



12.10.2025

SCREAMS OF DESPAIR

[COPRODUCTIE 30CC]

OPEN MIND, OPEN EARS

De uitdagingen van een festival

Een van de kerntaken van Festival 2021 is altijd al geweest om onbekende meesterwerken uit de muziek van de 20^e en 21^e eeuw op te delven en ze in de best mogelijke omstandigheden aan te bieden. Om meerdere redenen is dat geen evidente opdracht.

Ten eerste is de klassieke-muziekcultuur heel erg gebaseerd op de herhaling van geconsacreerde meesterwerken. Mensen komen graag luisteren naar werken die ze al kennen en die ze *nóg* eens willen horen. Zij staan weliswaar ook vaak open voor nieuwe composities, maar laten hun keuze van concerten toch eerder afhangen van de stukken waarmee ze al vertrouwd zijn dan van de onbekende werken die eventueel in een programma zijn opgenomen; die neemt men er als het ware bij. Het is een typisch kenmerk van de muzikale genotscultuur, die altijd meer gebaseerd is op (passieve) herhaling dan op (actieve) ontdekking. (Ik laat hier verder even buiten beschouwing dat ook de reputatie van een uitvoerder een

*Musici die onbekende
nieuwe muziek ter
harte nemen zijn bijna
altijd idealisten die hun
pecuniaire wensen vaak
ondergeschikt maken aan
hun artistieke overtuiging
– hoe goed ze ook zijn.*

sterke impact heeft op het keuzegedrag van luisteraars en dat zij daarom ook een geprivilegieerde rol kunnen spelen in de revelatie van nieuw repertoire.)

Ten tweede – en rechtstreeks daarmee verbonden – is het voor individuele musici en ensembles economisch gesproken allesbehalve evident om onbekende nieuwe muziek op hun repertoire te zetten gezien de geringe belangstelling van het publiek hiervoor. Het instuderen van nieuwe – vaak technisch moeilijke – stukken vergt een enorme tijdsinvestering die enkel kan worden

gecompenseerd door een voldoende aantal uitvoeringen. In de context van de nieuwere muziek is dat evenwicht vaak onhaalbaar. Musici die onbekende nieuwe muziek ter harte nemen zijn dan ook bijna altijd idealisten die hun pecuniaire wensen ondergeschikt maken aan hun artistieke overtuiging – hoe goed ze ook zijn.

Beide problemen stellen specifieke uitdagingen aan een festival. Wat het eerste probleem betreft, is het vooral een kwestie om op zoek te gaan naar contexten waarbinnen onbekend repertoire optimaal kan gedijen. Dat is ook nadrukkelijk de insteek in deze themadag. De bekendere Sjostakovitsj rolt als het ware een rode loper uit voor Galina Oestvolskaja (een wat misplaatste metafoor misschien, als je weet dat Oestvolskaja minstens één keer een huwelijksaanzoek van Sjostakovitsj weigerde). Maar Sjostakovitsj is hier natuurlijk meer dan een lokaas.

De ontwikkeling van Oestvolskaja is immers heftig verstrengd met die van Sjostakovitsj, en haar muziek haalt er voor een stuk haar betekenis uit – hoe radicaal anders ze ook is. Ook de keuze van de Sjostakovitsj-werken vertrekt vanuit deze verwantschap, wat verklaart waarom hier allerminst zijn grootste publiekstrekkers werden geselecteerd.

Het eerste concert, samengesteld door festival-artiest-in-residentie Brecht Valckenaers, is zo opgevat dat op sommige momenten de grenzen tussen de twee Russen zelfs vervagen. Valckenaers speelt letterlijk met gradaties van verwantschap, waardoor zijn concert heel subtiel de artistieke intimiteit tussen de twee componisten tot leven brengt.

In het tweede concert, met het New European Ensemble, Christianne Stotijn en Tijn Faveyts, is de stilistische tegenstelling veel groter, al blinken beide componisten uit in het maximaliseren van spanning met een minimum aan middelen. Maar de verwantschap is hier vooral op inhoudelijk niveau te zoeken, in de hardnekkige uitdrukking van een vernietigende machteloosheid: de gefêterde maar zelfverwijtende Sjostakovitsj mijmert onder andere over de beklemming van zijn kunstenaarschap in een autocratisch regime, Oestvolskaja loopt zich onvermoeibaar te pletter tegen de onmogelijkheid van het bestaan zelf in pijnlijke smeekbedes tot de uit de Sovjet-Unie verbannen God.

Het derde concert moet eigenlijk gehoord worden in relatie tot het tweede: in het tweede klinken twee (zognaamde!) symfonieën van Oestvolskaja, in het slotconcert de laatste, niet zeer vaak gespeelde, *Vijftiende symfonie* van Sjostakovitsj. Alleen al qua bezettingen verschillen deze symfonieën hemelsbreed, maar stilistisch is in beide opnieuw diezelfde aangrijpende, (aan)klagende karigheid aanwezig.

Vanuit het perspectief van het festival is het eerste doel van deze themadag om de muziek van Oestvolskaja bekender te maken en om daarmee ook het pallet van de naoorlogse muziek in Rusland te verruimen. Dat is trouwens ook de reden waarom we haar werk in de voorbije jaren al met enige regelmaat geprogrammeerd hebben. Want ook bij de exploratie van nieuw repertoire geldt het principe van de herhaling, zo niet van dezelfde stukken, dan toch in ieder geval van dezelfde componist. Als die herhaling leidt tot herkenning en tot meer nieuwsgierigheid bij (een deel van) het publiek, is alvast dat deel van de missie van Festival 2021 geslaagd.

Wat het tweede, 'economische' probleem betreft zijn de implicaties evident: investeren in onbekende meesterwerken uit de 20^e en 21^e eeuw en in musici die haar

willen spelen laat zich niet simpelweg terugverdienen met alléén maar de inkomsten uit ticketverkoop. Binnen het geheel van een festival is het daarom belangrijk dat er ook voldoende concerten worden aangeboden die een substantieel publiek bereiken. Zonder in details te treden is de samenstelling van deze festivaldag daar een simpel voorbeeld van, zij het zonder natuurlijk ook maar de geringste artistieke toegeving te doen - integendeel.

Maar zelfs binnen die 'compenserende logica' is de exploratie van onbekende muziek, en zeker van recente onbekende muziek, alleen maar mogelijk doordat de staat daartoe voorziet in de nodige extra middelen. Dat is een gegeven (en hopelijk ook een gegevenheid) waarvan we de waarde niet genoeg kunnen koesteren, zeker in tijden van oprukkend populisme. Ons West-Europese cultuurmodel waarborgt voorsnog de artistieke identiteit én diversiteit van onze samenleving ten gronde. Zonder die investering zou (bijvoorbeeld) de muziek van de 20^e eeuw onherroepelijk verschromen tot een selectie van haar meest verteerbare producten. Er is vanzelfsprekend niets mis met verteerbare producten, maar wel met verschroming.

Ons West-Europese cultuurmodel waarborgt de artistieke identiteit én diversiteit van onze samenleving ten gronde.

Anders dan soms gesuggereerd heeft dit mechanisme van financiële ondersteuning overigens niets te maken met elitarisme, tenzij men dat woord definieert als de doorgedreven inspanning om waardevol erfgoed in stand te houden, ook als dat niet meteen tot de verbeelding spreekt van het grote publiek en bijgevolg ook niet altijd kostendekkend, laat staan winstgevend is. Een van de taken van een festival is dan ook om die mogelijkheid waar te maken en om het publiek voortdurend deze rijkdom aan te bieden. Het rotsvaste geloof in de betekenis en het belang van die rijkdom vormt daarvoor de noodzakelijke basis.

Pieter Bergé

SCREAMS OF DESPAIR

30CC/SCHOUWBURG
INTRO: ELIAS VAN DYCK OVER OESTVOLSKAJA - 13:15

14:00 [ca. 75']

Concert 1

◆ Dmitri Sjostakovitsj (1906-1975)

Selectie uit 24 Preludes en Fuga's, op. 87 (1950-1951):

- Prelude en Fuga nr. 1 in C groot

◆ Galina Oestvolskaja (1919-2006)

12 preludes voor piano (1953):

- Prelude nr. 5
- Prelude nr. 4
- Prelude nr. 12
- Prelude nr. 11

- Prelude en Fuga nr. 21 in Bes groot

- Prelude nr. 10
- Prelude nr. 7

- Prelude en Fuga nr. 15 in Des groot

Pianosonate nr. 5 (in tien delen) (1986)

- Fuga nr. 7 in A groot

- Prelude nr. 2
- Prelude nr. 9
- Prelude nr. 8
- Prelude nr. 6

- Prelude en Fuga nr. 12 in gis klein

- Prelude nr. 3
- Prelude nr. 1

- Prelude en Fuga nr. 24 in d klein

—
Brecht Valckenaers, piano

SCREAMS OF DESPAIR

Zondag
12.10.2025
COPRODUCTIE 30CC

Concert 2

16:30 [ca. 75']

◆ Galina Oestvolskaja

Symfonie nr. 4: Gebed

◆ Dmitri Sjostakovitsj

- III. Voorzichtigheid
(uit *Vijf romances op teksten*
uit het "Krokodil" Magazine, op. 121)
- IV. Stanza's & I. Wedergeboorte
(uit *Vier romances op verzen van Poesjkin*, op. 46)
- X. Dood (uit *Michelangelo Sonetten*, op. 145)

Compositie nr. 1: Dona nobis pacem

(in drie delen)

Zes gedichten van Marina Tsvetajeva, op. 143

- I. Mijn verzen...
- II. Vanwaar dit gevoel van liefde?
- III. Ze rust in ongerief
- IV. De dichter en de tsaar
- V. Neen, de trom sloeg
- VI. Aan Anna Achmatova

Symfonie nr. 5: Amen

New European Ensemble

Jana Machalett, piccolo
Jaime Gonzalez, hobo
Ryan Linham, trompet
Dani Sanchez Marcos, tuba
Hanna Shybayeva, piano
Porter Ellerman, percussie
Rada Ovcharova, viool

Christianne Stotijn, mezzosopraan
Tijl Faveyts, bas

20:30 [ca. 75']

◆ Dmitri Sjostakovitsj (1906-1975)

*Concerto nr. 1 voor piano, trompet
en strijkorkest in c klein, op. 35*

- I. Allegro moderato
- II. Lento
- III. Moderato
- IV. Allegro con brio

[ombouwpauze]

◆ Dmitri Sjostakovitsj (1906-1975)

Symfonie nr. 15 in A groot, op. 141

- I. Allegretto
- II. Adagio – Largo – Adagio – Largo
- III. Allegretto
- IV. Adagio – Allegretto – Adagio – Allegretto

Brussels Philharmonic

Kazushi Ono, dirigent

Lukáš Vondráček, piano
Andrei Kavalinski, trompet

Orkestleden
Brussels Philharmonic

SCAN
ME



Concert 3

LUCA CAMPUS LEMMENS CONCERTZAAL
INTRO: PIETER BERGÉ OVER SJOSTAKOVITSJ – 19:45

De collaborateur en de kluizenares: componeren in de USSR

Relaas van een relatie

“Ik wil dat de waarheid over Sjostakovitsj als componist en persoon eindelijk zegeviert. Het is de hoogste tijd om het aloude, onwrikbare en bekrompen standpunt over de persoonlijkheid van Sjostakovitsj op te geven. De persoonlijkheid van Dmitri Dmitrievitsj heeft mijn beste gevoelens bezwaard en gedood. Meer wil ik daar niet over kwijt.” Zo sprak Galina Ivanovna Oestvolskaja eind jaren 1990 in een gesprek met haar biografe Olga Gladkova over haar leermeester Dmitri Sjostakovitsj. Wanneer ze in de laatste decennia van haar leven haar zelf opgelegde en gekoesterde stilzwijgen doorbrak, liet Oestvolskaja geen gelegenheid onbenut om haar voormalige mentor door het slijk te halen. Zijn muziek had ze steeds deprimerend gevonden. De concerten van haar leraar die ze in haar studententijd had bijgewoond sneden haar de oren af: “hoe kan men zulke muziek nog steeds geniaal noemen?” Ook over de mens Sjostakovitsj kreeg ze geen goed woord over haar lippen. Nooit had hij ook maar een vinger uitgestoken om de uitvoering of publicatie van haar werk een duwtje in de rug te geven. Bovendien verwaarloosde hij zijn lesopdracht: “Tijdens het voorspelen van de studentencomposities ijsbeerde Dmitri Dmitrievitsj zenuwachtig heen en weer door de kamer, rookte “Belomor”¹, en vertrok vaak zonder een woord te zeggen. Ik had de indruk dat hij een jaloers mens was.”

De ongemene felheid van Oestvolskaja's postume frontale aanval op Sjostakovitsj doet de wenkbrauwen fronsen. Haar woorden lijken immers nauwelijks een diepe persoonlijke teleurstelling en zelfs rancune tegenover haar voormalige leraar te verhullen. Bovendien verschenen Oestvolskaja's publieke uitlatingen over Sjostakovitsj pas vanaf midden jaren negentig, twintig jaar na diens overlijden en ruim een halve eeuw na hun eerste ontmoeting. Achter de eenzijdige afwijzing van Sjostakovitsj door de oudere Oestvolskaja schuilt dan ook een complexe en fascinerende relatie.

Na haar vooropleiding aan de Leningradse Muziekvakschool trad Oestvolskaja in 1939 toe tot Sjostakovitsj's compositieklas aan het prestigieuze conservatorium van dezelfde stad. Leraar en leerlinge deelden niet alleen dezelfde

compositiemethode – beiden werkten hun stukken grotendeels in het hoofd uit, zonder hulp van de piano of uitgebreide schetsen – maar vonden elkaar eveneens in een voorliefde voor Mahler en een gedeelde literaire smaak: Tjsechov, Leskov en bovenal Gogol. Pas in 1947 zou Oestvolskaja haar studies afronden waarna ze tot 1950 nog een ‘aspirantschap’ doorliep. Deze schijnbaar lange studieperiode werd echter onderbroken door de ‘Grote Vaderlandse Oorlog’ tegen het nazisme. Terwijl de conservatoriumstudenten de oorlogsjaren doorbrachten in Tasjkent, werd Sjostakovitsj in eerste instantie naar Koejbysjev (Samara) geëvacueerd waarna hij vanaf 1943 een post aan het conservatorium van Moskou opnam. In 1947 keerde hij naar zijn alma mater terug. Oestvolskaja trad opnieuw officieel tot zijn klas toe, tot 1948, wanneer Sjostakovitsj in nasleep van de Zjdanov-zuiveringen zijn aanstelling aan het conservatorium andermaal verloor. Rond deze tijd ontwikkelde de relatie tussen leraar en leerlinge zich tot een hechte vriendschap die volgens Oestvolskaja, af en aan, zo'n veertien jaar zou duren.

Dat Sjostakovitsj en Oestvolskaja in deze periode tot elkaars intimi behoorden staat buiten kijf. Doorheen de jaren gaf hij haar een reeks manuscripten als geschenk, waaronder de liedcyclus *Uit Joodse volkspoëzie*, de *Preludes en Fuga's*, de *Vier monologen op teksten van Poesjkin*, het *Vijfde strijkkwartet* en de onvoltooide opera *De speler* (naar de gelijknamige roman van Dostoevski). Volgens Oestvolskaja's getuigenis in een interview uit 1977 met Sjostakovitsj's sovjetbiografe Sofja Chentova durfde Sjostakovitsj zijn masker van trouwe Sovjetcomponist in haar bijzijn afzetten. In 1949, na de Leningradse première van zijn propagandistische cantate *Het lied van de wouden* zou Sjostakovitsj in de privacy van zijn hotelkamer in huilen zijn uitgebarsten. Enkel een fles wodka kon soelaas bieden. Dat Sjostakovitsj zich van zijn kant wel degelijk voor zijn studente heeft ingespannen leidt geen twijfel: in 1941 wist hij voor Oestvolskaja een studiebeurs te bemachtigen en enkele jaren later regelde hij haar lidmaatschap van de componistenbond. In een brief aan Edison Denisov beweerde hij bovendien Oestvolskaja's zaak te hebben bepleit wanneer de rebelse studente uit het conservatorium dreigde te worden gezet – een claim die Oestvolskaja zelf steeds met klem trachtte te weerleggen. Bovendien drukte Sjostakovitsj meermaals zijn diepe bewondering voor Oestvolskaja als componiste uit. “Jij bent een fenomeen, ik ben een talent,” zou hij haar hebben toevertrouwd. Het meest tastbare bewijs van Sjostakovitsj's respect voor Oestvolskaja vinden we echter in zijn muziek. In het *Vijfde strijkkwartet* (1952) en de *Suite op verzen van Michelangelo Buonarroti* (1974) citeert hij immers tot tweemaal toe een thema uit het *Trio voor viool, klarinet en piano* dat zijn voormalige leerlinge in 1949 had geschreven.

¹ Belomorkanal, een bekend merk van Sovjet-Russische papirosa-sigaretten dat in 1932 was opgericht om de voltooiing van het Witte Zeekanaal te gedenken.

Naar alle waarschijnlijkheid kreeg Sjostakovitsj' genegenheid voor Oestvolskaja begin jaren 1950 een meer romantische aard. Na het overlijden van zijn eerste vrouw Nina in 1954 legde hij de mogelijkheid haar ten huwelijk te vragen zelfs aan zijn kinderen Galina en Maksim voor. Oestvolskaja woonde intussen echter samen met Joeri Balkasjin, die mogelijk haar eerste echtgenoot was en die in 1960 aan een epileptische aanval zou overlijden. Intussen was Sjostakovitsj' desastreuze tweede huwelijk met de onmuzikale partijfunctionaris Margarita Kainova na minder dan twee jaar geïmplodeerd. Na dit debacle zocht Sjostakovitsj opnieuw toenadering tot zijn oud-studente. Hij schonk haar een laatste manuscript, de *Satires op. 109*, dat hij van een persoonlijke opdracht voorzag: "voor de dierbare Galja Oestvolskaja, van haar vurig liefhebbende D. Sjostakovitsj." Indien er in deze periode een tweede aanzoek volgde, bleef het antwoord in elk geval negatief.

In de daaropvolgende decennia zou Oestvolskaja alle sporen van haar mentor uit haar leven proberen wissen. Ze vernietigde Sjostakovitsj' brieven en verkocht haar archief met zijn manuscripten aan de Paul Sacher-stichting in Basel. In de laatste vijftien jaar voor haar dood liet ze zich enkel in uiterst negatieve bewoordingen over Sjostakovitsj' leven en werk uit. Bij vragen naar hun persoonlijke relatie hield ze de lippen halsstarrig op elkaar. Desondanks is Sjostakovitsj één van slechts een handvol mensen wiens relatie tot Oestvolskaja überhaupt in enig detail kan worden beschreven.

Collaborateur of dissident ?

Hoe is het tot zo'n bittere breuk kunnen komen? Oestvolskaja's persoonlijke teleurstelling over haar leraars gebrek aan ijver om haar composities te promoten is haast tastbaar. Toch speelde er wellicht meer dan een gekrenkt ego. In 1960 bezweek Sjostakovitsj onder de steeds groter wordende druk om lid te worden van de communistische partij. Het was een beslissing die hij jaren had proberen uit te stellen en die Oestvolskaja maar moeilijk kon verkroppen. Toen ze het nieuws vernam, verscheurde ze volgens de overlevering het portret dat hij haar had gegeven en keilde ze het in het toilet.

Oestvolskaja's bittere teleurstelling over Sjostakovitsj' partijlidmaatschap leidt naar de vraag die al sinds jaar en dag centraal staat in de Sjostakovitsj-receptie: wie was Dmitri Dmitrijevitsj Sjostakovitsj echt? Trouwe partijsoldaat of heimelijke dissident? Opportunistische lafaard of martelaar? Het zijn vragen waar geen eenduidig antwoord op bestaat, maar die intussen al decennialang het onderwerp vormen van verhitte discussies. Het startschot van de zogenaamde Shostakovich Wars was de publicatie in 1979 van *Testimony*, de "herinneringen

van Dmitri Sjostakovitsj, zoals verteld aan en geredigeerd door Solomon Volkov."² Dat het boek de muziekwereld in rep en roer zette, hoeft niet te verbazen: het sloeg het door de Sovjets gecultiveerde beeld van de gezagsgetrouwe kameraad Sjostakovitsj aan diggelen. De Sjostakovitsj die in *Testimony* aan het woord komt is cynisch en diep verbitterd over zijn bestaan in het communistisch nep-paradijs. Slechts weinigen ontsnappen aan zijn bijtende ironie. Pianisten, dirigenten, componisten (met name Prokofjev krijgt de volle laag), maar bovenal Stalin, de "leider en leraar", en diens kliek van hypocriete hielenlikkers worden pagina na pagina neergesabeld. Haast nog belangrijker dan de verbale aanvallen op Stalin zijn de implicaties die *Testimony* heeft voor de interpretatie van Sjostakovitsj' muziek. Volgens het boek zouden een aantal van zijn beroemdste en ogenschijnlijk meest propagandistische stukken (met name de *Vijfde* en *Zevende symfonie*) immers in feite niet meer of minder dan nauwelijks verhulde aanklachten tegen de Stalinistische dictatuur zijn.

Nauwkeurig musicologisch speurwerk heeft sindsdien ernstige vraagtekens geplaatst bij de authenticiteit van Volkovs tekst. De geest was echter uit de fles. De vraag wie Sjostakovitsj nu echt was geweest ontaarde in een regelrechte oorlog waarin zogenaamde revisionisten en anti-revisionisten met getrokken messen tegenover elkaar stonden. Het eerste kamp behandelde *Testimony* als heilige schrift, misschien niet volstrekt feitelijk waar, maar toch op zijn minst waarachtig, terwijl hun opposenten Volkov van regelrechte oplichterij beschuldigden.³ De felheid van de discussies doet echter vermoeden dat er meer op het spel stond dan de innerlijke wereld van een individuele kunstenaar.

Dat *Testimony* eerst in de Verenigde Staten verscheen en pas vele jaren later een uit het Engels vertaalde Russische versie op de markt kwam is niet toevallig. In volle Koude Oorlog was de bereidheid in het kapitalistische Westen om de grootste Sovjetcomponist als een heimelijke dissident te coöpteren groot. Bovendien had de kwestie ook ontegensprekelijk een impact op de perceptie van Sjostakovitsj' muziek. Er ontstond een soort koppeling tussen een al dan niet aanwezige buitenmuzikale inhoud achter de noten en de artistieke waarde van een partituur. Zo is het veelzeggend dat Sjostakovitsj' symfonieën, die het moeilijkst van hun Sovjetstempel kunnen ontdaan worden (de *Tweede*, *Derde*, *Elfde* en *Twaalfde*), vandaag haast zonder uitzondering ook muzikaal als lelijke eendjes worden beschouwd.

Hoeveel wetenschappelijk doortimmerde kanttekeningen er ook bij geplaatst worden, van het revisionistische post-Volkov-beeld van Sjostakovitsj gaat

² In het Nederlands verschenen als *Getuigenis: Herinneringen van Dmitri Sjostakovitsj* (Privé-domein. De Arbeiderspers, 1981).²

³ Voor een beknopt en toegankelijk panorama van het slagveld, zie het eerste hoofdstuk "De Sjostakovitsj van de musiciologen" in Pieter Bergé, *De leugens en de schaterlach: Sjostakovitsj' geheime Stalin-satire* (Sterck & De Vreese, 2021).

ontegensprekelijk een grote fascinatie en aantrekkingskracht uit. Tot op heden promoten labels en concertzalen Sjostakovitsj' muziek met uitgesproken politiek getinte titels als "Under Stalin's Shadow".⁴ Sjostakovitsj-de-dissident verkoopt. *Testimony* biedt een dankbare opening om een duidelijke lijn te trekken in het morele moeras waarin de Sovjet-Unie langzaam maar zeker wegzonk. Het suggereert een zwart-witte wereld, waarin een Sjostakovitsj als dissident en martelaar lijnrecht staat tegenover zijn 'nemesi's', Stalin. De werkelijkheid is echter genuanceerder.

De geboorte van een *homo sovieticus*

De wortels van Sjostakovitsj' complexe verhouding tot het communisme liggen in de jaren 1920. In deze tijd van experiment en ongebreideld optimisme gaf de jonge Sjostakovitsj geen enkele blik van een kritische attitude tegenover het communistisch project. Hij had de wind in de zeilen en profiteerde volop van de kansen die het regime hem bood. Tot die wind van richting veranderde en Sjostakovitsj zich plots in het oog van de storm bevond. Zodra de staatskrant Pravda in 1936, onder de kop "Chaos in plaats van muziek", zijn opera *Lady Macbeth* met de grond gelijk maakte, speelde de componist "een spel dat wel eens zeer slecht zou kunnen aflopen."⁵ Bijna twee jaar lang werd Sjostakovitsj' bestaan een levende hel. Overal rondom hem verdwenen mensen – zijn zus, zijn schoonbroer, zijn beschermheer maarschalk Toechatsjevski – maar als bij wonder bleef hij zelf gespaard. Sjostakovitsj was uiteraard niet de enige die een dergelijk trauma doormaakte. Sinds begin jaren 1930 hadden Stalin en zijn trawanten langzaam maar zeker de duimschroeven bij de Russische elite aangedraaid. Nadat hij komaf had gemaakt met interne concurrentie binnen de partij en in het Rode Leger richtte Stalins vizier zich nu op de intelligentsia, schrijvers en muzikanten voorop. De aanval op Sjostakovitsj werd dan ook verpakt als een strijd tegen het zogenaamde "formalisme", een term zo vaag dat hij praktisch betekenisloos werd en die de fundamentele willekeur van de zuiveringen niet kon maskeren.

"Chaos in plaats van muziek" was het eerste grote kantelpunt in Sjostakovitsj' leven. Voor het eerst, maar niet voor het laatst was hij door het oog van de naald gekropen. De gekmakende afwisseling van lof en kritiek, slaan en zalven dat de omgang van het regime met haar kunstenaars kenmerkte zou een constante blijven. Het cumulatieve effect van die haast permanente angst op zijn

mentale gezondheid kan dan ook nauwelijks onderschat worden. In 1948 sloeg de terreur opnieuw toe. Samen met andere toonaangevende componisten als Prokofjev, Chatsjatoerjan en Mjaskovski werd Sjostakovitsj frontaal aangevallen door Stalins gevreesde cultuurideoloog Andrej Zjdanov. Nadat zijn composities waren neergesabeld als een "muzikale gaswagen" zag Sjostakovitsj zich voor het eerst in zijn leven gedwongen publiek door het stof te gaan. Het mocht niet baten. Andermaal werd Sjostakovitsj een paria: zijn composities verdwenen van de concertpodia en hij verloor zijn aanstellingen aan de conservatoria van Moskou en Leningrad. De financiële situatie van zijn gezin werd steeds nijpender en de gevreesde klop op de deur leek wederom slechts een kwestie van tijd.

In het voorjaar van 1949 keerde het tij. Plots hing kameraad Stalin zelf aan de lijn: de ban op zijn composities werd opgeheven en Sjostakovitsj mocht zijn koffers pakken voor een officiële propagandareis naar de Verenigde Staten. In de jaren na dit keerpunt werd de componist langzaam maar zeker gecoöpteerd door het regime, ook tijdens de Dooi die volgde op Stalins dood in 1953. Steeds vaker acteerde hij als officiële spreekbuis en paradepaardje van de communistische heilstaat. In ruil werd hij net als tijdens de oorlogsjaren (waarin het regime onder andere in zijn *Zevende symfonie "Leningrad"* een symbool van de onverzettelijkheid van het Sovjetvolk had gezien) gelauwerd met eerbewijzen en kreeg hij toegang tot de geprivilegieerde levensstijl van de sovjet-elite. Het lijkt erop dat Sjostakovitsj in deze periode net als velen rondom hem een soort gespleten persoonlijkheid ontwikkelde, met een publieke en een privégedaante. Van nu af aan bewandelde hij minstens twee parallelle, maar deels overlappende creatieve paden. Hij schreef weliswaar symfonieën, cantates en filmmuziek die meer in lijn lagen met de partijideologie, maar evengoed werken waarvan hij heel goed wist dat ze in de nabije toekomst niet konden uitgevoerd worden.

Het is echter niet altijd mogelijk een heldere lijn te trekken tussen beide polen van Sjostakovitsj' muzikale persoonlijkheid. De optimistische, extroverte 'Sovjetstijl' klinkt even goed door in een werk als het *Eerste Violonconcerto* dat onmiskenbaar 'voor de schuiflade' werd gecomponeerd. Omgekeerd is er geen aanwijzing dat Sjostakovitsj zijn 'officiële' werken louter uit lijfsbehoud schreef. Ondanks alle angst en tegenspoed verloor hij nooit zijn loyaliteit aan zijn vaderland. Hij wist wat van hem verwacht werd, en probeerde de beperkte speelruimte die hij daarbij kreeg op een zo rechtschapen mogelijke manier in te vullen. Zo schreef hij, ondanks alle druk die zijn status als meest prominente Sovjetcomponist meebracht, in 1962 nog een symfonie die een openlijke en verontwaardigde aanklacht was tegen het antisemitisme van de Russische leiders (*Nr. 13, "Babi Yar"*). Ook in zijn handelen co-existeerde de angst voor terreur met ware heldenmoed: dezelfde Sjostakovitsj die voorgekauwde propagandaspeeches opdreunde, stak met een

⁴ De ondertitel van de eerste volumes in Andris Nelsons' recente integrale van de symfonieën bij Deutsche Grammophon.

⁵ Een citaat uit het betreffende artikel.

brief aan de sadistische NKVD-topman Lavrenti Beria haast letterlijk zijn nek uit om de vrijlating van de opgepakte componist Moisey Vainberg te bepleiten.

Uit getuigenissen van tijdgenoten wordt duidelijk dat Sjostakovitsj zich pijnlijk bewust was van de gespleten persoonlijkheid die hij als homo sovieticus moest ontwikkelen. Zo leidt het weinig twijfel dat hij zijn lidmaatschap van de Communistische Partij ook zelf als een capitulatie en een morele dood ervoer. Voor zijn transformatie tot establishmentfiguur moest Sjostakovitsj ook naar de buitenwereld toe een prijs betalen: zijn status als moreel voorbeeld, die zelfs onder de grootste politieke druk zijn authenticiteit had weten te bewaren, brokkelde ontegensprekelijk af. Toen in 1973 zijn handtekening verscheen onder een in Pravda gepubliceerde aanval op de dissidente fysicus Andrej Sacharov, verloor hij bij velen zijn laatste greintje geloofwaardigheid.⁶ Een aanzienlijk deel van de liberale intelligentsia – waartoe hij zelf behoorde – spuwde hem openlijk uit. Dat uitgerekend de man die enkele jaren eerder nog een martelaar had geleken zich nu als een lakei van het regime gedroeg, moet voor jongere tijdgenoten als Oestvolskaja de genadeslag zijn geweest voor wat nog restte van zijn persoonlijke integriteit.

De martelares

Dat Oestvolskaja dertien jaar jonger was dan Sjostakovitsj is niet zonder belang. In essentie is de breuk tussen beiden immers een generatieconflict. Anders dan Sjostakovitsj die als kind van de revolutie volwassen werd in de optimistische jaren twintig, lijkt het duidelijk dat Oestvolskaja zich van meet af aan geen illusies maakte over de aard van het regime waaronder ze leefde. Ze groeide op in de donkere dagen van de Stalinistische terreur, waarin de conclusie dat het communistisch experiment op een nachtmerrie was uitgedraaid onontkoombaar werd. Het was een wereld waarin een kunstenaar wiens werk als politiek aanstootgevend werd gebrandmerkt een eenrichtingsticket naar de goelag kon verwachten. Het is aannemelijk dat Oestvolskaja's drang om haar werk tegen misinterpretaties te beschermen hier zijn oorsprong vindt. Deze obsessie grensde aan het paranoïde en zou haar nooit loslaten. Tot op hoge leeftijd bleef ze zich verzetten tegen de "lege hersenspinsels van muziekwetenschappers" die haar werk enkel verkeerd konden begrijpen. Bovendien geeft het verloop van Oestvolskaja's carrière haast de indruk dat ze zichzelf bewust op een zijspoor parkeerde: na een relatief vruchtbare periode in de jaren veertig en vijftig componeerde ze slechts bij mondjesmaat nieuwe

⁶ Het is nog steeds niet duidelijk of Sjostakovitsj de brief echt had ondertekend, dan wel of zijn handtekening zonder zijn toestemming was toegevoegd.

werken. De werken die ze schreef werden bovendien vaak pas jaren na datum uitgevoerd. Binnen de Sovjetunie was haar muziek dan ook slechts in een beperkte kring bekend. Tot eind jaren tachtig had in het Westen haast niemand zelfs maar haar naam gehoord. Dit zelfgekozen isolement stelde Oestvolskaja wel in staat om een moreel rechtlijnige koers aan te houden.

Bovendien bewoog de componiste zelf hemel en aarde om alle ruimte voor dubbelzinnigheid en interpretatie met betrekking tot haar eigen leven en muziek uit te bannen. Zo stelde ze zelf een werklijst op die enkel haar "ware, geestelijke, niet religieuze werk" bevatte. Alles wat buiten deze catalogus van vijftientwintig composities viel, moest onmiddellijk vernietigd worden. Ogenscheinlijk vallen beide categorieën netjes samen met hun politieke inhoud: de afgewezen werken schreef Oestvolskaja louter om den brode en dragen dan ook duidelijk propagandistische titels als *Pionier-suite* of *Loflied*. Het 'echte' werk werd uit innerlijke noodzaak gecomponeerd en belandde jarenlang 'in de schuiflade'. De parallel met het post-*Testimony* beeld van Sjostakovitsj ligt voor de hand. Ook hier is er echter ruimte voor nuance: twee symfonische gedichten die Oestvolskaja als abstracte composities opnam in haar officiële catalogus droegen ooit de propagandistische titels *Vuur in de steppe* en *Heldendaad*. Omgekeerd is er geen enkele reden om aan te nemen dat Oestvolskaja's werk ooit door de autoriteiten werd verboden. Zelfs in de donkere dagen van het Breznev-regime konden haar spijkerharde *Composities*, bepaald geen toonbeelden van socialistisch-realistisch optimisme, zonder al te veel problemen in première gaan – weliswaar op voorwaarde dat hun religieuze titels onvermeld bleven.

Het loutere feit dat Oestvolskaja's composities soms ruim een decennium op een eerste uitvoering moesten wachten, heeft, in combinatie met het compromisloze karakter van haar muziek vaak aanleiding gegeven tot het idee dat de componiste haar tijd vooruit was. Zeker vanaf de jaren negentig, wanneer het Westen haar muziek langzaam maar zeker begon te ontdekken, ontstond al snel een beeld van Oestvolskaja als een haast mythische figuur, die als het ware buiten de tijd stond en wiens authenticiteit en zuiverheid haar een volstrekt uniek aura bezorgden. Ook Oestvolskaja's afwijzing van Sjostakovitsj speelde hierin een rol. Als enige van Sjostakovitsj's leerlingen wist ze zich, althans volgens haar bewonderaars, aan diens verstikkende – en vermoedelijk corrumperende – invloed te onttrekken, een prestatie waaruit eens te meer haar bovenmenselijke mentale kracht en originaliteit moet blijken.

Door nadrukkelijk elke verwantschap met welke andere componist dan ook van de hand te wijzen, werkte Oestvolskaja deze beeldvorming zelf in de hand. Dat gold eveneens voor de daad van het componeren zelf, een "heilige toestand"

die niet van haarzelf, maar van God afhing. In één beweging krijgt Oestvolskaja het aureool van een heilige aangemeten. Andermaal gaan leven en werk hand in hand: het zwijgzame kluizenaarsbestaan van de componiste versterkt de sterk religieuze lading en het rituele karakter die in haar muziek lijken ingebakken. Zo ontstaat het beeld van Oestvolskaja als een martelares die zich offert op het altaar van haar creativiteit.

De kunst van het lijden

Net als Sjostakovitsj-de-dissident biedt Oestvolskaja-de-martelares een sterk verhaal. Het idee van beide componisten als buitenstaanders, buigend, maar nooit barstend onder het juk van de Sovjetdictatuur is niet enkel vanuit een Westers perspectief erg aantrekkelijk. Het heeft ook diepe Russische wortels. Als een zonderlinge, maar heilige figuur staat Oestvolskaja immers in de lange Russisch-Orthodoxe traditie van de 'yurodivy'. Deze "dwazen voor Christus" ontleenden hun heiligheid aan hun – al dan niet geveinsde – waanzin. Die dreef hen tot provocerend, soms immoreel gedrag en verleende hun woorden een profetische kracht. Het masker van de waanzin beschermt de 'yurodivy' ook in zijn interacties met de macht. Hij kan luidop zeggen wat ieder ander slechts kan denken en vertolkt zo de rol van het collectief geweten. Voor bewonderaars als Elmer Schönberger, de Nederlandse musicoloog die Oestvolskaja's muziek rond 1990 in het Westen introduceerde, telde de Russische muziekgeschiedenis drie 'yurodivy': Modest Moessorgski⁷, Dmitri Sjostakovitsj en Galina Oestvolskaja. Hoewel fundamenteel misbegrepen door hun tijdgenoten, geeft de visionaire kwaliteit van hun muziek uitdrukking aan een diepe waarheid. Het spreekt voor zich dat ook Volkov in zijn voorwoord bij *Testimony* Sjostakovitsj zonder aarzelen tot een 'yurodivy' uitroept.

De Russische obsessie met het lijden laat zich ook voelen in de literatuur. Het lijden en de waanzin van het individu dat zich geconfronteerd ziet met de willekeur van een autoritair systeem en de menselijke drang tot wreedheid is een centraal thema in de verhalen en romans van Poesjkin, Dostojewski en Gogol. Een religieus parfum is daarbij nooit veraf. Als een offer dat hoop biedt op verlossing spiegelt elk lijden zich immers potentieel aan het lijden van Christus. Deze christelijk gewortelde traditie krijgt na de revolutie van 1917 ook een ontkerkelijkt Sovjet-equivalent: de heroïsche proletariër die kreunt onder het kapitalistische

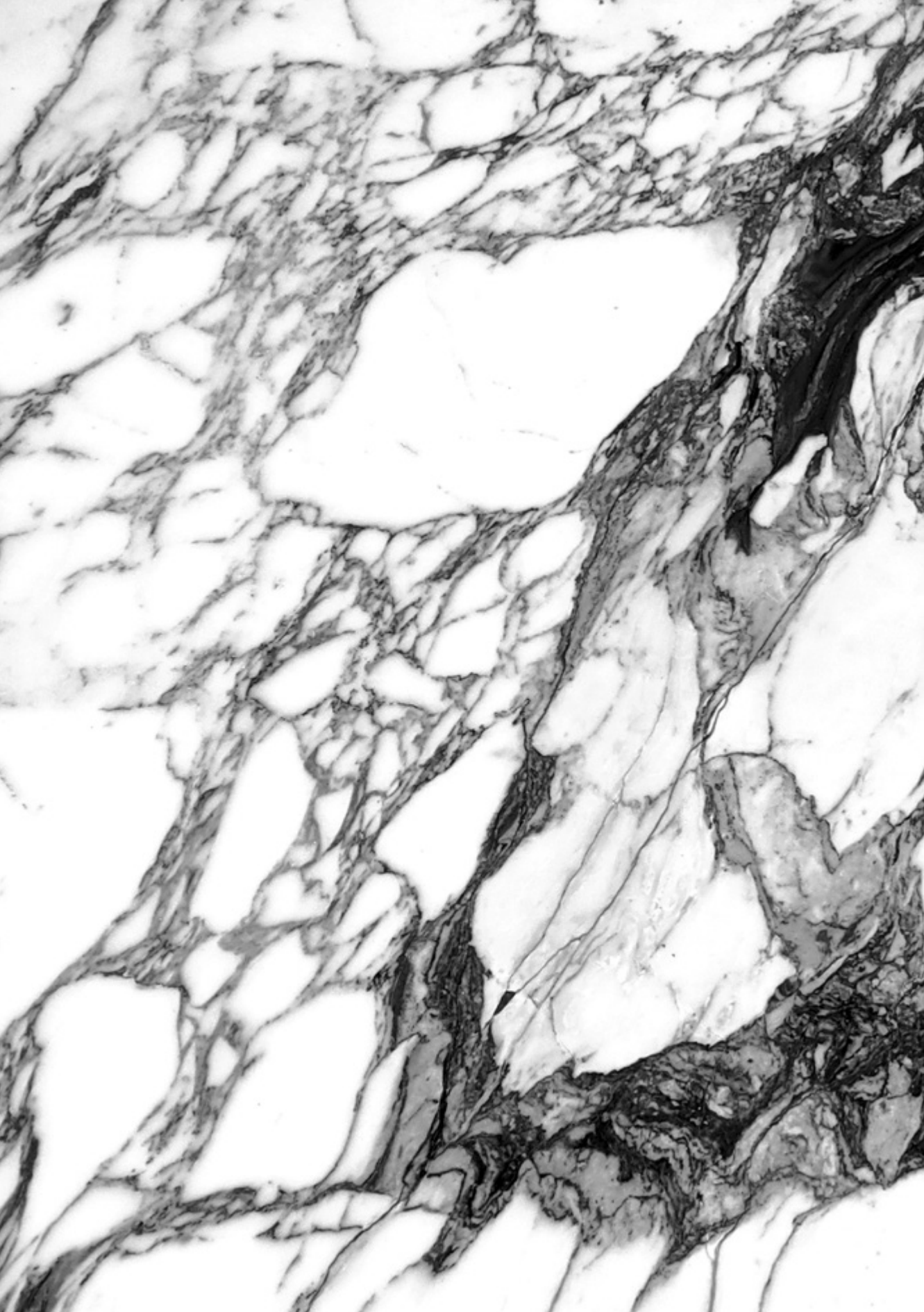
juk en zich opoffert ter meerdere eer en glorie van het nakende arbeidersparadijs.⁸ Omgekeerd passen zowel de revisionistische Sjostakovitsj als het beeld dat Oestvolskaja van zichzelf creëerde naadloos in een anti-Sovjetversie van dit hagiografisch narratief.

In de laatste decennia voor de implosie van de Sovjetunie manifesteerde het Christelijke karakter van dit lijdensthema zich met hernieuwde kracht. Het einde van de Chroesjtsjovdooi midden jaren 1950 ging immers gepaard met een hernieuwde interesse in religie als alternatief voor de Sovjet-ideologie. Net als jongere tijdgenoten als Sofia Goebaidolina en Alfred Schnittke maakte ook Oestvolskaja deel uit van deze beweging. Kenmerkend voor deze golf van spiritualiteit was een sterke nadruk op boetedoening die versterkt werd door een algemeen gevoel van malaise en moreel verval dat zich in deze periode van de hele Russische samenleving meester maakte: het communistisch project dat naar de ideale staat had moeten leiden was uitgedraaid op een totale desillusie. Naarmate de sluier over de misstanden van het regime beetje bij beetje werd opgelicht en de trauma's uit het verleden eindelijk benoemd werden, kon men een begin maken met een collectief verwerkingsproces.

In deze context is het verlangen naar heiligen niet verwonderlijk. De gedachte dat rechtschapen enkelingen zich staande hadden weten te houden in de morele puinhoop van de Sovjetunie biedt troost en hoop. Net als Oestvolskaja vervult de Sjostakovitsj van de revisionisten deze wens. De ware Sjostakovitsj is echter een veel ambivalentere figuur die zich niet laat vatten in zwart-witdenken. Terwijl Oestvolskaja nadrukkelijk haar eigen zuiverheid manifesteerde, was Sjostakovitsj zich pijnlijk bewust van zijn eigen hypocrisie. Het keurslijf van de staatscomponist paste hem allesbehalve als gegoten. Haar keuze voor een 'Innere Emigration' was een luxe die Sjostakovitsj zich niet kon veroorloven. Hij had zijn carrière weliswaar nagestreefd, maar in zekere zin was hij er ook toe veroordeeld. Door zijn talent had hij de aandacht van het regime getrokken. Eenmaal gevangen in de dans van aantrekken en afstoten met de macht zou hij er nooit meer aan ontsnappen. Leraar en leerlinge lijken wel de keerzijdes van dezelfde medaille: de een zag zijn integriteit in het gedrang komen en afbrokkelen naarmate zijn carrière een hoge vlucht nam, de ander verzaakte aan een carrière, maar behield haar integriteit. Beiden houden ze ons een spiegel voor: hoe als mens, en als kunstenaar (over)leven in een totalitaire staat?

⁷ Modest Moessorgski (1839-1881) stelde o.a. in zijn opera's *Boris Godoenov* en *Chovantsjina* de hypocrisie en verdorvenheid van de Russische machthebbers aan de kaak. De zogenaamde onvolkomenheden in heel wat van zijn werken werden na zijn dood geretoucheerd door goedbedoelende tijdgenoten als Rimski-Korsakov. In *Boris Godoenov* voert Moessorgski zelf een *yurodivy* ten tonele.

⁸ Paradoxaal genoeg voert Sjostakovitsj in *Katerina Izmailova*, de protagoniste van zijn door het regime verketterde opera *Lady Macbeth uit het district Mtsensk* zo'n proletarische martelaar op. Sjostakovitsj en zijn librettist Alexander Preis stelden zich tot doel om de monsterlijke feeks uit Nikolaj Leskovs novelle te transformeren in "een intelligente, getalenteerde en interessante vrouw, die door de nachtmerrie die haar leven geworden is en door het wrede en corrupte milieu van de mercantiele klasse, haar bestaan bitter, troosteloos en ellendig vindt." (citaat van Alexander Preis)

A large, vertical, black and white image of marbled paper with intricate, swirling patterns of dark and light grey, serving as a background for the left half of the page.

◆ Dmitri Sjostakovitsj (1906-1975)

24 Preludes en Fuga's, op. 87^{selectie} (1950-1951)

- Prelude en Fuga nr. 1 in C groot
- Prelude en Fuga nr. 21 in Bes groot
- Prelude en Fuga nr. 15 in Des groot
- Fuga nr. 7 in A groot
- Prelude en Fuga nr. 12 in gis klein
- Prelude en Fuga nr. 24 in d klein

[PARALLELE PADEN] De late jaren 1940 waren een periode van crisis voor Dmitri Sjostakovitsj. In 1948 werd hij als staatsgevaarlijke formalist en nestbevuiler frontaal onder vuur genomen door Stalins rechterhand Andrej Zjdanov. Sjostakovitsj moest publiekelijk door het stof en zou zich vanaf dat moment bekwamen in het tegelijk bewandelen van meerdere creatieve paden. Zodra hij de strafbank mocht verlaten vloede het grootste deel van zijn creatieve energie naar veilige wateren: filmmuziek en gezagsgetrouwe propagandastukken. Tegelijk componeerde hij muziek waarvan hij heel goed beseftte dat een uitvoering in het huidige politieke klimaat uitgesloten was – zonder dat deze werken daarom als verzetsdaden geïnterpreteerd moeten worden. De wijsheid van deze strategie zou blijken uit de ontvangst die de *24 Preludes en Fuga's* te beurt viel.

[EEN BACH-JUBILEUM] In 1950 werd Sjostakovitsj naar Oost-Duitsland uitgezonden om de festiviteiten voor de tweehonderdste sterfdag van Johann Sebastian Bach bij te wonen. Als jurylid van de Internationale Bachwedstrijd raakte hij diep onder de indruk van het spel van zijn landgenote Tatjana Nikolajeva die prompt de eerste prijs won. Bij zijn terugkeer begon Sjostakovitsj meteen met het componeren van wat zijn grootste hommage aan Bach zou worden: vierentwintig preludes en fuga's, één in elke toonaard van het tonale harmonisch systeem, naar het voorbeeld van Bachs *Welgetemperd Klavier*.

[MEER DAN EEN VINGEROEFENING] Naar eigen zeggen wilde Sjostakovitsj met de *Preludes en Fuga's* zijn compositietechniek aanscherpen, én tegelijk het academische aspect van het genre overstijgen. De cyclus heeft dan ook een hoog caleidoscoopgehalte, zowel op stilistisch, affectief als pianistiek vlak. Bovendien gaf Sjostakovitsj zijn Bach-hommage een onmiskenbaar Russisch accent mee. Om Bachs

nette opdeling tussen majeur en mineur te vertroebelen, maakte hij net als zijn grote idool Moessorgski immers gretig gebruik van de modale toonladders die de Russisch-Orthodoxe gezangen en de Slavische volksmuziek hun typische kleur geven.

[DE APPARATSIJES SLAAN TERUG] In april en mei 1951 speelde een extreem nerveuze Sjostakovitsj de volledige cyclus voor op een zitting van de componistenbond. In een toespraak lichtte hij het opzet van het werk toe. Kennelijk verwachtte hij zich aan een oprechte discussie onder collega's. De componerende bureaucraten in de hoogste echelons van de bond hadden echter andere plannen. Volgens hen was Sjostakovitsj andermaal ten prooi gevallen aan kosmopolitische en formalistische neigingen. De morbide, deprimerende en ongezonde emoties van deze nieuwste miskleun strookten niet met de Sovjetrealiteit. Dmitri Dmitrijevitj zou er goed aan doen zijn buitengewone talent niet langer te verkwanselen aan composities met zo'n stuitend gebrek aan ideologisch belang. Slechts een handvol aanwezigen probeerde de componist tegen dit vileine spervuur te verdedigen. Sjostakovitsj zelf kon enkel incasseren. Een jaar later speelde Nikolajeva dezelfde noten voor grotendeels hetzelfde publiek op een bijeenkomst in Moskou. Nu wisten de apparatsjiks met hun enthousiasme geen blijf: de *Preludes en Fuga's* werden goedgekeurd voor publicatie.

♦ Galina Oestvolskaja (1919-2006)

Sonate nr. 5 (1986)

I.-X.

Twaalf preludes voor piano (1953)

[OESTVOLSKAJA EN DE PIANO] Van bij haar vroegst bewaarde werk, het *Concerto voor piano, pauken en strijkorkest* uit 1946, loopt de piano als een rode draad doorheen Galina Oestvolskaja's oeuvre. In slechts twee van de vijftientig werken in haar officiële catalogus (*De droom van Stepan Razin* en de *Vijfde symfonie*) is geen plaats voor de piano. Van meet af aan ontwikkelde ze een schrijfwijze die er op gericht lijkt het instrument zo on-idiomatisch mogelijk te gebruiken. Oestvolskaja's pianopartijen zijn uitgesproken anti-virtuoos en druisen in tegen het streven naar een volle, welluidende en zangerige klank dat het grootste deel van de pianoliteratuur kenmerkt.

[TWAALF PRELUDES] Net als het merendeel van Oestvolskaja's composities moesten ook de *Twaalf preludes voor piano* ruim een decennium wachten op een eerste uitvoering. Hoewel ontstaan in 1953, vond de première pas in 1968 plaats. De compositiedatum doet een verwantschap met Sjostakovitsj' *Preludes en Fuga's* van enkele jaren eerder vermoeden. Van een duidelijke beïnvloeding door Sjostakovitsj of diens voorbeeld Bach is echter geen spoor. Het tonale spel en polyfoon vernuft dat hun werk typeert ontbreekt volledig. Wel zijn heel wat typische Oestvolskaja-stijlkenmerken duidelijk aanwezig: de monotone ritmiek die zonder maatstrepen wordt genoteerd, de lineaire schrijfwijze in een kale, twee- of driestemmige textuur, een voortdurend starten en stoppen vol obsessieve herhalingen, scherpe dissonanten en een voorliefde voor de extremen van het dynamisch spectrum. Het is muziek die doelloos lijkt rond te dwalen, zwevend tussen verstilling en agressie.

[VIJFDE PIANOSONATE] Wanneer Oestvolskaja ruim dertig jaar later de piano vaarwel zegde met haar *Vijfde en Zesde pianosonate*, had haar muziektaal zich tot de essentie herleid. Enkel de uitersten blijven nog over: fluisterzacht, of oorverdovend luid, een monotoon dreunend spervuur aan clusters. Van pianospelen kan nauwelijks nog sprake zijn, enkel van obsessief beukwerk, met overall Oestvolskaja's geliefkoosde uitvoeringsinstructie die de intensiteit naar het zenit drijft: *expressivissimo*. Ogenscheinlijk bestaat de *Vijfde pianosonate* uit tien korte deeltjes, zonder onderling verband. De structuur van deze muziek speelt zich op een rudimentair niveau af, in het continu herhalen van de noot re-mol, de voortdurend aanwezige toonladderfiguren, de afwisseling van extreem luid en extreem zacht, en de stiltes tussenin.

[OESTVOLSKAJA TEGEN DE PIANO] De centrale as van de sonate bevindt zich in het vijfde deel, een massief blok van extreme luidheid waar de pianist maar liefst 140 keer de knokkels van de linkerhand met volle kracht op de toetsen laat inwerken. Pianospelen wordt hier letterlijk slagwerk, alsof Oestvolskaja in één beweging zowel het instrument als haar spelcultuur wil vernietigen. Ze drijft de uitvoerder tot het uiterste, en dwingt hem/haar tot een heroïsche strijd, voorbij de pijngrens. De sonate wordt hier een soort performance, een gelaagde enscenering van de pijn en het genot van het repetitieve beuken op de toetsen, maar ook van de machtsverhouding tussen de componiste en haar uitvoerder.

♦ Dmitri Sjostakovitsj (1906-1975)

III. Voorzichtigheid (uit *Vijf romances op teksten uit het "Krokodil" Magazine, nr. 24 van 30 Augustus 1965, op. 121*)

IV. Stanza's & I. Wedergeboorte
(uit *Vier romances op verzen van Pushkin, nr. 46*)

X. Dood (uit *Michelangelo Sonetten*)

Zes gedichten van Marina Tsvetajeva, op. 143

- I. Mijn verzen...
- II. Vanwaar dit gevoel van liefde?
- III. Ze rust in ongerief
- IV. De dichter en de tsaar
- V. Neen, de trom sloeg
- VI. Aan Anna Achmatova

—
mezzosopraan, tenor, piano

[SJOSTAKOVITSJ EN HET LIED] In het laatste decennium van zijn leven begon Sjostakovitsj zich plots intensief te interesseren voor het lied, een genre dat hij voordien slechts sporadisch had beoefend. Op tien jaar tijd schreef hij nu vijf bundels liederen en een symfonie (de *Veertiende*) die in feite een vermomde liedcyclus is. De tekstkeuze voor deze werken is tekenend voor Sjostakovitsj' verfijnde literaire smaak – de groten uit de vaderlandse literatuur, uiteraard (Dostojevski, Blok en Tsvetajeva), maar ook buitenlanders: Michelangelo en – in de symfonie – Lorca, Apollinaire en Rilke. Samen met de *Strijkkwartetten nrs. 9-15* vertegenwoordigen deze werken de kwintessens van zijn late stijl.

[IN HET AANSCHIJN VAN DOOD] Sjostakovitsj' laatste jaren werden getekend door niet aflatende gezondheidsproblemen. Een mysterieuze neurologische aandoening, twee hartaanvallen en longkanker dreven hem van hospitaalbed naar hospitaalbed; geen wonder dus dat de dood steeds nadrukkelijker in zijn werk opdook. Sjostakovitsj was geen gelovig man. Hij kon niet delen in de hoop op verlossing en eeuwige vrede na de dood die het Christendom predikt. Veel meer verwant voelde hij zich met Moessorgski's *Liederen en dansen van de dood*, een ziedend

protest tegen de menselijke eindigheid dat hij orkestreerde en dat hem ook tot zijn *Veertiende symfonie* inspireerde. De dood is hier wreed, angstaanjagend en finaal. Al wat de mens vermag is zo leven dat hij de dood zonder schaamte en met een zuiver geweten tegemoet kan treden.

[DE TIRANNIE VAN DE DOOD EN DE TIRANNIE VAN DE MACHT] Voor Sjostakovitsj was de dood steeds intiem verweven met macht en machtsmisbruik. De late liederen bevatten dan ook enkele van zijn meest directe en gedurfde aanklachten tegen het regime. De tirannie van de dood staat naast de tirannie in het leven, waar een utopische droom was uiteengespat in totale onderwerping, een verraad aan de belofte van het paradijs dat elke vorm van beschaving met totale vernietiging bedreigt. Het inspireerde Sjostakovitsj tot enkele van zijn meest gepijnigde en woedende composities. De eenvoud die zijn late stijl kenmerkt wordt tot in het extreme doorgedreven. De angst voor het lijden en de dood is beklemmend en wordt slechts ten dele door sereniteit en aanvaarding verlicht.

[ZES GEDICHTEN VAN MARINA TSVETAJEVA] De *Zes gedichten van Marina Tsvetajeva* schreef Sjostakovitsj in de zomer van 1973 tijdens een vakantie in Estland. Naast de dood vond hij drie andere eeuwige thema's in Tsvetajeva's verzen: liefde, creativiteit en de manier waarop de macht met haar omgaat. Sjostakovitsj en Tsvetajeva hekelde de hypocrisie van Hamlet die tranen plengt op het graf van Ophelia, maar ook de hypocrisie van de Tsaar die publiekelijk rouwt om de dichter die hij had verneerd. Het laatste lied in de cyclus is opgedragen aan Anna Achmatova, die net als Sjostakovitsj zwaar had geleden onder Stalins terreur en haar zoon en echtgenoot in de goelag had zien verdwijnen. Het is een muzikaal eerbetoon van de 'grand old man' van de Russische muziek aan de 'grande dame' van de literatuur.

♦ Galina Oestvolskaja (1919-2006)

Symfonie nr. 4: Gebed (1985-1987)

(alt, trompet, tam-tam, piano)

Compositie nr. 1: Dona nobis pacem (1955)

(piccolo, tuba, piano)

I.

II.

III.

Symfonie nr. 5: Amen (1989-1990)

(viool, hobo, trompet, tuba, percussie, mannenstem)

["GEESTELIJK, MAAR NIET RELIGIEUS"] Gedurende de volledige jaren 1960 hulde Galina Oestvolskaja zich in stilzwijgen. Ze componeerde wel, maar haast geen enkel werk doorstond haar strenge zelfcensuur. Wanneer ze haar zelfopgelegde stilte doorbrak, kreeg haar werk een expliciet religieus karakter. Met uitzondering van de twee laatste pianosonates dragen alle werken die ze na 1970 schreef (de drie *Composities* en de *Symfonieën nrs. 2-5*) immers religieuze titels. De aanwezigheid van deze titels impliceert echter niet dat haar eerdere werk niet religieus geïnspireerd zou zijn. Oestvolskaja omschreef alle werken in haar 'officiële' catalogus namelijk als haar "ware, geestelijke, maar niet religieuze werk".

[EEN PERSOONLIJKE SPIRITUALITEIT] Het omarmen of herontdekken van religie was een algemene tendens tijdens de laatste decennia van de Sovjetunie, eerst ondergronds, als uiting van protest, later in een half openbare schemerzone om tijdens perestrojka uit te monden in een heuse stormloop. 'Geestelijkheid' fungeerde daarbij als een codewoord voor vrijheid, idealisme en onafhankelijk denken. Dat Oestvolskaja diepgelovig was lijdt geen twijfel, maar het is niet eenvoudig tot de kern van haar geloof door te dringen. Ze weigerde zich tot een specifieke denominatie te bekennen en was geen kerkganger. Haar spiritualiteit leek eerder aan te sluiten bij het hesychasme dat de nadruk legt op eenzaamheid, lijden en de persoonlijke band met God. Haar wereldbeeld was sterk dualistisch: van de fundamenteel kwaadaardige materiële werkelijkheid vallen slechts beproevingen te verwachten. Daartegenover staat een transcendente, maar streng oordelende God die slechts met smeekbeden tot vergeving en verlossing kan worden bewogen.

[COMPOSITIES OF SYMFONIEËN?] Waarom koos Oestvolskaja voor de eigenaardige titel *Compositie*? De term suggereert geen specifieke bezetting of vorm en kon bijgevolg geen aanleiding geven tot niet beantwoorde verwachtingen. Anderzijds komt het symfonisch genre met een heuse karrenvracht aan conventies, zeker in de Sovjetunie waar men een symfonie als een publiek statement placht te interpreteren. In feite zijn Oestvolskaja's late symfonieën niet echt van haar *composities* te onderscheiden. In beide genres distantieert Oestvolskaja zich radicaal van de sovjetesthetiek, om te beginnen door haar voorkeur voor hoogst originele bezettingen die indruiste tegen de socialistisch-realistische gehechtheid aan het symfonieorkest. De symfonieën hebben dan ook noch qua bezetting, vorm of speelduur ook maar iets gemeen met de symfonie zoals die traditioneel werd begrepen. De enige link met de traditie vinden we bij Mahler en zijn streven naar de symfonie als drager van een wereld aan betekenis.

[GEEN KAMERMUZIEK!] Oestvolskaja stond niet alleen in haar pogingen om genreconventies te ondermijnen. Ook Sjostakovitsj had in zijn laatste symfonieën gemorrelt aan de verwachtingen van wat een symfonie hoorde te zijn, net als componisten zoals Gia Kantsjeli, Alfred Schnittke en Valentin Silvestrov. De avant-gardecomponisten rond Edison Denisov en Sofia Goebaidolina schreven dan weer helemaal geen symfonieën meer, maar legden zich vooral toe op kleinere kamermuziekensembles. De bezetting van Oestvolskaja's composities en symfonieën is zelf ook uitgesproken 'kamermuzikaal'. Dat is echter buiten de componiste gerekend: "De inhoud van mijn muziek sluit het begrip 'kamermuziek' uit." Of nog: "het niet kamermuzikale van mijn muziek is het vernieuwende, het is de vrucht van mijn gekwelde leven in de scheppende kunst! Het draait niet om het aantal uitvoerders, maar om de kern van de muziek zelf."

["DONA NOBIS PACEM"] De *Compositie nr. 1* draagt de titel "Dona nobis pacem", een roep om verlossing die Oestvolskaja's apocalyptische levensvisie weerspiegelt. Gedurende een kwartier beweegt de muziek zich langzaam van een wanhopige razernij naar een verstillig die even vredig als desolaat klinkt. Het werk is kenmerkend voor de extreme reductie die Oestvolskaja's laatste werken typeert: al het overbodige is weggesneden. Er blijven enkel hoofdzaken over. In het tweede van de drie delen citeert Oestvolskaja – al dan niet bewust – een oud gezang uit de orthodoxe liturgie: "Adam werd op aarde door God geschapen en naar het paradijs gevoerd."

[MUZIKALE RITUELEN] In de symfonieën komt het performatieve karakter van Oestvolskaja's late stijl het sterkst tot uiting. Het zijn stuk voor stuk acclamaties, waarin God om verlossing wordt gesmeekt. De werken worden als een ritueel geënceneerd: de opstelling en zwarte kledij van de muzikanten staan precies beschreven. In de *Tweede symfonie* schrijft Oestvolskaja zelfs de gebaren van de recitant voor. Anders dan in de *Composities* introduceert Oestvolskaja ook vocale elementen in haar symfonieën. In de *Vierde symfonie: Gebed* intoneert de alt-solo een smeekbede om verlossing op tekst van de middeleeuwse monnik Hermannus Contractus. In de *Vijfde symfonie* wordt het 'Onze Vader' gereciteerd, "als een vurig gebed tot God." Ook de repetitieve, uit elementaire bouwstenen opgetrokken formules die Oestvolskaja als klankblokken naast elkaar plaatst versterken het gevoel deelgenoot te worden van een bezwerend ritueel.

♦ Dmitri Sjostakovitsj (1906-1975)

Concerto nr. 1 voor piano, trompet en strijkorkest in c klein, op. 35 (1933)

- I. Allegro moderato
- II. Lento
- III. Moderato
- IV. Allegro con brio

[EEN MODERNE PIANIST] Als begenadigd pianist volgde Dmitri Sjostakovitsj een tijdlang een dubbel carrièrepad. In 1927 werd hij zelfs uitverkoren om de Sovjetunie te vertegenwoordigen op het allereerste Chopin-concours in Warschau. Hij schopte het tot in de finale, maar de eerste prijs ging naar zijn vriend Lev Oborin. Jaren later zou Sjostakovitsj' studiegenoot Nathan Perelman diens spel omschrijven als "heel direct en zonder veel plasticiteit, en zeer laconiek in expressie. Het was een volstrekt idiosyncratische manier van spelen. [...] In zijn spel liet hij niets aan het toeval over. Hij hoorde alles heel nauwkeurig en precies in zijn hoofd. [...] Het was een 'antisentimentele' manier van spelen die een ongelooflijke helderheid van denken tentoonspreidde. Je zou kunnen zeggen dat zijn spel heel modern was. [...] Sjostakovitsj leek te voorzien dat zijn spelstijl tegen het einde van de 20^e eeuw zou gaan domineren. In deze zin was zijn pianospel werkelijk hedendaags."

[COMPONEREN VOOR EIGEN GEBRUIK] Eind jaren 1920 programmeerde Sjostakovitsj gaandeweg steeds minder eigen werk in zijn recitals. Zowel publiek als critici toonden zich immers maar matig enthousiast over de avant-gardistische stijl van zijn *Pianosonate* en *Aphorismes*. In 1930 was hij zelfs helemaal gestopt met optreden. Zeilend op een golf van creatieve energie na het voltooien van zijn opera *Lady Macbeth of Mtsensk* wilde hij echter de draad van zijn pianocarrière opnieuw opnemen. Hiervoor had hij natuurlijk nieuwe composities nodig. In sneltempo componeerde hij in het voorjaar van 1933 dan ook achtereenvolgens de *24 Preludes op. 34* en het *Eerste pianoconcerto op. 35*.

[EEN ECLECTISCHE STIJL] Het concerto ligt in het verlengde van de stilistische evolutie die Sjostakovitsj met *Lady Macbeth* had ingezet. Het experimentele modernisme van zijn eerste symfonieën en de opera *De Neus*, maakte plaats voor een groeiend eclecticisme waarin parodie een steeds belangrijker stijlelement

werd. Vooral jazz, cabaret en variété lieten steeds vaker sporen na in zijn partituren. Sjostakovitsj kon vanaf nu bogen op een verbluffend breed stilistisch pallet, van het verhevene tot het banale. In het concerto voegde hij daar nog een onmiskenbaar neoclassicistische laag aan toe, al was het maar door de hoogst originele instrumentatie – piano, trompet en strijkorkest – die doet denken aan het barokke ‘concerto grosso’.

[     OF TWEE SOLISTEN?] Sjostakovitsj’ pianoschrijftuur doet eveneens eerder klassiek aan. De textuur is vaak bijzonder transparant: tweestemmig of zelfs eenstemmig (waarbij beide handen van de solist dezelfde noten spelen). Dat neemt niet weg dat Sjostakovitsj een uitermate virtuoze solopartij schreef, zeker aan de verschroeiende tempi die hij zelf vaak koos. De rol van de trompet is dan weer eigenaardig. Ze staat niet op gelijke hoogte met de piano, maar maakt evenmin echt deel uit van het begeleidende orkest. Ze beperkt zich eerder tot sporadische interventies. Daarin laat ze zich vooral van haar meest carnavaleske kant zien, als een gastster die nu en dan opduikt, het voetlicht steelt en dan weer voor lange tijd verdwijnt.

[HET VENIJN IN DE STAART] Ook op vormelijk vlak houdt Sjostakovitsj zich aan een klassiek sjabloon. Het eerste deel, *Allegretto* volgt netjes de sonatevorm waarin een ernstig eerste thema contrasteert met een dansant tweede thema. Het tweede deel, Lento, is een langzame, wat mistroostige wals die zich tijdens de enige trompetsolo even in een blues lijkt te willen vermommen. Een kort interludium (*Moderato*) fungeert als inleiding op de exuberante finale, een spervuur van buitenissige humor. Oorspronkelijk eindigde het concerto zonder cadens (een virtuoze solopassage die gewoonlijk vlak voor het einde van het eerste of laatste deel van een concerto verwacht wordt). Sjostakovitsj’ vriend Lev Oborin tikte de componist hierover op de vingers. Die antwoordde: “dit is geen concerto zoals die van Tsjaikovski of Rachmaninov die op en neer over het instrument hollen zodat je kan bewijzen dat je toonladders kan spelen. Het is een vogel van geheel andere pluimage.” Toch ging Sjostakovitsj overstag. In een hilarische persiflage transformeert hij Beethovens rondo *Die Wut   ber den verloren Groschen* in een korte maar aartsmoeilijke cadens.

[SUCCES EN NOODLOT] Op 15 oktober 1933 speelde Sjostakovitsj uiteraard zelf de eerste uitvoering van zijn nieuwe concerto, met succes. Al snel namen ook andere pianisten het werk in hun repertoire op. Nauwelijks een jaar later volgde al de Amerikaanse première in Philadelphia. Sergej Prokofjev, die op dat moment in Parijs woonde, wilde het stuk graag programmeren op een concert dat hij ter ere van Sjostakovitsj zou organiseren. Zijn smekbeedes om de partituur op te

sturen draaiden op niets uit: Sjostakovitsj toerde zelf met het origineel door de Sovjetunie en een tweede exemplaar lag nog bij de uitgever. Het concerto werd inderdaad een vast onderdeel van Sjostakovitsj’ concertprogramma’s. Het bracht hem eind januari 1936 naar de noordelijke havestad Archangelsk. Daar viel op 28 januari zijn oog op een fatale krantenkop. Met het artikel “Chaos in plaats van muziek” richtte het regime zijn pijlen voor het eerst, maar niet voor het laatst, rechtstreeks op Sjostakovitsj. Ruim anderhalf jaar lang zou hij op de rand van de afgrond balanceren, tot hij met zijn *Vijfde symfonie* (zogezegd?) een “antwoord op gerechtvaardigde kritiek” bood.

◆ Dmitri Sjostakovitsj (1906-1975)

Symfonie nr. 15 in A groot, op. 141 (1971)

- I. Allegretto
- II. Adagio – Largo – Adagio – Largo
- III. Allegretto
- IV. Adagio – Allegretto – Adagio – Allegretto

[DE SYMFONIE ALS RODE DRAAD] Geen enkel genre beoefende Sjostakovitsj zijn leven lang met meer regelmaat dan de symfonie: vijftien werken, netjes verdeeld over een periode van zevenenveertig jaar, van 1925 tot 1971. Anders dan de strijkkwartetten, die over een veel kortere tijdspanne ontstonden, laten de symfonieën toe zijn ontwikkeling als componist te traceren. Bovendien zijn de symfonieën nauw verweven met Sjostakovitsj’ turbulente relatie met het communistisch regime. Als een van de meest prestigieuze genres in de klassieke muziek werd elke nieuwe symfonie immers als een majeur publiek statement onder de loep genomen. Als Sjostakovitsj in zijn kwartetten in de krochten van zijn eigen ziel mocht ronddwalen, werd van hem verwacht in zijn symfonieën zowel namens als tot het gehele Sovjetvolk te spreken.

[DE BLIK NAAR BINNEN GEWEND] In de laatste jaren van zijn leven koos de moegestreden Sjostakovitsj in zijn verhouding met het regime steeds vaker voor de weg van de minste weerstand. Hoewel quasi onaantastbaar dankzij zijn internationale status, deed hij wat van hem gevraagd werd en nam hij het resulterende gezichtsverlies voor lief. Hij leek zich steeds meer in zijn innerlijke wereld terug te trekken. Hij richtte zich naar binnen en naar het verleden. In deze periode kreeg zijn muziek een steeds sterker retrospectief karakter, alsof hij terug contact wilde maken met zijn jongere zelf, onaangestast door het trauma van Stalins terreur.

[DE ZWARTE MONNIK] In dezelfde periode waarin hij zijn *Vijftiende symfonie* componeerde, maakte Sjostakovitsj plannen voor een opera gebaseerd op Tsjechovs *De zwarte monnik*. Volgens *Testimony* zou de symfonie zelfs verwant zijn met de nooit gerealiseerde opera. In dit kortverhaal wordt een briljante jonge protagonist tot waanzin gedreven door de verschijning van een zwarte monnik. Zijn hallucinaties storten hem echter niet in het ongeluk. In tegendeel, zijn leven loopt op rolletjes. Wanneer hij zich, onder dwang van zijn familie, medisch laat behandelen, verbetert zijn gezondheid, maar hij wordt onuitstaanbaar voor zijn omgeving en zinkt weg in een depressief moeras. Pas wanneer hij vlak voor zijn dood een laatste visioen van de monnik krijgt, hervindt hij zijn geluk. Het ligt voor de hand dat Sjostakovitsj zich herkende in deze meditatie op de dunne grens tussen genie en waanzin en de hoge tol die soms betaald moet worden voor talent.

[DE LATE STIJL] De *Vijftiende symfonie* is emblematisch voor Sjostakovitsj' late stijl. Net als in de *Veertiende symfonie* beperkt hij zich tot een eerder bescheiden orkestbezetting, een uitgebreide slagwerksectie uitgezonderd. Fundamenteler is de doorgedreven eenvoud van Sjostakovitsj' schriftuur, met name in beide langzame delen, en de techniek van 'ostranenie' (vervreemding). Hiervoor is het uitgesproken heterogene karakter van het werk cruciaal, net als het uitgebreide netwerk aan muzikale citaten en allusies dat over de partituur is uitgestrooid.

[CITATEN EN REFERENTIES] Voor het eerst sinds de *Tiende symfonie* componeerde Sjostakovitsj een zuiver instrumentaal, vierdelig werk, volgens het klassieke patroon. In de officiële Sovjetkanalen omschreef hij het eerste deel, met zijn opvallende knipoog naar Rossini's *Guillaume Tell*, als een scène in een speelgoedwinkel, maar ook als een protest tegen de dood. Waren deze verhelderingen eerder bedoeld om verwarring te stichten? Feit is dat Sjostakovitsj in dit deel aanknoopt met de speelse maskerades van het *Eerste pianoconcerto* of de *Negende symfonie*. Het langzame tweede deel speelt zich op een veel grotere schaal af en sluit meer aan bij de treurzangen uit Sjostakovitsj middenperiode. Het is een somber fresco, een dodenmars waarin een duister koraal botst met een klaagzang op de cello. In het groteske *Scherzo*, het kortste dat hij ooit schreef, katapulteert Sjostakovitsj ons dan weer terug naar de jaren 1920 waar Hindemith en Stravinsky om de hoek loeren. In de finale leidt het Noodlotsmotief uit Wagners *Ring*-cyclus via een allusie aan *Tristan und Isolde* naar een onverwacht vredig *Allegretto*. Halverwege deze idylle slaat het noodlot opnieuw toe in de vorm van een passacaglia die herinnert aan het 'invasiethema' uit de *Zevende symfonie*. Het werk eindigt met een bevreemdende collage van reminiscenties uit de hele symfonie die plots in het niets oplost.

[EEN LAATSTE ENIGMA] Wat is het doel van al deze citaten? Tegen zijn goede vriend Isaak Glikman gaf Sjostakovitsj aan er zelf geen duidelijke reden voor te hebben, maar dat hij ze "niet *niet* kon opnemen." Mogelijk zijn ze in de eerste plaats intuïtief, maar hoe dan ook nodigen ze de luisteraar uit naar een betekenis te zoeken zonder zelf een eenduidig antwoord prijs te geven. Ze maken de *Vijftiende symfonie* tot een enigmatisch en paradoxaal werk, alsof de componist, wiens symfonieën tot op vandaag het voorwerp blijven van een zoektocht naar verborgen betekenissen, het toneel wilde verlaten met een puzzel zonder oplossing. Na de première omschreef Sjostakovitsj zijn symfonie als 'lichoj', onstuimig, gutig en verbluffend, maar ook een tikje kwaadaardig.



Bedankt aan alle spelers
van de Nationale Loterij.
Dankzij hen kunnen wij jullie
met Festival 20-21
een fantastische editie aanbieden.
Jij speelt toch ook?

**6 nationale
loterij**
MEER DAN SPELEN



Interesse om bij de
Nationale Loterij te werken?

Scan Me

BIO'S

CONCERT 1

Brecht Valckenaers (°2000, Leuven) is een veelzijdig pianist en componist die zijn liefde voor klassiek en hedendaags repertoire combineert met eigen composities en improvisatie. Hij wordt gedreven door een verlangen om voortdurend te ontdekken en zijn muzikale grenzen te verleggen. Hij ziet muziek als een taal die hij in al haar facetten wil beleven. Valckenaers studeerde acht jaar aan het Koninklijk Conservatorium Antwerpen en zet nu zijn studies voort aan de Hochschule für Musik Basel en aan de Scuola di Musica di Fiesole. Na een gevierde passage op Festival 20-21 in 2024 met zijn project *Ex Nihilo*, wordt Valckenaers er de komende edities Festivalartiest-in-Residentie. *Ex Nihilo* zal in het voorjaar van 2026 als album verschijnen bij Evil Penguin Classic.

CONCERT 2

Het **New European Ensemble** vertelt verhalen om onze kennis van menselijke ervaringen en onze omgeving te weerspiegelen, uit te dagen, te inspireren en te verdiepen, via de communicatieve kracht van nieuwe muziek. De groep combineert vaak muziek met film, literatuur, theater, dans en beeldende kunst. Het ensemble werd in 2009 opgericht in Nederland door toegewijde en gepassioneerde musici uit heel Europa. Naast gevestigde componisten werkt het New European Ensemble ook regelmatig met componisten en musici in opleiding als partner van het Koninklijk Conservatorium in Den Haag en bij overige conservatoria in binnen- en buitenland.

De Nederlandse mezzosopraan **Christianne Stotijn** is een gepassioneerd vertolker van liederen. Ze is ook actief in kamermuziekverband en in de operawereld. Ze zong met orkesten onder leiding van vooraanstaande dirigenten als Bernard Haitink, Claudio Abbado en Yannick Nézet-Séguin. Stotijn zong diverse wereldpremières van hedendaagse componisten, zoals Michel van der Aa's cyclus *Spaces of Blank* en Thomas Adès' *Totentanz* tijdens de Proms in de Royal Albert Hall te London. Sinds 2021 is ze zangdocente aan de Hochschule für Musik, Würzburg. Daarnaast richtte Stotijn de Orplid Stichting op, die eigen educatieve en vernieuwende muziekproducties verzorgt.

Het repertoire van de Belgische bas **Tijl Faveyts** strekt zich van de Oratoria van Bach via Mozart, Haydn, Beethoven en Mendelssohn tot in de 21^e eeuw. Sinds 2019-2020 is hij lid van het solistensemble van de Komische Oper Berlijn. Faveyts werd reeds veelvuldig uitgenodigd aan o.a. de Bayerische Staatoper München, de Munt en de Opéra de Lille. Een van zijn recente gastoptredens gaf hij als Büller in Daan Janssens' *Brödeck* bij Opera Ballet Vlaanderen. Hij wordt ook regelmatig gevraagd voor concerten en oratoria en was reeds te gast in de Philharmonie Keulen en Berlijn, in het Concertgebouw Brugge, in het Kulturpalast Dresden en in het Concertgebouw Amsterdam.

Als symfonisch orkest, opgericht in 1935 onder de vleugels van de Belgische openbare omroep, zit het in het DNA van **Brussels Philharmonic** om de symfonische wereld maximaal te ontsluiten. Door te vernieuwen met respect voor het waardevol verleden houden ze symfonische muziek van gisteren, vandaag én morgen relevant en inspirerend. Dat doen ze vanuit de historische Studio 4 van Flagey in Brussel, samen met muziekdirecteur Kazushi Ono: hij deelt hun open en avontuurlijke geest en het rotsvaste geloof in de noodzakelijke kruisbestuiving tussen kunst, het leven en de maatschappij.

De muzikale persoonlijkheid van **Kazushi Ono** is een mix van de cultuur uit zijn geboorteland Japan en de Europese invloeden die hij als student in zich opnam. In zijn werk komen beide invloeden aan het oppervlak en combineert hij stijlen en vormen, van barok tot nieuw bestelde werken, en van orkest- tot operamuziek. Hij ging al aan de slag in operahuizen en concertzalen in alle hoeken van de wereld. Vanaf seizoen 1922-1923 nam hij de fakkel over als muziekdirecteur van Brussels Philharmonic, terwijl hij diezelfde functie ook bekleedt bij het Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra (TMSO) en als artistiek directeur actief is bij het New National Theatre Tokyo.

Als vijftienjarige pianist maakte **Lukáš Vondráček** in 2002 zijn debuut met het Tsjechisch Filharmonisch Orkest en Vladimir Ashkenazy. Zijn natuurlijke en zelfverzekerde muzikaliteit en opmerkelijke techniek onderscheiden hem als een begaafd en volwassen musicus. Hij kreeg wereldwijd erkenning door vele internationale prijzen in de wacht te slepen, waaronder de Eerste Prijs op de Koningin Elisabethwedstrijd voor piano in 2016. In een carrière van meer dan twee decennia heeft hij de hele wereld rondgereisd en opgetreden met vooraanstaande orkesten, zoals het Chicago Symphony Orchestra en het London Symphony Orchestra, en met dirigenten zoals Yannick Nézet-Séguin en Stéphane Denève.

Andrei Kavalinski is eerste trompettist bij het Orchestre National de France en bekleedde eerder dezelfde functie bij het Brussels Philharmonic. Hij werkte reeds samen met andere orkesten, zoals het Koninklijk Concertgebouworkest, het Budapest Festival Orchestra en het Deutsches Symphonie-Orchester Berlin. Daarnaast heeft hij een passie voor solorepertoire en kamermuziek. Zo werkt hij vaak samen met verschillende ensembles, zoals het Belgian Brass Ensemble en I SOLISTI, alsook met hedendaagse componisten. Velen van hen droegen composities aan hem op. Als Bresmair- en Schagerl-artiest werkt Kavalinski actief aan de ontwikkeling van nieuwe mondstukken en trompetmodellen.

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 productie
Martine Sanders Communicatie
Helena Gaudes Communicatie-assistentie
De Cijferaad Boekhouding

◆ PROGRAMMABOEK

Elias Van Dyck Teksten
Pieter Bergé Hoofredactie
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

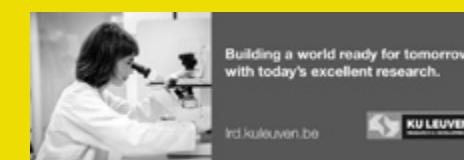
◆ SUBSIDIËNTEN, SPONSORS EN PARTNERS

Subsidiënten



Sponsors en partners

Projectpartner



Partner
Nationale bank

Sponsors met VIP-invitaties

AGEAS
Peeters Drukkerij/Uitgeverij/Boekhandel
KBC

Logistieke sponsors

Maene
Auvicom
Lefte
Elsen
Pentahotel Leuven

Mediapartner
Klara

© 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.

