectievelijk de 'entrée' en de 'sortie' van de dansers. De B-delen bestaan meestal uit meerdere segmenten, waarin de Chinese goochelaar bijvoorbeeld zijn trucs laat zien of waarin, in het deel met het Amerikaanse meisje, de genoemde ragtime (zelf ook in een ABA-vorm) voorbijvaart. (In een van de zeldzame momenten van directe tekst-expressie wordt die oceaanstomer – ongetwijfeld een verwijzing naar de recent vergane Titanic (1912) en/of Lusitania (1915) – na de ragtime door een golf van noten overspoeld.) In een latere versie, die in dit concert wordt gebracht, voegde Satie nog twee passages toe: een inleidend koraal en een korte finale met reminiscenties aan de drie centrale delen. Op verschillende plaatsen in het geheel keert de muziek van de managers terug, als een soort verbindend refrein.

[**SLAGWERK**] Oorspronkelijk was het de bedoeling om in *Parade* ook stemmen te verwerken, maar dat idee sneuvelde. In plaats daarvan stelde Cocteau voor om een rijk arsenaal aan mechanische geluiden in het stuk te integreren. Satie was niet zeer enthousiast over de veranderingen die Cocteau zo wilde doorvoeren, maar stemde wel in met het idee. In de finale versie van *Parade* komen daardoor onder andere voor: een pistool, een loterijwiel, een flessenklokkenspel (in het Frans schitterend een 'bouteillophone' genoemd), vier schrijfmachines, een hoge en een lage sirene, en tapdanschhoenen.

[**KRITIEK**] Dat Satie, die in 1917 toch al een stevige reputatie had, overgevoelig bleef voor negatieve kritiek, blijkt uit een incident met een criticus. Nadat die zich negatief had uitgelaten over *Parade*, schreef Satie hem meerdere briefkaarten waarin hij hem onder meer uitschold voor "compositeur des andouilles" en "vilain cul – si j'ose dire un 'cul' sans musique". De criticus liet het er niet bij en daagde

Satie voor de rechtbank voor eerroof en publieke vernedering, wat de boze componist een celstraf van acht dagen opleverde. Slechts door tussenkomst van de befaamde Princesse de Polignac, een belangrijke muzikmecenas voor wie Satie kort daarna *Socrate* zou schrijven, werd de celstraf kwijtgescholden. Cocteau had tijdens de rechtzetting enkele keren "cul, cul, cul" geroepen, maar op de kritiek zelf had hij wel een nuchtere kijk: "zonder idylle is een stuk niet te vatten voor een klassiek publiek," zo stelde hij. "De hypocriete elegantie van de Chinees, het heimwee van het Amerikaanse meisje naar de oceaanstomers of de ontroerende dwaasheid van de acrobaten zouden het publiek pas bevallen hebben als de acrobaat van het jonge meisje had gehouden en gedood was door de jaloezise Chinees, die dan op zijn beurt gedood zou worden door de acrobate – of om het even welke andere van de zesendertig mogelijk dramatische combinaties." Het laatste wat Cocteau wilde was om toe te geven aan die romantische vertelclichés. Voor hem was het ballet een "boksring waar de dynamiek van het moment" moest zegevieren.

[**ARRANGEMENT**] De versie van *Parade* die op dit concert gespeeld wordt is een arrangement door Tim Mulleman. Satie zelf maakte twee versies, een voor orkest en een voor twee piano's. Het arrangement houdt een beetje het midden tussen deze twee versies, en gebruikt alle instrumenten die beschikbaar zijn via de twee andere gespeelde hoofdwerken, het *Octet* van Stravinsky en het *Sextet* van Poulenc – aangevuld natuurlijk met een stevig bataljon alternatief slagwerk.

[**MUSIQUE D'AMEUBLEMENT**] De twee 'entr'actes' in dit concert worden 'opgevuld' met zogenaamde 'musique d'ameublement'. 'Opgevuld' inderdaad, want deze muzieksoort had als expliciete bedoeling dat er niet naar geluisterd zou worden. In een brief aan Cocteau schreef Satie precies wat hij daarmee bedoelde: "La Musique d'ameublement crée de la vibration; elle n'a pas d'autre but; elle remplit le même rôle que la lumière, la chaleur & le confort sous toutes ses formes. Exigez la Musique d'ameublement. Pas de réunions, d'assemblées, etc. sans Musique d'ameublement. Pas de mariage sans Musique d'ameublement. Ne vous endormez pas sans entendre un morceau de Musique d'ameublement, ou vous dormirez mal."

[**STRAVINSKY**] Stravinsky's *Octet* uit 1923 is een van zijn meest lichtvoetige neoclassicistische werken, helemaal in de traditie van het klassieke divertimento. Het eerste deel is een transparante sonatevorm, het tweede een dartele variatierreeks en het derde een vrolijke fuga. De ongewone bezetting – fluit, klarinet, twee

fagotten, twee trompetten en twee trombones – wijst op de voorliefde die veel neoclassicistische componisten hadden voor blazers: de relatief harde, onderkoelde klank van deze instrumenten – of althans de mogelijkheid om ze op die manier te laten klinken – gebruikten ze graag als antidotum voor de romantische wereld die ze vooral met warme strijkersklanken associeerden.

[**POULENC**] Ook in Poulencs *Sextet* uit 1932 domineren de blazers, al vertoeven ze deze keer in het gezelschap van een piano. Ook vinden we er dezelfde vinnigheid en continue transparantie in terug als in Stravinsky's *Octet*. Anders dan Stravinsky maakt Poulenc evenwel plaats voor uitgesponnen, soms haast larmoyante melodieën, bijvoorbeeld in de trage passages van het eerste en tweede deel. Deze twee delen hebben overigens beide een glasheldere ABA-vorm, waarbij in het eerste deel de A-delen snel en het B-deel traag is en in het tweede deel precies andersom. De finale begint met een vitale galop en knipoogt her en der naar (op dat moment al vrij ingeburgerde) jazztechnieken. Plots valt het pittige spel stil. Poulenc brengt wat melodische elementen uit de eerste twee delen in herinnering en bouwt gra- dueel de dynamiek op tot aan het slotakkoord in vierdubbele forte. Dit akkoord zelf is een zogenaamd 'groot noneakkoord': dissonant in de tonale context, maar een gangbare afsluiter in jazzmuziek.

BIO'S

Pianist **Jan Michiels** staat bekend om zijn zeer persoonlijke en veelgelaagde omgang met het pianorepertoire, door oud en nieuw in telkens wijzigende perspectieven te combineren. Talrijke opnames getuigen hierover. Ze bevatten muziek van Bach tot vandaag, gezien vanuit het standpunt van een uitvoerder die zijn programma's vorm geeft vanuit een voortdurende dialoog met levende muziekgeschiedenis. Zo werkte Michiels intens samen met componisten als György Kurtág, Helmut Lachenmann, Karel Goeyvaerts en Kris Defoort. Als pedagoog gaf hij masterclasses over heel Europa. Momenteel is hij docent piano aan het Koninklijk Conservatorium Brussel en gastprofessor aan de Universität der Künste Berlin.

Sopraan **Lore Binon** zet zich graag in als verdedigster van het kwetsbare liedgenre. Haar fijngevoelige en rijke muzikale persoonlijkheid maakt haar een veelgevraagde soliste in binnen- en buitenland voor zowel het symfonisch repertoire als oude muziek. Daarnaast koestert Binon een grote liefde voor kamermuziek. Ze is mede-oprichtster van Revue Blanche; een vocaal/instrumentaal kamermuziekensemble met een ongebruikelijke maar bijzonder kleurrijke bezetting: sopraan, fluit, altviool en harp. Binnen het muziektheater werkte ze reeds mee aan verschillende voorstellingen. Binon is eveneens actief binnen de hedendaagse muziek. Zo zong ze o.a. Schönbergs *Pierrot Lunaire* op diverse festivals, werkte meermaals samen met Ictus en Rosas en zong met SPECTRA.

Pianiste **Inge Spinette** wordt geloofd voor haar subtiel en intelligent kleurenspel waarbij ze de schakeringen van uitgepuurde emotie volledig beheerst. Ze leidt sinds 1992 een dubbele carrière als Lied-interpret en operacoach in De Munt. Daarnaast is ze docente Lied aan het Koninklijk Conservatorium Brussel sinds 1992. Ze gaf reeds talloze recitals met gerenommeerde zangers. Ze begeleidt ook zangers op zangwedstrijden van wereldniveau zoals de Koningin Elisabeth Wedstrijd, Voix Nouvelles en de Honda Competition. Ze begeleidde velerlei masterclasses en gaf zelf masterclasses over Schumann, Scandinavische liederen en *Mélodies Françaises*. Haar omvangrijke discografie bevat opnames met vocaal repertoire (onder andere met Lore Binon) en werk voor twee piano's en quatre-mains (met Jan Michiels).

I SOLISTI verenigt topmusici die elk afzonderlijk een stevige reputatie hebben opgebouwd als solist, orkest- of kamermusicus. Een vaste kern van een twintigtal muzikanten wordt uitgebreid of ingeperkt, afhankelijk van het project. Wat meer dan 30 jaar geleden begon als een traditioneel blazersoctet, groeide onder de bezielende leiding van artistiek directeur en founding father Francis Pollet uit tot een ensemble en muziekproductiehuis met internationale erkenning. Het muzikale erfgoed van 250 jaar blazers(r)evolutie van Mozart tot vandaag is de rode draad en wordt vol overgave uitgedragen maar ook continu in vraag gesteld en vernieuwd.

Lise Bruyneel ontwerpt publicaties en communicatieprojecten voor de podiumkunsten, waarbij ze beeldende kunst en muziek of dans met elkaar verbindt. Tegelijkertijd is ze ook videokunstenares tijdens klassieke concerten en curator van alternatieve kunstprojecten. Of het nu gaat om haar vroegere carrière als celliste, het vinden van het juiste beeld voor een voorstelling, het maken van videocollages of het bedenken van poëtische projecten die de voorbijganger op straat aanspreken, de aanpak is steeds vergelijkbaar: op een creatieve en emotionele manier, vaak ritmisch, het raakvlak opzoeken tussen kunstenaars en publiek.

COLOFON

◆ 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

Pieter Bergé 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-aeef.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

