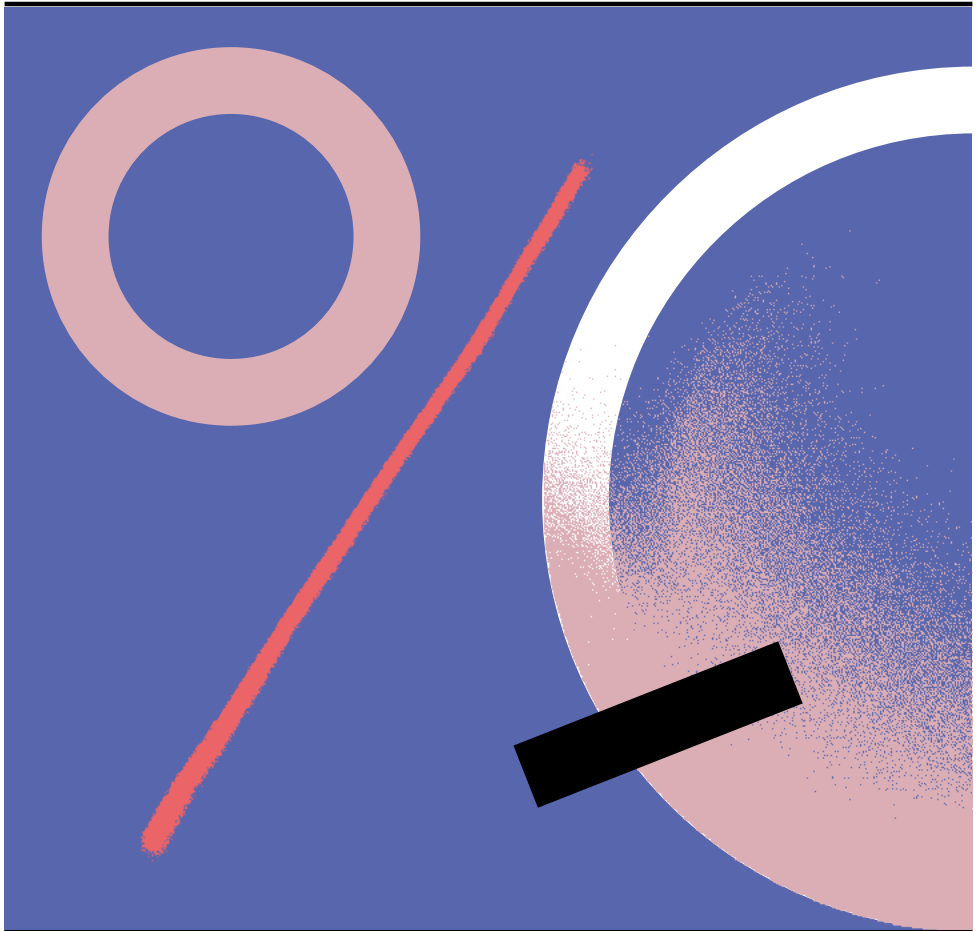


KLARA  
FESTIVAL

Fri 16.3  
2018

  
BELGIAN  
NATIONAL ORCHESTRA

BO  
ZAR



# MYSTERIUM

Stanislav Kochanovsky conductor  
Nadezhda Gulitskaya soprano  
Alexander Ghindin piano

Belgian National Orchestra  
Hungarian Radio Choir

main partners



artistic partners



funding partners



festival car





**klara  
festival**

Durf dromen  
Durf groeien  
Durf ondernemen

[kpmg.com/be](https://kpmg.com/be)



program	4
toelichting	6
clé d'écoute	15
program notes	24
artist biographies	33

**“In this artistic event there will not be a single spectator. All will be participants. [...] The cast of performers includes, of course, an orchestra, a large mixed choir, an instrument with visual effects, dancers, a procession, incense, rhythmicized textual articulation...”**

Alexander Skryabin, on *Mysterium*

## Klarafestival Café

Whether it's chatting about the concert or simply relaxing over drinks, the Klarafestival Café, next to the Henry Le Bœuf Hall, is the place to be.

Klarafestival Café's opening hours: the café opens one hour before the Klarafestival concerts at BOZAR and closes at the latest at 1:00 a.m.



Share your festival experiences now on Facebook & Instagram  
**#klarafestival18**

festival supplier

MOOILLOOP  
BELGIUM

concert partners



DAVIDSFONDS  
cultuur beleef je samen

# MYSTERIUM

**Stanislav Kochanovsky** conductor

**Nadezhda Gulitskaya** soprano

**Alexander Ghindin** piano

**Belgian National Orchestra**

**Hungarian Radio Choir**

**88888** visuals

co-production Klarafestival, BOZAR, Belgian National Orchestra

broadcast live on Klara at 19:00

presentation by Greet Samyn, outfit by Mooiloop, look by MUD &  
jewellery by Edelgedacht

flowers provided by Daniël Ost

chocolates provided by Neuhaus

CD's provided by La Boîte à Musique

**ALEXANDER SKRYABIN** 1872-1915

› Prefatory Action to Mysterium (1903-1915)

*arr. Alexander Nemtin, 1936-1999*

Part I: Universe

Part II: Mankind

intermission

Part III: Transfiguration

the concert is expected to end at 23:30

with the support of



# VOORBEREIDENDE HANDELING TOT HET MYSTERIUM

***Meer dan tien jaar droomde de utopische Russische componist Alexander Skrjabin van een even ongehoord als onmogelijk project: een groot mysteriespel, dat moest plaatsvinden op een heilige plek in India. Het spel zou niet alleen de deelnemers en toeschouwers emotioneel meeslepen, maar ook een proces op gang brengen dat de hele mensheid spiritueel zou verheffen en het apocalyptische einde van de wereld zou inluiden. Vooraleer we dit weglachen als een waanidee of een bizarre grap, moeten we beseffen dat Skrjabin het meende. Hij redeneerde dat kunst de kracht bezit om de wereld te veranderen. Met *Mysterium* zou hij die kracht ontketenen.***

De idee voor dit gigantische project hield Skrjabin in de ban vanaf 1902, in de nasleep van een ontwerp voor een opera op dezelfde gedachte. Het genre leek hem toch te beperkt. Theater kon nooit de collectieve roes ontketenen waarover Nietzsche had geschreven in *De geboorte van de tragedie*. Sindsdien dacht de componist na over een ware collectieve ceremonie, die de scheiding tussen kunstenaars en publiek ophief. De toeschouwers zouden deelnemen

aan de creatieve daad. Vanaf 1909 tot zijn vroegtijdige dood in 1915 zou het project Skrjabin niet loslaten. Componist zijn volstond niet meer. Hij wilde alles: de totaalkunst, de ultieme transformatie.

## Kunst als scheppende kracht in het Russische symbolisme

De artistieke visie van Alexander Skrjabin was een product van de Zilveren Tijd. Zo noemen we de herfststij van de cultuur van het tsaristische Rusland, voordat de revolutie van 1917 alles zou veranderen. Onder de culturele stromingen van de Zilveren Tijd nam het symbolisme een belangrijke plaats in. Skrjabins denken kunnen we verklaren als een radicale consequentie van de symbolistische ideeën.

Symbolistische kunst is herkenbaar aan haar klemtoon op spiritualiteit. De symbolisten beantwoordden het toenemende materialisme van de moderne tijd met nostalgie naar spirituele waarden en een verloren gewaande eenheid tussen geest en materie. Sommigen zochten naar spirituele sporen in oude Russische

gebruiken en legenden. Anderen stortten zich volop op het occultisme en spiritisme, woonden bizarre *séances* bij en poogden hun spirituele ideeën in hun dagelijkse leven te integreren.

Het symbolisme kunnen we begrijpen als de laatste opflakking van het dualistische wereldbeeld dat sinds Plato het westerse denken had beheerst. In die opvatting is de mens een burger van twee werelden: de wereld die wij zien en ervaren en de metafysische wereld die erachter schuilgaat. Voor Plato was de zintuiglijke wereld een afspiegeling van de volmaakte, ideële wereld. Het christendom voegde er een eigen interpretatie van de onsterfelijkheid van de ziel aan toe. In de 19e eeuw leidde het dualisme tot de metafysische ideeën van de romantiek. In de romantische visie verlangt de mens naar het *Jenseits*: de andere dimensie van de realiteit, die onkenbaar is, maar waarvan kunst en vooral muziek een vluchtige indruk kunnen geven. *Unsre Heimat ist nicht hier* – ons vaderland is niet hier: zo drukte Richard Wagner de hunkering naar het *Jenseits* kernachtig uit in zijn *Wesendoncklieder*.

De Russische filosoof en religieus denker Vladimir Solovjov ging een stap verder: “Zoals Hegel het zegt, is schoonheid de belichaming van de universele en eeuwige idee in concrete en vergankelijke fenomenen: maar ze blijven vergankelijk en verdwijnen als golven in de vloed van het materiële proces.” Perfecte schoonheid, redeneerde Solovjov, ontstaat pas als idee en materie elkaar wederzijds doordringen. Het materiële wordt dan deelgenoot aan de onsterfelijkheid van de

idee. Hieruit volgt dat ware schoonheid de materiële werkelijkheid kan veranderen. Ze is niet louter de schaduw van de idee, zoals Plato het zag, maar een kracht die de realiteit kan verbeteren.

De Russische symbolisten maakten zich sterk dat ze Solovjovs visie in de praktijk konden brengen. De actieve kracht die zij aan kunst toedichtten noemden ze *theürgie*. De term betekent goddelijke actie. Omdat Friedrich Nietzsche God dood had verklaard, moest de kunst de goddelijke scheppingskracht overnemen. Om de *theürgie* mogelijk te maken moest de kunstenaar het onderscheid tussen kunst en leven opheffen. Het leven zelf werd een artistiek project.

## Theürgie en theosofie aan de basis van het Mysterium

Skryabin deelde de visie over de *theürgische* functie van kunst. Dit blijkt onder meer uit de manier waarop hij zichzelf vergeleek met Claude Debussy. Hij noemde de muziek van Debussy de uiting van een passieve Eros. Zijn eigen muziek belichaamde de actieve Eros. Anders gezegd: Debussy brengt de luisteraar in een staat van contemplatie, terwijl Skryabin actief ingrijpt in het bewustzijn. Hij voelde zich gesterkt in de overtuiging dat muziek dit effect kon teweegbrengen door het voorbeeld van Richard Wagner. Die was er immers in geslaagd om met zijn muziek een directe toegang te scheppen tot de ideële werkelijkheid. En toch maakte

Wagner een grote fout, aldus Skrjabin: hij bleef zweren bij het theater, met zijn artificiële voorstellingen en zijn strikte scheiding tussen podium en publiek. Om de transformerende kracht van de kunst daadwerkelijk te ontketenen moest het theater verdwijnen. Representatie moest plaatsmaken voor een collectieve rite. De basis voor *Mysterium* was gelegd.

De transformatie van het bewustzijn was één zijde van de medaille. De andere was de Apocalyps: het einde van de fenomenale wereld, de opheffing van tijd en ruimte en de universele opname van alle bestaan in de wereldziel. Skrjabin ontleende deze gedachte aan de Theosofie van Helena Blavatsky.

In de visie van Blavatsky evolueerde het bewustzijn van het materiële lichaam naar de universele geest, van *rupa* naar *atma* in de terminologie van het hindoeïsme. Die beweging loopt parallel met de ontwikkeling van de kosmos vanuit de materie tot het goddelijke niveau. Dit gebeurt in cycli van zeven stadia. Om die reden zag Skrjabin zijn *Mysterium* als een gebeuren in zeven dagen en zeven nachten. Blavatsky voorzag dat de mensen het niveau van het astrale lichaam (*linga sharira*) zouden bereiken, maar dat de hogere stadia in een verre toekomst lagen.

Skrjabin dacht haar te corrigeren. Zijn *Mysterium* zou de volledige kosmische transformatie bespoedigen en het materiële bestaan opheffen.

Kreeg Skrjabin dan geen weerwerk bij zijn eigenzinnige theorieën? Vanaf 1909 had hij regelmatige contacten

met mystieke symbolisten. De dichtste vertrouwensrelatie onderhield hij met de dichter Vjatsjeslav Ivanov. Zoals Skrjabin geloofde Ivanov in de transformerende kracht van kunst. Hij kon hem echter niet volgen in zijn stelling dat één enkel kunstwerk de kosmische omwenteling kon veroorzaken. Ivanov begon te twijfelen aan Skrjabins geestelijke gezondheid: “Skrjabin is onstabiel... er is iets mis met hem, een ernstige spirituele aandoening”.

## Vorbereidende Handeling tot het Mysterium

Toch was Skrjabin lucide genoeg om tijdig in te zien dat zijn *Mysterium* een utopie zou blijven. Vanaf 1913 ging hij denken aan een *Vorbereidende Handeling*. De mensheid was niet klaar voor de grote sprong voorwaarts. *Vorbereidende Handeling* was een stap in de goede richting. Skrjabin poogde zijn project overzichtelijk te maken. Hij schreef een libretto voor de *Vorbereidende Handeling* die het ware *Mysterium* voorafging, en voor de productie kon een gewone concertzaal volstaan.

Desondanks slopen de utopische ideeën van *Mysterium* ook *Vorbereidende Handeling* binnen. Hij bleef dromen van een halve tempel met koepel, met een gedeeltelijk open dak om de geluiden van de natuur en de aanblik van de sterren binnen te laten. Skrjabin zag zichzelf in het midden van



concentrische cirkels, met theosofen en mystieke symbolisten rond hem en de andere deelnemers steeds verder opgesteld naargelang hun spirituele niveau.

Skrjabin was zo in de ban van het totaalkunstwerk, dat hij blijkbaar de interesse in muziek verloor. Getuigenissen bevestigen dat hij de muziek zag als een creatief proces en niet als een afgewerkt product. Als in een occulte *séance* improviseerde Skrjabin mogelijke muzikale uitwerkingen aan de piano. Hij

recupereerde materiaal uit zijn *Preludes opus 74*, maar kwam nooit tot een uitvoerbare neerslag van de muziek die hij in gedachten had. In totaal liet hij slechts een vijftigtal bladzijden met schetsen na, zonder ordening, zonder uitgewerkte structuren en zonder plan. Een partituur heeft hij dus nooit geschreven.

**Francis Maes**

# Alexander Nemtin en de beheersing van het onmogelijke

De sovjetcomponist Alexander Nemtin kreeg in 1970 Skrjabins schetsmateriaal voor *Vorbereidende Handeling tot het Mysterium* onder ogen. Hij kon niet aan de drang weerstaan om die onvatbare muziek hoorbaar te maken. Een reconstructie hield hem van 1970 tot 1996 in de ban.

Nemtin begon bescheiden met een symfonisch gedicht van een twintigtal minuten, maar realiseerde snel dat zo'n werk nooit kon voldoen aan de geest van Skrjabins project. In 1973 bracht Kyrill Kondrashin een eerste deel in première. Nemtin ging verder op de ingeslagen weg, en schreef nog twee delen. De drie delen kregen de titels *Universum* (1972), *Mensheid* (1976-80) en *Transfiguratie* (1996).

## Skrjabins en Nemtins

### Vorbereidende Handeling

In het theosofische schema staat *Vorbereidende Handeling* voor de terugkeer van de mens naar het spirituele bewustzijn. Dit gebeurt door de vereniging van de lagere *manas* (het bewustzijn van het sterfelijke Ego) met de hogere *manas* (het hogere Ego van de transcendente Wil). Skrjabin symboliseerde deze beide niveaus als het Mannelijke en het Vrouwelijke Principe. Het proces wordt uitgelegd aan de hand van een parabel.

Op de voorstelling van de schepping van het universum (Deel I in Nemtins partituur) volgt het verhaal van de val van de mensheid. Er

staat een wrede krijgsman op, de 'Supermens'. Hij zaait dood en vernieling, maar delft uiteindelijk het onderspit. Zwaar gewond trekt hij zich terug in de woestijn (Deel II). Daar ontmoet hij Zuster Dood. Zij is vergevend en hulpvaardig. Zij doet hem zijn daden overdenken en wijst hem de weg naar boete en verzoening. Zuster Dood draagt hem op, zijn nieuw verworven inzicht mee te delen aan de mensen. Hij gaat terug om de tranen van zijn slachtoffers te drogen. Hij wijst de volkeren de weg naar de spirituele harmonie. Wanneer hij sterft, stijgt zijn ziel op tot het hogere bewustzijn. (Deel III).

Voor de intense en overweldigende transcendente ontknopning had Nemtin geen muziek voorhanden. Hij moest zijn eigen muzikale beslissingen nemen: "De coda begint met een soort transfiguratie. Op de climax begint een zachte rite, met de klank van klokken en koorzang. Bijna elk melodisch motief uit de drie delen wordt hernomen. En op het einde zingt het koor unisono het viernotenmotief van de dood. Maar het klinkt niet als de dood, maar eerder als een stap naar een ander niveau van leven. Bij het begin – wanneer de klokken luiden – klinken die vier noten luid, maar sterven dan uit en alles verdwijnt, lost op. En dit is precies, dacht ik, wat er gebeurt op het einde. Het universum dat in alle richtingen vervliegt, begint zich samen te ballen tot een enkele noot – de noot fa-kruis, waar Skrjabin zo van hield. De *Handeling* is voorbij."

## Verraderlijk eerbetoon

Hoe kunnen we op een zinvolle manier omgaan met Nemtins monumentale partituur? Een reconstructie van Skrjabin's muzikale ideeën blijft utopisch. Nemtins versie van *Vorbereidende Handeling* is bijgevolg zijn eigen compositie. Maar omdat Nemtin kon steunen op een excellente kennis van de stijl en het oeuvre van Skrjabin, geeft de muziek toch een idee van wat Skrjabin mogelijk had kunnen schrijven. Anderzijds bevat het overgeleverde schetsmateriaal te weinig aanduidingen voor een volwaardige reconstructie. Wat nooit heeft bestaan, valt niet te reconstrueren. Of Skrjabin ooit tot een uitwerking zou zijn gekomen, blijft een onbeantwoorde vraag.

De betekenis van Nemtins compositie is daarom dubbel. Zij is zowel een eerbetoon als een respectvol verraad aan Skrjabin's project: een eerbetoon, omdat het hulde brengt aan een uitzonderlijke componist; een verraad, omdat Skrjabin *Vorbereidende Handeling* nooit heeft gezien als een vrijblijvend concertstuk. Hij zou schrikken van het idee dat een concertpubliek zijn muziek passief zou beluisteren. In zijn voorstelling was het een *Gesamtkunstwerk*, een totaalkunst, waarin geen scheiding zou bestaan tussen uitvoerders en publiek. Bovendien heeft Nemtin in zijn uitwerking enkele gedurfde

beslissingen genomen. Hij laat het koor en de vocalisten bijvoorbeeld tekstloos zingen. Skrjabin had echter veel tekstmateriaal verzameld in twee ontwerpen voor het libretto. Hij dacht aan een recitant, aan aria's en koornummers. Hij heeft echter geen muziek geschreven bij de teksten. Vandaar dat Nemtin redeneerde dat Skrjabin het plan had laten varen om zijn teksten in de uitvoering te laten horen.

Hoe dan ook, de muziek van Nemtins partituur staat dicht genoeg bij Skrjabin om een indruk te geven van de Dionysische roes die hem voor ogen stond. Willen we dicht bij de geest van Skrjabin's holistische project komen, is het raadzaam om de intellectuele grondslagen van zijn visie in de beleving te betrekken. Hoe mysterieus Skrjabin's project ook mag lijken, de componist bouwde zijn droombeeld op een filosofische grondslag die in het Russische *fin-de-siècle* ernstig werd genomen.

Maar ook los daarvan kunnen we Skrjabin's muziek perfect beluisteren en ons erdoor laten overdonderen, zonder hem te moeten volgen in zijn "kosmische hokus-pokus", zoals een commentator het ooit noemde.

**Francis Maes**

# Een lichtontwerp voor *Mysterium*

De laatste jaren zijn producties met werk van Skrjabin waarbij ook een visuele component aan verbonden is, steeds populairder. De aanleiding daarvoor is onder meer de (vermeende) synesthesie van Skrjabin. Bij deze aangeboren eigenschap worden zintuigelijke waarnemingen vermengd. Skrjabin zag kleuren bij bepaalde tonen en harmonieën – al wordt dat tegenwoordig in twijfel getrokken.

Maar ook al had Skrjabin misschien toch geen synesthesie, een multimediale uitvoering van zijn werk – zeker wat betreft *Mysterium* – is verantwoord door de ideeën van de componist zelf: in zijn geschriften gaf hij aan te dromen van een totaalspektakel waarbij onder meer licht aan te pas kwam, en in zijn *Prométhée: Le poème du feu*, op. 60 heeft hij inderdaad ook een partij voor 'lichtklavier' voorzien.

## Lichtklavier

Al in de 19e eeuw experimenteerden uitvinders en artiesten met 'kleuorgels': een instrument, gestoeld op het ontwerp van klavierinstrumenten, dat een visuele tegenhanger moest zijn voor auditieve instrumenten. Als het bespeeld werd, werd gekleurd licht geproduceerd in plaats van klank. Zeker rond 1900, de periode bij uitstek waarin kunstenaars droomden van grootse totaalspektakels, was een dergelijk instrument de droom

van velen. Doordrongen van die tijdsgeschiedenis heeft Skrjabin in *Prométhée* naast de gebruikelijke partijen voor strijkers, blazers, percussie enz. ook een 'tastiera per luce', een 'lichtklavier' voorgeschreven.

Deze partij voor 'luce' ziet er zeer gelijkaardig uit als een partij voor een ander instrument: op één notenbalk staat de partij met noten uitgeschreven, meestal tweestemmig en soms ook driestemmig. Alleen: de noten zijn geen indicatie van een toonhoogte maar wel van een kleur. Aan elke noot van het klavier heeft Skrjabin immers een welbepaalde kleur gekoppeld. Als de luce-speler het klavier bespeelt, klinken er dus geen tonen maar gaan er gekleurde lampen op het lichtorgel aan. Dergelijk lichtorgel, zoals bedacht door Skrjabin, werd echter maar één keer gebruikt, voor een opvoering van *Prométhée* in New York in 1915.

## Het kleursysteem van Skrjabin

Niet alleen kende Skrjabin aan elk tonaal centrum een kleur toe, elke toon/kleur had ook een intrinsieke betekenis. Zo komt voor hem do (rood) overeen met het thema van de "wil", met "conflict" en "materie". Mi is blauw, en is geassocieerd met het thema van de "dromen". La-mol staat voor "materialisatie", re voor "dematerialisatie", enz. Fa-kruis, geassocieerd met donkerblauw, was

echter de favoriete toonaard van Skrjabin en staat voor “creativiteit”, “harmonie” en “transcendentie”. In het systeem van Skrjabin zijn rood en donkerblauw, of do en fa-kruis, twee antipolen.

In de partituur van *Prométhée*, en ook in die van *Mysterium*, is de partij voor luce meestal tweestemming: er is een ‘trage’ luce en een ‘snelle’ luce. De trage zijn lang aangehouden noten (dus kleuren) terwijl de snelle actiever beweegt. De snelle luce beweegt mee met de harmonische wijzigen in het werk, maar de rol van de trage luce is minder duidelijk. De meeste vorsers gaan ervan uit dat deze partij een soort fundamentele sfeer op de achtergrond vormt, zonder direct gelieerd te zijn met de harmonie.

### Een lichtontwerp voor *Mysterium*

*Prométhée* was bedoeld als een soort voorstudie voor *Mysterium*. Onder meer daarom heeft Alexander Nemtin in zijn uitwerking van Skrjabins schetsen ook een partij voor luce voorzien. Maar in tegenstelling tot *Prométhée* staan er in de partituur geen woordelijke kleuraanduidingen of beschrijvingen van het licht. Waar een multimediale uitvoering van *Prométhée* dus zeer accuraat kan worden opgezet (in zijn partituur heeft Skrjabin bijna van maat tot maat woordelijk aanduidingen gegeven), tasten we bij een dergelijke uitvoering van *Mysterium* iets meer in het duister. Daar komt bij dat, indien

we de luce-partij in *Prométhée* of *Mysterium* nauwgezet volgen – wat in het geval van *Mysterium* dus niet helemaal mogelijk is – het resultaat letterlijk oogverblindend is. De voorziene kleur- en lichtwisselingen zijn volgens de snelle luce-partij immers zeer frequent. Voor een uitvoering van *Prométhée*, een werk dat 20 minuten duurt, is een nauwgezette uitvoering nog wel mogelijk. Maar in het geval van *Mysterium*, dat 2 uur en 40 minuten duurt, riskeren we een collectieve epilepsieaanval...

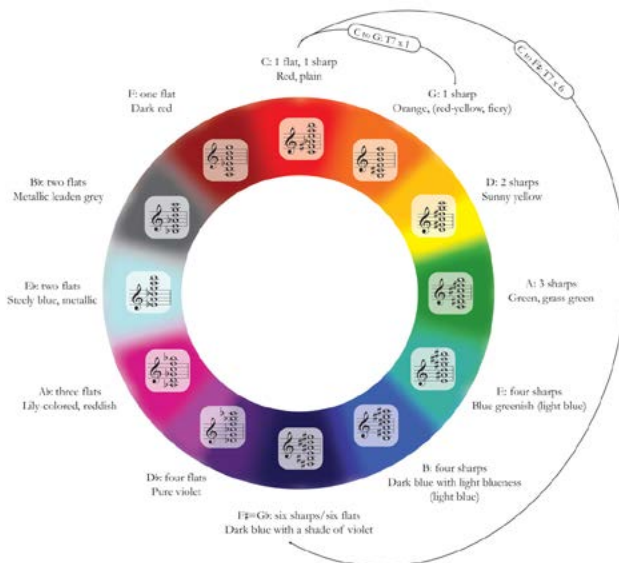
Voor het lichtontwerp van deze productie hebben we dus keuzes moeten maken. We hebben ervoor gekozen om vooral de ‘trage luce’ te gebruiken als basis. Die partij vormt de basiskleur, en die wordt vervolgens aangevuld met de kleuren uit de ‘snelle luce’. Omdat aanduidingen over lichtintensiteit enz. ontbreken in de partituur van Nemtin, hebben we ons voorts laten leiden door het verhalende element achter het werk en door de beweging van de muziek zelf. Er kwam dus (noodgedwongen) ook een zekere mate van eigen *Empfindung* aan te pas... Met deze aanpak trachtten we te komen tot een lichtplan dat musicologisch zo goed mogelijk te verantwoorden is, esthetisch bevredigend en structureel logisch is.

Dat lichtplan ziet er finaal bijgevolg als volgt uit: het eerste deel, *Universum*, verhaalt de goddelijke creatie van de wereld, inclusief de mens. We horen

plechtige, chaotische en tumultueuze muziek. De keuze was hier om, zoals dat ook in de partituur staat, rood en donkerblauw – de twee basiskleuren – als het ware te laten wedijveren. In deel twee, *Mensheid*, staat de mens centraal. In dit deel is er veel actie, beweging: de mens is actief op aarde, maar richt er veel onheil aan. Het dominante kleur is rood (de “wil”). Belangrijke andere kleuren zijn oranje, violet, grijs en lichtblauw. Zeker in de finale van het tweede deel is de kleur

rood zeer dominant: de mens stort de wereld in een destructieve dans. In deel drie, *Transfiguratie*, staat de verlossing centraal. Hier komt bijgevolg vooral het universele donkerblauw aan bod – zeker op het einde. Aan het begin is er nog veel rood (de mens worstelt nog), maar dat verandert finaal in het Eeuwige donkerblauw, als de verlossing een feit is.

### Alexander Jocqué



Toonaarden met Skrjabins geassocieerde kleuren

© Gawboy & Townsend

# ACTE PRÉALABLE AU MYSTÈRE

***Durant plus de dix ans, le compositeur utopiste russe Alexandre Scriabine rêva d'un projet aussi improbable qu'impossible : un grand mystère, qui devait se dérouler dans un lieu sacré en Inde. Les spectateurs seraient émotionnellement impliqués au même titre que les participants, mais la pièce initierait également un processus destiné à élever spirituellement l'humanité tout entière et inaugurerait la fin apocalyptique du monde. Avant d'en rire comme d'une chimère ou d'une blague étrange, il nous faut réaliser que Scriabine y croyait réellement. Il considérait que l'art possède la force de changer le monde. Avec Le Mystère, il en libérerait la puissance.***

C'est en 1902 que l'idée de ce projet gigantesque vint à Scriabine, à la suite d'un projet d'opéra sur le même principe. Le genre de l'opéra lui semblait trop restrictif, le théâtre n'étant pas capable de déclencher l'ivresse collective que Nietzsche avait décrite dans *La Naissance de la tragédie*. Depuis lors, le compositeur pensait à une véritable cérémonie collective, qui abolirait la séparation entre artistes et public, les spectateurs participant réellement à l'acte créatif. À partir de 1909 et jusqu'à sa mort prématurée en 1915, Scriabine ne lâcherait plus le projet. Être compositeur ne lui suffisait plus. Il voulait tout : l'art total, l'ultime transformation

## L'art, une force créatrice dans le symbolisme russe

La vision artistique d'Alexandre Scriabine était un produit de l'âge d'argent. C'est ainsi que l'on appelle l'automne culturel de la Russie tsariste, avant que la révolution de 1917 ne vienne tout changer, dans lequel le symbolisme occupe une place importante parmi les mouvements culturels. La pensée de Scriabine peut être vue comme une manifestation radicale des idées symbolistes.

L'art symboliste est reconnaissable à son emphase et à sa spiritualité. Les symbolistes répondaient au matérialisme croissant de l'époque moderne par la nostalgie des valeurs spirituelles et d'une unité perdue entre esprit et matière. Certains cherchaient des traces spirituelles dans les anciennes coutumes et légendes russes, d'autres s'immergeaient totalement dans l'occultisme et le spiritisme, assistaient à des séances étranges et tentaient d'intégrer les idées spiritualistes dans leur vie quotidienne.

Nous pouvons voir le symbolisme comme la dernière poussée de la vision dualiste du monde qui dominait la pensée occidentale depuis Platon. Dans cette

perspective, l'homme est le citoyen de deux mondes : celui que nous voyons et expérimentons, et le monde métaphysique qui se cache derrière lui. Pour Platon, le monde sensible était le reflet du monde idéal. Le christianisme a ajouté sa propre interprétation à l'immortalité de l'âme.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le dualisme a conduit aux idées métaphysiques du romantisme. Dans la vision romantique, l'homme aspire à la *Jenseits* : l'autre dimension de la réalité, que l'on ne peut connaître, mais dont l'art, et surtout la musique, peut donner une impression éphémère. *Unsre Heimat ist nicht hier* – Notre Patrie n'est pas ici : c'est ainsi que Richard Wagner énonça avec force la soif de *Jenseits* dans ses *Wesendoncklieder*.

Le philosophe et penseur religieux russe Vladimir Soloviev alla encore un pas plus loin : « Comme l'exprime Hegel, la beauté est l'incarnation de l'idée universelle et éternelle dans les phénomènes concrets et éphémères ; mais ceux-ci restent éphémères et disparaissent comme des vagues dans la marée du processus matériel. » La beauté parfaite, selon Soloviev, ne naît que comme une idée et une matière qui s'interpénètrent. Le matériel participe dès lors de l'immortalité de l'idée. Il s'ensuit que la vraie beauté peut changer la réalité matérielle. Elle n'est pas seulement l'ombre de l'idée, comme l'affirmait Platon, mais une force qui peut améliorer la réalité.

Les symbolistes russes étaient convaincus de pouvoir mettre la vision de Soloviev en pratique. Ils désignaient le pouvoir actif qu'ils attribuaient à l'art sous le nom de « théurgie »

(« action divine »). Parce que Friedrich Nietzsche avait déclaré que Dieu est mort, l'art devait s'emparer du pouvoir créateur divin. Pour rendre la théurgie possible, l'artiste devait lever la distinction entre art et vie. La vie elle-même était un projet artistique.

## Théurgie et théosophie à la base du Mystère

Scriabine partageait cette vision sur la fonction théurgique de l'art. Cela s'observe notamment dans la manière dont il se comparait à Claude Debussy. Il qualifiait la musique de Debussy d'« expression d'un Éros passif ». Sa propre musique incarnait l'Éros actif. Ainsi, Debussy amène l'auditeur à un état de contemplation, tandis que Scriabine agit activement sur la conscience. Il se sentait renforcé dans la conviction selon laquelle la musique peut produire cet effet par l'exemple de Richard Wagner. Après tout, ce dernier avait réussi, avec sa musique, à créer un accès direct à la réalité nouménale. Et pourtant, Wagner fit une grossière erreur, selon Scriabine : il continuait à ne jurer que par le théâtre, avec ses représentations artificielles et sa stricte séparation entre scène et public. Pour pouvoir réellement libérer la force transformatrice de l'art, le théâtre devait disparaître. La représentation devait céder la place à un rite collectif. Les bases du *Mystère* étaient jetées.

La transformation de la conscience était un côté de la médaille. L'apocalypse en était le second : la fin du monde



phénoménal, la suppression du temps et de l'espace et le retrait universel de toute existence dans l'âme du monde. Scriabine emprunta cette idée à la théosophie d'Helena Blavatsky.

Dans la vision de cette dernière, la conscience du corps matériel évolue vers l'esprit universel, de *rupa* à *atma*, selon la terminologie hindouiste. Ce mouvement est parallèle au développement du cosmos depuis la matière jusqu'au niveau divin. Cela se produit par cycles de sept stades. Scriabine conçut pour cette raison son *Mystère* comme un événement en sept jours et sept nuits. Blavatsky prévoyait que les hommes arriveraient au niveau du corps astral (*linga sharira*), mais n'atteindraient les strates supérieures que dans un futur lointain.

Scriabine pensait la corriger. Son *Mystère* viendrait accélérer toute la transformation cosmique et supprimerait l'existence matérielle.

Scriabine n'avait-il donc aucun retour sur ses théories entêtées ? À partir de 1909, il établit des contacts réguliers avec des symbolistes mystiques. Il noua une relation de confiance très étroite avec le poète Viatcheslav Ivanov. Comme Scriabine, celui-ci croyait en la force transformatrice de l'art. Il ne put cependant le suivre dans son affirmation qu'une seule œuvre d'art pourrait provoquer le bouleversement cosmique. Ivanov commença à douter de sa santé mentale : « Scriabine est instable... il y a quelque chose qui ne va pas chez lui, une maladie spirituelle sérieuse. »



Alexandre Scriabine

## Acte préalable au Mystère

Pourtant, Scriabine fut assez lucide pour voir à temps que son *Mystère* resterait une utopie. À partir de 1913, il commença à réfléchir à un *Acte préalable*. L'humanité n'était pas prête pour le grand bond en avant. L'*Acte préalable* était un premier pas dans la bonne direction. Scriabine essaya de rendre son projet intelligible. Il écrivit un livret pour l'*Acte préalable* qui précéderait le véritable *Mystère*, et une salle de concert normale pourrait parfaitement convenir à sa production.

Les idées utopiques du *Mystère* imprègnent néanmoins l'*Acte préalable*. Scriabine continuait à rêver d'un demi-temple avec un dôme, avec un toit

partiellement ouvert pour permettre aux sons de la nature d'entrer et la vue sur les étoiles. Scriabine se voyait au milieu de cercles concentriques, avec des symbolistes théosophes et mystiques autour de lui et les autres participants disposés de plus en plus loin, selon leur niveau spirituel.

Scriabine était tellement fasciné par l'œuvre d'art totale qu'il perdit apparemment tout intérêt pour la musique. Les témoignages confirment qu'il voyait la musique non pas comme un produit

fini, mais comme un processus créatif. C'est ainsi que lors d'une séance occulte, il improvisa de possibles élaborations musicales sur le piano. Il récupéra le matériel de ses *Préludes op. 74*, mais ne parvint jamais à rendre jouable la musique qu'il avait en tête. Au final, il ne laissa qu'une cinquantaine de pages avec des esquisses, sans ordre, sans structure détaillée ni plan. La partition ne fut donc jamais écrite.

**Francis Maes**

## Alexander Nemtin et la maîtrise de l'impossible

C'est en 1970 que le compositeur soviétique Alexander Nemtin découvrit les esquisses de Scriabine pour *Acte préalable* au *Mystère*. Il ne put résister à l'envie de faire entendre cette mystérieuse musique, dont la reconstitution l'occupa jusqu'en 1996.

Nemtin commença modestement avec un poème symphonique d'une vingtaine de minutes, mais réalisa rapidement qu'une telle œuvre ne pourrait jamais satisfaire à l'esprit du projet de Scriabine. Kirill Kondrachine créa une première partie en 1973, puis Nemtin continua dans la même voie et écrivit deux parties supplémentaires. Les trois parties furent titrées *Univers* (1972), *Humanité* (1976-1980) et *Transfiguration* (1996).

### L'Acte préalable de Scriabine et Nemtin

Dans le schéma théosophique, l'acte préalable représente le retour de l'homme à la conscience spirituelle. Ceci est réalisé par l'union du *manas* inférieur (la conscience de l'ego mortel) et du *manas* supérieur (l'ego supérieur de la volonté transcendantale). Chez Scriabine, ces deux niveaux sont symbolisés par les principes masculin et féminin. Le processus est expliqué au moyen d'une parabole.

Après le récit de la création de l'univers (la partie I dans la partition de Nemtin) vient celui de la chute de l'humanité. Un guerrier cruel, le « super homme », sème la mort et la destruction, avant d'en être lui-même victime.

Lourdement blessé, il se retire dans le désert (partie II). Là, il rencontre Sœur Mort, qui pardonne et porte secours. Elle lui rappelle ses actes et lui montre le chemin de la pénitence et de la réconciliation. Sœur Mort lui donne l'ordre de partager sa nouvelle vision avec les hommes. Il retourne sécher les larmes de ses victimes et montre aux gens la voie de l'harmonie spirituelle. Quand il meurt, son âme s'élève à la conscience supérieure (partie III).

### La musique de Nemtin est assez proche de celle de Scriabine pour donner une idée de l'ivresse dionysiaque que ce dernier imaginait.

Aucune musique n'était à la disposition de Nemtin pour l'intense et imposant dénouement. Il dut prendre ses propres décisions musicales : « La coda s'ouvre avec une sorte de transfiguration. Au climax commence un rite doux, avec le son de cloches et d'un chœur. Presque tous les motifs mélodiques des trois parties sont répétés. À la fin, le chœur chante à l'unisson le motif de quatre notes de la mort. Cela ne ressemble pas à la mort, mais semble plutôt une étape vers un autre niveau de la vie. Au début – quand les cloches sonnent –, les quatre notes résonnent fort, puis s'éteignent et tout disparaît, se dissout. C'est précisément, il me semble, ce qui se passe à la fin. L'univers qui fuit dans toutes les directions commence à se rassembler sur une seule note – fa dièse, la note que Scriabine aimait tant. L'Acte est terminé. »

## Traître hommage

Comment pouvons-nous manier la partition monumentale de Nemtin en lui donnant sens ? Une reconstruction des idées musicales de Scriabine reste utopique. La version par Nemtin d'*Acte préalable* est donc sa propre composition. Cependant, grâce à son excellente connaissance du style et de l'œuvre de Scriabine, sa musique nous permet de nous faire une idée de ce que Scriabine aurait pu écrire. Par ailleurs, les esquisses conservées contiennent trop peu d'indications pour permettre une reconstruction complète. Ce qui n'a jamais existé ne peut être reconstruit. Scriabine serait-il jamais parvenu à élaborer son œuvre ? La question reste ouverte.

La signification de la composition de Nemtin est dès lors double. Elle est à la fois un hommage et une trahison respectueuse du projet de Scriabine : un hommage rendu à un compositeur exceptionnel ; une trahison, parce que Scriabine n'a jamais considéré *Acte préalable* comme une simple pièce de concert. Il serait choqué à l'idée qu'un public de concert puisse écouter sa musique de façon passive. Dans sa présentation, il s'agissait d'une *Gesamtkunstwerk* (une œuvre d'art totale), sans séparation entre artistes et

public. Nemtin a également pris des décisions audacieuses, comme celle de laisser le chœur et les chanteurs chanter sans texte. Scriabine avait rassemblé beaucoup de matériel textuel en deux projets pour le livret. Il pensait à un récitant, à des arias et à des parties pour chœur. Il n'a cependant pas écrit de musique sur les textes. C'est pourquoi Nemtin a estimé que Scriabine avait abandonné l'idée d'insérer ses textes dans la réalisation.

Quoi qu'il en soit, la musique de Nemtin est assez proche de celle de Scriabine pour donner une idée de l'ivresse dionysiaque que ce dernier imaginait. Si nous voulons nous rapprocher de l'esprit du projet holistique de Scriabine, il est opportun d'associer les fondements intellectuels de sa vision à l'expérience. Aussi mystérieux que soit le projet de Scriabine, le compositeur a construit son rêve sur une base philosophique qui fut prise au sérieux par la fin de siècle russe.

Mais à part cela, la musique de Scriabine peut tout aussi bien être écoutée et nous submerger, sans que nous n'ayons à suivre le compositeur dans son « hocus pocus comsique », comme le décrit un commentateur.

**Francis Maes**

# Un projet de lumières pour Le Mystère

Ces dernières années, les productions autour des œuvres de Scriabine avec une composante visuelle ont connu une popularité croissante. Cela s'explique notamment par la synesthésie (présumée) du compositeur. Dans cette caractéristique innée, différentes perceptions sensorielles sont associées : Scriabine liait des couleurs à certains sons et harmonies – bien que l'on remette cela en question aujourd'hui.

Mais même si Scriabine n'était pas atteint de synesthésie, une exécution multimédia de son œuvre – en particulier du *Mystère* – est justifiée par ses propres idées : dans ses écrits, il cède au rêve d'un spectacle total où la lumière notamment intervient ; ainsi, une partie pour « clavier à lumières » est prévue dans *Prométhée : Le poème du feu*, op. 60.

## Clavier à lumières

Au XIX<sup>e</sup> siècle déjà, des inventeurs et des artistes expérimentèrent avec l'« orgue à couleurs » – dont la conception est basée sur celle des instruments à clavier et offrant un correspondant visuel aux instruments sonores. Quand on en jouait, une lumière colorée était produite plutôt que du son. Vers 1900 certainement, la

période par excellence où les artistes aspiraient au grand spectacle total, un tel instrument était le rêve de beaucoup d'entre eux. Inspiré par cet esprit du temps, Scriabine intégra, outre les parties habituelles pour cordes, vents, percussions, etc., une partie pour « *tastiera per luce* », ou « clavier à lumières ».

Cette partie pour « *luce* » ressemble beaucoup à celle d'un autre instrument : elle est écrite avec des notes sur une portée, généralement à deux voix, parfois à trois voix. Les notes ne sont cependant pas une indication de hauteur, mais bien de couleur. À chaque note du clavier est liée une couleur spécifique. Ce sont donc des lumières colorées qui s'allument plutôt que des sons qui sortent de l'instrument. Cet « orgue à lumières », tel que conçu par Scriabine, n'a été utilisé qu'une seule fois, pour une représentation de *Prométhée* à New York en 1915.

## Le système de couleurs de Scriabine

Scriabine attribua donc une couleur à chaque centre tonal, mais chaque son/couleur avait également une signification propre. Ainsi, le do (rouge) correspond au thème de la « volonté », au « conflit » et à la « matière ». Mi est bleu et est associé au thème des « rêves ». La bémol est associé à la

« matérialisation », ré à la « dématérialisation », etc. Fa dièse, bleu foncé, était la tonalité préférée de Scriabine et correspondait à la « créativité », à l'« harmonie » et à la « transcendance ». Dans le système de Scriabine, le rouge et le bleu foncé, ou do et fa dièse, se situaient aux antipodes.

Dans la partition de *Prométhée* comme dans celle du *Mystère*, la partie pour luce est généralement écrite à deux voix : il y a un *luce* « lent » et un *luce* « rapide ». La partie lente consiste en notes (et donc en couleurs) tenues, tandis que la partie rapide change plus activement. Si le *luce* rapide bouge selon les changements harmoniques de l'œuvre, la fonction du *luce* lent est moins claire. La plupart des chercheurs supposent que cette partie forme une sorte d'atmosphère fondamentale en arrière-plan, qui n'est pas directement liée à l'harmonie.

### Un projet de lumières pour Le Mystère

*Prométhée* a été conçu comme une sorte d'étude préliminaire au *Mystère*. C'est ainsi qu'Alexander Nemtin, dans son adaptation des esquisses de Scriabine, a prévu une partie pour *luce*. Mais contrairement à *Prométhée*, il n'y a dans la partition aucune indication de couleur ni aucune description de la lumière. Là où une représentation multimédia de *Prométhée* peut être mise en place de manière très précise (dans sa partition, Scriabine a donné des

indications presque mesure par mesure), avec *Myterium*, nous tâtonnons quelque peu. À cela s'ajoute le fait que, si nous suivons de près la partie de *luce* dans *Prométhée* ou dans *Le Mystère* – ce qui, dans le cas de cette dernière, n'est donc pas tout à fait possible –, le résultat est littéralement éblouissant. En effet, les changements de couleurs et de lumières sont très fréquents dans la partie de *luce* rapide. Cela ne pose pas de problème majeur pour *Prométhée*, qui dure une vingtaine de minutes, mais pour *Myterium*, qui dure 2 heures 40, nous risquons la crise d'épilepsie collective... Pour le projet de lumières de cette production, nous avons donc dû faire des choix. Nous avons décidé de partir du *luce* lent, qui donne ainsi la couleur de base, complétée ensuite avec les couleurs du *luce* rapide. Comme la partition de Nemtin ne comporte aucune indication d'intensité lumineuse, nous avons été guidés par la narration sous-jacente à l'œuvre et par le mouvement de la musique elle-même. Un certain degré d'*Empfindung* (ressenti) était donc (forcément) présent... Avec cette approche, nous avons essayé de proposer un plan de lumières qui puisse autant que possible être musicologiquement justifiable, esthétiquement satisfaisant et structurellement logique.

Ce plan de lumières ressemble finalement à ceci : la première partie, *Univers*, raconte la création divine du monde, y compris de l'homme. La

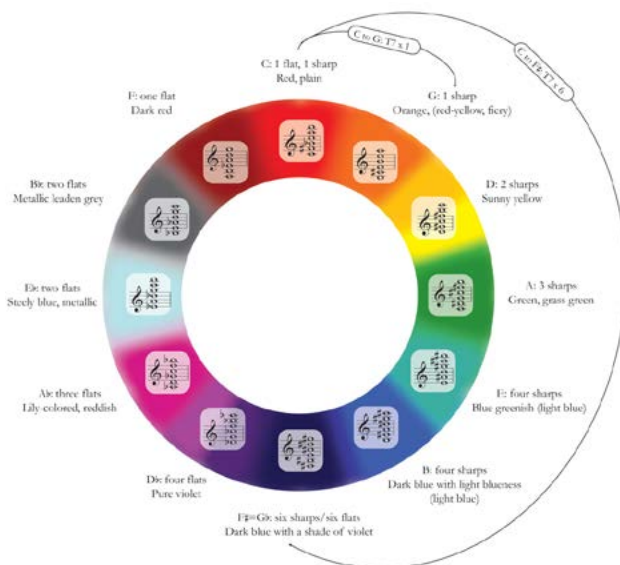
musique est solennelle, chaotique et tumultueuse. Comme dans la partition, le choix que nous avons à faire était en quelque sorte de faire rivaliser le rouge et le bleu foncé – les deux couleurs de base.

Dans la deuxième partie, *Humanité*, il y a beaucoup d'action, de mouvement : l'homme est actif sur terre, mais il provoque des désastres. La couleur dominante est le rouge (la « volonté »). Les autres couleurs importantes sont l'orange, le violet, le gris et le bleu clair. Dans le finale de la

deuxième partie, la couleur rouge reste très dominante : l'homme jette le monde dans une danse destructrice.

Dans la troisième partie, *Transfiguration*, le salut est central. Ici, c'est le bleu foncé universel qui domine – surtout à la fin. Au début, il reste beaucoup de rouge (l'homme lutte encore), mais cela se transforme finalement en bleu foncé éternel, quand le salut est devenu un fait.

**Alexander Jocqué**



Les tonalités et les couleurs associées par Scriabine

© Gawboy & Townsend

# PREFATORY ACTION TO THE MYSTERIUM

***The utopian Russian composer Alexander Scriabin spent ten years dreaming of an impossible project that had never been pulled off before: a grandiose mystery play, to be performed at a sacred site in India. Not only would both artists and audience be emotionally drawn into this play, it would also initiate a process that herald the apocalyptic end of the world as we know it and usher in a new era for humanity, on a different spiritual level. Before we laugh this off as delusions of grandeur or a bizarre joke, it is worth noting that Scriabin was very serious. He believed that art does have the power to change the world and that his *Mysterium* would unleash this power.***

Scriabin became obsessed with the idea for this gigantic undertaking from 1902 onwards, after abandoning the preliminaries for an opera about this idea. However, he felt the genre was too limited. The theatre would never be able to unleash the collective feeling of mystic unity, which Nietzsche had written about so eloquently in his *The Birth of Tragedy*. Since then, the composer had been mulling over a collective ceremony, which would eliminate the divide between the artists and the audience. The spectators would be participants in this creative undertaking. From 1909 until his untimely

death in 1915, Scriabin was consumed by this project. It was no longer sufficient to simply be a composer. He wanted it all: the *Gesamtkunst*, the ultimate transformation.

## Art as a creative force in Russian Symbolism

Scriabin's artistic views were the product of the Silver Age, or the twilight of the culture of tsarist Russia, before the 1917 Revolution would go on to change everything. Symbolism held a prominent role among the cultural movements of the Silver Age. Scriabin's ideas can be explained as a radical consequence of these symbolist ideas.

Symbolist art emphasises spirituality. The symbolists responded to the increasing materialism of modern times with a sense of nostalgia for spiritual values and the unity between mind and matter, which they felt had been irretrievably lost. Some searched for spiritual traces in old Russian customs and legends. Others turned to occultism and spiritism, attending bizarre seances and attempting to incorporate their spiritual ideas in their daily life.

Symbolism in a sense is the last resurgence of the dualistic world view which had dominated Western thinking



since Plato. In this view, man belongs to two worlds: the world we see and experience and the metaphysical world that is concealed behind it. According to Plato, the phenomenal world was a reflection of the perfect idea world. Christianity added its own interpretation of the immortal soul to this. In the nineteenth century, dualism gave rise to the metaphysical ideas of the Romantic movement. In this vision, man longs for the *Jenseits*: the other dimension of reality, the unknowable Beyond, of which art and music especially can give a fleeting impression. *Unsre Heimat ist nicht hier* – our homeland is not here: that is how Richard Wagner powerfully expressed the longing for this Beyond in his *Wesendoncklieder*.

The Russian philosopher and religion thinker Vladimir Solovjov went one step further: “In Hegelian aesthetics, beauty is an incarnation of the universal and eternal idea in individual and transitory phenomena. Yet this is how they remain, transitory, vanishing, like disconnected waves in the flow of the material process.” Perfect beauty, Solovjov reasoned, is only created when idea and matter mutually permeate each other. As such, the material becomes part of the immortality of the idea. Following from this, true beauty can transform the material reality. It is not merely the shadow of the idea, as Plato theorised, but a transformative power that can improve our reality.

The Russian symbolists wholeheartedly embraced this notion, believing that they could put Solovjov’s vision into practice. They called this *theurgy*, believing that art

could actively transform creation and even complete it. The term means divine action. After Friedrich Nietzsche declared that God was dead; art would have to take over this divine, creative and transformative role. For *theurgy* to be possible, the artist had to abolish the distinction between art and life. Life itself became an artistic project.



L'Homme-Dieu, by the symbolist and theosophist Belgian painter Jean Delville  
 © Lukas - Art in Flanders VZW  
 photo Dominique Provost

## Theurgy and theosophy as the cornerstones of **Mysterium**

Scriabin shared this vision on the theurgical function of art. This is apparent, among others, in the way he compared himself to Claude Debussy. He called Debussy’s music the expression of a

passive Eros. In other words, Debussy's music inspires a state of contemplation in the listener whereas Scriabin actively intervenes on the level of our consciousness. His convictions were inspired by the example of Richard Wagner, who had succeeded in creating a portal to the idea realm with his music. But Wagner made a capital mistake, according to Scriabin. He continued to swear by the theatre, with its artificial performances and its strict separation between the stage and audience. The theatre had to disappear to effectively unleash art's transformative power, Scriabin posited. Representation had to make way for a collective rite. And that is how the foundation for the *Mysterium* was laid.

The transformation of consciousness was just one side of the coin. The other was the Apocalypse: the end of the phenomenal world, the abolition of time and space and the universal integration of all existence into the universal soul. Scriabin derived his ideas from Helena Blavatsky's Theosophy.

In Blavatsky's views, the consciousness of the material body evolved to the universal spirit, or from *rupa* to *atma*, in the terminology of Hinduism. This movement runs parallel with the development of the cosmos, from the material to the divine plane. This occurs in cycles of seven planes. That is why Scriabin originally conceived his *Mysterium* as an event that would take place for seven days and nights. Blavatsky predicted that mankind would achieve the level of astral body (*linga sharira*) but that the higher levels

would only occur in a distant future.

Scriabin hoped to correct her. His *Mysterium* would accelerate the entire cosmic transformation and abolish the material existence.

Was there no resistance against Scriabin's rather idiosyncratic theories? From 1909, he was in regular contact with mystical symbolists. His closest friend was the poet Vyacheslav Ivanov. Like Scriabin, Ivanov believed in the transformative power of art. He did not agree with his premise that one single artwork could cause a cosmic upheaval, however. Ivanov started to doubt Scriabin's mental well-being. "Scriabin is unstable... there is something with wrong, a serious spiritual condition."

## Prefatory Action to Mysterium

And yet, Scriabin was sufficiently lucid to realise in time that his *Mysterium* would always remain a utopia. From 1913 onwards, he started to think about a *Prefatory Action*. Mankind was far from ready for the great leap forward but the *Prefatory Action* was, in any event, a good step in the right direction. Scriabin attempted to maintain an overview of his project. He wrote a libretto for the *Prefatory Action*, which preceded the actual *Mysterium*, and for the performance of which an ordinary concert hall would be sufficient.

Nonetheless, the utopian ideas of the *Mysterium* also crept into the *Prefatory Action*. Scriabin continued to dream of a half temple with a dome, with a partly open roof to draw in the sounds of nature and the stars above. Scriabin visualised himself as being in the centre of concentric circles, surrounded by theosophers and mystic symbolists and successive groups of participants, ranked by spiritual level in these circles.

In fact, Scriabin became so obsessed with his *Gesamtkunstwerk* that he apparently lost all interest in music. Testimonies confirm that he saw music as a creative process and not as a finished product. Like in an occult seance, Scriabin improvised potential musical treatments on the piano. He recovered material from his *Preludes opus 74*, but never completed a

performable treatment of the music he had in mind. All he left was a portfolio with 50 sheets, with sketches, in no specific order, without developed structures and without a plan. Therefore, he never wrote the score for his *Mysterium*.

#### Francis Maes

# Alexander Nemtin and the command of the impossible

In 1970, the Soviet composer Alexander Nemtin was shown Scriabin's sketches for the *Prefatory Action to the Mysterium*. He could not resist the urge to make this elusive music so available to listeners. Therefore he embarked on a 26-year undertaking, studying and working on Scriabin's notes until 1996.

Nemtin started out modestly with a 20-minute symphonic poem, but soon he realised that such a work would never do justice to the spirit of Scriabin's project. In 1973, Kyrill Kondrashin first performed the opening part. Nemtin continued on this course, creating another two parts. The three parts are *Universe* (1972), *Mankind* (1976-80) and *Transfiguration* (1996).

## Scriabin and Nemtin's

### Prefatory Action

The *Prefatory Action* stands for mankind's spiritual reawakening in the theosophic scheme. This is achieved by the reunion of the Lower Manas (the ordinary mind, the mortal Ego) with the Higher Manas (the higher Ego of the transcendent, immortal Ego). Scriabin symbolised these two levels in the form of the Male and the Female Principle. The process is explained with a parable.

The presentation of the creation of the universe (Part I in Nemtin's score) is followed by the Fall of Man and the entry of "Superman", a cruel warrior who spreads death and

destruction but ultimately is defeated. He is critically wounded but escapes into the desert (Part II), where he meets Sister Death. She is forgiving and helpful and inspires him to consider his actions, showing him the way to penance and reconciliation. The White Sister encourages him to share his newly-acquired knowledge with mankind. He returns to dry his victims' tears, pointing mankind down the path of spiritual harmony. When he dies, his soul rises to a new exalted form, a higher consciousness (Part III).

Nemtin had no musical score for the intense and overwhelming transcendental *dénouement* and was thus forced to make his own musical decisions: "The coda begins with something that resembles a transfiguration. A hushed rite, with the sound of bells and choral singing commences at the climax. Almost every melodic motif of all three parts is reprised. Towards the end, the choir sings the four-note motif of death in unison. But instead of sounding like death, it paves the way to another level of life. At the start – when the bells are sounded – these four notes sound loud, but then the sound dies out and disappears. Everything dissolves. And that is exactly what happens at the end, I thought. The universe which evaporates in every direction starts to amalgamate into one single note – the F sharp, which Scriabin liked so much. The Prefatory Action has ended."

### A treacherous tribute

How to approach Nemtin's monumental score in a meaningful manner? A reconstruction of Scriabin's musical ideas is simply impossible and as a result, Nemtin's

personality shines through in the *Prefatory Action*. Nemtin was very familiar with Scriabin's ethos, style and work however, and as such his composition gives a good idea of what Scriabin could have potentially created. On the other hand, Scriabin's sketches do not provide sufficient instructions for a fully-fledged reconstruction. Reconstructing something that never existed in the first place is simply impossible. Whether Scriabin would have ever completed his enterprise, we will never know.

That is why Nemtin's composition has a double meaning. It is both a tribute to and respectful treachery against Scriabin's project: an homage because it pays tribute to an exceptional composer; treachery because Scriabin never thought of the *Prefatory Action* as a concert piece proper. He would have been shocked by the idea that a concert audience would passively sit and listen to his music. In his mind, it was a *Gesamtkunstwerk*, in which no separation existed between the performers and the audience. Moreover, Nemtin has made several bold decisions in his interpretation, including a wordless choir and soloists.

Scriabin, however, had gathered a lot of textual material in his two sketches for the libretto. He had a reciter in mind, as well as arias and choirs. He never composed music for these texts, prompting Nemtin to conclude that Scriabin had abandoned his plan to include the texts in his final composition.

All the same, the music of Nemtin's score is close enough to Scriabin's to give audiences an idea of the Dionysian ecstasy he had in mind. If we want to better understand the spirit of Scriabin's holistic project, the intellectual principles that underpin his vision should also be included in the experience. However mysterious Scriabin's project may seem, the composer built his dream on a philosophical foundation that was taken very seriously in Russia at the end of the nineteenth century. But we can also choose to listen to Scriabin's music as is and let ourselves be overwhelmed by it, without having to follow him down the path of "cosmic hocus-pocus" as one reviewer once called it.

Francis Maes

# A light design for *Mysterium*

In recent years, productions of Scriabin's work involving a visual component have become increasingly popular. This is often motivated by Scriabin's (alleged) synaesthesia. People with this innate condition make arbitrary associations across the senses, like Scriabin who associated certain colours with the harmonic tones of his atonal scale, although doubts have since been cast on this claim.

Although Scriabin may not after all have been born with this condition, a multimedia performance of his work – especially *Mysterium* – is justified by the ideas of the composer himself. In his writings, he admitted to dreaming of an integrated spectacle which also involved the use of light. In his *Prométhée: Le poème du feu, op. 60*, he also added a score for a 'keyboard with lights'.

## Colour organs

Inventors and artists had been experimenting with "colour organs" as early as the nineteenth century. This instrument, inspired by the design of traditional keyboard instruments, was supposed to be a visual counterpart for auditive instruments. When played, it produced coloured light instead of sound. Around 1900 especially, when many artists dreamt of grand total spectacles, such an instrument would

have been a very welcome addition to the orchestra. In keeping with this Zeitgeist, Scriabin added a part for a "tastiera per luce" in his *Prométhée*, in addition to the parts for strings, wind instruments, percussion et cetera.

This part for "luce" looks very similar to the parts for most other instruments: the notes are notated on a treble staff, usually with two and sometimes three parts. The notes, however, do not refer to pitch but to colour. Scriabin assigned a colour to each area of the keyboard. When the luce player plays the keyboard, not sound is heard but lamps light up behind the organ. Such a *clavier à lumières*, as devised by Scriabin, was only used once, for a performance of *Prométhée* in New York in 1915.

## Scriabin's colour system

Not only did Scriabin assign a colour to each tonal area, but every tone/colour also had its own intrinsic meaning. The C (red) is associated with the theme of "will", with "conflict" and "matter". E is sky-blue and is associated with the theme of "dreams". A flat stands for "materialisation", D for "dematerialisation", etc. F sharp, which is associated with bright blue or violet, however, was Scriabin's favourite scale and stands for "creativity", "harmony" and "transcendence". In Scriabin's system,

red and dark blue or C and F sharp are antipoles.

In the score for *Prométhée*, and also in that of *Mysterium*, the luce part usually has two parts: there is a “slow” luce and a “fast” luce. In the slow part the notes (or colours) are held longer, while the fast part is more active. The fast luce moves along to the changes in harmony in the work, but the role of the slow luce is not as clear. Most experts agree that this part provides a fundamental ambience in the background, without being directly associated with the harmony.

### A light design for *Mysterium*

*Prométhée* was initially intended as a preliminary study for *Mysterium*. That is also why Alexander Nemtin provided a part for luce in his treatment of Scriabin’s sketches, though his score does not include specific colour indications or descriptions of the light, unlike in *Prométhée*. Whereas a multimedia performance of *Prométhée* would be very true to the score (Scriabin’s score provides verbal indications for almost every bar), we have no such information for a performance of *Mysterium*. It is also worth noting that if we were to follow the luce part in *Prométhée* or *Mysterium* accurately – which is impossible in the case of *Mysterium* – the result would literally be dazzling. The proposed colour and light changes are very frequent if you follow the fast luce part. An accurate performance would be possible in the case of *Prométhée*,

which lasts all of 20 minutes. However, in *Mysterium*, which lasts 2 hours and 40 minutes, the risk of a collective epileptic attack is very real...

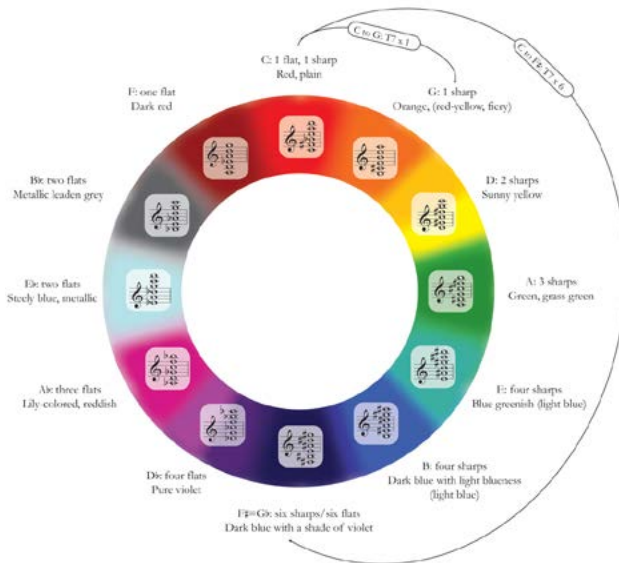
We were therefore forced to make choices in terms of the light design of this production. We decided to mainly use the “slow luce” as our basis. This part constitutes the basic colour, which is then supplemented with colours from the “fast luce”. As Nemtin’s score offers no indications about light intensity, etc., we were also inspired by the narrative that underpins the work and the movement of the music. So this (necessarily) also involved some first-hand ‘*Empfindung*’ ... By following this approach, we tried to design a light plan that was almost fully justified on a musicological level, as well as being aesthetically satisfying and having a logical structure.

The light plan is as follows: the first part, *Universe*, narrates the divine creation of the world, including man. We hear solemn, chaotic and tumultuous music. Here we chose to let red and dark blue - the two basic colours – compete, as indicated in the score.

Part two is the part of *Mankind*. This part has a lot of action, and is very dynamic: mankind is actively exploring earth while also causing a great deal of destruction. The dominant colour is red (“will”). Other important colours are orange, violet, grey and light blue. Red is especially dominant in the finale of the second part: as mankind casts the world into a very destructive dance. The

emphasis is on redemption in part three, *Transfiguration*. Here everything turns a universal dark blue, especially towards the end. Whereas there is still a lot of red in the beginning (man is still wrestling with himself), it finally transforms into the eternal dark blue when salvation is achieved.

**Alexander Jocqué**



Tonalities and Scriabin's colour associations

© Gawboy & Townsend



# Stanislav Kochanovsky

## conductor

Stanislav Kochanovsky werd geboren in Sint-Petersburg en studeerde met een eervolle vermelding af in orgel, compositie en directie aan het Rimski-Korsakov Staatsconservatorium aldaar. Van 2010 tot 2015 was hij chef-dirigent van het Safonov Staats Filharmonisch Orkest in de Kaukasische stad Kislovodsk. Tegelijkertijd ontwikkelde Kochanovsky zich tijdens een intense samenwerking met het Michailovski Theater in Sint-Petersburg tot een enthousiast operadirigent. Hij heeft inmiddels meer dan dertig opera's en balletten op zijn repertoirelijst staan. Naast gastdirecties bij de grote orkesten en operagezelschappen van zijn land, werkt Kochanovsky ook hard aan zijn internationale carrière. Zo dirigeerde hij bijvoorbeeld het Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (Rome), het Orchestre National de Lyon en het NHK Symfonieorkest (Tokio) en werkte hij met internationale solisten als Denis Matsuev, Viktoria Mullova, Vadim Gluzman en Anna Netrebko.

Stanislav Kochanovsky est né à Saint-Pétersbourg et y a achevé avec mention ses études d'orgue, de composition et de direction au Conservatoire Rimski-Korsakov. Il a été le chef d'orchestre principal de l'Orchestre philharmonique Safonov dans la ville caucasienne de Kislovodsk entre 2010 et 2015.



Stanislav Kochanovsky  
© Simon Van Boxtel

Kochanovsky s'est parallèlement spécialisé dans la direction d'opéra à l'occasion d'une collaboration soutenue avec le Théâtre Michel à Saint-Pétersbourg. Il a aujourd'hui plus de trente opéras et ballets à son répertoire. Souvent invité à diriger les grands orchestres et compagnies d'opéra de son pays, Kochanovsky développe également une carrière internationale. Il a ainsi notamment dirigé l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (Rome), l'Orchestre national de Lyon et l'Orchestre symphonique de la NHK (Tokyo) et a travaillé avec des solistes internationaux comme Denis Matsuev, Viktoria Mullova, Vadim Gluzman et Anna Netrebko.

Stanislav Kochanovsky was born in Saint Petersburg, graduating with honours in organ, composition and conducting at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov Conservatoire. From 2010 until 2015, he was the Chief Conductor of the State

Safonov Philharmonic Orchestra of the Northern Caucasus in the city of Kislovodsk. At the same time, Kochanovsky developed into an enthusiastic conductor of operas, during an intense collaboration with the Michailovski Theatre in Saint Petersburg. Since then, he has conducted over thirty operas and ballets. In addition to appearing as a guest conductor with major orchestras and opera companies in his own country, Kochanovsky has also worked hard on his international career, collaborating with the Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (Rome), the Orchestre National de Lyon and the NHK Symphony Orchestra (Tokyo) as well as international soloists such as Denis Matsuev, Viktoria Mullova, Vadim Gluzman and Anna Netrebko.

---

## Nadezhda Gulitskaya

### soprano

Nadezhda Gulitskaya studeerde aan de Popov Choral Academy in Moskou en volgde masterclasses bij Anna Margulis en Jan Latham-Koenig. In 2011 won ze de Grote Prijs op de Independent International Competition of Opera Singers in Moskou. Gulitskaya zingt vaak opera en concerten in haar thuisland Rusland, maar ook daarbuiten. Ze werkt geregeld samen met het State Academic Symphony Orchestra "Evgeny Svetlanov", een van de meest vooraanstaande orkesten van Rusland, met

Vladimir Jurowski als artistiek directeur. Tot haar operarepertoire behoort onder meer de rol van Zerbinetta in *Ariadne auf Naxos* van Richard Strauss, de rol van de Koningin van de Nacht in *De Toverfluit* van Mozart en de rol van Fiorilla in *Il turco in Italia* van Rossini.

Nadezhda Gulitskaya a étudié à l'Académie d'art choral Victor Popov à Moscou et a suivi des master classes auprès d'Anna Margulis et de Jan Latham-Koenig. Elle a remporté le Grand Prix lors du Concours international indépendant pour les chanteurs d'opéra à Moscou en 2011. Elle apparaît dans des opéras et donne de nombreux concerts dans son pays natal, la Russie, mais également à l'étranger. Elle collabore régulièrement avec l'Orchestre académique symphonique d'État « Evgeny Svetlanov », l'un des plus grands orchestres russes, et avec son directeur artistique, Vladimir Jurowski. Parmi les rôles à son répertoire, citons notamment celui de Zerbinetta dans *Ariane auf Naxos* de Richard Strauss, celui de la Reine de la Nuit dans *La Flûte enchantée* de Mozart et celui de Fiorilla dans *Il turco in Italia* de Rossini.

Nadezhda Gulitskaya studied at the Popov Choral Academy in Moscow, after which she took master classes with Anna Margulis and Jan Latham-Koenig. In 2011, she won the first prize at the Independent International Competition of Opera Singers in Moscow. Gulitskaya often performs in concerts and operas in her native Russia as well as around the world. She works regularly with the State Academic

Symphony Orchestra “Evgeny Svetlanov”, one of Russia’s most prominent orchestras, and its artistic director Vladimir Jurowski. Her repertoire includes the role of Zerbinetta in *Ariadne auf Naxos* by Richard Strauss, the Queen of the Night in Mozart’s *The Enchanted Flute* and Fiorilla in *Il turco in Italia* by Rossini.

---

## Alexander Ghindin

### piano

Pianist Alexander Ghindin is geboren in 1977 in Moskou. In 1999 was hij tweede laureaat op de Koningin Elisabethwedstrijd, en in 2007 won hij de eerste prijs op de Cleveland International Piano Competition. Het jaar voordien werd Ghindin onderscheiden als Ereartiest van Rusland. Ghindin heeft intussen een ijzersterke internationale reputatie uitgebouwd. Hij is te horen aan de zijde van orkesten als het Russian National Orchestra, het Orchestre de Paris, Camerata Salzburg en het Tokyo Symphony Orchestra. Ghindin werkte reeds samen met dirigenten als Vladimir Ashkenazy, Alan Gilbert, Krzysztof Penderecki en Paavo Järvi. Tot zijn discografie behoren veel opnames met Russische muziek, van onder anderen Skrjabin. Ghindin werkte ook mee aan een integrale opname van de *Prefatory Action*, in de versie van het Deutsches Symphonie-Orchester Berlin onder leiding van Vladimir Ashkenazy (Decca, 2015).

Alexandre Ghindine est né à Moscou en 1977. Il a été le deuxième lauréat du Concours Reine Élisabeth en 1999 et a remporté le premier prix lors du Concours international de piano de Cleveland en 2007. L’année précédente, Ghindine a été désigné Artiste d’honneur de Russie. Il s’est entre-temps forgé une solide réputation internationale. On peut l’entendre aux côtés d’orchestres comme l’Orchestre national de Russie, l’Orchestre de Paris, la Camerata de Salzburg et l’Orchestre symphonique de Tokyo. Ghindine a déjà collaboré avec des chefs d’orchestre tels que Vladimir Ashkenazy, Alan Gilbert, Krzysztof Penderecki et Paavo Järvi. Parmi sa discographie, citons de nombreux enregistrements de musique russe, et notamment de Scriabine. Ghindine a également participé à un enregistrement intégral d’*Acte préparatoire* aux côtés du Deutsches Symphonie-Orchester Berlin sous la direction de Vladimir Ashkenazy (Decca, 2015).

The pianist Alexander Ghindin was born in 1977 in Moscow. In 1999 he won second prize at the Queen Elisabeth Competition, and in 2007 came first at the Cleveland International Piano Competition. One year earlier, Ghindin was named Honoured Artist of Russia. Since then he has built up a strong international reputation. He has performed with such orchestras as the Russian National Orchestra, the Orchestre de Paris, Camerata Salzburg and the Tokyo Symphony Orchestra. Ghindin has already collaborated with such conductors as Vladimir Ashkenazy, Alan Gilbert, Krzysztof Penderecki and Paavo Järvi. His

discography includes several recordings of Russian music, including Scriabin. Ghindin also collaborated on an integral recording of *Prefatory Action*, in the version of the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, conducted by Vladimir Ashkenazy (Decca, 2015).



Belgian National Orchestra

## Belgian National Orchestra

Het Belgian National Orchestra, tot voor kort bekend als het Nationaal Orkest van België, werd opgericht in 1936. Het orkest is de geprivilegieerde partner van BOZAR. Van 2012 tot 2017 stond het onder de muzikale leiding van Andrey Boreyko, die vanaf dit seizoen opgevolgd werd door de Amerikaanse dirigent Hugh Wolff. Het Belgian National Orchestra treedt op met solisten van wereldformaat als Vadim Repin, Gidon Kremer, Boris Berezovsky en Rolando Villazón, alsook met jong talent. Verder investeert het Belgian National Orchestra in de toekomstige generatie luisteraars en deinst het niet terug voor vernieuwende projecten, zoals met pop-rock-artiest Ozark Henry. Dit seizoen treedt het orkest op met solisten als Frank Peter Zimmermann, Esther Yoo, Gabriela Montero en Olivier Latry. Tot de bekroonde discografie, voornamelijk op het label Fuga Libera, behoren o.m. zes opnames onder leiding van voormalig chef-dirigent Walter Weller.

Fondé en 1936, le Belgian National Orchestra, anciennement connu sous le nom d'Orchestre national de Belgique, est le partenaire privilégié de BOZAR. Dirigé par Andreï Boreïko de 2012 à 2017, l'orchestre est depuis septembre 2017 placé sous la baguette du chef d'orchestre américain Hugh Wolff. Le Belgian National Orchestra se produit aux côtés de solistes renommés tels que Vadim Repin, Gidon Kremer, Boris Berezovsky et Rolando Villazón, mais aussi de jeunes talents. Il s'intéresse également à la jeune génération d'auditeurs et s'implique dans des projets novateurs, comme en témoigne sa collaboration avec l'artiste pop-rock Ozark Henry. Cette saison, l'orchestre se produira notamment aux côtés des solistes Frank Peter Zimmermann, Esther Yoo, Gabriela Montero et Olivier Latry. Sa discographie, parue essentiellement sous le label Fuga Libera, jouit d'une reconnaissance internationale et comprend notamment six enregistrements réalisés sous la direction de son ancien chef Walter Weller.

The Belgian National Orchestra was founded in 1936. The orchestra is BOZAR's privileged partner. From 2012 until 2017, its Music Director was Andrey Boreyko, whose successor from this season onwards is the American conductor Hugh Wolff. The Belgian National Orchestra performs with world-class soloists such as Vadim Repin, Gidon Kremer, Boris Berezovsky and Rolando Villazón, as well as emerging young artists. The Belgian National Orchestra also invests in its future audience and is not afraid of embarking on innovative projects, such as with the pop rock artist Ozark Henry. This season the orchestra will perform with soloists such as Frank Peter Zimmermann, Esther Yoo, Gabriela Montero and Olivier Latry. Its award-winning discography, primarily on the Fuga Libera label, includes six recordings with former Chief Conductor Walter Weller.

---

## Hungarian Radio Choir

Het Hungarian Radio Choir werd opgericht in 1950. Sinds 2014 is Zoltán Pad de chef-dirigent. Het repertoire van het koor gaat van renaissance- tot hedendaagse muziek, en het zingt zowel a cappella, met orkest als in operaproducties. Het Hungarian Radio Choir legt niettemin het accent op muziek uit zijn thuisland, van onder anderen Franz Liszt, Béla Bartók, Ernő Dohnányi, Zoltán Kodály, János Vajda, György Orbán en Levente Gyöngyösi.

Onder anderen Kurt Masur, Paul Sacher, Yehudi Menuhin, Michel Plasson, Michael Stern, Helmuth Rilling, János Ferencsik en Sir Simon Rattle waren in het verleden gastdirigent van het Hungarian Radio Choir. Sinds 2006 is het ensemble in residentie bij de Wagner Days in Boedapest, onder leiding van Ádám Fischer. In 1985 ontving het koor de Bartók-Pásztory-prijs, en in 1997 werd de opname met werk van Kodály en Bartók, met de Berliner Philharmoniker o.l.v. Sir Georg Solti, genomineerd voor een Grammy Award.

Le Chœur de la radio hongroise a été fondé en 1950. Zoltán Pad en est le chef principal depuis 2014. Son répertoire s'étend de la Renaissance à la période contemporaine et comprend aussi bien des œuvres a cappella, avec orchestre et d'opéra. Le Chœur de la radio hongroise met néanmoins l'accent sur la musique de son pays, et notamment de Franz Liszt, Béla Bartók, Ernő Dohnányi, Zoltán Kodály, János Vajda, György Orbán et Levente Gyöngyösi. Par le passé, Kurt Masur, Paul Sacher, Yehudi Menuhin, Michel Plasson, Michael Stern, Helmuth Rilling, János Ferencsik et Sir Simon Rattle notamment ont été chefs invités du chœur. Depuis 2006, l'ensemble est en résidence aux Journées Wagner de Budapest, sous la direction d'Ádám Fischer. Le chœur a reçu le prix Bartók-Pásztory en 1985 et son enregistrement consacré à Kodály et à Bartók, réalisé en collaboration avec le Berliner Philharmoniker sous la direction de Sir Georg Solti, a été nommé pour un Grammy Award en 1997.

The Hungarian Radio Choir was founded in 1950. Since 2014, Zoltán Pad has been the choir's Chief Conductor. The choir's repertory extends from Renaissance to contemporary music, and it performs a cappella, as well as with an orchestra and in opera productions. Nonetheless, the Hungarian Radio Choir prefers to perform music by Hungarian composers, including Franz Liszt, Béla Bartók, Ernő Dohnányi, Zoltán Kodály, János Vajda, György Orbán and Levente Gyöngyösi. Kurt Masur, Paul Sacher, Yehudi Menuhin, Michel Plasson,

Michael Stern, Helmuth Rilling, János Ferencsik and Sir Simon Rattle have already worked with the Hungarian Radio Choir as guest conductors in the past. Since 2006, the choir is the ensemble in residence of the Budapest Wagner Days, with choirmaster Ádám Fischer. In 1985, the choir was awarded the Bartók-Pásztory prize. In 1997, its recording of works by Kodály and Bartók, with the Berliner Philharmoniker conducted by Sir Georg Solti, was nominated for a Grammy Award.



**HUNGARIAN RADIO**  
ART GROUPS

**BELGIAN NATIONAL  
ORCHESTRA**

FIRST VIOLIN

**Vadim Tsibulevsky**

*concertmaster*

**Sophie Causanschi\*\***

**Isabelle Chardon\***

**Sarah Guiguet\***

**Maria Elena Boila**

**Nicolas de Harven**

**Françoise Gilliquet**

**Philip Handschoewerker**

**Akika Hayakawa**

**Ariane Plumerel**

**Ara Simonian**

**Serge Stons**

**Dirk Van de Moortel**

**Yolande Van**

**Puyenbroeck**

SECOND VIOLIN

**Filip Suys\*\***

**Nathalie Lefin\***

**Marie-Daniëlle Turner\***

**Sophie Demoulin**

**Isabelle Deschamps**

**Hartwich D'haene**

**Pierre Hanquin**

**Gabriella Paraszka**

**Ana Spanu**

VIOLA

**Mihoko Kusama\***

**Dmitri Ryabinin\***

**Marc Sabbah\***

**Sophie Destivelle**

**Katelijne Onsia**

**Peter Pieters**

**Marinella Serban**

**Silvia Tentori Montalto**

**Edouard Thise**  
cello • violoncelle

**Olsi Leka\*\***

**Tine Muylle\***

**Lesya Demkovych**

**Philippe Lefin**

**Uros Nastic**

**Harm Van Rheeden**

**Taras Zanchak**

DOUBLE BASS

**Robertino Mihai\*\***

**Svetoslav Dimitriev\***

**Sergej Gorlenko\***

**Ludo Joly\***

**Dan Ishimoto**

**Miguel Meulders**

**Gergana Terziyska**

FLUTE

**Baudoin Giaux\*\***

**Denis-Pierre Gustin\***

**Laurence Dubar\***

(& PICCOLO)

**Jérémie Fevre\***

(& PICCOLO)

OBOE

**JDimitri Baeteman\*\***

**Arnaud Guittet\***

**Martine Buyens\***

**Bram Nolf\***

CLARINET

**Jean-Michel Charlier\*\***

**Massimo Ricci\***

(& E-FLAT CLARINET)

**Julien Bénéteau\***

(& BASS CLARINET)

BASSOON

**Luc Loubry\*\***

**Bob Permentier\***

**Bert Helsen\***

**Filip Neyens\***

HORN

**Ivo Hadermann\*\***

**Anthony Devriendt\***

**Jan Van Duffel\***

**Katrien Vintioen\***

**Bernard Wasnaire\***

TRUMPET

**Leo Wouters\*\***

**Ward Opsteyn\***

**Davy Taccogna\***

TROMBONE

**Luc De Vleeschhouwer\*\***

**Bruno De Busschere\***

**Guido Liveyns\***

TUBA

**Jozef Matthesen\***

HARP

**Annie Lavoisier\*\***

PERCUSSION

**Guy Delbrouck\*\***

**Katia Godart\***

**Nico Schoeters**

\*\* PRINCIPAL

\* SOLOIST

*THE MUSICIANS WITHIN THE STRING*

*SECTION SWOP CHAIRS REGULARLY*

**HUNGARIAN RADIO  
CHOIR**

**SOPRANO**

**Orsolya Mária Ambrus  
Katalin Dóra Batkiné  
Patonai  
Petra Bischofné Göndöcs  
Szilvia Duba  
Margit Fehérné Jánosi  
Bernadett Hegyi  
Szilvia Karácsonyiné  
Zámbó  
Nóra Kovács Kemencei  
Rózsa Kiss  
Katalin Ilona Koffler  
Tünde Krasnyánszky  
Nóra Mónika Magyarkuti  
Julianna Eszter Majsai  
Márta Murányi  
Gabriella Melitta Sallai  
Emília Ildikó Szarka  
Judit Szücsné Geöcz  
Klára Tóth**

**ALTO**

**Sára Dezső  
Edit Márta Endrődiné  
Kiss  
Erzsébet Fáklya  
Mária Teréz Horváth  
Marianna Gabriella  
Káldor  
Borbála Kiss**

**Tiborné Kovács  
Edit Kovácsné Kiss  
Borbála László  
Gabriella Móra  
Edit Nemes  
Zsuzsanna Salacz  
Ágostonné Bojta  
Zsuzsanna Sándor  
Erzsébet Schmidt  
Katalin Süveges  
Viola Eszter Thurnay  
Emese Tőkési**

**TENOR**

**János Alagi  
József Csapó  
Péter Fehérvári  
Lajos Sándor Fodré  
József Gál  
Márton Komáromi  
Krisztián Tibor Mezei  
Gábor Pivarcsi  
Adrián-Dániel Roska  
István Szász  
András Gyula Takács  
Csaba Tóth  
László Ferenc Tóth  
Gergely Ujvári  
Károly Wiesler  
László Wittner Géza**

**BASS**

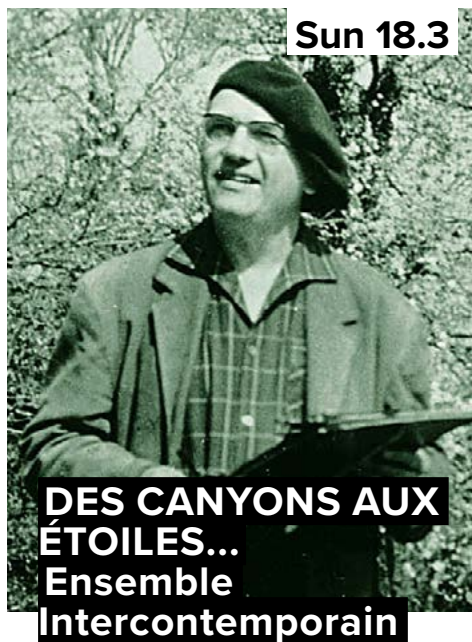
**Péter Balás  
Csaba Holló  
Csaba Horváth  
Pál Kálmán Könyves  
Ádám Keresznerits  
Árpád Bence Labant  
Norbert Endre László  
Zsolt Lettner  
Zoltán Melkovics  
Dénes Murvai  
János József Nádasdi  
Gábor Oláh  
Róbert Rezsnyák  
Károly Sárosi  
György Béla Silló  
Pál Szerdahelyi  
Péter Tóth  
Boldizsár Zajkás**





**Sat 17.3**

**BEETHOVEN 5**  
Koninklijk  
Concertgebouworkest  
Franz Welser-Möst



**Sun 18.3**

**DES CANYONS AUX ÉTOILES...**  
Ensemble  
Intercontemporain



**Sun 25.3**

**ALLES WIEDER GUT**  
Musicbanda Franui &  
Florian Boesch



**Fri 30.3**

**ST LUKE PASSION**  
Danish National  
Symphony Orchestra  
James MacMillan

## BOZAR PATRONS

Monsieur et Madame Charles Adriaenssen • Madame Geneviève Alsteens • Madame Marie-Louise Angenent • Monsieur et Madame Etienne d'Argembeau • Comte Gabriel Armand • Comte et Comtesse Christian d'Armand de Chateauevieux • Monsieur Laurent Arnauts • Duchesse d'Audiffret Pasquier • Monsieur et Madame Laurent Badin • Baron en Barones Jean-Pierre de Bandt • Monsieur Erard de Becker • Monsieur et Madame Roger Bégault • Madame Marie Bégault • Monsieur Jan Behlau • Monsieur Jean-François Bellis • Baron et Baronne Berghmans • Monsieur Tony Bernard • Baron en Barones Luc Bertrand • De Heer Stefaan Bettens • De Heer en Mevrouw Carl Bevernage • Madame Bia • Mevrouw Liliane Bienfet • Monsieur Philippe Bioul • Mevrouw Roger Blanpain • Madame Laurette Blondeel • Monsieur et Madame Mickey Boël • Comte et Comtesse Boël • De heer en Mevrouw Michel Bonne • Monsieur Vincent Boone • Monsieur et Madame Thierry Bouckaert • De Heer en Mevrouw Alfons Brenninkmeijer • Ambassadeur Dr. Günther Burghardt en Mevrouw Rita Burghardt-Byl • Mevrouw Helena Bussers • Madame Marie Anne Carbonez • Baron Cardon de Lichtbuer • Monsieur et Madame Michel Carlier • Monsieur et Madame Hervé de Carmoy • Monsieur Robert Chatin • Prince et Princesse de Chimay • Monsieur et Madame Christian Chéruy • Madame Marianne Claes • Monsieur Nicolas Clarembeaux • Monsieur Jim Cloos • Madame Jean de Cock de Rameyen • Monsieur Bernard de Cock de Rameyen • Comtesse Michel Cornet d'Elzius • Monsieur et Madame Patrice Crouan • Prince Guillaume de Croÿ • De Heer en Mevrouw Géry Daeninck • Monsieur et Madame Denis Dalibot • Monsieur et Madame Bernard Darty • Comte Davignon • De Heer en Mevrouw Philippe De Baere • Monsieur Pascal De Graer • De heer en Mevrouw Bert De Graeve • Mevrouw Brigitte De Groof • Baron Andreas De Leenheer • Monsieur Michel Delloye • Monsieur et Madame Alain De Pauw • Monsieur Patrick Derom • Monsieur Laurent Desseille • De heer Eric Devos • Monsieur Amand-Benoît D'Hondt • Monsieur Régis D'Hondt • Madame Iro Dimitriou • De heer en Mevrouw Pieter Dreesmann • M. Bruce Dresbach et Dr. Corinne Lewis • De Heer en Mevrouw Bernard Dubois • Madame Sylvie Dubois • Monsieur et Madame Pierre Dumolard-Balthazard • Monsieur Paul Dupuy • Mr. Graham Edwards • Madame Dominique Eickhoff • Madame Jacques E. François • Madame Sophie de Galbert • De heer en Mevrouw Marix Galle Sioen • Monsieur Marc Ghysels • Monsieur et Madame Léo Goldschmidt • Madame Sylvia Goldschmidt • De heer André Gordts • Comtesse Nadine le Grelle • Monsieur et Madame Pierre Guilbert • Madame Nathalie Guiot • Monsieur Paul Haine • Monsieur et Madame Bernard Hanotiau • De Heer en Mevrouw Philippe Haspeslagh • Monsieur Thierry Hazevoets • De Heer en Mevrouw Pieter Heering • Monsieur Jean-Pierre Hoa • De Heer Xavier Hufkens • Madame Christine Huvelin • Mevrouw Bonno H. Hylkema • Monsieur et Madame Fernand Jacquet • Monsieur Maxime Jadot • Monsieur et Madame Jean-François Jans • Barones Janssen • Baron et Baronne Paul-Emmanuel Janssen • Madame Patricia de Jong • Madame Elisabeth Jongen • De heer en Mevrouw Martin Kallen • Monsieur et Madame Adnan Kandyoti • Monsieur Claude Kandyoti • Monsieur Sam Kestens • Monsieur Peter Klein et Madame Susanne Kreglinger • Dr. et Madame Klaus Körner • Monsieur Charles Kramarz • Madame Jean-Jacques Kreglinger • Monsieur et Madame Charles Kriwin • Monsieur et Madame Antoine Labbé • Madame Marleen Lammerant • Mademoiselle Alexandra van Laethem • Madame Brigitte de Laubarede • Chevalier et Madame Laurent Josi • Monsieur Pierre Lebeau • Monsieur et Madame François Legein • Monsieur et Madame Laurent Legein • Monsieur et Madame Charles-Henri Lehideux • Monsieur Mark Le Jeune • Monsieur et Madame Gérald Leprince Jungbluth • Madame Dominique Leroy • De Heer en Mevrouw Thomas Laysen • Madame Florence Lippens • Madame Daphné Lippitt • Monsieur et Madame Clive Llewellyn • Monsieur Manfred Loeb • Madame Marguerite de Longeville • Comte et Comtesse Jean-Baptiste de Looz-Corswarem • Monsieur et Madame Thierry Lorang • Madame Olga Machiels • Osterrieth • De heer Peter Maenhout • Madame Oscar Mailrot • Monsieur et Madame Jean-Pierre Mariën • Monsieur et Madame Jean-Pierre Marchant • Notaris Luc L. R. Marroyen • De heer en Mevrouw Frederic Martens • Monsieur et Madame Yves-Loïc Martin

• De heer en Mevrouw Paul Maselis • Monsieur et Madame Dominique Mathieu-Defforey • Monsieur Etienne Mathy • Madame Luc Mikolajczak • De heer en Mevrouw Frank Monstrey-Noë • Madame Philippine de Montalembert • Baron et Baronne Dominique Moorkens • Madame Jean Moureau-Stoclet • Madame Nelson • De heer en Mevrouw Robert van Oordt • Mevrouw Thérèse Opstal • Monsieur Laurent Pampfer • Comte et Comtesse Baudouin du Parc Locmaria • Madame Jessica Parser • Madame Jean Pelfrene – Piquera • Monsieur et Madame Dominique Peninon • Monsieur et Madame Olivier Périer • Monsieur Frédéric Peyré • Monsieur Gérard Philippson • Madame Florence Pierre • Madame Marie-Caroline Plaquet • Madame Suzanne de Potter • Baronne Caroll Pucher • Monsieur et Madame André Querton • Madame Hermine Rédélé Siegrist • Monsieur et Madame Ramon Reyntiens • Madame Olivia Nicole Robinet-Mahé • Madame Didier Rolin Jacquemyns • De heer en Mevrouw Anton van Rossum • Monsieur et Madame Bernard Ruiz Picasso • Monsieur et Madame Jean Russotto • Monsieur et Madame Samir Sabet d'Acre • Monsieur et Madame Dominique de Saint-Rapt • Monsieur et Madame Frederic Samama • Monsieur Jean-Pierre Schaecken-Willemaers • Monsieur Grégoire Schöller • Monsieur et Madame Philippe Schöller • Monsieur et Madame Hans C. Schwab • Chevalier Alec de Selliers de Moranville • Monsieur et Madame Tommaso Setari • Madame Gaëlle Siegrist Mendelssohn • Messieurs Bernard Slegten et Olivier Toegemann • Mr. & Mrs. Trevor Soames • Monsieur Patrick Solvay • Madame Mario Spandre • Monsieur Eric Speeckaert • Vicomte Philippe de Spoelberch • Madame Anne-Véronique Stainier • Madame Irene Steels-Wilsing • De heer en Mevrouw Jan Steyaert • Stichting Liedts-Meesen • Monsieur et Madame Stoclet • Baron et Baronne Hugues van der Straten • Mevrouw Christiane Struyven • Monsieur et Madame Julien Struyven • De heer Coen Teulings • Monsieur Daniel Thierry • Madame Véronique Thierry • Madame Astrid Ullens de Schooten • Madame Brigitte Ullens de Schooten • Monsieur Marc Urban • Dr. Philippe Uytterhaegen • De heer Marc Vandecandelaere • De heer Alexander Vandenberg • Mevrouw Greet Van de Velde • De heer Jan Van Doninck • Madame Nadine van Havre • Madame Lizzie Van Nieuwenhuyse • De heer Johan Van Wassenhove • Baron et Baronne de Vaucheroy • Baronne Velge • De heer Eric Verbeeck • Monsieur et Madame Denis Vergé • Monsieur et Madame Bernard Vergnes • Monsieur et Madame Alexis Verougstraete • Mevrouw Eddy Vermeersch • De heer en Mevrouw Axel Vervoordt • Monsieur Guy Vieillevigne • De heer en Mevrouw Karel Vinck • Vrienden van het Zoute • Madame Gabriel Waucquez • Monsieur et Madame Peter Wilhelm • Monsieur et Madame Luc Willame • Monsieur Robert Willocx • Monsieur et Madame Antoine Winckler • Monsieur et Madame Bernard Woronoff • Chevalier Godefroid de Wouters d'Oplinter • Mr. Johan Ysewyn & Ms Georgia Brooks • Monsieur et Madame Jacques Zucker • Monsieur et Madame Yves Zurstrassen • Zita, Maison d'Art et d'Âme

Contact : 02 507 84 21 ou 02 507 84 01 – patrons@bozar.be

#### **YOUNG PATRONS**

Monsieur Ludovic d'Auria • Comte Xavier de Brouchoven de Bergeyck • Monsieur José de Pierpont • Mevrouw Valentine Deprez • Monsieur et Madame Alexandre Lattès • Mrs Richard Llewellyn • Madame Elozi Lomponda • De heer Stephane Nerinckx • Madame Constance Nguyen • Prince Rahim Khan Samii • Monsieur Jean-Charles Speeckaert • De heer Alexander Tanghe • Monsieur Charles-Antoine Uyttenhove • Mevrouw Elise Van Craen • Mevrouw Julie Van Craen • Madame Valentine van Rijckevorsel • Madame Charlotte Verraes • Madame Sarah Zucker

Contact : 02 507 84 28 - youngpatrons@bozar.be

## PARTNERS OF BOZAR

### Overheidssteun · Soutien public · Public partners



KINGDOM OF BELGIUM  
Federal Public Service  
Foreign Affairs,  
Foreign Trade and  
Development Cooperation



THE BELGIAN  
DEVELOPMENT COOPERATION .be

REGION DE BRUXELLES-CAPITALE  
BRUSSELS HOOFDSTEDELIJK GEWEST



### Federale Regering · Gouvernement Fédéral

Diensten van de Eerste Minister, Cel algemene beleidscoördinatie · Services du Premier Ministre, Cellule de coordination générale de la politique · Diensten van de Vice-eersteminister en Minister van Werk, Economie en Consumenten, belast met Buitenlandse Handel · Services du Vice-Premier Ministre et Ministre de l'Emploi, de l'Economie et des Consommateurs, chargé du Commerce extérieur · Diensten van de Vice-eersteminister en Minister van Veiligheid en Binnenlandse Zaken, belast met Grote Steden en de Regie der gebouwen · Services du Vice-Premier Ministre et Ministre de la Sécurité et de l'Intérieur, chargé des Grandes Villes et de la Régie des bâtiments · Diensten van de Vice-eersteminister en Minister van Ontwikkelingssamenwerking, Digitale Agenda, Telecommunicatie en Post · Services du Vice-Premier Ministre et Ministre de la Coopération au développement, de l'Agenda numérique, des Télécommunications et de la Poste · Diensten van de Vice-eersteminister en Minister van Buitenlandse Zaken en Europese Zaken, belast met Beliris en de Federale Culturele Instellingen · Services du Vice-Premier Ministre et Ministre des Affaires étrangères et européennes, chargé de Beliris et des Institutions culturelles fédérales · Diensten van de Minister van Begroting, belast met de Nationale Loterij · Services du Ministre du Budget, chargé de la Loterie nationale · Diensten van de Minister van Financiën · Services du Ministre des Finances

### Vlaamse Gemeenschap

Kabinet van de Minister-president en Minister van Buitenlands Beleid en Onroerend Erfgoed · Kabinet van de Minister van Cultuur, Media, Jeugd en Brussel

### Communauté Française

Cabinet du Ministre-Président · Cabinet de la Vice-Présidente et Ministre de l'Education, de la Petite enfance, des Crèches et de la Culture · Cabinet du Ministre de l'Aide à la jeunesse, des Maisons de justice et de la Promotion de Bruxelles

### Deutschsprachige Gemeinschaft Belgiens

Kabinet des Ministerpräsidenten

### Région Wallonne

Cabinet du Ministre-Président

### Brussels Hoofdstedelijk Gewest · Région de Bruxelles-Capitale

Kabinet van de Minister-President · Cabinet du Ministre-Président · Kabinet van de Minister van Financiën, Begroting, Externe Betrekkingen en Ontwikkelingssamenwerking · Cabinet du Ministre des Finances, du Budget, des Relations extérieures et de la Coopération au Développement

### Vlaamse Gemeenschapscommissie

### Commission Communautaire Française

Stad Brussel · Ville de Bruxelles

### Internationale partners · Partenaires internationaux · International partners

European Concert Hall Organisation: Concertgebouw Amsterdam · Gesellschaft der Musikfreunde in Wien · Wiener Konzerthausgesellschaft · Cité de la Musique Paris · Barbican Centre London · Town Hall & Symphony Hall Birmingham · Kölner Philharmonie · The Athens Concert Hall Organization · Konserthuset Stockholm · Festspielhaus Baden-Baden · Théâtre des Champs-Élysées Paris · Salle de concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte de Luxembourg · Paleis voor Schone Kunsten Brussel/Palais des Beaux-Arts de Bruxelles · The Sage Gateshead · Palace of Art Budapest · L'Auditori Barcelona · Elbphilharmonie Hamburg · Casa da Música Porto · Calouste Gulbenkian Foundation Lisboa · Palau de la Música Catalana Barcelona · Konzerthaus Dortmund



EUROPEAN  
CONCERT HALL  
ORGANISATION



### Institutionele partners · Partenaires institutionnels · Institutional partners



Loterie  
Nationale  
Loterij



Banque Nationale Bank  
LE BELGIE VAN BRUSSEL

### Structurele partners · Partenaires structurels · Structural partners



BNP PARIBAS  
FORTIS

Deloitte.

### Bevoorrechte partners · Partenaires privilégiés · Privileged partners

BOZAR

EXPO

MUSIC

proXimus

ENGIE

% Degroof  
Petercam



### Stichtingen · Fondations · Foundations

FOUNDATION

ENGIE



### Media partners · Partenaires médias

arte  
BELGIQUE



LE SOIR

LE VIP!

Télé Bruxelles

canvas

dS De  
Standaard

Klara

Knack

Clear Channel

tvbrussel

### Promotiepartners · Partenaires promotionnels · Promotional partners

EUROSTAR

THALYS

b-excursions

### Officiële leverancier · Fournisseur officiel · Official supplier

Grether's Pastilles

### Corporate Patrons

EDMOND DE ROTHSCHILD (EUROPE) · LHOIST · LINKLATERS · PUILAETCO DEWAAY PRIVATE BANKERS S.A. · SOCIÉTÉ FÉDÉRALE DE PARTICIPATIONS ET D'INVESTISSEMENTS S.A. · FEDERALE PARTICIPATIE EN INVESTERINGSMAATSCHAPPIJ NV ·

Contact : 02 507 84 45 – patrons@bozar.be

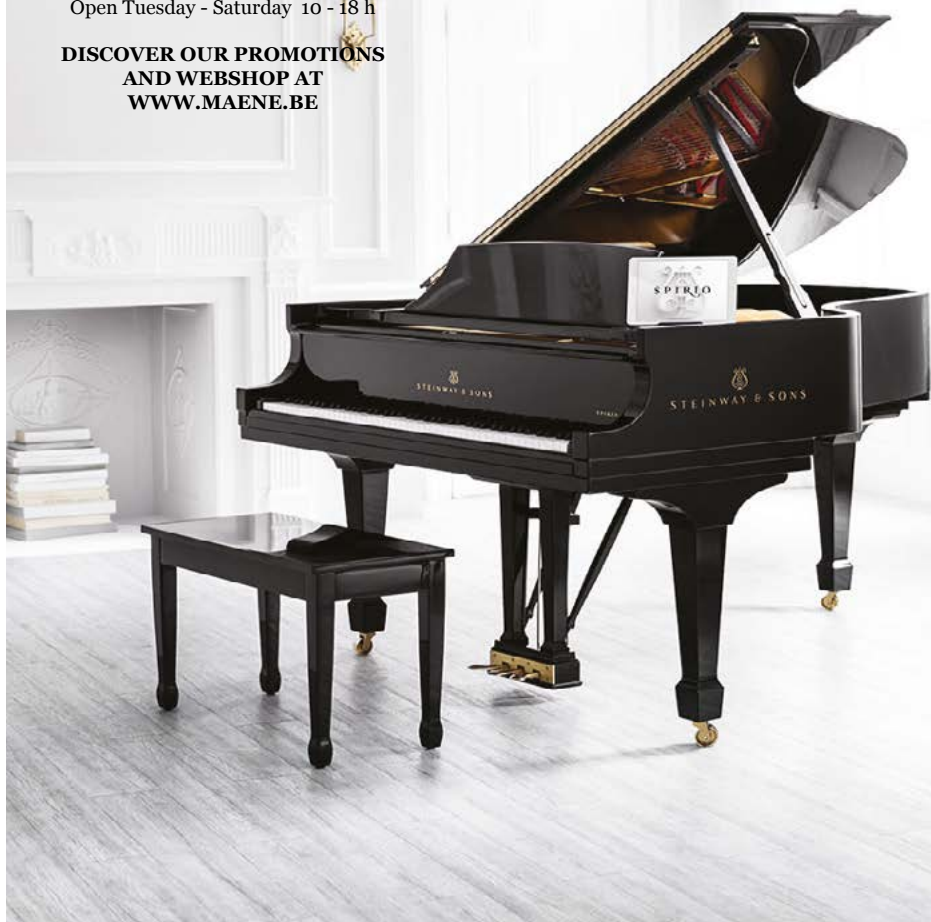


## **Pianos Maene, Proud supplier of the Klarafestival**

**BRUSSELS - GHENT - ANTWERP -  
LANAKEN - RUISELEDE**

Pianos Maene Brussels  
Argonnestraat 37 - 1060 Brussels  
near Brussels South Railway Station  
Open Tuesday - Saturday 10 - 18 h

**DISCOVER OUR PROMOTIONS  
AND WEBSHOP AT  
[WWW.MAENE.BE](http://WWW.MAENE.BE)**



# Une symphonie de fruits. Een symfonie van fruit.



Les pastilles Grether's – au goût délicieusement fruité  
et à la consistance incomparable.

Grether's pastilles – met een heerlijk fruitige smaak  
en unieke consistentie.

Disponible en pharmacie – Beschikbaar bij de apotheek

**BIEN PLUS QU'UN DÉLICE.  
MEER DAN LEKKER.**

IN A CHANGING WORLD,  
YOUR FINEST EMOTIONS  
DESERVE ALL OUR SUPPORT.



LET'S SHARE SOME VIVID CULTURAL  
MOMENTS TOGETHER



**BNP PARIBAS**  

---

**FORTIS**

The bank  
for a changing  
world





Fournisseur Breveté de la Cour de Belgique  
Gebrevetteerde Hofleverancier van België

ouvert / open 7/7

# la boîte à musique

[www.laboiteamusique.eu](http://www.laboiteamusique.eu)

+32 2 513 09 65  
74 Coudenberg 1000 Brussels

Bertrand de Wouters d'Oplinter  
et son équipe de spécialistes en musique classique  
vous souhaitent d'excellents moments musicaux

Bertrand de Wouters d'Oplinter  
en zijn medewerkers, specialisten in  
klassieke muziek wensen u veel luisterplezier



Expositions, conférences, visites guidées et plus encore  
Tentoonstellingen, lezingen, rondleidingen en zo veel meer

[www.horta-inside-out.brussels](http://www.horta-inside-out.brussels)

# Elke dag een ritme



# Elke dag een flesje

**Yakult**

proud  
partner  
of

**klara  
festival**

i love  
iGOTO ?

