

## EPITAPHS OF AFTERWARDSNESS

### Machaut - Bach - Kurtag - Ligeti

I			
Virág az ember	György Kurtág	1:09	
II			
Kyrie 1- 2 Messe de Nostre Dame interventie: Evryali (1973)	Guillaume de Machaut Iannis Xenakis	(10 :58) 0:35	
Antiphony	György Kurtág		
Kyrie 3 Messe de Nostre Dame	Guillaume de Machaut	(10:58)	
Christe 1 Messe de Nostre Dame	Guillaume de Machaut		
Versetto 1 + Ligatura	György Kurtág	2:56 + 1:00	
Christe 2-3 Messe de Nostre Dame	Guillaume de Machaut		
Versetto 2 + Ligatura	György Kurtág	2:56 + 1:00	
Kyrie 1 Messe de Nostre Dame	Guillaume de Machaut	(10:58)	
Versetto 3 + Ligatura	György Kurtág	2:56 + 1:00	
Kyrie 2-3 Messe de Nostre Dame	Guillaume de Machaut	10:58	
Gloria Messe de Nostre Dame	Guillaume de Machaut		
III			
Virág az ember	György Kurtág	1:09	
IV			
Credo Messe de Nostre Dame interventie: O Mensch, beweine dein Sünde groß	Guillaume de Machaut György Kurtág		
L'escalier du diable	György Ligeti	6:18	
Sanctus Messe de Nostre Dame	Guillaume de Machaut		
Chorale	György Kurtág	3:16	
Benedictus Messe de Nostre Dame	Guillaum de Machaut		
Bell Fanfare	György Kurtág		
Agnus Dei Messe de Nostre Dame interventie: Apocryphical Hymn	Guillaume de Machaut György Kurtág		
V			
Automne à Varsovie	György Ligeti		
Ite Missa est Messe de Nostre Dame	Guillaume de Machaut		
VI			
Christ lag in Todesbanden (1537)	Johann Walter		
Chaconne in D klein	J.S. Bach (arrangement for left hand by J.Brahms/Michiels/Graindelavoix)	13:41	

Uitvoerders

Jan Michiels & Graindelavoix – Björn Schmelzer

Florencia Menconi, sopraan

Andrew Hallock, contratenor

Albert Riera, tenor

Andrés Miravete, tenor

Tomàs Maxé, bariton

Arnout Malfliet, bas

Björn Schmelzer, artistieke leiding

Jan Michiels, vleugelpiano & buffetpiano

## **EPITAPHS OF AFTERWARDSNESS**

**Machaut - Bach - Kurtag - Ligeti**

### 1. Afterwardsness

Muziek sterft bij geboorte, mijmerde Leonardo da Vinci, waarmee hij haar minderwaardigheid probeerde aan te tonen tegenover het eeuwige bestaan van een visueel kunstwerk. Muziek blijft niet, maar sterft op het moment dat ze tot klinken wordt gebracht. Muziek is altijd al “geweest”, muziek is haar eigen zwanenzang. We horen muziek, en we moeten vaststellen dat onze ervaring al een herinnering is. De muzikale ervaring is op de eerste plaats de ervaring van een herinnering. Er gaat nooit iets vooraf aan muziek, er is slechts een “al geweest zijn”. Wat klinkt, is voorbij. Muziek is per definitie iets van het verleden, dat we opnieuw tot leven willen wekken, of waarvan we een nooit bestaande herinnering willen oproepen. “Zo klonk het toen”, “zo was het”.

Muziek is altijd de ervaring van een achteraf. Vandaar dat ze verbonden is met nostalgie, met hoe iets ooit was. Er zijn er die muziek willen ontdoen van dat achteraf, die de intuïtieve opmerkingen van Leonardo willen verdringen en geloven dat het mogelijk is terug te keren naar een oorspronkelijke ervaring. Maar ook die oorspronkelijke ervaring slaagt er niet in om zich van ontbinding te vrijwaren. Muziek is altijd al ontbinding, klinkende ontbinding.

### 2. Epitaphs

De mysteries van de oude Egyptenaren zijn ook mysteries voor de Egyptenaren zelf, zegt Hegel ergens. Met deze suggestie dwalen we in het concert rond als in een museum met onzichtbare kunstwerken of een kathedraal van de geest waar muziekwerken een na een worden ontvouwd. Elk stuk is zoals een epitaaf aan een pilaar of een kunstwerk aan de muur waarvan de oorspronkelijke betekenis verloren is. Of beter, het verlies van zijn oorspronkelijke betekenis is intrinsiek deel van zijn oorspronkelijke betekenis. De werken die we hier uitvoeren, herdenken op de eerste plaats zichzelf. Een kathedraal of kerk is evengoed een museum van verloren en betekenisloze objecten, hoewel we ons laten vertellen dat kunstwerken daar beter gedijen of aan betekenis winnen. Het is echter net

door dit oorspronkelijke betekenisverlies dat kunstwerken in staat zijn zich tot ons te richten. Aangesproken, geraakt worden door die werken, betekent: hen niet als objecten maar als subjecten benaderen, die even radeloos tegenover zichzelf staan, als wij tegenover hen.

Elk kunstwerk aan de muur, elk muziekstuk dat tot klinken wordt gebracht, is in die zin een epitaaf: het herdenkt zijn eigen fragiliteit, zijn eigen ruïne, zijn eigen ultieme ondergang. Het is de uitdaging ons de onleesbare of uitgewiste lettertekens (waarvan we ons inbeelden dat ze ooit een kristalheldere boodschap communiceerden) in nieuwe configuraties voor te stellen, of beter: we moeten ervan uitgaan dat ze nooit iets anders dan die leesbare onleesbaarheid communiceerden, dat ze als kunstwerken altijd al het onleesbare leesbaar willen maken.

Dit programma is een poging een dialectische resonantie tot stand te brengen tussen twee mijlenver van elkaar verwijderde componisten: Machaut en Kurtág.

De 14<sup>de</sup> eeuwse Franse componist Guillaume de Machaut componeerde zijn legendarische *Messe de Notre Dame* naar alle waarschijnlijkheid voor zijn eigen nagedachtenis. Het werk vormt een muzikaal-liturgisch epitaaf dat op elke zaterdag moest worden uitgevoerd aan een zijaltaar in de kathedraal van Reims voor het zielenheil van de componist. De traditie bleef in zwang tot het einde van de 15<sup>de</sup> eeuw en geraakte daarna in de vergetelheid. De mis van Machaut klonk toen minstens vijf eeuwen niet meer, maar vertoefde in een soort winterslaap in een van de door de componist zelf geredigeerde verzamelhandschriften met zijn oeuvre. Opnieuw opgerakeld in de 19<sup>de</sup> eeuw, maar pas voor het eerst weer uitgevoerd in de 20<sup>ste</sup> eeuw, is het werk ondertussen ook een mijlpaal en referentie voor hedendaagse componisten.

In plaats van het werk in zijn zogenaamde oorspronkelijkheid te herstellen onderzoekt onze uitvoering de subjectiviteit van het werk zelf door het te alterneren en te confronteren met werken van György Kurtág, een van de belangrijkste componisten van nu.

De luisteraar wordt uitgenodigd de vraag te beantwoorden die de uitvoerder zich, samen met het werk, stelt: wat gebeurt er met een 14<sup>de</sup> eeuwse compositie van het kaliber van Machaut als ze wordt opgesteld te midden van enkele andere, minutieus geselecteerde muzikale epitaven, uit de 18<sup>de</sup>, 19<sup>de</sup> en 20<sup>ste</sup> eeuw? Wat is de rol van het *Nachleben*, of *afterlife*? En hoe verandert de uitvoerder zijn eigen geëngageerdheid en investering in resonantie met de andere werken?

Wat betekent het voor de luisteraar als muzikale werken op de eerste plaats epitaven zijn van hun eigen ondergang? En hoe kan dit onophoudelijk “ten onder gaan” ingeschreven worden in de uitvoering zelf, zodat ze voor de luisteraar in de luisterervaring kan worden gered?

### 3. “Mensen, bloemen” - Kurtág

Een leidmotief in het oeuvre van Kurtág, en ook in dit programma, is het korte vers van de 16<sup>de</sup> eeuwse Hongaarse mysticus Peter Bornemisza, *Virag as ember* (“Mensen, slechts bloemen”) dat de componist haast ontelbare keren heeft getoonzet, in alle mogelijke variaties, onder andere, voor sopraan en piano, voor piano solo, maar ook voor vocaal ensemble. Het motief is voor Kurtág niet alleen muzikaal essentieel, maar ook qua thematiek en poëtische inhoud een soort levensmotto. Het vers doet, door zijn verkorte syntaxis (een zin die er geen is), denken aan Samuel Beckett.

In zijn korte haiku achtige formulering is het een soort archi-epitaaf.

Door mensen met bloemen te vergelijken wordt uiteraard ook de hele muzikale metaforiek van de late gotiek opgeroepen: de fioritura die afstamt van de florificatio vocis, waarmee componisten als Machaut hun composities lardeerden. Het vluchtige van muziek, uitgedrukt in haar fractaliserende capaciteit van oneindig kleine fiorituren, is de perfecte metafoor voor de vluchtigheid van het bestaan zelf: elke muzikale ademtocht is in die zin verwant met de laatste adem.

Het idee van laat-middeleeuwse florificatio hebben we in het programma ook gestalte gegeven in de vorm van de poëtische trope. Zo werden de delen van het *ordinarium missae*, de vaste delen van de mis zoals Kyrie, Sanctus en Agnus Dei, doorgaans voorzien van becommentariërende tropen die eigenlijk een soort literaire en muzikale ornamenten vormden op de oorspronkelijke tekst en melodie. Die tropen ontwikkelen zich daarna verder tot zelfstandige werken die vaak de plaats innemen van het oorspronkelijke werk.

Het Kyrie uit Machauts Messe de Nostre Dame wordt doorkruist door de miniaturen van Kurtág op de manier van middeleeuwse tropen.

Gelijkaardig zijn de interventies in het Credo, het Sanctus en het Agnus Dei.

#### 4. Memento Mori en Danse Macabre – Ligeti

De manier waarop de late gotiek doorwerkt in het oeuvre van Kurtág (via de laat-middeleeuwse polyfonie maar ook via de laat-middeleeuwse mystiek van Bornemisza) is er een van spirituele en haast inhoudelijk-muzikale resonantie. Bij zijn landgenoot Ligeti is die doorwerking eerder dramatisch of bijna pathetisch: het heden wordt onophoudelijk bespookt door het verleden. Het verleden is geen afgesloten hoofdstuk maar keert steeds terug als dat wat in de loop van de tijd werd verdrongen. Het laat-middeleeuwse “macabre” is de allegorie bij uitstek van dat spokende verleden dat ons niet met rust laat.

Het traumatische van het niet verwerkte verleden uit zich in de hysterische integratie van disparate motieven en invloeden waarbij voor dit programma vooral doodsklokken en lamento-motieven cruciaal zijn. *L'escalier du Diable* heeft bovendien iets van een laat-gotische *mise-en-abyme*, vergelijkbaar met de spiegel in het werk van Van Eyck en Metsys, die een opwaarts spiraliserende oneindigheid articuleert, en die, hoewel geïnspireerd door de moderne topologische wiskunde, klankmatig vooral doet denken aan de expressionistische gotiek van de 20<sup>ste</sup> eeuw.

#### 5. Ghost Voices – Xenakis, Brahms, Bach

Een zelfde gotische oneindigheidsimpuls, gecombineerd met het idee van het onaffe, het non-finito, de fractalisering, het onbereikbare en de rizomatiek klinkt door in Xenakis' *Evryali*, dat we spatiaal (en onwezenlijk) laten samenvallen met het begin van Machaut's *Kyrie*. Aan het eind, tenslotte de gotiek van de *Ghost Story*, het epitaaf en het *Nachleben* van repertoires.

Geïnspireerd door het musicologische onderzoek van Helga Thoene naar haar inhoudelijke betekenis, wordt de Chaconne uit de tweede vioolpartita van Bach zowel *tombeau* als dodendans door de explicitering van de onhoorbare, verborgen koraalstemmen die in de compositie zijn ingeweven. Om het fantoom-karakter van dergelijk *Nachleben* extra gestalte te geven is gekozen voor de transcriptie voor de linkerhand (of beter, zonder de rechterhand want die afwezigheid is bijna hoorbaar), die Brahms maakte in een poging om zijn eigen bezetenheid door Bachs Chaconne te bezweren. In onze spatiale uitvoering komen hier

samen: het *Nachleben* en spoken van oude repertoires (zoals de chaconne zelf bespookt wordt door stemmen uit koralen zoals *Christ lag in Todesbanden*), hun bezwering, het epitaaf en lamento karakter (Bach zou het werk hebben geschreven voor de plotse dood van zijn eerste vrouw Maria Barbara) en tenslotte het onherroepelijke verlies van muziek waarin tegelijk haar redding schuilt.

Dit programma bezegelt de eerste etappe in een samenwerking tussen Graindelavoix/Björn Schmelzer en pianist Jan Michiels. Het gaat om een artistiek parcours dat “naar de geest” al langer wordt bewandeld en geïnspireerd is door een gedeelde fascinatie voor het onderzoek naar de werking van de tijd bij Marcel Proust en Aby Warburg.