

**ARDITTI KWARTET/ICTUS ENSEMBLE**

*Birtwistle*

**DESINGEL . MAANDAG 8 DECEMBER 97**

*Celan*

**ARDITTI KWARTET/ICTUS ENSEMBLE**  
*Birtwistle*

**DESINGEL . MAANDAG 8 DECEMBER 97**  
*Celan*

**Arditti Kwartet / Ictus Ensemble**  
**Reinbert de Leeuw** muzikale leiding  
**Claudia Barainsky** sopraan

**Arditti Kwartet**

Irvine Arditti, *viool*  
Graeme Jennings, *viool*  
Garth Knox, *viool*  
Rohan de Saram, *cello*

**Ictus Ensemble**

Takashi Yamane en Dirk Descheemaeker, *klarinetten*  
Igor Semenoff, *altviool*  
Geert De Bièvre, *cello*  
Gery Cambier, *contrabas*

*inleiding door Yves Knockaert* . 19.15 uur . Foyer

*begin concert* 20.00 uur  
*einde concert omstreeks* 21.15 uur  
er is geen pauze

*teksten programmaboekje* Jean Mestdagh, Stephen Pruslin,  
deSingel  
*coördinatie programmaboekje* deSingel  
*druk programmaboekje* Tegendruk  
*met de steun van* The British Council

**Sir Harrison Birtwistle / Pulse Shadows**

•• *Nine Movements for String Quartet*

NINE SETTINGS OF CELAN

•• I *Fantasia 1*

FADENSONNEN

•• II *Frieze 1*

WEISS UND LEICHT

•• III *Fantasia 2*

PSALM

•• IV *Fantasia 3*

MIT BRIEF UND UHR

•• V *Frieze 2*

EIN AUGE, OFFEN

•• VI *Fantasia 4*

TODTNAUBERG

•• VII *Frieze 3*

TENEBRAE

•• VIII *Fantasia 5*

NACHT

•• IX *Todesfuge/Frieze 4*

GIVE THE WORD





## HET DENKEN LEREN HOE HET MOET WENEN

*Paul Celans 'éducation sentimentale'*

*"Oh, Lottie, it's a miracle, that book. It takes you out of this human world."*

*"What do you mean, Zet?"*

*"I mean it takes you out of the universe of mental projections or insulating fictions of ordinary social practice or psychological habit. It gives you elemental liberty. What really frees you from these insulating social and psychological fictions is the other fiction, of art. There really is no human life without this poetry. Ah, Lottie, I've been starving on symbolic logic."*

*"I've got to read that book now," she said.*

*But she didn't get far with it. Sea books were for men, and anyway she wasn't bookish; she was too impulsive to sit long with any book. That was Zet's department. He would tell her all she needed to know about Moby Dick.*

Saul Bellow

*Het is mogelijk dat Celans gedichten zich zullen openen voor ons ongeassisteerde begrip, enkel en alleen door het verstrijken van de tijd en door het optreden van de veranderingen in linguïstische gevoeligheid die zij mede veroorzaakt zullen hebben.*

George Steiner

I.

Van wat je als ongespecialiseerd literatuurkenner over de dichter Paul Celan (Czernowitz, Roemenië 1920-Parijs 1970) hebt vernomen, onthoud je doorgaans alleen maar dat hij moeilijk is, dat hij in de holocaust zijn ouders heeft verloren, dat hij zelfmoord heeft gepleegd en dat hij het gedicht Todesfuge heeft geschreven ("der Tod ist ein Meister aus Deutschland"). En dat hij belangrijk is - invloedrijk. Ik wil het hier wat uitgebreider over dat belangrijke en dat moeilijke hebben. Ik zou willen aantonen dat het in Celans poëzie om een onoplosbare moeilijkheid gaat, maar dan wel een van een volstrekt onverdacht geïnspireerde soort. Ik zal eerst trachten te expliciteren waarnaar wij op zoek zouden

kunnen zijn bij onze interpretaties van zijn teksten. Vervolgens laat ik zien hoe Celan de dynamiek van dat zoeken zelf gebruikt om ons een sprong te laten maken over onze beeldvorming heen, naar een veel directer soort begrijpen. Ik ambieer daarmee u, en passant, op het in wezen open en communicatieve karakter van deze zogenaamd hermetische poëzie te kunnen wijzen. Ik eindig met iets over Paul Celans mensbeeld te zeggen en wat daarin kan gezien worden als zijn hoop voor de mens.

Maar voor wie zichzelf herkende in het "too impulsive to sit long with any book" uit het bovenstaande Bellow-motto, komt hier alvast een korte situering.

Wat maakt Celan zo uniek en wat zegt dat over het lezen van poëzie in het algemeen? In twee slagen: (a) hij schrijft helemaal in de traditie van de psalmschrijvers uit het Oude Testament, en kent alleen al daardoor in de hedendaagse lyriek zijns gelijke niet; (b) zijn hoogstpersoonlijke geslotenheid zelf is zijn eigen diepste inhoud: scherpte dringt door, is zelf ondoordringbaar. Dat voor Paul Celan.

En nu voor de poëzie: (a) onze hele westerse literatuurcanon, inclusief dus het oeuvre van Celan, valt op te vatten als een nog toe te voegen reeks boeken aan Het Boek (denk aan De grote Code van Norbert Frye); en (b) er valt aan een gedicht niets te begrijpen: je geeft het uiteindelijk op, het gevecht met de Engel, je gaat door de knieën en wordt geridderd met je eigen naam: "Schärfer als je die verbliebene Luft: du sollst atmen,/ atmen und du sein" (uit het gedicht In die Ferne).

"Lesen Sie! Immerzu nur lesen, das Verständnis kommt von selbst."

II.

Voor de geduldige lezer zou ik nu iets willen verduidelijken in verband met die fameuze moeilijkheid van veel van Paul Celans poëzie. Moeilijkheid, jawel, maar laten we daarbij toch de wijsheid van George Steiners woorden niet vergeten: "Celan is extreem in zijn naar binnen spiralende virtuositeit en verborgenheid. Die komen echter voort uit een wanhopige noodzakelijkheid. Ze zijn oprecht delphisch; en niet mandarijns. Een afwijzende zwijgzaamheid (pudeur) wettigt hun terughoudendheid. Celan was een man van weten, niet van weetjes."

Ik zou nu iets meer over die wanhopige noodzakelijkheid willen zeggen door eerst een soortement parabel van de betekenis te vertellen.

Normaal is het de semiotiek die het best geplaatst is om ons uit te leggen hoe het met 'betekenis' in elkaar zit. Het gaat dan om een in wezen gesloten systeem van tekens, waarbinnen betekenis pas optreedt waar er zich een onderscheid of een tegenstelling manifesteert: zo begrijp je wit maar in relatie tot zwart. Dat het om een gesloten systeem gaat, hoeft niet te betekenen dat het niet dynamisch zou zijn: het is als met celdelingen, voortdurend vinden er vertakkingen en uitsplitsingen plaats. Maar dan wel allemaal binnen het systeem. De poëzie is zo'n systeem, zelf verder weer opgenomen in het systeem van de literatuur, alle geschreven teksten, alle taaluitingen, alle uitingen tout court, waarbinnen ook de kunst is opgenomen, waarbinnen verder weer de muziek, enzovoort. Het enige wat een mens dan 'begrijpt' is zuiver en alleen het product van vergelijking en verschil. Andersheden, zeg maar, die zich tegen elkaar aanschurken met belangstelling tot gevolg. Een soort jeuk dus, en wie ervan weet, gaat zich inder-



daad almaar harder beginnen krabben - wat ook wel de bedoeling lijkt. Of raakt geïrriteerd ...

Met die irritatie geven wij te kennen dat er in het leven nog iets anders is dan het toekennen van betekenis aan tekens. Wat we verwachten is doorleefde waarheid en dit blijkt, in extremis, strijdig te zijn met het zoeken naar betekenis. Authentieke beleving - wat zou die anders te betekenen hebben dan het leven, ons leven, zelf? Wie ooit echt iets heeft meegemaakt - en dat gaat altijd een beetje gepaard met een zeker gevoel van uitverkoren te zijn - die verdraagt de nonsens van de uitleggers en betekenisverklaarders niet meer. Alleen door iemand wie iets soortgelijks heeft meegemaakt - en ook hier blijkt er te worden gekozen - voel je je misschien ooit begrepen. Een half woord zegt genoeg. Een blik, een stiltepauze, een hand - wat zou daar nog kunnen aan toegevoegd worden ...? Het wordt tijd om een cd op te zetten. Een gedicht te lezen. Een museum, een bioscoop binnen te stappen. Te letten op een spoor van verwerping, van verval, op een boom, op een muur. Nee, minder nog: een lichtinval, stralengeruis in de ether, ... Puur, gedachtenloos verwijlen bij. Zijnsopenheid, of zoiets. Say no more. De vraag naar wat iets betekent stellen we ons alleen nog in afwachting van een beleving. Dat is het eindpunt van de dwaze zoektocht naar - tegelijk ook: instinctieve vlucht voor - zin. Koppige, de lippen stijf op elkaar geperst houdende indianentrots, doordrongen van het besef dat de ervaring het enige is waardoor betekenis zelf nog iets zou kunnen te betekenen hebben; met dan als hoogste ervaring die van de eigen aanwezigheid, het zuivere belang van het er-zijn schlechthin. Een betekeniservaring voorbij elk systeem. Ze wordt in de poëzie - want daar wilde ik het met u over hebben - telkens weer opgewekt wanneer zelfs de meest verhelderende ver-

gelijking of beeldspraak je met een onbevredigd gevoel achterlaat. Het woordje 'als' in een metafoor, waarin zich aanvankelijk een nog onvermoede kwaliteit zou openbaren - een traan die opwelt, heeft misschien wel meer te betekenen als je ervan zegt dat ze is 'als' een roos die in bloei staat -, verraadt plots definitief zijn valse pretentie van thuiswijzing. (En we zitten met deze traan, zoals u verder zal zien, zeer dicht al bij Celan.) De illusie van een zekere familieverbandenschap, een brotherhood of men van alle tekens en hun gebruikers, wordt hier ineens grondig verstoord. Van een vergelijkingsbasis waarop nog een verschil kon worden afgewogen, blijkt geen sprake meer. Het spel van assimilatie en rangschikking dat wij met betekenis spelen (en dus ook, voor de gecultiveerdsten onder ons, dat van nuancering en verfijning - die narcistische toenadering van x via alle niet-x'en tot zichzelf) dreigt ineens niet meer door te kunnen gaan. Een traan is niet zoals. Een traan is. Absolutum, laatste realiteit. Beter nog: de traan zelf... "Träne-und-/Träne." Een noodzakelijke, een lots-traan - de traan van de traan. "Eine Träne rollt in ihr Auge zurück" ...

Die Träne, halb,  
die schärfere Linse, beweglich,  
holt dir die Bilder.

De geschetste beweging is het mijns inziens - hopelijk was die voor u de lange omweg waard - die Paul Celan op het oog heeft in de volgende cruciale passage uit *Der Meridian*, zijn beroemd geworden *ars poetica*, uitgesproken als dankwoord bij de uitreiking van de Büchner-prijs voor de bundel *Sprachgitter* in 1960: "Und was wären dann die Bilder? Das einmal,

das immer wieder einmal und nur jetzt und nur hier Wahrge-  
nommene und Wahrzunehmende. Und das Gedicht wäre so-  
mit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum ge-  
führt werden wollen."

De tot in het absurde doorgedreven beeldspraak - hier draait  
alles om. En om dat duidelijk te kunnen maken, zal ik ook nu  
weer een kleine omweg moeten maken.

Het is met ervaringen zoals met dromen. We hebben iets te  
zeggen (een teveel? een tekort? .. in elk geval: een surplus)  
en we drukken dat uit met wat we mee-maken. De manier  
waarop we iets beleven mogen we dus opvatten alsof het om  
een onbewuste vorm van zelfexpressie ging. Sommige erva-  
ringen hebben met sommige dromen dat prangende van een  
boodschap gemeen. En wat voor boodschap zou dat dan wel  
moeten zijn? De beelden die wij gebruiken om onze ervar-  
ingen mee te beschrijven - en dat wij naar beelden op zoek  
gaan is op zichzelf al veelbetekenend - proberen daarachter  
te komen. Die beelden - waar halen we ze vandaan? - verras-  
sen, be-vreemden, ons vaak zelf. Je staat ineens te kijken van  
een soort originaliteit die meer is - dat voel je, maar hoe? - dan  
een gewoon speels en gratis anders-voor-de-dag-komen. De  
ervaring blijkt, totaal onbedoeld, iets symbolisch te kunnen  
hebben. En wat zou de inhoud van die boodschap anders  
kunnen zijn dan - en we komen hier in een duizelingwekken-  
de spiraal van reflexiviteit terecht - de boodschapper zelf?  
Het is met het benoemen-in-beelden dat we de beweging op  
het spoor trachten te komen die van onszelf uitging en die  
uitmondde in onze concrete ervaring - om die weg vervol-  
gens terug te kunnen gaan ... De achterliggende hoop is ooit  
volledig samen te kunnen vallen - cfr. de etymologie van het

woord 'sym-bolon' - met dat hoogste zijnsproject in onszelf,  
waarvan wij voorlopig alleen nog maar het werk in uitvoe-  
ring zijn. We zoeken zonder te weten wat we zoeken - en op  
dezelfde manier vinden we. We zouden nu ook wel eens wil-  
len weten wat we zoeken - het zoeken zelf misschien ...? En  
zou dat dan een triomf zijn, of eerder een failliet? Uit de  
woorden van Celan mogen we afleiden dat het de twee samen  
zullen zijn: "das kämpfend in Herz-/höhe gestemmt Gesetz/  
Sohn, siegt" en "Das Namengeben hat ein Ende,/ über dich  
werf ich mein Schicksal".

Benoemen en beelden vinden gebeuren in 'taal', taal van  
woorden, maar ook taal van volumes, kleuren, klanken, ...  
Het is dit a priori, het radicaal oorspronkelijke van onze taal-  
aanleg zelf, dat de suggestie in ons wakker roept dat wij over  
onze schaduw heen kunnen springen. Poëzie streeft ernaar,  
net zoals alle andere kunsten trouwens, om die gesuggereer-  
de mogelijkheid waar te maken. Ze weet zich bezig met het  
ingrijpen in onze zelfbeeldvorming tot op het punt waarop ze  
je geen keuze meer laat: zo is het, zo ben ik, ... ik kan niet  
anders. Celan leert ons dat dit neerkomt op een soort trouw  
zweren waarmee we onszelf een weg naar de vrijheid (waar-  
heid, werkelijkheid) kunnen banen: "(...) Reichtümer an/ver-  
loren-vergällter/Sprache. // Wenn sie den letzten/ Schatten  
pfählen,/ brennst du die schwörende Hand frei."

EIN DRÖHNEN: es ist  
die Wahrheit selbst  
unter die Menschen  
getreten,  
mitten ins  
Metapherngestöber.

De ware draagkracht van het citaat uit Der Meridian valt pas echt helemaal te begrijpen als je het plaatst naast het volgende uit dezelfde tekst: "Es ist das Gegenwort, es ist das Wort, das den "Draht" zerreist, das Wort, (...), es ist ein Akt der Freiheit. Es ist ein Schritt. (...) Gehuldigt wird hier der für die Gegenwart des Menschlichen zeugenden Majestät des Absurden.

Das, meine Damen und Herren, hat keinen ein für allemal feststehenden Namen, aber ich glaube, es ist ... die Dichtung."

We komen hier aan de weet dat absurd wel zoiets als een eretitel moet zijn, gereserveerd voor die Gegenwart des Menschlichen. Dit domweg gewone Menschliche, dat, getuige de wereldschandkroniek van onze geschiedenis, compleet ongelooftwaardig is geworden. Samen met de idee van het humane zou nu ook de idee van betekenis opgegeven moeten worden. Woord van waarheid dat door niets meer lijkt te kunnen worden bevestigd. Diep in een zinvol bestaan geworteld zijn dat toch nergens meer thuishoort. Paul Celans poëzie van het absurde tracht alles in dit licht te zien - het licht van de mensutopie, dat ons eigenlijk van nergens meer kan bereiken. Zij beoogt een soort menswordingsbevrijding uit iets wat niet kan worden geopend. Een absurd soort vrijheid in het niets, ter wereld gekomen tijdens de plaatsruiming, de zichzelfopheffing voor de mensen - in Auschwitz - van de Grote Zingever God ...

Adorno vond dat het barbaars zou zijn om na Auschwitz - de naam klinkt als een vervloeking in de oren - nog poëzie te schrijven. Peter Szondi, Paul Celans vriend, antwoordde daarop: tenzij over Auschwitz.

Celan heeft zich daar inderdaad altijd aan gehouden.

Het gedicht, elders ook "diese Unendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und Umsonst" genoemd, tendeert naar het absurde, omdat het eerder iets wil zijn, dan iets zeggen. Het wil het mens-zijn, dit wil zeggen het heeft behoefte aan onze ontvankelijkheid voor menselijke presentie, eerder nog dan aan onze ontvankelijkheid voor betekenis, voor zin. Het wil voor alles aandacht, tegenwoordigheid, nee, oneindig meer dan dat: het wil intimiteit, allesoverrompelende nabijheid, directheid, overgave, trouw. Het gaat hem niet meer om inhoud - dit is haar inhoud.

STUMME HERBSTGERÜCHE. Die  
Sternblume, ungeknickt, ging  
zwischen Heimat und Abgrund durch  
dein Gedächtnis.

Eine fremde Verlorenheit war  
gestalthaft zugegen, du hättest  
beinah  
gelebt.

Daarmee staat het gedicht nu definitief aan de kant van onze subjectiviteit en lichamelijkheid, hopeloos potdichte, onbespreekbare realiteiten. Wat voor alles wil zeggen dat het aan de kant staat van onze absurde, pathetische verlorenheid, lees: kwetsbaarheid, sterfelijkheid. (Ik permitteer mij met de losse pols ter illustratie even het volgende te citeren: gouwe-ouwe Bob Dylan zingend voor de Paus "If you think you've lost everything, you could always lose a little more" en Freddy Mercury ook nu, posthuum, nog steeds roepend op zijn moeder: "I don't wanna die, sometimes I



wish I wouldn't be born at all"). Het gedicht beoogt het mis-  
schien wel meest fundamentele soort solidariteit dat er is:  
mede-eenzaamheid. Daarop strandt alle zingeving. En juist  
daarom wil het gedicht geen zingeving. Het is daarvoor te-  
veel unendlich geerdete Schwermut. Niet in de eerste plaats  
omdat het bestaan teveel lijden zou zijn, maar omdat Men-  
schlichkeit teveel mede-lijden is. En wat daar, helaas, mee  
samengaat: dat ieder mens "de Kaïn van zijn broeder is".  
Omdat geen oceaan ooit een bloedvlek kan uitwissen - op-  
dat geen oceaan ooit de bloedvlek uitwisse - blijft een Mensch  
scheef in het leven staan, weltausschreitende Stille. Wordt  
nooit heel, vindt geen vervulling. Blijft bij vol bewustzijn  
steeds een schuldig bewustzijn. De afgrond die gaapt in het  
vers "Der Mensch ist dem Sein ein Nachbar" zegt echter  
tegelijk ook iets over een zijnsvolheid, de droom der dromen  
("es sind/ noch Lieder zu singen, jenseits/ der Menschen")  
waarin, naar het woord van Yeats, onze verantwoordelijkhe-  
den beginnen...

WAS GESCHAH? Der Stein trat aus dem Berge.  
Wer erwachte? Du und ich.  
Sprache, Sprache. Mit-Stern. Neben-Erde.  
Ärmer. Offen. Heimatlich.

Wohin gings? Gen Unverklungen.  
Mit dem Stein gings, mit uns zwein.  
Herz und Herz. Zu schwer befunden.  
Schwerer werden. Leichter sein.

### III

"Wohin gings, da's nirgendhin ging?"

"Samen met Primo Levi (...), is Paul Celan de enige overle-  
vende van de holocaust wiens geschriften tot op zekere hoog-  
te opwegen tegen het onuitsprekbare. Alleen bij Levi en  
Celan behoudt taal ten overstaan van subhumane maar toch  
al te humane enormiteit en finaliteit haar zwijgzame totali-  
teit."

Ik heb ook deze woorden van George Steiner willen citeren,  
omdat ik hiermee kan aangeven hoezeer de eingedunkelte  
kant van Paul Celan vaak pijnlijk misbegrepen is. Het is  
namelijk dezelfde Primo Levi - een Auschwitz-overlever, ook  
hij heeft een eind aan zijn leven gemaakt - die over Paul  
Celans moeilijke teksten het volgende verdict uitsprak: "Si  
son message est un message, celui-ci se perd dans le 'bruit':  
il n'est pas une communication, il n'est pas un langage, tout  
au plus est-il un langage encombré et manchot, tel celui de  
qui va mourir, seul comme nous le serons à l'agonie."

Het is hetzelfde wezenlijke onbegrip, maar dan veel funda-  
menteler (onvergeeflijker ook) dat we terugvinden bij Mar-  
tin Heidegger. Primo Levi gaf zelf toe eigenlijk geen echte  
poëzielezer te zijn. Heidegger, daarentegen, vooral dan in  
zijn latere werk, leunde zwaar op de poëzie (Hölderlin, Ril-  
ke, Trakl). Hij kende ook Celans werk goed (de twee wissel-  
den al sedert 1956 hun boeken met elkaar uit) en gaf er  
herhaaldelijk zijn bewondering voor te kennen. Ze hebben  
elkaar zelfs een aantal keren persoonlijk ontmoet. De laat-  
ste keer, echter, kort voor de dichter zich van het leven  
beroorfde, hield de filosoof het voor bekeken: "Celan is ziek",  
conclueerde hij, "ongeneeslijk". Heidegger drukte daarmee

iets uit wat hij misschien goed had begrepen, maar toch zegt het ons nog veel meer over zijn eigen blinde vlek voor de essentie van Celans poëzie. Die blinde vlek bij Heidegger was Auschwitz. Voor hem was Auschwitz, die geïndustrialiseerde productie en verwerking van lijken, een typische misdaad van de moderne tijd geweest (waarin ook zoiets als gemotoriseerde voedselindustrie, bijvoorbeeld legbatterijen, en de A-bom bestaat), niet meer dan dat. Hij had zich natuurlijk tijdens zijn Rektoratsperiode (mei 1933-april 1934), op een misselijke, totaal belachelijke en zelfs verraderlijke manier, met het nazisme gecompromitteerd. Bovendien wilde hij, tot in het posthuum gepubliceerde interview in *Der Spiegel* toe, aan de Duitsers nog steeds een bijzondere rol blijven toekennen - hun specifieke kwalificatie daarvoor was "de bijzondere innerlijke verwantschap van de Duitse taal met de taal van de Grieken en hun denken" (??). Maar bovenal had, in zijn filosofie van het Zijn, het lijden altijd al tot de sfeer van de oneigenlijkheid behoord. Leed kwam immers voort uit het zorgen van mensen (voor zichzelf, voor elkaar), iets waarmee ze alleen maar vastgeleefd raakten. Het was de taak van de filosofie "de mens radicaal aan de angst uit te leveren". Pas als je met die angst leerde te leven kon je echt een vrij mens worden. Het lijden moest je er, als keerzijde van die herwonnen vrijheid, maar bijnemen. Zoniet had je van het authentieke zijn niets begrepen ... Dit alles geeft Heideggers diagnose van het geval Celan iets definitief misplaatst. Hij had hem vanwege zijn blinde vlek nooit kunnen begrijpen. Celan kon je immers moeilijk zijn ongeneeslijkheid verwijten. Het is daarmee gesteld als met zijn zogenaamde obscuriteit - in de woorden van Pascal, ooit door Celan zelf geciteerd: "Ne nous reprochez pas le

manque de clarté car nous en faisons profession!". Openheid naar de werkelijkheid stond voor deze dichter gelijk met kwetsbaarheid, kwetsbaarheid met gekwetst zijn: hij was, wist hij van zichzelf, "wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend", zich voorbereidend op de werkelijkheidsepi-fanie - de traan - van een wahr-/geschundenes Später. Zijn waarheid is dat je slechts van de utopie vervuld kan zijn precies in het doorleefde tekort: "alles ist weniger, als/ es ist/ alles ist mehr".

Zijn poëzie is wond-openheid voor alles wat er is.

Maar hier is het allemaal nog niet mee gezegd. Celan is après tout niet met ontologisch onderzoek bezig. Hij is een dichter, dit wil zeggen iemand die op een scheppend-avontuurlijke manier uitdrukking geeft aan zijn diepe verwondering over het bestaan van taal, aan dat wonder-van-betrokkenheid dat zich manifesteert in taal. De enige werkelijkheid voor Celan is dan ook het gesprek zelf over, het met elkaar kunnen uitwisselen van de werkelijkheid - al de rest is slechts een boze droom ...

Dat is mijns inziens de ware portée van Paul Celans veelbe-commentarieerde ansprekbares Du: alleen de mens en wat je hem ten geschenke kan aanbieden bezit waarheid. Je realiteiten, je wonden loop je op tijdens je op-huis-toe-duivenvluchten naar de ander. Dit is het pijnlijke, maar onweerstaanbare liefdes-chiffre dat de meester magistraal heeft ingeschreven in het volgende gedicht. Het is tot stand gekomen naar aanleiding van een statement van Bertolt Brecht: "Wat zijn dat voor tijden, waarin/ een gesprek over bommen bijna een misdaad is/ omdat het een verzwijgen van zovele wandaden inhoudt?".

Celans lapidair ogend antwoord laat, weerbaar en wanhopig

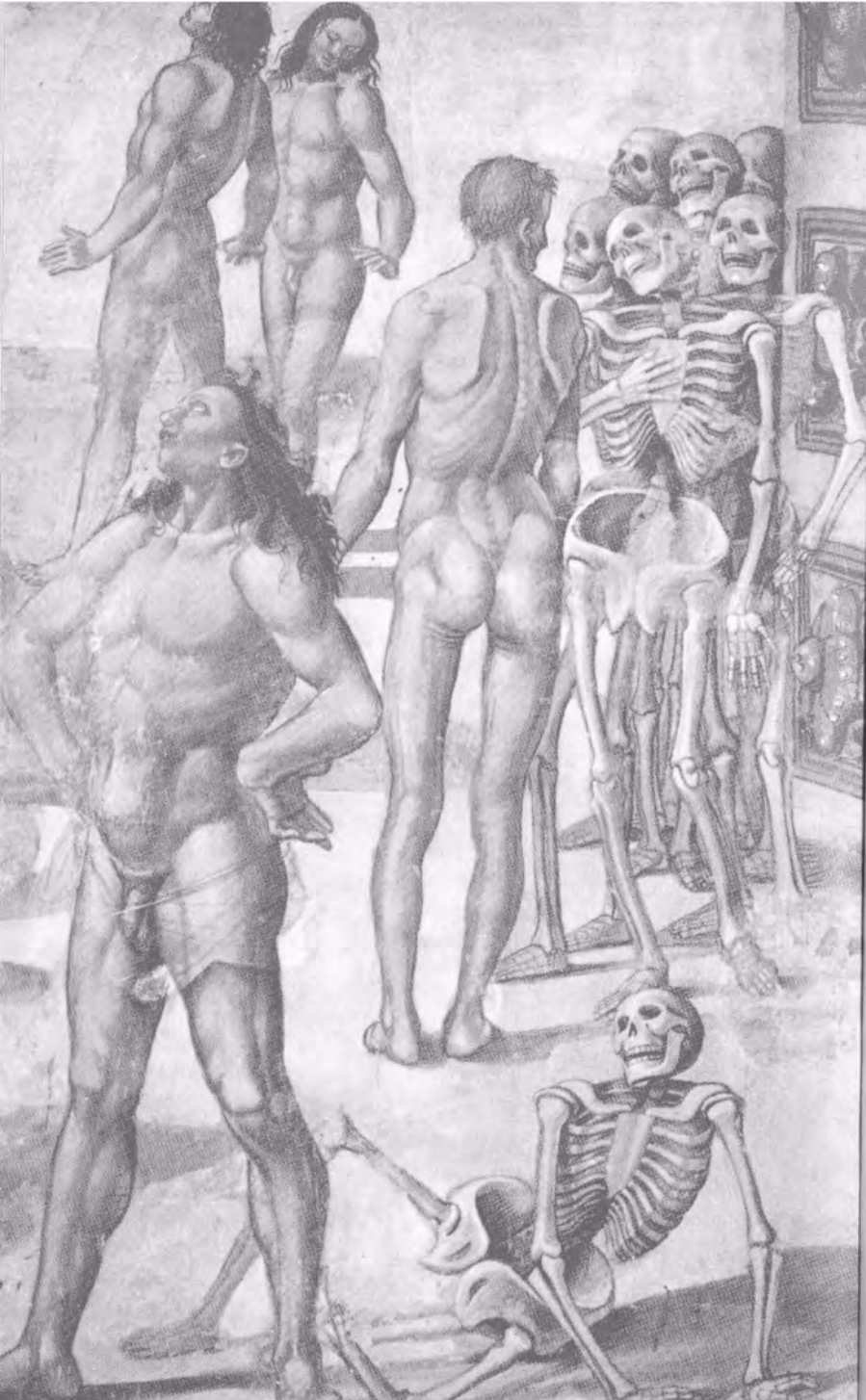
tegelijk, 'der Traum vom Traume', de taal van de taal aan  
het woord- een voortgezet 'colloque sentimental':

EIN BLAT, baumlos  
für Bertolt Brecht

Was sind das für Zeiten,  
wo ein Gespräch  
beinah ein Verbrechen ist,  
weil es soviel Gesagtes  
mit einschliesst?

Uit: Jean Mestdagh, Trouvé, touché! Causerieën over het  
denken in staat van ontroering (in voorbereiding)





L. Signorelli/Orvieto - Duomo - Kapel van S. Brizio

## BIRTWISTLE, CELAN EN PULSE SHADOWS: *Een cyclus van cycli*

Het begon bijna per vergissing. In 1989 wachtte Harrison Birtwistle thuis in het zuidwesten van Frankrijk op het libretto van zijn opera *Gawain. Lady Birtwistle* was er niet en Sir Harry besloot van de gelegenheid gebruik te maken om een lied te schrijven dat hij had toegezegd voor een groepsproject. Hij had nooit eerder over Paul Celan gehoord alvorens hij de Engelse vertaling van Celans gedicht *White and Light* door Michael Hamburger in een tijdschrift las. Hij koos ervoor omdat het ondanks de duistere beeldspraak, zo 'settable' was (waarmee Birtwistle bedoelt dat het een verbale muziek in zich heeft, die hem inspireert). Twee jaar later nam hij Celan weer op en schreef nog twee liederen, *Night* en *Tenebrae*.

Hetzelfde gebeurde met de muziek voor strikkwartet. In 1991 schreef Birtwistle een enkel kort *Movement for String Quartet* ter ere van de negentigste verjaardag van Alfred Schlee, een van de oprichters van de uitgeverij van Universal Edition, Wenen. Ook hier besloot hij om twee verdere delen toe te voegen. Alweer vormden ze een minicyclus. Birtwistles verbeelding begon nu geometrisch vooruit te lopen: als één lied en één kwartetbeweging elk drie kunnen worden, dan zouden drie uiteindelijk negen kunnen worden. Vanaf dat ogenblik begon een serie toevallige omstandigheden een innerlijke noodzaak te krijgen.

Met betrekking tot de liederen had die noodzaak te maken met Birtwistles toenemende interesse voor de poëzie en het leven van Celan. De Roemeens-joodse dichter nam de Franse cultuur aan, maar bleef in het Duits schrijven en erfde hiermee het vaandel van toonaangevend modernisme, nagelaten door expressionistische dichters als bijvoorbeeld Georg Trakl.

De verschrikking van de holocaust confronteerde Celan met de paradox dat de ervaring waartegen taal niet opgewassen is, de taal ook nodig heeft als middel om realiteit te reconstrueren. Het is precies deze paradox die aan de grondslag ligt van Birtwistles componeren: in veel van zijn werken is het zoeken naar melodie even belangrijk als de verwezenlijkte melodie; een gerealiseerde melodie wordt soms gevolgd door vernietigde melodie.

Birtwistles affiniteit met de poëzie van Celan is duidelijk: haar bondigheid en concentratie; haar aforistisch karakter waardoor zelfs een zorgvuldig gestructureerd gedicht als 'fragment' overkomt en vooral de verbale implosies die een sterke indruk nalaten. Zoals Debussy in *Des pas sur la neige*, wil Birtwistle zijn afdruk hoorbaar maken. Het is niet voor niets dat hij de liederen 'settings' genoemd heeft. Daarmee duidt hij niet zozeer het 'schilderen met woorden' aan (hoewel dat zeker aanwezig is) als wel de verzuchting woorden voor de korte duur van een lied te fixeren terwijl het gedicht zelf naar stilte evolueert. Setting impliceert daarenboven de noodzaak de gedichten op een psychologische afstand te 'zetten', een afstand die noodzakelijk is om ze überhaupt in muziek om te zetten.

De negen kwartetbewegingen omvatten vijf Fantasia's en vier Friezes, waarvan de vierde een instrumentale meditatie is op het beroemde gedicht van Celan, *Todesfuge*, met het onthutsende weerkerende beeld van de zwarte melk. Volgens Birtwistle bakenen ze alle negen een gezamenlijk ervaringsveld af, waarbij de friezen en fantasieën zich respectievelijk 'strikt' en 'vrij' gedragen.

Zoals vele van hun geschilderde en beeldhouwde te-

genhangers, vormen deze muzikale friezen een continuum van 'bevroren secties' die elk een eigen idee voorstellen. Dit is muziek die exposeert, niet ontwikkelt, alhoewel ontwikkeling gradueel voelbaar wordt naarmate de cyclus zich ontvouwt. De *Todesfuge - Frieze IV* is representatief voor Birtwistles karakteristieke en eigen herdefinitie van wat een fuga in vorm en wezen is.

Het woord fantasia waarmee Birtwistle vijf van de negen stukken voor strijkkwartet heeft aangeduid, heeft zowel alles te maken met vrijheid van de fantasie als met de wereld van de Engelse viola da gamba muziek. De manier waarop elke fantasia en frieze hetzelfde gebied ontginnen vanuit een andere invalshoek doet sterk denken aan de 'Lachrymae' pavenes van vroege Engelse componisten. Vergeten we ook niet dat een van Birtwistles favoriete componisten John Dowland met zijn serie pavenes *Lachrymae or seaven Teares* als een belangrijke voorloper geldt van de kwartetcyclus als genre.

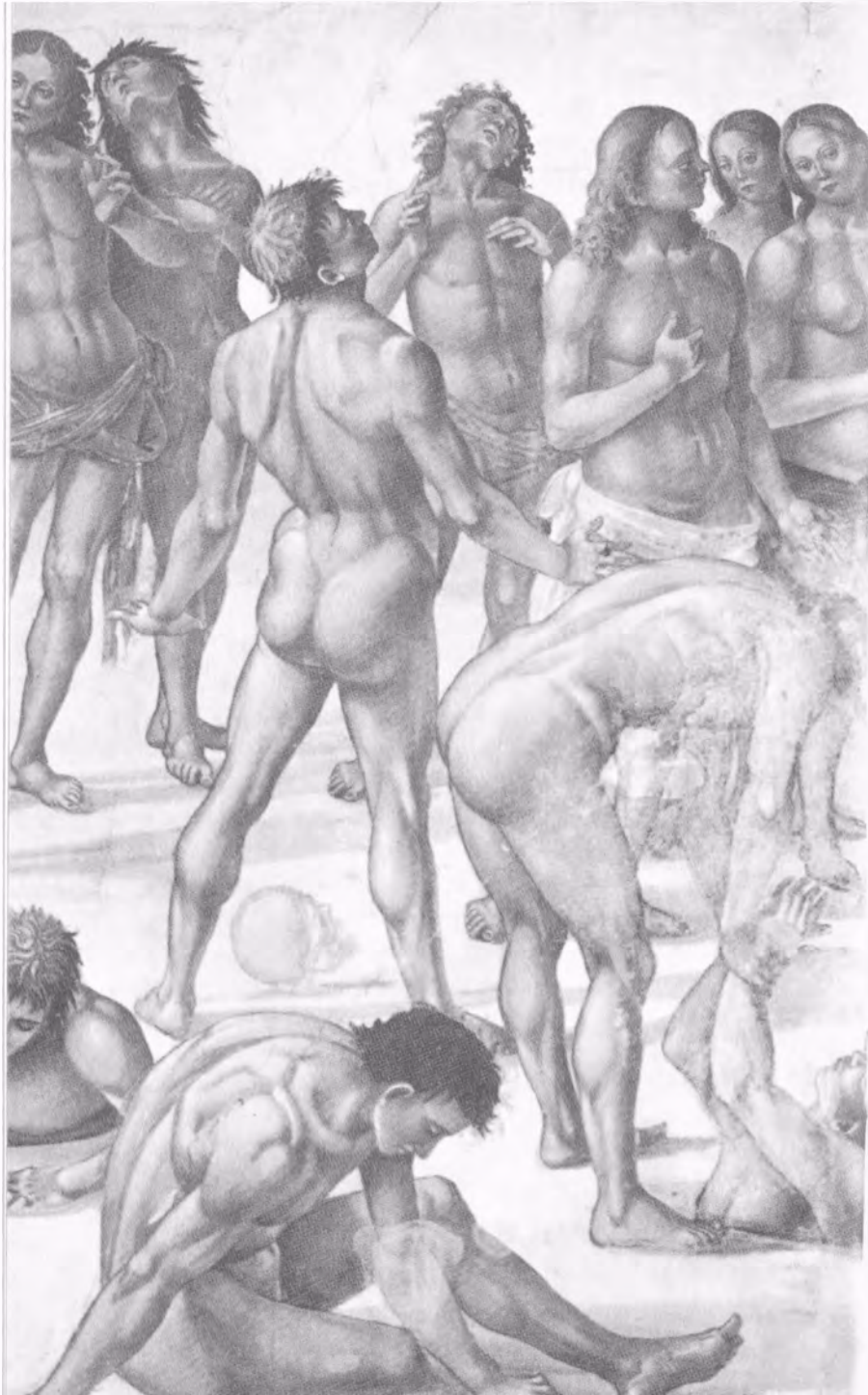
Birtwistle beschouwt de liederen en kwartetten als twee parallelle kanalen die hetzelfde spirituele gebied onderzoeken. Er bestond reeds één Celan-setting toen hij de originele kwartetbeweging schreef. In dat jaar verschenen nog twee settings. Geleidelijk aan begon de poëzie van Celan de kwartetten even sterk te doordringen als de liederen. De volgehouden exploratie van deze twee bijzondere genres vormde een nieuw begin voor Birtwistle. De innerlijke logica om hen te combineren is de manier waardoor beiden de publieke expressie van persoonlijke emoties bereiken.

Het concept van het werk is flexibel. De liederen en kwartetbewegingen kunnen als aparte cycli uitgevoerd wor-



den, volledig of gedeeltelijk. Alle of sommige van de liederen en kwartetten kunnen ook er tussen gevoegd worden. Het is niet de eerste keer dat Birtwistle dit procédé hanteert. In 1962 schreef hij een onafhankelijke serie entr'actes voor fluit, altviool en harp. Twee jaar later werd dit het eerste deel van Entr'actes and Sappho Fragments, waarbij in het tweede deel nieuwe versies van de entr'actes afgewisseld worden met vocale settings van Sappho. Zo ook in Pulse Shadows, waar het strijkkwartet afwisselt met de liedgedeelten voor sopraan en ensemble (twee klarinetten, altviool, cello en contrabas). De altviool heeft de dramatische functie van 'bemiddelaar', zowel binnen het strijkkwartet, bij het ensemble, als tussen beide groepen. Daarbij heeft Birtwistle geen strikte volgorde van de verschillende stukken voorgeschreven. Tijdens het componeren voelden minstens vier van de kwartetbewegingen aan als het mogelijk openingstuk. Dit impliceert dat de cyclus, Glenn Goulds beschrijving van de Goldberg Variaties van Bach in gedachten, 'radiaal en omtrekvormig is, niet rechtlijnig'. De mogelijkheden tot herordening doen denken aan het luchtige en wisselende evenwicht van een mobiel. Of om met een techniek uit de geboortestreek van Birtwistle te spreken, die daar bij het bouwen van huizen gebruikt wordt, deze van de 'dry stone-walling': je begint met bepaalde steen en voegt er de andere stenen zonder cement aan toe "op het gevoel tot ze goed bij elkaar passen".





SIR HARRISON BIRTWISTLE / *Pulse Shadows*

♣ *Nine Movements for String Quartet*

NINE SETTINGS OF CELAN

♣ *Fantasia 1*

FADENSONNEN

über der grauschwarzen Ödnis.  
Ein baum-  
hoher Gedanke  
greift sich den Lichtton: es sind  
noch Lieder zu singen jenseits  
der Menschen.

L. Signorelli/Orvieto - Duomo - Kapel van S. Brizio

Uit: Atemwende 1967

• Frieze 1

WEISS UND LEICHT

Sicheldünen, ungezählt.

Im Windschatten, tausendfach: du.  
Du und der Arm,  
mit dem ich nackt zu dir hinwuchs,  
Verlorne.

Die Strahlen. Sie wehn uns zuhauf.  
Wir tragen den Schein, den Schmerz und den Namen.

Weiss,  
was sich uns regt,  
ohne Gewicht,  
was wir tauschen.  
Weiss und leicht:  
lass es wandern.

Die Fernen, mondnah, wie wir. Sie bauen.  
Sie bauen die Klippe, wo  
sich das Wandernde bricht,  
sie bauen  
weiter:  
mit Lichtschaum und stäubender Welle.

Das Wandernde, klippenher winkend.  
Die Stirnen  
winkt es heran,  
die Stirnen, die man uns lieb,  
um der Spiegelung willen.

Die Stirnen.  
Wir rollen mit ihnen dorthin.  
Stirnengestade.

Schläfst du?

Schlaf.

Meermühle geht,  
eishell und ungehört,  
in unsern Augen.

♣ Fantasia 2

PSALM

Niemand knetet uns wieder aus Erde und  
Lehm,  
niemand bespricht unsern Staub.  
Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.  
Dir zulieb wollen  
wir blühh.  
Dir  
entgegen.

Ein Nichts  
waren wir, sind wir, werden  
wir bleiben, blühend:  
die Nichts-, die  
Niemandrose.

Mit  
dem Griffel seelenhell,  
dem staubfaden himmelswüst,  
der Krone rot  
vom Purpurwort, das wir sangen  
über, o über  
dem Dorn.

Uit: Die Niemandrose 1963

♣ Fantasia 3

MIT BRIEF UND UHR

Wachs,  
Ungeschriebnes zu siegeln,  
das deinen Namen  
erriet,  
das deinen Namen  
verschlüsselt.

Kommst du nun, schwimmendes Licht?

Finger, wächsern auch sie,  
durch fremde,  
schmerzende Ringe gezogen.  
Fortgeschmolzen die Kuppen.

Kommst du, schwimmendes Licht?

Zeitleer die Waben der Uhr,  
bräutlich das Immentausend,  
reisebereit.

Komm, schwimmendes Licht.

Uit: Sprachgitter 1959



• Frieze 2

EIN AUGE, OFFEN

Stunden. maifarben, kühl.  
Das nicht mehr zu Nennende, heiss,  
hörbar im Mund.

Niemandes Stimme, wieder.

Schmerzende Augapfeltiefe:  
das Lid  
steht nicht im Wege, die Wimper  
zählt nicht, was eintritt.

Die Träne, halb,  
die schärfere Linse, beweglich,  
holt dir die Bilder.

Uit: Sprachgitter 1959

• Fantasia 4

TODTNAUBERG

Arnika, Augentrost, der  
Trunk aus dem Brunnen mit dem  
Sternwürfel drauf,

in der  
Hütte,

die in das Buch  
-wessen Namen nahms auf  
vor dem meinen?-,  
die in dies Buch  
geschriebene Zeile von  
einer Hoffnung, heute,  
auf eines Denkenden  
kommendes  
Wort  
im Herzen,

Waldwasen, uneingeebnet,  
Orchis und Orchis, einzeln,

Krudes, später, im Fahren,  
deutlich,

der uns fährt, der Mensch,  
der's mit anhört,  
die halb-  
beschrifteten Knüppel-  
pfade im Hochmoor,

Feuchtes,  
viel.

Uit: Lichtzwang 1970

• Frieze 3

TENEBRAE

Nah sind wir, Herr,  
nahe und greifbar.

Gegriffen schon, Herr,  
ineinander verkrallt, als wär  
der Leib eines jeden von uns  
dein Leib, Herr.

Bete, Herr,  
bete zu uns,  
wir sind nah.

Windschief gingen wir hin,  
gingen wir hin, uns zu bücken  
nach Mulde und Maar.

Zur Tränke gingen wir, Herr.

Es war Blut, es war,  
was du vergossen, Herr.

Es glänzte.

Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr.  
Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr.

Wir haben getrunken, Herr.  
Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.

Bete, Herr.  
Wir sind nah.

Uit: Sprachgitter 1959

• Fantasia 5

NACHT

Kies und Geröll. Und ein Scherbenton, dünn,  
als Zuspruch der Stunde.

Augentausch, endlich, zur Unzeit:  
bildbeständig,  
verholzt  
die Netzhaut:  
das Ewigkeitszeichen.

Denkbar:  
droben, im Weltgestänge,  
sterngleich,  
das Rot zweier Münder.

Hörbar (vor Morgen?): ein Stein,  
der den andern zum Ziel nahm.

Uit: Sprachgitter 1959

• Todesfuge/Frieze 4

GIVE THE WORD

Ins Hirn gehaun - halb? zu drei Vierteln?-,  
gibst du, genächtet, die Parolen - diese:

"Tatarenpfeile".  
"Kunstbrei".  
"Atem".

Es kommen alle, keiner fehlt und keine.  
(Sipheten und Probyllen sind dabei.)

Es kommt ein Mensch.

Weltapfelgross die Träne neben dir,  
durchrauscht, durchfahren  
von Antwort,  
Antwort,  
Antwort.

Durcheist - von wem?

"Passiert", sagst du,  
"passiert",  
"passiert".

Der stille Aussatz löst sich dir vom Gaumen  
und fächelt deiner Zunge Licht zu,  
Licht.



### Sir Harrison Birtwistle

Sir Harrison Birtwistle werd geboren in Accrington (in het noorden van Engeland) in 1934 en studeerde klarinet en compositie aan het Royal Manchester College of Music. Daar had hij contact met een zeer getalenteerde groep jaargenoten, waaronder Peter Maxwell Davies, Alexander Goehr, John Ogdon en Elgar Howarth. In 1965 verkocht hij zijn klarinet om zich volledig op het componeren toe te leggen, en reisde naar Princeton waar hij zijn opera *Punch and Judy* voltooide. Dit werk vestigde, samen met *Verses for Ensembles* en *The Triumph of Time*, de positie van Birtwistle als toonaangevende stem binnen de Britse muziek. De decade van 1973 tot 1984 wordt gekenmerkt door zijn monumentale lyrische tragedie *The Mask of Orpheus*, in 1986 uitgevoerd door de English National Opera. Daarnaast is er een reeks opmerkelijke composities voor ensemble: *Secret Theatre*, *Silbury Air* en *Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum*. Grootschalige werken van de laatste tien jaar zijn de opera's *Gawain* en *The Second Mrs Kong*, de concerto's *Endless Parade* voor trompet en *Antiphonies* voor piano, en de orchestrale compositie *Earth Dances*, dat Christoph von Dohnanyi en het Cleveland Orchestra na een tournee opnam. Recente composities van Birtwistle zijn *The Cry of Anubis*, voor tuba en orkest, dat in 1995 werd gecreëerd door het London Philharmonic Orchestra en *Panic*, geschreven voor saxofoon, slagwerk en orkest, dat zeer goed onthaald werd bij de première op de *Last Night of the 1995 BBC Proms* voor een wereldwijd publiek van bij benadering 100 miljoen. Nieuwe composities kamermuziek zijn *9 Settings of Celan* voor sopraan en kamerensemble en *9 Movements for String Quartet*, geschreven voor het Arditti Kwartet, (de twee cycli worden samen uitgevoerd onder de titel *Pulse Shadows*) en *Slow Frieze* voor pianiste Joanna MacGregor en de London Sinfonietta, dat gecreëerd werd op het *Secret Theatres festival* van het South Bank Centre in Londen in 1996. In opdracht van het Chicago Symphony Orchestra en Daniel Barenboim schreef Birtwistle het orchestrale werk

*Exody*, dat in première ging in januari van dit jaar. Hij heeft plannen voor twee kameroperaprojecten voor Glyndebourne en de Royal Opera Covent Garden, en een compositie voor ensemble in coproductie van BBC Proms, Los Angeles Philharmonic, London Sinfonietta en de VARA Matinée series. De muziek van Birtwistle heeft internationale dirigenten aangetrokken, waaronder Pierre Boulez, Elgar Howarth, Peter Eötvös, Oliver Knussen, Sir Simon Rattle, Christoph von Dohnanyi en Daniel Barenboim. Hij ontving opdrachten van toonaangevende uitvoerders en zijn muziek werd op de belangrijkste festivals en concertzalen uitgevoerd, waaronder de BBC Proms, Salzburg Festival, Holland Festival, Stockholm New Music, Wien Modern, Wittener Tage, South Bank Centre in Londen en Konzerthaus Wenen. Harrison Birtwistle heeft vele onderscheidingen ontvangen, zo ook de 1986 Grawemeyer Award, de Chevalier des Arts et des Lettres in 1986, een Brits ridderschap in 1988, en de Siemens Prijs in 1995. Op het ogenblik is hij Hoofd Compositie aan het Royal College of Music in Londen, Henry Purcell Compositieleraar aan het King's College Londen, en componist in residentie van het London Philharmonic Orchestra en het South Bank Centre. Opnames van zijn muziek zijn te beluisteren bij Collins Classics, Decca, Philips, Deutsche Grammophon, Etcetera, NMC en CPO labels.

### **Claudia Barainsky**

Claudia Barainsky werd geboren in Berlijn en behaalde haar zangdiploma aan de Kunsthogeschool van haar geboortestad bij Ingrid Figur, Dietrich Fischer-Dieskau en Aribert Reimann. Al tijdens haar opleiding werd zij voor concerten uitgenodigd door internationale festivals zoals de Sommerliche Musiktage Hitzacker, de Maifestspiele Wiesbaden, de Berliner Festwochen en de "Young Artists in Concert Festival" in Davos. Later volgden uitnodigingen voor de Schubertiade Feldkirch, de Biennale van Venetië, de Festwochen Meran, de Wittener Tagen für Neue Kammermusik en het Kamermuziekfestival in Kuhmo/Finland.

Met haar veelzijdig talent is Claudia Barainsky zowel in de hedendaagse als in de klassieke muziek thuis en werd zij als soliste gevraagd door belangrijke orkesten als de Berliner Philharmoniker, het Filharmonisch Orkest Londen met Gidon Kremer, het Duitse Symfonie-orkest Berlijn, het Radio Symfonie Orkest Frankfurt onder leiding van Michael Gielen, de Bamberger Symphonikern, de Jonge Duitse Filharmonie onder leiding van Lothar Zagrosek en ensembles als de Musikfabrik Nordrhein-Westfalen, Klangforum Wien en het Ensemble Modern. In 1993 maakte zij haar operadebuut als Konstanze bij het Stadttheater Bern, waar ze in 1994 ook als Lulu te horen was. Hierna vertolkte ze de titelrol in de opera Melusine van Aribert Reimann bij de Semper-Oper in Dresden. Voor het Staatstheater Oldenburg vertolkte Claudia Barainsky begin 1995 opnieuw Lulu. In het voorjaar van 1997 maakte zij haar debuut bij de Munt. In 1995 verschenen twee cd's met werken van Anton Webern en Aribert Reimann, met o.a. het aan haar opgedragen werk van Aribert Reimann 'Lady Lazarus'. In de loop van 1997 zijn opnamen verschenen met Klangforum Wien onder leiding van Peter Rundel, met het Duitse Symfonie-orkest Berlijn onder leiding van Peter Ruzicka met Franz Schrekers 'Vom ewigen Leben' en met het Radio Symfonie Orkest Frankfurt onder leiding van Michael Gielen Arnold Schönbergs 'Von heute auf morgen'.

### **Reinbert de Leeuw**

Reinbert de Leeuw is in de hedendaagse muziekwereld een alom bekende en gerespecteerde verschijning. Als uitvoerend musicus (pianist, dirigent en componist) zijn Reinbert de Leeuws activiteiten zeer uitgebreid. Sinds de oprichting in 1974 is Reinbert de Leeuw vaste dirigent van het Schönberg Ensemble. Onder zijn bezielende leiding verwierf het ensemble een vooraanstaande positie in binnen- en buitenland. Hij dirigeert naast het Schönberg Ensemble regelmatig andere kamermuziekensembles en de belangrijkste Nederlandse orkesten zoals o.a. het Koninklijk Concertgebouworkest en het Nederlands Kamerkoor. Hij heeft tournees gemaakt doorheen de meeste landen ter wereld en heeft opgetreden tijdens de bekendste festivals. In het seizoen 95-96 wijdde het Concertgebouw Amsterdam haar Carte Blanche serie geheel aan Reinbert de Leeuw. In 1992 was Reinbert de Leeuw gast-artistiek directeur van het Aldeburgh festival in Engeland en sinds 1994 is hij, als opvolger van Oliver Knussen, artistiek directeur van het Tanglewoord Festival voor hedendaagse muziek in de Verenigde Staten. Als pianist werd hij vooral bekend door zijn interpretatie van de werken van Erik Satie. Daarnaast heeft hij ook werken opgenomen van Liszt, George Antheil, John Cage en Olivier Messiaen. Overige opnamen met verschillende ensembles en orkesten zijn o.a. voor Auvidis Montaigne die in 1994 een Reinbert de Leeuw-editie begonnen zijn. Met Cherry Duyns maakt Reinbert de Leeuw de wereldpremière van Louis Andriessen/Peter Greenaway's Rosa, a Horse-drama voor De Nederlandse Opera in Amsterdam. Tijdens het Holland Festival 1996 dirigeerde hij de wereldpremière van A King, Riding, een opera van Klaas de Vries. Voorafgaand aan dit Holland Festival werd de opera ook enkele malen in de Munt in Brussel opgevoerd. Voor zijn activiteiten in de muziekwereld is Reinbert de Leeuw diverse malen onderscheiden : in 1991 ontving hij, samen met de Ierse dichter Seamus Heany, de Sikkens Award en in 1992 de grootste Nederlandse muziekprijs, het 3-M laureaat. In 1994 werd hem een eredoctoraat van de Universiteit van Utrecht uitgereikt.

### **Arditti Kwartet**

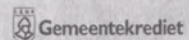
Je kan zonder overdrijving stellen dat het Arditti Kwartet op het gebied van de in vele gevallen letterlijk hedendaagse kwartetliteratuur nagenoeg zonder zinsgelijke is. Weinigen gaan zoals zij tot aan de grens van het technisch en inhoudelijk mogelijke. Weinigen zijn hoorbaar op zoek naar steeds nieuwe esthetische en muzikale waarden en gebeurtenissen. Weinigen zijn zowel werkplaats als geheugenbank voor de muziek van pakweg na de tweede wereldoorlog tot op heden. En dat nu al meer dan twintig jaar; het Arditti Kwartet werd in 1974 opgericht. De bezetting is de hele tijd vrij constant gebleven met primarius Irvine Arditti en cellist Rohan de Saram als vaste waarden. Terug van weggeweest is altviolist Garth Knox en in 1995 kwam de jonge, uitmuntende tweede viool Graeme Jennings de groep verwoegen. Fundamenteel bij de talloze werken die door het Arditti Kwartet worden gebracht, is de nauwe band tussen de musici en de verschillende toondichters. Vele werken werden dan ook speciaal voor de Arditti's geschreven. Het is moeilijk één levende componist van betekenis op te noemen die in de afgelopen kwarteeuw een kwartet zou hebben gecomponeerd dat de Arditti's nog nooit hebben uitgevoerd. Getuige van hun muzikale gedrevenheid en nieuwsgierigheid zijn de talrijke premieres (te veel om alle te vernoemen) die ze brachten. Naast zijn concertactiviteiten geeft het kwartet masterclasses voor instrumentalist en componisten. Zo onderrichten de kwartetleden sinds 1982 bij de zomercursussen voor nieuwe muziek in Darmstadt. In mei 1993 kreeg het Arditti Kwartet de prestigieuze Royal Philharmonic Society Award voor het voorbije jaar. Vorig seizoen was het Arditti Kwartet nog bij ons te gast voor twee onvergetelijke avonden samen met twee leden van het Alban Berg Kwartet. Een jarenlange vriendschap verbindt het Arditti Kwartet met deSingel.

### **Ictus Ensemble**

Het Ictus Ensemble verzamelt de levendige krachten van de Belgische hedendaagse muziek. De veelvuldige contacten met de wereld van de dans (Ictus geniet momenteel een residentie bij Rosas, het gezelschap van Anne Teresa de Keersmaecker) en de talrijke internationale tournees met o.a. Wim Vandekeybus en Rosas heeft Ictus veel geleerd on the road. Ictus is een autonoom ensemble dat zijn artistieke keuzes enkel laat dirigeren door de eigen muzikanten. In 1995-1996 stelde Ictus met succes, en geholpen door de Filharmonische Vereniging en een aantal andere organisatoren, zijn eerste seizoen in Brussel voor aan het publiek. De lijnen die toen het programma typeerden, worden in dit en de volgende seizoenen doorgetrokken: enkele thematische concerten die het hedendaags repertoire onderzoeken via een aantal esthetische assen (ironie, de gelaagde tijd, mezza voce, nocturnes, ...) richten zich naar een geïnteresseerd maar niet noodzakelijk gespecialiseerd publiek; voor enkele portret-concerten werd samengewerkt met de uitgenodigde componisten (Toshio Hosokawa, Magnus Lindberg, Luca Francesconi, Emmanuel Nunes, George Benjamin en in 1998, Jonathan Harvey, Steve Reich, Martin Matalon); enkele kleinere kamermuziek ensembles tenslotte werken aan een repertoire (een piano-percussie kwartet, een klarinet kwintet en een blaaskwintet). Ictus stelt elk jaar in haar thuisseizoen te Brussel een eigen festivalletje voor: drie concerten gekoppeld aan ontmoetingen met het publiek. Ictus creëerde of, creëert binnenkort, werk van Magnus Lindberg, Jonathan Harvey, Luc Brewaeys, Philippe Boesmans, Thierry De Mey, Helmut Oehring, Brice Pauset, Toshio Hosokawa, Jean-Luc Fafchamps, David Shea, George van Dam, James Wood, Luk De Winter, Wim Henderickx, Benoît Mernier, Keiko Harada ... Dit jaar werd ook gestart met een reeks concerten in Antwerpen, parallel aan de concerten in Brussel: het ensemble toont er zich onder zeer diverse vorm o.a. in programma's rond een weinig bekend werk van Cage, gedichten en muziek van Giacinto Scelsi, samenwerkingen



met plastische kunstenaars en videasten. In 1997-1998, zal Ictus te zien zijn in drie scenische produkties: de creatie van een opera van Toshio Hosokawa «Visions of Lear» in een regie van Tadashi Suzuki; een nieuwe dansvoorstelling van Anne Teresa de Keersmaecker met werken van Lindberg, De Mey en Reich; een productie rond «Aventures/Nouvelles Aventures» van Ligeti, gedirigeerd door Peter Rundel en in een regie van Jim Clayburg (Wooster Group) en choreograaf Pierre Droulers. Een reeks korte «lezing»-concerten, voorbehouden aan jonge componisten zijn in voorbereiding. Jonathan Harvey wordt uitgenodigd als componist in residentie doorheen het seizoen. Sinds zijn oprichting stond Ictus op enkele gerenomeerde internationale podia: festivals in São Paulo, Utrecht, Montréal, Ars Musica in Brussel, Wenen, Tokyo en drie maal in het IRCAM in Parijs. Verder in Musica in Straatsburg, Octobre en Normandie in Rouen en festivals in Donaueschingen, Royaumont, Helsinki, Fribourg, Akiyoshidai, de Berliner Festwoche en de Münchener Biennale für Musiktheater ... Ictus is Cultureel Ambassadeur van Vlaanderen - Met de steun van de Vlaamse Gemeenschap en de Vlaamse Gemeenschapscommissie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest.



deSingel wordt betaald door de Vlaamse Gemeenschap en geniet de steun van de Provincie Antwerpen

# deSingel

## HOOFDINGANG EN BESPREEKBUREAU

Desguinlei 25 · 2018 Antwerpen · tel. 03/248.28.28 · fax 03/248.28.00

openingsuren ma-vr 10-19 uur · za 16-19 uur

## ADMINISTRATIE

Jan Van Rijswijcklaan 155 · 2018 Antwerpen · tel. 03/244.19.20 · fax 03/244.19.59 · [info@desingel.be](mailto:info@desingel.be)