

FESTIVAL  
21  
20

13.09.2024

SCHÖNBERG  
UNLIMITED

[PRELUDE]

OPEN MIND, OPEN EARS

13.09.2024

# SCHÖNBERG & SIKES UNLIMITED

[PRELUDE]

OPEN MIND, OPEN EARS

# SCHÖNBERG & IVES UNLIMITED

## Deel 1

### SCHÖNBERG & Co.

- ◆ Schönberg, Arnold  
Drei Klavierstücke, op. 11
- ◆ Webern, Anton  
Variationen für Klavier, op. 27
- ◆ Busoni, Ferruccio  
Sonatina seconda
- ◆ Schönberg, Arnold  
Sechs kleine Klavierstücke, op. 19

## Deel 2

### IVES & Co.

- ◆ Ives, Charles  
The Anti-Abolitionist Riots  
in the 1830's and 1840's
- ◆ Cowell, Henry  
The Tides of Manaunaun
- ◆ Rzewski, Frederic  
Coming and Going,  
Mile 38 uit The Road
- ◆ Ives, Charles  
Hawthorne uit Piano Sonata nr. 2,  
Concord, Mass., 1840-1860

[ca. 70']

Daan Vandewalle, piano

# DEEL 1

## SCHÖNBERG & CO.

### ◆ Arnold Schönberg (1874–1951) Drei Klavierstücke, op. 11 (1909)

- I. Mäßige Viertel
- II. Mäßige Achtel
- III. Bewegte Achtel

[DODECAFONIE OF TRISKAIDEKAFOBIE?] Arnold Schönberg ontwikkelde de atonaliteit en de dodecafonie, systemen waarin de twaalf chromatische tonen van de toonladder elkaar min of meer in evenwicht houden. Geboren op 13 september 1874 zou hij vandaag zijn 150<sup>e</sup> verjaardag vieren. Ondanks die geboortedag had Schönberg een obsessieve angst voor het getal dertien (tris-kai-deka). Zo nummerde hij de desbetreffende maten in zijn compositiehandschriften steevast als 12b, en schrapte hij een letter in 'Aaron' om zijn opera *Moses und Aron* met twaalf in plaats van dertien letters in de titel tot een goed einde te kunnen brengen. Tevergeefs. Tot overmaat van ramp viel 13 juli 1951 op een vrijdag. Schönberg was toen doodziek. Toen hij om 23:45 nog even de ogen opende, dacht zijn gezin dat hij het nog wel zou halen. Tevergeefs.

[LUNATIEKE BEELDSPRAAK] In zijn *Drei Klavierstücke opus 11* zet Schönberg de stap naar de atonaliteit. Het verschil met zijn vorige werken is niet erg groot. Harmonisch was hij al flink in deze richting opgeschoten. De titel *Pierrot lunaire* – een van de hoofdwerken uit de atonaliteit – vormt de aanleiding voor een parafraze op de beroemde uitspraak van de eerste mens op de maan: *opus 11* was een kleine stap voor Schönberg, maar een reuzenstap voor de muziekgeschiedenis. De eerste twee delen uit *opus 11* bevatten nog veel toonherhalingen. Het tweede deel is zelfs bijna volledig gebaseerd op een ostinate bas: twee tonen die voortdurend herhaald worden. Daarboven ontvouwt Schönberg een prachtige melodie vol ingehouden expressie. Er volgen enkele meer dramatische ontwikkelingen,

maar telkens keert de muziek terug naar de ostinate bas en de beginmelodie. Het geheel ademt een nobele tristesse, vergelijkbaar met sommige late klavierwerken van Johannes Brahms.

[ROLLERCOASTER] Ook het eerste deel van *opus 11* beantwoordt aan de klassiek-romantische vormgeving. Schönberg varieert de openingsfrase uit de eerste drie maten (A), stelt die in een andere context voor (B) en keert terug naar de oorspronkelijke presentatie (A'). Heel anders gaat het eraan toe in het slotdeel. Hier zoekt de luisteraar tevergeefs naar een houvast. De contrasten zijn enorm en volgen elkaar razendsnel op. Ook het tempo is zeer labiel. Aanduidingen als 'veel sneller, iets trager, overhaast' staan maat na maat naast elkaar. Dat geldt ook voor de expressieve inhoud. Een luide, 'heftig' te spelen passage volgt zonder overgang op een zacht en 'zeer teder' te spelen fragment. Luisteraars die op zoek gaan naar enige logica zijn eraan voor de moeite. De aantrekkingskracht van dit derde deel ligt naast de virtuositeit in de overgave aan een rollercoaster van emoties.

### ◆ Anton Webern (1883–1945) Variationen für Klavier, op. 27 (1936)

- I. Sehr mäßig
- II. Sehr schnell
- III. Ruhig, fließend

[NIET ALS VROEGER] Schönberg beschrijft de dodecafonie als een systeem waarin je de twaalftonige reeks volgt maar voor de rest componeert als vroeger. Webern daarentegen onderzoekt welke nieuwe mogelijkheden deze compositietechniek biedt. Symmetrie is inherent aan de dodecafonie en in zijn *Pianovariaties, opus 27* werkt Webern dat principe consequent uit. Laat je niet misleiden door de titel: in feite bestaat slechts het derde en laatste deel uit een thema met vijf variaties. In het eerste deel hoor je duidelijk een ternaire liedvorm: een rustig en zacht begin (A), gevolgd door een meer gejaagd en gefragmenteerd middendeel (B) en een herhaling van het zachte begin (A). De tweede beweging beschreef Webern als een scherzo, dat ondanks het snelle tempo 'vriendelijk, expressief en cantabile' gespeeld dient te worden.

## ◆ Ferruccio Busoni (1866-1924)

### Sonatina seconda (1912)

[SCHÖNBERG EN BUSONI] Uit de correspondentie tussen Schönberg en Busoni blijkt een grote wederzijdse waardering. Twee keer zaten de componisten elkaar erg dicht op de artistieke huid. Enkele maanden na het ontstaan van Schönbergs *opus 11* schrijft Busoni een 'concertversie' van het trage middendeel daaruit. Hij vertaalt dit deel naar een meer romantisch klankbeeld. Schönberg liet begaan. Anderzijds heeft Schönberg Busoni's manifest *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907) van uitvoerig commentaar voorzien. Hij was gefascineerd door zijn visionaire ideeën, maar vond de voorgestelde compositietechnieken te mechanisch in vergelijking met de vrijheid en fantasierijkdom van zijn eigen atonale werken. Na Busoni's overlijden zou Schönberg zijn meesterklas compositie aan de Berliner Akademie der Künste overnemen. Dat leverde Schönberg naast groot prestige voor het eerst ook een stabiel inkomen op.

[EEN FAUSTISCHE SONATINE] Een sonatine is letterlijk een 'kleine sonate': korter van duur, speeltechnisch makkelijker en doorgaans veel conventioneeler. Op Busoni's *Sonatina seconda* is enkel de eerste eigenschap van toepassing. De componist noemde het een werk zonder tonaliteit, een duidelijk verband met Schönberg. De tempo- en karakteraanwijzing wijst op een impliciet programma: 'Il tutto vivace, fantastico, con energia, capriccio e sentimento'. Als achteraf blijkt dat deze muziek is verwerkt in de *Eerste Proloog* uit Busoni's opera *Doktor Faust*, is dit programma al minder impliciet. Alleen stelt zich hier een probleem van chronologie. Busoni begon pas in 1916 aan het libretto en de muziek van deze opera, vier jaar na de compositie van de *Sonatina seconda*. Had hij toen al dubbel gebruik in gedachten, of herinnerde hij zich pas later het dramatische potentieel van dit pianowerk? Hoe dan ook is er geen grotere tegenstelling denkbaar dan tussen de lichtvoetige reputatie van een sonatine en de demonische inhoud van de opera.

## ◆ Arnold Schönberg (1874-1951)

### Sechs kleine Klavierstücke, op. 19 (1911)

- I. Leicht, zart
- II. Langsam
- III. Sehr langsam
- IV. Rasch, aber leicht
- V. Etwas rasch
- VI. Sehr langsam

[EEN ROMAN OF EEN ZUCHT?] Zodra hij in 1909 de stap naar de atonaliteit zet, componeert Schönberg als in een roes verschillende grootschalige werken: een orkestwerk voor een reusachtige bezetting (*op. 16*, 1909), een opera (*Erwartung*, *op. 17*, 1909) en de aanzet voor een tweede opera (*Die glückliche Hand*, *op. 18*, 1909-13). De *Sechs kleine Klavierstücke*, *op. 19* zijn in vergelijking daarmee uiterst korte werkjes. Misschien wilde Schönberg even op adem komen? Anton Webern en Alban Berg schrijven rond die tijd eveneens dergelijke miniatuurtjes, wat Schönberg zeer verschillend zou beoordelen. Hij bewondert hoe Webern in een zucht een hele roman kan uitdrukken. Voor componisten als Berg en hemzelf, voor wie grote romantische gebaren en dramatische ontwikkelingen meer tot de artistieke natuur behoren, blijven korte, gebalde werken volgens Schönberg beter de uitzondering dan de regel.

[DE UITZONDERING OP DE REGEL] Gemiddeld duurt elk van de *Sechs kleine Klavierstücke* nog geen minuut. Tussen de deeltjes schrijft Schönberg een lange pauze voor, zodat de luisteraar niet op het verkeerde been wordt gezet. In plaats van een eendelig werk horen we daardoor een opeenvolging ('suite') van zes uiterst korte en sterk contrasterende delen. Zo herkennen we een aaneenrijging van korte melodieën (I), een ostinato (II), koraal (III), recitatief (IV), aria (V) en epitaf (VI). Het laatste deel schreef Schönberg inderdaad kort na de begrafenis van Gustav Mahler, die hij zeer bewonderde. Meer gevoelig, zacht en teder kan muziek niet zijn. De laatste maat klinkt als een laatste ademtocht: ze sterft uit, letterlijk en figuurlijk.

## DEEL 2

# IVES & CO.

### ◆ Charles Ives (1874-1954)

#### The Anti-Abolitionist Riots in the 1830's and 1840's (1913)

[MAVERICK IVES] Ook van Ives vieren we dit jaar een muzikale verjaardag. Hij werd net als Schönberg 150 jaar geleden geboren, maar daar houdt de vergelijking tussen beide componisten wel op. Ives richtte de eerste en grootste verzekeringsmaatschappij in de Verenigde Staten op. Hij was een succesvol zakenman die slechts tijdens weekends en vakantieperiodes componeerde. Dat maakt van hem nog geen amateur. Ives genoot een grondige muziekopleiding en nam zijn composities zeer ernstig. Zijn geïsoleerde positie in het muzikale leven maakte wel dat hij weinig restricties kende. Hij experimenteerde er dan ook op los. Zo bedacht hij harmonische en ritmische technieken lang voor die in Europa geclaimd werden. Maar in plaats van de muzikale mogelijkheden daarvan systematisch uit te werken, verkent Ives steeds opnieuw onontgonnen muzikaal territorium. Zijn oeuvre is daardoor even fascinerend als onvoorspelbaar.

[AMERIKAANSE EXPERIMENTELE MUZIEK] Terwijl de nieuwe muziek verder bouwt op de Europese muzikale traditie, zet de Amerikaanse experimentele muziek zich daarvan af. Deze componisten ontwerpen niet enkel alternatieve compositietechnieken, ze stellen ook het Europese muziekbegrip in vraag. Traditie, ontwikkeling, coherentie, werk, auteur en expressie staan niet langer centraal, als deze esthetische keuzes al niet radicaal verworpen worden. Harry Partch vervangt de Westerse stemming door een meer verfijnd systeem: hij bedenkt een alternatieve notatie en bouwt eigenhandig nieuwe instrumenten om de daarin gecomponeerde muziek tot klinken te brengen. Conlon Nancarrow laat horen tot wat muziekautomaten in staat zijn. John Cage verscheen dus niet op het muziektoneel als een donderslag bij heldere hemel: hij behoort tot de traditie van de Amerikaanse experimentele muziek, en die begint bij Ives.

[MUZIKALE OPSTOOTJES] *The Anti-Abolitionist Riots in the 1830's and 1840's* is de negende van de in totaal 23 pianostudies die Ives componeerde. De titel refereert aan de rellen tegen de afschaffing van de slavernij die in die periode in New York City uitbraken. Ives' grootvader hielp destijds als vrijwilliger mee om die gewelddadige rellen de kop in te drukken. De pianostudie weet de dynamiek en agressiviteit van een oncontroleerbare massa perfect te vatten. Ze klinkt luid en chaotisch, de akkoorden zijn zeer dissonant en het ritme is tegelijkertijd energiek en ondoorzichtig. Veel speelt zich af in de laagste registers van de piano. Snelle notenwaarden klinken diffuus in die ligging: ze zijn even onvatbaar als het gegrom dat opstijgt uit de onderbuik van een losgeslagen meute.

### ◆ Henry Cowell (1897-1965)

#### The Tides of Manaunaun (1917 of vroeger)

[KLANKMACHINE KLEURT BUITEN DE LIJNTJES] Henry Cowell was Ives' eerste supporter. Hij gaf zijn muziek uit – zo ook de negende pianostudie – en zette zich in woord en daad in voor de uitvoering van zijn werken. Net zoals in de studie van Ives activeert Cowell het basregister in *The Tides of Manaunaun*. Alleen verschillen de manier waarop en de context. Cowell schreef dit korte pianowerk als prelude op *The Building of Banba*, een toneelstuk gebaseerd op de Ierse mythologie. Manaunaun is daarin de god van de (golf)beweging. De obstinate herhaling van twee clusters in het basregister evoceert de bulderende op- en aanrollende golven. Clusters zijn trossen van naast elkaar liggende tonen die met de vlakke hand of voorarm gespeeld worden. Als dusdanig breiden ze de klank en esthetiek van de piano aanzienlijk uit. In het basregister klinken ze onheilspellend, wat goed aansluit bij de archaische thematiek van het stuk. Het contrast met het simpele volkswijsje in de rechterhand is groot.

[THEORIE EN PRAKTIJK VAN DE CLUSTER] Cowell schrijft in deze periode *New Musical Resources*, een boek dat pas in 1920 verschijnt. Hij argumenteert daarin dat al zijn muzikale vernieuwingen voortspruiten uit de akoestiek. Samen met een grondtoon die we als toonhoogte waarnemen, klinken er ook talloze zogenaamde boventonen mee. Vanaf de zevende boventoon liggen deze boventonen naast elkaar, precies zoals in een cluster. Cowell beschrijft in detail

hoe clusters zijn samengesteld, hoe ze inkrimpen of uitdijen en zich in de muzikale ruimte verplaatsen. De reputatie van Cowell als 'cluster componist' verspreidde zich snel. Zo vroeg Belá Bartók hem nederig of hij zijn uitvinding ook mocht gebruiken. Clusters versterken immers het percussieve karakter dat Bartók in de piano naar boven wilde halen.

## ◆ Frederic Rzewski (1938-2021)

### The Road (1995-2003)

Mile 38. Coming and Going

[STEEDS ONDERWEG] Van alle Amerikaanse experimentele componisten heeft Frederic Rzewski – spreek uit 'Tsjevski' – het meest gevarieerde profiel. Hij was een spilfiguur van de avant-gardistische improvisatiepraktijk, componeerde met *Coming Together* (1971) één van de sleutelwerken uit de repetitieve muziek en zijn *The People United Will Never Be Defeated!* (1975) geldt zowat als de *Goldbergvariaties* van onze tijd. *The Road* is eveneens een monumentale pianocyclus, bestaande uit acht delen die elk acht 'mijlen' bevatten. Een integrale uitvoering duurt tien uur, maar vanavond leggen we enkel *Mijl 38* af (*Coming and Going*). Het eerste deel van het traject bestaat uit een opeenvolging van afzonderlijke tonen. De registersprongen zijn enorm, en door het ingedrukte pedaal klinken die tonen ook gedeeltelijk tezamen. Het tweede deel bevat dan weer volle akkoorden die dicht naast elkaar liggen. De uitvoerder moet niet enkel goed piano kunnen spelen, zo zal blijken.

## ◆ Charles Ives (1874-1954)

### Piano Sonata no. 2, Concord, Mass., 1840-60 (ca. 1909-1915)

II. Hawthorne

[TRANSCENDENTALE MUZIEK] Ives componeerde zijn *Piano Sonata no. 2 Concord, Mass. 1840-1860* tussen 1909 en 1915. Het voorwoord tot die partituur is zo omvangrijk dat Ives het afzonderlijk publiceerde. De opdracht van deze *Essays Before a Sonata* is hilarisch: "Deze inleidende essays werden door de componist geschreven voor degenen die zijn muziek niet kunnen uitstaan – en de muziek voor degenen die zijn essays niet kunnen uitstaan. Ze zijn respectvol opgedragen aan degenen die geen van beide kunnen uitstaan." De vier delen van de sonate verwijzen naar enkele protagonisten uit het transcendentalisme, een Amerikaanse filosofische stroming uit het midden van de 19<sup>e</sup> eeuw die individualisme, subjectivisme en een terugkeer naar de natuur bepleit. Ives vraagt zich in het essay af in hoeverre muziek zoiets kan uitdrukken. Zijn conclusie is dat muziek elke analogie met taal overstijgt. Ooit zal muziek volgens hem vooralsnog onvoorstelbare mogelijkheden ontwikkelen, een alternatieve taal die zo transcendent is dat iedereen haar intuïtief kan vatten.

[HAWTHORNE] Niet enkel de inhoud, ook de virtuositeit is transcendent in deze sonate. Dat geldt zeker voor het tweede deel dat opgedragen is aan Nathaniel Hawthorne, een auteur van kortverhalen die inzoomen op het bovennatuurlijke en het kwaad dat inherent in de mens zit. Ives zag dit deel als het scherzo van zijn sonate, maar gezien de literaire verwantschap van Hawthorne met Edgar Allen Poe gaat het hier dan toch eerder over een morbide vorm van humor. Ingrediënten daarvan zijn citaten (onder meer uit de vijfde symfonie van Ludwig van Beethoven), een karikaturale mars, clusters die met de vuist en met behulp van een zware plank van 37 cm gespeeld worden en een virtuositeit die de concentratie en de fysieke mogelijkheden van de pianist zwaar op de proef stelt.

**Daan Vandewalle** wordt internationaal gerenommeerd als specialist in nieuwe muziek met een sterke focus op 20<sup>e</sup>- en 21<sup>e</sup>-eeuwse Amerikaanse pianomuziek. Zijn programma's combineren vaak het klassieke repertoire met premières van nieuwe werken, speciaal voor hem geschreven door componisten als Frederic Rzewski, Fred Frith en Maria De Alvear. Een uitzonderlijk project is zijn levenslange samenwerking met de Amerikaanse componist Alvin Curran. Naast zijn activiteiten als solist werkte hij samen met vele ensembles, zoals ChampdAction en Sonic Youth, en vormt hij duo's met pianist Geoffrey Douglas Madge, cellist Arne Deforce en zangeres Salome Kammer. Sinds 2001 doceert Vandewalle piano aan KASK & Conservatorium Gent.

## ◆ 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 Cijferraad Boekhouding

## ◆ PROGRAMMABOEK

Mark Delaere Teksten  
 Melissa Portaels Hoofdredactie  
 Amira El-Belasi & Pieter Bergé Eindredactie

## ◆ VORMGEVING & FOTO'S

la fabrique des regards:  
 Lise Bruyneel Fotocomposities  
 Muriel Waerenburgh Vormgeving

## ◆ DRUK

Peeters Herent

## ◆ FESTIVAL 20-21 IS LID VAN

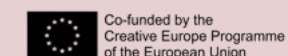
Festival van Vlaanderen festival.be  
 European Festivals Association (EFA) efa-aeu.eu

## ◆ 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

Concertpartner

beObank

Partners

Nationale bank  
 IMEC

Sponsors met VIP-invitaties

AGEAS  
 Peeters Drukkerij/Uitgeverij/Boekhandel  
 Delen  
 KBC  
 BNP Paribas Fortis

Logistieke sponsors

Maene, Auvicom, Lefte,  
 Elsen, Pentahotel Leuven

Mediaspartner

Klara

Cultuurpartners

30CC, STUK



