





Quatuor pour la fin du Temps

1. Hymne de l'Église

(Hymne van de kerk)

2. Marche pour l'Angel qui annonce la fin du Temps

(Marche voor de engel die het einde aangekondigt)

3. Air des oiseaux

(Lied van de vogels)

4. Air des fleurs

(Lied van de bloemen)

5. Air des enfants - l'Église de la fin

(Lied van de kinderen van de kerk)

Quatuor pour la fin du Temps

Olivier Messiaen

1. Hymne d'Église - Hymne de l'Église de la fin du Temps

(Hymne van de kerk - Hymne van de kerk van het einde)

(Lied van de kinderen)

3. Air des oiseaux - Air des oiseaux de la fin

(Lied van de vogels - Lied van de vogels van het einde)

George van Oort, Violoncello

Isabelle van Woud, Flauto

Geert de Bont, Orgel

Alieke van der Meer, Piano

van der Meer, Piano

(opgedragen aan de Engel van de Apocalyps,
die zijn hand naar de hemel heft en zegt: "Er zal geen tijd meer zijn.")

Quatuor pour la fin du Temps

1. Liturgie de cristal
(*liturgie van kristal*)
2. Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps
(*vocalise, voor de engel die het einde der tijden aankondigt*)
3. Abîme des oiseaux
(*afgrond van de vogels*)
4. Intermède
(*intermezzo*)
5. Louange à l'Eternité de Jésus
(*lofprijzing op de eeuwigheid van Jezus*)
6. Danse de la Fureur, pour les sept trompettes
(*dans van de razernij, voor zeven bazuinen*)
7. Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps
(*wirwar van regenbogen, voor de engel die het einde der tijden aankondigt*)
8. Louange à l'Immortalité de Jésus
(*lofprijzing op de onsterfelijkheid van Jezus*)

George Van Dam, *viool*
Takashi Yamane, *klarinet*
Geert De Bièvre, *cello*
Yutaka Oya, *piano*
Jan Ritsema, *dans*

Over een kleine theorie van de ritmische taal

In het voorwoord dat Messiaen bij het in 1942 in druk verschenen Quatuor schreef, staat, dat de muzikale taal ervan in wezen 'immaterieel, vergeestelijkt en katholiek' is. Maar er staat ook het volgende: "Speciale ritmes, buiten elke maatsoort, dragen sterk bij aan het uitstellen van de tijd." De muziek mag dan, zoals vrijwel altijd bij Messiaen, religieus van onderwerp zijn, het einde van de tijd wordt ook in strikt muzikale zin beleefd. Een van de standaard-opmerkingen over muziek is, dat zij een tijd-kunst is, ze heeft te maken met lengte en duur, en die factoren worden vertaald in tempo, maat en ritme. In het algemeen gaat het dan om dingen die zonder veel moeite 'uitgeteld' kunnen worden (of het nu een vierkwarts-, driekwarts- of zevenkwartsmaat is, en of iets nu op de tel of erna komt). Messiaen echter voorzag het voorwoord tot het Quatuor van een 'kleine theorie van mijn ritmische taal' waarin hij aangeeft hoe hij dat gevoel van telbaarheid probeert te ondermijnen: aan een gegeven en uittelbare notenwaarde voegt hij een korte verlenging toe waardoor deze buiten de gebruikelijke maat valt, grotere ritmische gehelen worden op verschillende manieren verlengd, allemaal zodanig dat van de vaste maatsoort uit de westerse muziek niets meer over blijft. Messiaen heeft zich ooit een tegenstander van die vaste maatsoorten verklaard: hij vond ze onnatuurlijk en het enige waar ze toe leiden waren militaire marsen. Zijn Quatuor, dat in programmatische zin (dat wil zeggen buiten de klinkende muziek om) over het einde van de tijd gaat, gaat in muzikaal-technische zin over het einde van de traditionele tijdsmaat.

"Het Quatuor pour la fin du Temps heeft acht delen. Waarom? Zeven is het volmaakte nummer, de schepping van zes dagen geheiligd door de goddelijke sabbat; de zeven van die rust zet zicht voort in de eeuwigheid en wordt de acht van het onvergankelijke licht en de onveranderlijke vrede."

Paul Herruer

Over kleur-accorden en de transformatie in tijdloosheid

Het Quatuor pour la fin du Temps heeft acht delen waarvan het laatste deel een extatische lofzang is voor viool, ter ere van de mens Jezus (als tegengesteld aan de geïncarneerde God). Dit deel staat in symmetrische verhouding tot twee andere delen, namelijk het vijfde deel voor cello solo en piano (waar Jezus wordt vereerd als het Eeuwige Woord) en het derde deel, voor solo-klarinet (Afgrond van de vogels).

Het eerste deel is geïnspireerd op een eenzame vogel die om vijf uur 's morgens melodieën improviseert. De flageoletten (etherische hoge tonen) in de cello en het vogelgetjirp in de viool geven aan dit deel in de woorden van Messiaen een atmosfeer "van harmonieuze, hemelse stilte."

Het driedelige tweede deel symboliseert de regenboog, de hoekdelen verbeelden de engel die met zijn ene voet op de zee staat en met zijn andere op de aarde. In het middendeel hoort men "dalende accorden in blauw, licht-paars, goud en groen, violet-rood, blauw-oranje." Dit is een van de eerste voorbeelden waar Messiaen bewust gebruik maakt van "kleur-accorden."

Het volgende deel (klarinet solo) beschrijft "de afgrond, dat is de Tijd met zijn treurnis en vermoeienissen." Ook dit stuk is driedelig. In het middendeel wordt ons "verlangen naar licht, sterren, regenbogen en jubilerende vocalises" beschreven.

Het volgende intermezzo (vier) is een scherzo waarin melodieën uit andere delen worden geciteerd.

Hierna komt een oneindige melodie (viool solo en piano) van zeer gedragen karakter waarin de eeuwigheid van Jezus wordt verheerlijkt. Jezus wordt hier beschouwd als het Woord. "In den beginne was het Woord, en het Woord was in God, en het Woord was God."

Het zesde deel is een heftig unisono (alle vier instrumenten spelen dezelfde melodische lijnen), waarbij de nadruk ligt op ritme, dynamiek en timbre: gongs en bazuinen worden daarmee gesuggereerd.

De "oranje-blauwe" harmonieën en andere elementen van het tweede deel komen weer terug in het zevende, dat een voorstelling geeft van de engel in regenbogen gehuld in al zijn macht en glorie.

Tenslotte in het laatste deel, tegen een achtergrond van hemels klokgelui, transformeert de viool ons in tijdloosheid en in eeuwige vrede met God. "Waarom deze tweede lofprijzing? Deze richt zich vooral op het tweede aspect van Jezus, tot Jezus de mens, tot het Woord dat vlees geworden is. (...) Alles is hier liefde; het langzame stijgen van de melodie tot extreme hoogte verbeeldt de hemelvaart van de mens naar zijn God, van het kind Gods naar zijn Vader, van de mens naar het Paradijs."

David Hogarth

Over een onbekende geur en een vogel zonder slaap

“Een muziek die in slaapt wiegt, die zingt, die iets nieuws is, een sprekend gebaar, een onbekende geur, een vogel zonder slaap, een muziek van kleurige glas-in-loodramen, een werveling van complementaire kleuren, een theologische regenboog.” Deze definitie die Messiaen van zijn eigen muziek gaf, is kenmerkend zowel voor de zuiver muzikale als voor de buiten-muzikale aspecten die een rol spelen in het componeren van Messiaen. De stijl van deze volzin is geheel in overeenstemming met de muzikale retorica van de componist, zeker voor de jaren 1949-1951 en voor veel van zijn latere composities; de volzin verwijst bovendien naar Messiaens afkomst als zoon van een beroemde Shakespeare-vertaler en de dichteres Cécile Sauvage. Deze uitspraak kan echter ook als samenvatting worden gezien voor een van de belangrijkste werken uit Messiaens eerste periode: voor het ‘Kwartet voor het einde der Tijden.’

“Een muziek die in slaap wiegt, die zingt”; dat zijn de beide lofprijzingen van het vijfde en achtste deel uit dit kwartet: de lange, door accoorden in de piano begeleide melodieën van violoncello en viool, met als voordrachtsteken “infinement lent” en “extrêmement lent et tendre”, waarbij het hier gaat om een geheel naar binnen gerichte extase.

“Een sprekend gebaar, een onbekende geur, een vogel zonder slaap”; dat zou kunnen slaan op de vernieuwingspogingen waarvan Messiaen bezeten is en die zich in deze periode van zijn componeren nadrukkelijk manifesteren op het gebied van de ritmiek. Het deel van het kwartet waarin dat duidelijk te horen is, is deel zes. “Dans van de razernij, voor de zeven bazuinen.”

“Een muziek van kleurige glas-in-loodramen”: Messiaen is ook bekend geworden als synestheticus (het samengaan van kleur, klank etc.), als componist voor wie het samengaan van indrukken uit de meest verschillende gebieden tot de constanten van zijn creatieve persoonlijkheid be-

hoort. "Kleuren van de hemelse stad" is de titel van een andere compositie van Messiaen. In zijn partituren kan men talrijke verwijzingen vinden naar kleurvoorstellingen die voor hem verbonden zijn met nauwkeurig gedefinieerde instrumentale combinaties, met melodisch-harmonische structuren. Watervallen van accoorden zoals die voorkomen in het tweede en zevende deel worden gekarakteriseerd door kleuren: blauw, lichtpaars, goud en groen, rood-violet en blauw-oranje.

"Een theologische regenboog"; dit beeld duidt op de religieuze oriëntering die vanaf het begin eigen is aan het denken van Messiaen. Een oriëntering, die niet beperkt-dogmatisch gezien moet worden, hoezeer ook het denken van de rooms-katholieke kerk als uitgangspunt dient. Messiaens visioenen hebben een verstrekkende betekenis: zijn visie omspant zowel onze wereld als dat wat zich daarboven bevindt, en brengt de verst van elkaar verwijderde gebieden samen, prijst de hemelse liefde en de aardse liefde met dezelfde intensiteit, verheerlijkt waarheden van het christelijk geloof met behulp van Indische en Griekse ritmen. Ieder ding prijst God. En voor het 'Kwartet voor het einde der Tijden' heeft het beeld van de regenboog een heel bijzondere functie: het levert niet alleen de titel voor het zevende deel (wirwar van regenbogen voor de engel, die het einde der tijden aankondigt) maar dit ruimtelijke beeld geldt in zekere zin voor de gehele compositie.

Josef Häusler

Het is dit weten, eindelijk, dat ik wil weten

Messiaen schreef het Quatuor pour la fin du Temps in de zomer van 1940 tijdens zijn gevangenschap in Silezië. De eerste uitvoering vond plaats in Stalag VIII-A op 15 januari 1941. Het was er steenkoud en de Stalag lag begraven onder sneeuw. Messiaen componeerde dit kwartet voor de voorhanden zijnde instrumenten; die vanzelfsprekend in een slechte staat verkeerden; de cello had slechts drie snaren en van de piano die Messiaen zelf bespeelde, haperden veel toetsen. De deplorabele omstandigheden weerhielden Messiaen er niet van deze ode aan de liefde voor het oneindige te schrijven: het kwartet is een hommage aan de Engel van de Apocalyps, die terwijl hij de handen ten hemel heft, zegt: 'Vanaf nu zal er geen Tijd meer zijn.'

Dit motto komt uit het tiende hoofdstuk van de Openbaringen van Johannes: 'En ik zag een sterke engel neerdalen uit de hemel, gehuld in een wolk, en een regenboog stond op zijn hoofd en zijn gezicht was als de zon en zijn voeten waren als zuilen van vuur, en hij zette zijn rechtervoet op de zee en de linker op de aarde en hief zijn rechterhand op naar de hemel en zwoer bij Hem die leeft tot in alle eeuwigheid, zeggende: dat er vanaf nu geen Tijd meer zal zijn; maar dat in de dagen van de stem van de zevende engel, wanneer hij bazuinen zal, ook het mysterie van God voleindigd zal zijn.'

Messiaens antwoord hierop is het Quatuor pour la fin du Temps: 'Uit naam van de Apocalyps wordt mijn werk vaak gecritiseerd omdat het te kalm, te kaal zou zijn. Mijn critici vergeten dat de Apocalyps niet bestaat uit louter monsters en rampen; we vinden er ook de stilte van de aanbidding en de prachtige visioenen van vrede. Ik heb nooit geprobeerd een Apocalyps te schrijven; ik ben begonnen met een geliefd symbool - dat van de engel die het einde der tijden aankondigt - en schreef een kwartet

voor de instrumenten en de muzikanten die beschikbaar waren. Ik ben er mij van bewust dat in vergelijking met de verpletterende grootsheid van het onderwerp mijn poging slechts gestotter en gestamel kan blijven.'

Over deze verpletterende grootsheid probeert ook Jan Ritsema's danssolo te spreken: een nieuwe wending in het oeuvre van deze Nederlandse regisseur of misschien gewoon een stap die logisch voortvloeit uit de bijzondere sensibiliteit die Ritsema totnutoe hanteerde in zijn werk voor theater, muziek en dans? Sinds 1981 regisseert Jan Ritsema o.a. bij Het Werkteater en Maatschappij Discordia, bij de door hem opgerichte groep Mug met de Gouden Tand, bij Toneelgroep Amsterdam en bij Kaaitheater waar hij o.m. de opgemerkte voorstelling Wittgenstein Incorporated maakte. Hoe uiteenlopend deze theatervoorstellingen - over een tijds-
spanne van zo een vijftiental jaar gemaakt - ook zijn, toch schemert steeds weer de signatuur van de regisseur door: de helderheid en de fijn-
gestemdheid van het acteren zijn telkens onmiskenbaar aanwezig. 'Dat schijnbaar-nauwelijks-acteren is waar ik van hou- wat heel veel acteren is maar niet dat zichtbare acteren, waarvan je als toeschouwer weet wat je er allemaal van zou moeten denken.' (*Ritsema*).

De wereld die Ritsema op de scène creëert is er een van subtiele paradoxen: 'de persoon die acteert laat het personage door zich heen schijnen'; de acteur is tegelijk aanwezig-afwezig, hij werkt vanuit een concentratie en helderheid die nooit nadrukkelijk wordt naar de toeschouwer toe; de fictie die uit dat acteren ontstaat, verwerft een natuurlijke aanwezigheid. Het is een soort acteren dat misschien vaker in film voorkomt dan in theater. In *Trio in mi-bémol* (Kaaitheater, 1991) is trouwens de tekst van cineast Eric Rohmer het uitgangspunt waarin ook Mozarts Kegelstatt Trio live wordt uitgevoerd. Misschien is het wel een ideëel moment, het moment waarop de woorden op dezelfde manier voor zich spreken als de muziek dat altijd al doet; Ritsema's werk nadert dit moment alvast zeer dicht. De muziek breekt wel vaker de tekst open: in *Kopnaad* (1995) laat Ritsema de tekst van Stefan Hertmans in dialoog treden met de muziek

van Walter Hus. In plaats van betekenissen vast te zetten lukt Ritsema bij zijn publiek een muzikaal bewustzijn op ten aanzien van de tekst: de tekst opent zich dan als een geheel aan thema's met variaties. In deze voorstelling is choreografe en danseres Kitty Kortess Lynch een van de actrices. Zij assisteert Ritsema nu bij de ontwikkeling van het dansmateriaal in *Quatuor pour la fin du Temps*.

Zo beweegt Ritsema zich in de zone waar dans, muziek en theater elkaar ontmoeten. Maar eerder dan Ritsema's werk als een aaneensluitend geheel proberen te begrijpen, lijkt het te gaan over een aanvoelen van de vele varianten van kwetsbaarheid waarop zijn werk berust: 'Het gaat over (...)de chaos, over het toelaten van de ordeloosheid, in jezelf en in de wereld; dat de ander ik is, en niet je tegenstander. Daar is moed voor nodig. De moed om je uit te leveren aan de ander. En dat doen de acteurs, ze geven alles...' De toeschouwer spreekt hij aan op diezelfde durf. 'De chaos willen begrijpen, waar alles gelijk en snel is. Daar gaat het om. Ophouden met het stuksnijden van de wereld en jezelf, door het te willen begrijpen. Word even modern als de natuurkundigen van deze eeuw die de natuurkunde op een voor henzelf onbegrijpelijke manier zijn gaan begrijpen. Daar is/was moed voor nodig.'

De luciditeit omtrent de omvang van deze opdracht en de beperktheid van de middelen die een mens voor deze opgave ter beschikking heeft, is misschien ook Ritsema's gids bij zijn creatie op *Quatuor pour la fin du Temps*: 'Als ik erg moe ben leg ik mijn hoofd op mijn arm en val ik ongemerkt snel in slaap; het doet er niet toe waar, thuis, tijdens het regisseren, in de trein; maar soms ben ik zo moe dat het lijkt alsof mijn hart niet meer klopt, dan komt de slaap later, dan wil ik zo lang mogelijk genieten van het overweldigende gevoel van geluk en stilte, dan voelt het alsof dit de laatste slaap is, alsof ik nu zal sterven; in alle rust en met een diep weten laat ik me meevoeren de eeuwigheid in. Het is dit weten, eindelijk, dat ik wil weten. (Ritsema)

An-Marie Lambrechts

Over doen alsof er geen vooropgezet plan is

Toen ik die sobere, zachtzinnige man, begin vijftig en met een hartkwaal vroeg, waarom hij zonodig de wens had voor publiek te dansen, antwoordde hij: 'Ik wil mezelf volledig geven. Mezelf uitleveren aan één ding'.

Vanuit een bijna naïve opwinding voor de uitdaging danst Jan Ritsema met immense overtuiging en groot plezier, lichtvoetig en sierlijk.

Ik ontdekte dat hij het maken van dit dansstuk op dezelfde manier benaderde als zijn regie van theaterstukken: je doet alsof er geen vooropgezet plan is. Door intelligent en met respect het materiaal van anderen te combineren (of het nu om muziek, tekst, decor, of productie gaat) ontwikkelt hij tactvol zijn subversieve stijl, die gebaseerd is op een nauwelijks te definiëren weigering om de dingen te doen zoals men ze behoort te doen alleen maar omdat dat nu eenmaal onvermijdelijk zou zijn. Op deze onwrikbare, eigenzinnige basis behoudt de performer de "vrijheid en onschuld" om in het bijzijn van het publiek koortsachtig te denken en te improviseren.

Tijdens de repetities voor dit dansstuk heb ik Jan de twee- of driehonderd zaken die ik van dans weet aangeboden, voor het geval hij daar iets mee kon, maar vooral heb ik hem gehouden aan het eigenzinnige uitgangspunt om te doen wat hij wou en daarin ben ik hem gevolgd.
(maart '96)

Kitty Kortés Lynch

Jan Ritsema (1945) werkte als regisseur o.a. bij Het Werkteater, Maatschappij Discordia en Toneelgroep Amsterdam, alsook bij de door hem opgerichte groep 'Mug met de Gouden Tand'. Naast zijn regie-arbeid is hij uitgever van de 'International Theatre en Film Books' (Amsterdam).

Hij is sinds 1991 docent aan de Rijksakademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam. Sinds 1994 is hij hoofddocent Theater bij PARTS (Performing Arts Research and Training Studios). PARTS is de dansopleiding van Rosas (Anne Teresa de Keersmaecker) en De Munt te Brussel.

Vanaf 1972 geeft hij les aan de Theaterschool te Amsterdam.

Jan Ritsema werkte eerder met Takashi Yamane en George Van Dam aan de voorstelling "Trio in mi-bémol" van Eric Rohmer waarin Mozarts Kegelstatt Trio live werd uitgevoerd. Met Kitty Kortess Lynch onder anderen werkte hij aan "Kopnaad" van Stefan Hertmans. Beide voorstellingen werden geproduceerd door het Brusselse Kaaithheater.

Met het dansgezelschap Het Concern maakte Jan Ritsema de dansvoorstelling "Herinneringen van een Valk".

Ritsema's voorstelling "Wittgenstein Incorporated" was geselecteerd voor het Belgische Dansfestival Klapstuk.

Jannie Pranger en Tomoko Mukaiyama begeleidde hij in drie recital programma's. Voor de toekomst zijn verschillende muziekproducties gepland, waaronder een kleine opera met het Belgische Kamerorkest I Fiamminghi; voor het Maarten Altena Ensemble een nieuwe compositie van Maarten Altena over het denken van een Nederlandse wiskundige Prof. dr. L.E.J. Brouwer; voor 1997 de encenering van een nieuwe compositie van Martijn Padding uit te voeren door Tomoko Mukaiyama.

Een selectie van door Ritsema gerealiseerde voorstellingen:

- U bent mijn moeder	Werkteater	1981
- Adio	Werkteater	1982
- Het	Discordia	1983
- Om Eleanor	Mug met de Gouden Tand	1985
- Tegen de Tachtig	Mug met de Gouden Tand	1987
- Edward II	Toneelgroep Amsterdam	1988
- Wittgenstein Incorporated	Kaaithheater Brussel	1989
- Trio in mi-bémol	Kaaithheater	1991
- De Opdracht	Kaaithheater	1992
- Fausto Coppi	Szene (Salzburg)	1992
- Philoktetes Variations	Kaaithheater	1994
- Kopnaad	Kaaithheater	1995
- Phèdre	Toneelgroep Amsterdam	1995

Yutaka Oya (1965) studeerde piano en kamermuziek aan de Toho School of Music, en aan het conservatorium van Antwerpen. Daar behaalde hij *het hoger diploma met grote onderscheiding (cum laude)*.

Zijn belangrijkste leraren waren Robert Groslot en Theo Mertens.

Hij studeerde eveneens bij Zoltan Kocsis en Gyorgy Sebok.

Hij werkt nu als pianist met diverse symphonische orkesten, zoals het BRTN Philharmonisch Orkest, het Nieuw Vlaams Symphonie Orkest en het Orkest van de Munt en is lid van het kamermuziekensemble Champ d'Action.

Zijn veelzijdigheid blijkt uit medewerking aan o.a. de muziektheaterproductie "De Oplosbare Vis" (Peter Vermeersch/Josse De Pauw) en creaties van nieuw werk van Denis Pousseur (Ebony Trio) en Keiko Harada (Ictus).

Geert De Bièvre (1965) begon zijn muzikale studies aan de muziekacademie van Geel. Hij behaalde er de regeringsmedaille cello en kamermuziek. Na twee jaar verdere studies bij E. Carlier werd hij laureaat van de Nationale Muziekwedstrijd van het Gemeentekrediet van België. Vervolgens studeerde hij bij H. Mannes aan het Lemmensinstituut en behaalde hij er het einddiploma van laureaat en een eerste prijs kamermuziek

(grote onderscheiding), en een eerste prijs cello (grootste onderscheiding) en het hoger diploma cello (grootste onderscheiding en felicitaties van de jury).

Hij werd geselecteerd voor Sir Yehudi Menuhins project *Live Music Now* en werd onderscheiden in het International Festival-concours voor jonge musici van het Festival van Vlaanderen. In 1989 werd hij laureaat van de Tenuto-wedstrijd van de BRTN. Geert De Bièvre vervolmaakte zich aan de Musikhochschule van Freiburg bij C. Henkel en nam deel aan meestercurssussen te Qenen, Schladming (Salzburg) en Apeldoorn bij Boris Pergamentsjikov, Heinrich Schiff, Marcio Carneiro en Collin Carr. Hij verzorgde verschillende soloconcerten en radio- en televisie-opnamen met concerten van Haydn, Tsjajkovsky, Elgar, Schumann, Dvorak, en Lutoslawski. Geert De Bièvre was enkele jaren actief lid van het Nieuw Belgisch Kamerorkest en I Fiamminghi. Hij maakt deel uit van de ensembles Prometheus, Ictus en Zeitzklang.

Takashi Yamane (1964) studeerde klarinet, kamermuziek en compositie aan het Kunitashi College of Music in Tokio, en perfectioneerde dit aan de conservatoria van Antwerpen en Luik. Zijn voornaamste leraren waren Y. Ohashi, K. Hamanaka, Walter Boeykens, Anthony Pay, Alain Damiens, Jean-Pierre Pouvion en Vinko Globokar.

Hij is lid van Ictus, Zeitzklang, Launeddas en Akiyoshidai Ensemble. Takashi Yamane neemt deel aan improvisatieprojecten van Fred Frith, René Lussier en Luk Mishalle. Eerder werkte Takashi samen met Jan Ritsema, aan de theaterproductie "Trio in mi-bémol" van het Kaaitheater. In 1995 werkte Takashi samen met Harry de Wit en Rieks Swarte voor de muziekproductie "Robinson".

George Van Dam (1964) studeerde viool bij Nicola Patrovich in Namibië. Nadien volgde hij de studie viool bij Jacques Israelievitch aan de International Arts Academy van Michigan, USA. Aan het conservatorium van Brussel studeerde hij bij Georges Octors. Hij

volgde masterclasses bij Dorothy DeLay, Zinaida Gilels, Pavel Vernikov, Albert Markov, Aaron Rosand, Irvine Arditti, Rainer Kussmaul en György Kurtag.

George van Dam verleende zijn medewerking aan tal van theater- en dansvoorstellingen : Kaaitheater/Ritsema, Rosas/De Keersmaecker, Ultima Vez/Vandekeybus.

Hij maakt deel uit van diverse moderne muziek ensembles: Quadro String Quartet (1988-1994), Ebony Trio, Ictus, Louise Avenue and Ensemble Modern te Frankfurt.

George componeerde kamermuziek, filmmuziek en muziek voor dans-theater.

Kitty Kortès Lynch groeide op op een ranch in Texas. Al op de lagere school raakte ze gefascineerd door theater.

Ze studeerde dans aan de Universiteit van Utah, waar ze optrad met 'Ballet West' en de 'Pioneer Memorial Theatre Company', maar het waren haar ervaringen op *Mudra*, de nu legendarische school van Maurice Béjart, die richting gaven aan haar artistieke ontplooiing.

Ze woont in Brussel vanwaaruit ze meewerkte aan produkties van Micha van Hoecke, Pierre Droulers, Anne Teresa De Keersmaecker (*Medea Material*), José Besprosvany, Thierry Smits en Jan Ritsema (*Kopnaad*).

De choreografe Lucinda Childs assisteerde ze bij de opera *Salomé* in het Theatre Royale de la Monnaie.

Ze speelde in films van de Franse regisseurs Claude Lelouche, Jacques Doillon en Michel Lang.

Haar eigen choreografisch werk omvat twee dansprodukties: *Temporary Storm* en *Cerebellum* alsmede een korte 16mm film: *Voilà, c'est ça*.

Voorts ontwierp ze *Aisthesis*, een danstraining-programma voor beroepsdansers in Brussel en ontwikkelde ze het lesprogramma voor Charleroi—Dances in '92-'93.

De samenwerking met Jan Ritsema aan zijn danssolo op Messiaen's *Quatuor pour la fin du Temps* vormt haar meest recente werk.

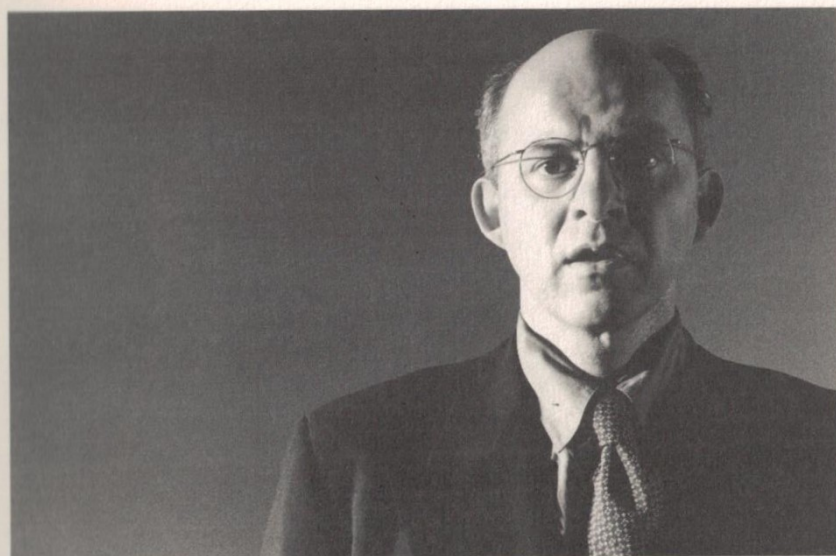
George Van Dam, *viool*
Takashi Yamane, *klarinet*
Geert De Bièvre, *cello*
Yutaka Oya, *piano*

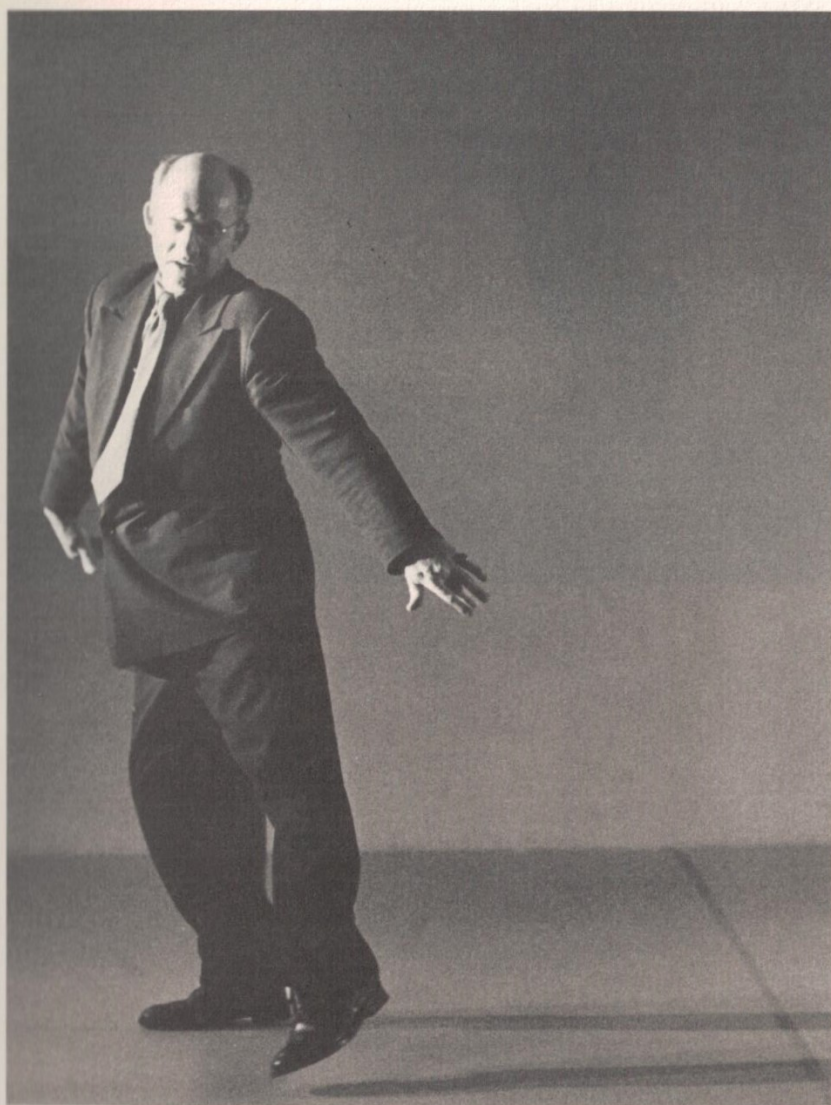
Jan Ritsema, *dans*

Kitty Kortés Lynch, *dancedirection*
Herman Sorgeloos, *fotografie, vormgeving*
André Pronk, *techniek, licht*
Greetje ter Harkel, *productie*
Jan Stelma, *producent*

Met veel dank aan PARTS-Brussel en aan Dick Leutscher.

Quatuor pour la fin du Temps is een produktie van
Grand Theatre Groningen
Grote Markt 35
9711 LV Groningen























(...)

Op het roerloze punt van de wentelende wereld. Vlees
noch vleesloos;

Van noch naar; op het roerloze punt, daar is de dans,
Maar rust noch beweging. En noem het geen verstarring,
Waar verleden en toekomst verenigd zijn. Beweging van
noch naar,

Stijgen noch dalen. Indien het punt er niet was,
het roerloze punt,

Zou er geen dans zijn, en er is enkel de dans.

Ik kon enkel zeggen, daar zijn we geweest: maar ik kan
niet zeggen waar.

En ik kan niet zeggen hoelang, want dat is het plaatsen
in de tijd.

De innerlijke bevrijding van elk praktisch verlangen,
Verlossing uit actie en lijden, verlossing van innerlijke

Een uiterlijke dwang, maar gehuld in
Gratie en zin, een wit licht roerloos bewegend,

Erhebung zonder beweging, concentratie

Zonder verwerping, een nieuwe wereld

En ook de oude verhelderd, begrepen,

In de voltooiing van zijn eerste extase

En de verdwijning van iedere gruwel.

Maar de verslaving aan verleden en toekomst

Geweven in de zwakheid van het veranderende lijf

Beschermt de mensheid tegen hemel en verdoeming

Die het vlees niet kan verdragen.

Verleden en toekomst

Laten maar een weinig bewustzijn toe.

Bewust zijn is niet in de tijd zijn

Maar enkel in de tijd kan het ogenblik in de rozentuin,

Het ogenblik in het prieel toen de regen neersloeg,

Het ogenblik in de tochtige kerk bij valavond

Worden herinnerd; betrokken in verleden en toekomst.

Enkel in de tijd wordt de tijd overwonnen.

T.S.Eliot (uit Four Quartets, Burnt Norton II)

(vertaling Herman Servotte, uitgegeven bij De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen / Amsterdam 1974)