

Beethoven: The Symphonies

18.11.18 - Belgian National Orchestra

RE: BEETHOVEN. SCANDALOUS STORIES!

25.11.18 - La Monnaie Symphony Orchestra

BEETHOVEN 1 & 3

BOZAR, Henry Le Boeuf Hall

DE MUNT
LA MONNAIE



BO
ZAR

BEETHOVEN: THE SYMPHONIES

Een project van de drie federale culturele instellingen
Un projet des trois institutions culturelles fédérales
De Munt / La Monnaie, Belgian National Orchestra & BOZAR

INHOUDSTAFEL · SOMMAIRE

Woord vooraf · Editorial	p. 2
Concertprogramma's · Programme des concerts	p. 4 & 6
<i>Hans-Joachim Hinrichsen</i>	
Toelichting	p. 8
Clé d'écoute	p. 16
<i>Richard Dubugnon</i>	
Toelichting	p. 24
Clé d'écoute	p. 27
<i>Alan Woods</i>	
Essay	p. 30
Essai	p. 35
<i>Alain Altinoglu</i>	
Interview	p. 40
Entretien	p. 42
Biografieën · Biographies	p. 44
Muzikanten · Musiciens	p. 55

Overall ter wereld maken festivals, concerthuizen en muzikanten zich stilaan op voor een jaar vol feestgedruis. In 2020 is het immers precies 250 jaar geleden dat Ludwig van Beethoven geboren werd. Het is onmogelijk om de verdiensten van Beethoven en zijn betekenis voor de muziekgeschiedenis te vatten in enkele regels – de talloze boeken over zijn persoon en werken, waarmee hele bibliotheken gevuld worden, zijn het bewijs.

Ook hier bij ons, de regio waar de wortels van Beethoven liggen, mag en zal de 250ste verjaardag van een van de allergrootste componisten uit de geschiedenis niet onopgemerkt voorbijgaan. Om Ludwig van Beethoven de gepaste eer te betuigen, slaan de Munt, BOZAR en het Belgian National Orchestra de handen in elkaar.

Onder de titel *Beethoven: The Symphonies* brengt het Symfonisch Orkest van de Munt bij BOZAR de negen symfonieën van Beethoven, verspreid over vijf concerten. Immers, de creatie van een symfonisch ideaal én de technische uitwerking van dat ideaal vormen misschien wel Beethovens allergrootste verwezenlijking. Tegelijk stelt het orkest vier wereldpremières voor van topcomponisten uit binnen- en buitenland, telkens een opdracht van de Munt.

Het Belgian National Orchestra dient Beethovens iconische werken van weerwoord in een vierdelig concertprogramma met werken die laten horen hoe de componist reeds de krijtlijnen van de muziekgeschiedenis ná hem had uitgezet. Zoals Beethoven conventies over ritme en harmonie aan zijn laars lapte in zijn *Derde symfonie*, deed Stravinski een honderdtal jaar precies hetzelfde in zijn *Sacre du printemps*. In Messiaens gebruik van vogelzang en Ravels evocatie van de oceaan zien we een weerspiegeling van Beethovens *Zesde*, en net zoals de iconische *Vijfde symfonie* een symbool is van de strijd en de kracht van de mens die weigert het hoofd te buigen voor het noodlot, is de *Vijfde symfonie* van Sjostakovitsj een aangrijpend antwoord op een meedogenloze macht.

Na drie succesvolle edities van United Music of Brussels, is *Beethoven: The Symphonies* het tweede grote gezamenlijke project van de drie federale culturele instellingen.

Peter de Caluwe, Algemeen directeur – Intendant van De Munt
Hans Waeye, Intendant van het Belgian National Orchestra
Paul Dujardin, Chief Executive Officer – Artistiek directeur van BOZAR

Aux quatre coins du monde, festivals, salles de concert et musiciens s'apprêtent à vivre une année pour le moins festive. 2020 verra en effet la commémoration du 250^e anniversaire de la naissance de Ludwig van Beethoven. Il est impossible de résumer en quelques lignes les mérites artistiques de Beethoven et son influence sur l'histoire de la musique : en témoignent les innombrables ouvrages consacrés à sa personne et à ses œuvres, qui remplissent des bibliothèques entières.

Dans nos contrées, dont Beethoven est originaire, le 250^e anniversaire de la naissance de ce compositeur-phare ne passera pas non plus inaperçu. La Monnaie, le Belgian National Orchestra et BOZAR ont décidé de s'unir pour rendre hommage à cette figure légendaire.

Dans le cadre de *Beethoven: The Symphonies*, l'Orchestre symphonique de la Monnaie interprétera les neuf symphonies de Beethoven, lors de cinq concerts proposés à BOZAR. La création d'un idéal symphonique et sa mise en exécution représentent sans doute la réalisation majeure de l'artiste. En outre, l'Orchestre présentera en première mondiale des œuvres de compositeurs belges et internationaux de premier plan écrites en réponse à une commande de la Monnaie.

Le Belgian National Orchestra célébrera lui aussi Beethoven à travers une série de quatre concerts réunissant des œuvres qui soulignent l'influence déterminante du maître sur l'histoire de la musique. De même que Beethoven dépassa les conventions rythmiques et harmoniques dans sa *Troisième symphonie*, Stravinsky transcenda le langage musical de son époque grâce à son *Sacre du printemps*. L'utilisation du chant des oiseaux par Messiaen et l'évocation de l'océan par Ravel, sont autant d'échos de la *Sixième* de Beethoven et, tout comme son iconique *Cinquième* symbolise la lutte de l'homme avec le destin, la *Cinquième symphonie* de Chostakovitch est l'expression poignante d'un homme en butte à un système impitoyable.

Après United Music of Brussels et le succès de ses trois premières éditions, *Beethoven: The Symphonies* est le deuxième projet commun de grande envergure des trois institutions culturelles fédérales.

Peter de Caluwe, Directeur général – Intendant de la Monnaie
Hans Waeye, Intendant du Belgian National Orchestra
Paul Dujardin, Chief Executive Officer – Directeur artistique de BOZAR

CONCERT 1

18 november · novembre 2018
Paleis voor Schone Kunsten · Palais des Beaux-Arts
Grote Zaal Henry Le Bœuf · Grande Salle Henry Le Bœuf

RE: BEETHOVEN SCANDALOUS STORIES! · C'EST UN SCANDALE !

In antwoord op Beethovens *Derde symfonie*, “*Eroica*”
En réponse à la *Troisième symphonie*, « *Eroica* », de Beethoven

BELGIAN NATIONAL ORCHESTRA
HUGH WOLFF, muzikale leiding · direction musicale
NELSON FREIRE, piano

THOMAS ADÈS (°1971)
Dances from Powder her Face (1995-2007)

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)
Concerto voor piano en orkest nr. 5, in Es-groot ·
Concerto pour piano et orchestre n° 5, en mi bémol majeur, op. 73,
“Keizersconcerto” · “L'Empereur” (1809)

- Allegro
- Adagio un poco mosso
- Rondo: Allegro

pauze · pause

IGOR STRAVINSKY (1882-1971)
Le Sacre du printemps (1911-1913)

- Première partie : L'Adoration de la terre
 - Introduction
 - Les augures printaniers
 - Danse des adolescents
 - Jeu du rapt
 - Rondes printanières
 - Jeux des cités rivales
 - Cortège du sage
 - Adoration de la terre
 - Danse de la terre
- Deuxième partie : Le sacrifice
 - Introduction
 - Cercles mystérieux des adolescentes
 - Glorification de l'élue
 - Évocation des ancêtres
 - Action rituelle des ancêtres
 - Danse sacrée

17:00
einde van het concert · fin du concert

coproductie · coproduction
Belgian National Orchestra, BOZAR

CONCERT 2

25 november · novembre 2018

Paleis voor Schone Kunsten · Palais des Beaux-Arts
Grote Zaal Henry Le Bœuf · Grande Salle Henry Le Bœuf

BEETHOVEN: THE SYMPHONIES

BEETHOVEN 1 & 3

ALAIN ALTINOGLU, muzikale leiding · direction musicale
JAN SMETS, trombone

SYMFONIEORKEST VAN DE MUNT ·
ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LA MONNAIE
Saténik Khouidoian, Konzertmeister

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)
Symfonie Nr. 1 C-Dur, op. 21 (1799-1800)

- Adagio molto – Allegro con brio
- Andante cantabile con moto
- Menuetto & Trio: Allegro molto e vivace
- Adagio – Allegro molto e vivace

RICHARD DUBUGNON (°1968)
Tombeau de Napoléon, op. 81,

Ode concertante pour trombone et orchestre, op. 81

- Vivace - Largo mesto - Andante - Vivace - Largo con moto - Andante -
Allegro vivace - Cadenza (sopra ostinato) - a tempo – Largo mesto - Più
largo

wereldpremière · création mondiale
opdrachtwerk van de Munt · commande de la Monnaie

pauze · pause

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Symfonie Nr. 3 Es-Dur “Eroica”, op. 55 (1803)

- Allegro con brio
- Marcia funebre: Adagio assai
- Scherzo & Trio: Allegro vivace
- Allegro molto - Poco Andante - Presto

22:00

einde van het concert · fin du concert

productie · production
De Munt / La Monnaie

copresentatie · coprésentation
BOZAR

Deze productie werd gerealiseerd met de steun van de Tax Shelter van de Belgische Federale Overheid, in samenwerking met Prospero MM Productions NV en taxshelter.be powered by ING ·

Cette production a été réalisée avec le soutien du Tax Shelter du Gouvernement fédéral belge, en collaboration avec Prospero MM Productions SA et taxshelter.be powered by ING

RE: BEETHOVEN 1 & 3 SCANDALOUS STORIES!

Hans-Joachim Hinrichsen

Is de muziekgeschiedenis werkelijk het verhaal van een gestage vooruitgang? Die vraag rijst bij een concertprogramma dat de werken van drie nog geen dertigjarige componisten uit drie verschillende eeuwen combineert. Het antwoord hangt af van wat je onder vooruitgang verstaat. Het is niet verwonderlijk dat juist jonge componisten als creatieve vernieuwers worden beschouwd. Dat ligt in de aard der dingen, daar wellicht geen enkele ambitieuze componist nalaat om op muzikaal gebied te innoveren wanneer hij zich door het publiek wil laten opmerken.

Maar anders dan in de geschiedenis van de techniek of de geneeskunde draait het in de kunst niet alleen om optimalisatie. Het oordeel “beter dan” is een criterium dat de kunst geheel vreemd is. Beter is niet wat nieuw is, maar wat compleet anders is. En zo is het inderdaad niet zelden voorgevallen dat grote werken van jonge componisten het muzieklandschap van hun tijd ingrijpend veranderden. Dat was rond 1800 voor de 29-jarige Ludwig van Beethoven met zijn eerste symfonieën het geval, alsook een goede eeuw later voor de eveneens 29-jarige Rus Igor Stravinsky met zijn ballet *Le Sacre du printemps*. Of dat bijna een eeuw later opnieuw geldt voor de Brit Thomas Adès, wiens opera *Powder her Face* sinds 1994 (hij was toen 24) een niet aflatend succesverhaal kent, valt vandaag nog niet te beoordelen.

Dances uit Powder her Face

Samen met librettist Philip Hensher nam Thomas Adès (*1971) het schandaalrijke leven van de Duchess of Argyll Margaret Campbell (1912-1994) als onderwerp van een even ironische als gevoelige kameropera. Die opera heeft intussen alle wereldpodia veroverd; zo stond hij in het najaar van 2015 ook op de affiche van de Munt. Het schandaal dat dit werk in sommige steden veroorzaakte, had echter vooral te maken met de onthullende erotische stof – en de overeenkomstige encsceneringen – en niet met de muziek. Deze laatste is veeleer begrijpelijk, grappig, fijnzinnig uitgewerkt en zoekt zonder schroom de grenzen op tussen verschillende idiomaten, van diepernstig tot licht en vermakelijk.

In 2007 voegde de componist drie losse delen van deze succesvolle opera samen en maakte er een nieuwe orkestratie van voor een groot symfonieorkest. Een bescheiden kamermuziekbezetting werd een groots orkestapparaat. Toch behouden

de drie stukken hun charme, in het bijzonder dankzij het kunstzinnige evenwicht tussen de geavanceerde muzikale taal en het respect voor de historisch gegroeide tonaliteit. Ze werden terecht onder de titel *Dances* samengebracht (hoewel alleen het middendeel uitdrukkelijk een dansvorm heeft): alle drie roepen ze diverse associaties op met de sfeer van een groot bal met walsen of met de foxtrot en de tango uit de jaren 1930. Maar die flarden van reminiscenties flikkeren slechts kort op in een vakkundige versmelting van de klankwerelden van een klassiek symfonisch orkest en van een swingende dansgroep. Wie vertrouwd is met de oorspronkelijke kameropera herkent in de ouverture en de finale van dit charmante kleine werk overigens ook de intrige en het hoofdpersonage ervan, dat met veel sympathie wordt behandeld en op het einde, ondanks haar extravagantie, met veel compassie wordt bejegend. Dat wordt trouwens door het uitblijven van elk pompeus sloteffect ook weerspiegeld in het rustige einde van de kleine danssuite.

Le Sacre du printemps: schandaal in klank en beeld

Een ander schandaal – mogelijk een van de grootste in de hele muziekgeschiedenis – vond plaats in mei 1913, bij de wereldpremière van Igor Stravinsky's ballet *Le Sacre du printemps*. En ook hier was het, in weerwil van een hardnekkige legende, niet in de eerste plaats de muziek die voor beroering zorgde, maar wel het verhaal en de encscenering van het ballet.

De uit Rusland naar Frankrijk uitgeweken kunstenaar Sergei Diaghilev liet vanaf 1908 de Parijzenaren kennismaken met de Russische muziekcultuur, die in Europa nog grotendeels onbekend was, en bereikte daar een groot commercieel succes mee. In dit succes had zijn jonge landgenoot Stravinsky eveneens een groot aandeel, aangezien hij voor Diaghilev's Parijse Ballets russes diverse werken schreef. Zijn beroemdste bijdrage is de muziek voor *Le Sacre du printemps*, op een onderwerp dat hij samen met kunstenaar en kostuumontwerper Nikolai Roerich aan de oud-Russische mythologie ontleend had. Het betreft een heidens ritueel waarin een voorhistorische stam elk jaar een uitverkoren meisje offert om de lente te laten heropleven. Het schandaal rond het werk vloeide niet alleen voort uit het schokkende verhaal, maar ook uit de ongebruikelijke choreografie van Nijinsky. Die had de dansers een mechanisch-machinaal bewegingspatroon opgelegd dat op veel traditionele balletliefhebbers zielloos en formalistisch overkwam.

Maar uiteraard droeg ook de muziek ertoe bij de provocerende indruk van die mechanische, ja zelfs onmenselijke benadering te versterken. De muziek van *Le Sacre du printemps* geldt als de stichtingsakte van de bevrijding van de westerse kunstmuziek uit haar metronomisch-ritmische keurslijf: het buitensporig vrije ritme – de maatsoort wisselt soms meermaals op één en dezelfde partituurpagina – was (en is nog steeds) een van de meest opvallende kenmerken van het werk. De dansers

op de première in Parijs vonden dat trouwens erg problematisch. Daarbij kwam de fundamentele omkering van de tot dan toe belangrijkste formele parameters in de muziek: de vorm en de structuur ontstaan hier uit de schokkerige aaneenschakeling van segmenten, bijna als in een filmmontage, met louter herhalingen in plaats van een organische ontwikkeling en met felle tonale contrasten in plaats van vloeiende overgangen. Al deze eigenschappen maken van het werk, waarvan de inventiviteit qua instrumentatie al even fascinerend is als de vele ritmische en harmonische innovaties, een mijlpaal in de muziekgeschiedenis.

Hoewel *Le Sacre du printemps* vaak ook concertant wordt uitgevoerd, is het toch nuttig om de relatie met de plot van het ballet voor ogen te houden. Dat bestaat uit twee delen. Het eerste heeft als titel *L'Adoration de la terre* en toont de voorbereiding van het slachtoffer, met de *Danses des Adolescentes*, de *Jeu du rapt*, de *Rondes printanières*, de *Jeux des cités rivales*, de *Cortège du sage*, de eigenlijke *Adoration de la terre* en de afsluitende *Danse de la terre*. In het tweede deel (*Le sacrifice*) volgt dan de uitverkiezing van het meisje (*L'élue*) en haar rituele offergave, die wordt afgesloten door de *Danse sacrée* (*L'élue*). Op het einde sterft de uitverkorene. De stamoudsten (*Les ancêtres*) dragen haar op aan de verduisterde hemel, waarmee het offer is volbracht. Meteen valt op dat de muziek niet alleen dit sinistere, archaische ritueel van een onderscheidend idioom voorziet, maar ook blijkt geeft van een bijzonder ontroerende expressiviteit – al vanaf de klaagzang van de fagot in de inleiding. Toch zet de muziek zich scherp af tegen de 19e-eeuwse romantiek. Terecht wordt deze compositie niet alleen tot de bekendste werken van Stravinsky gerekend, maar geldt ze ook als een van de beroemdste van de hele 20e eeuw.

Beethoven, vernieuwer vanaf het begin

Ludwig van Beethoven, misschien wel de meest radicale en meest duurzame vernieuwer in de muziekgeschiedenis, heeft met zijn muziek nooit een echt schandaal veroorzaakt. Wel kreeg hij regelmatig met een groot onbegrip af te rekenen.

Voor de compositie van zijn eerste symfonie nam de jonge Beethoven alle tijd, zo enorm hoog leek zijn leraar Joseph Haydn de lat te hebben gelegd. Op het einde van de 18e eeuw, nadat hij al een immense ervaring met piano- en kamermuziek had opgedaan, was de tijd rijp. De in 1799 en 1800 geschreven *Symfonie in C-groot* is een geniale zet, want Beethoven kreeg het voor elkaar om de door Haydn ingezette traditie geheel trouw te blijven en toch een volledig onafhankelijk werk te leveren, dat naast de symfonieën van de oude meester kon bestaan.

De *Eerste symfonie* begint met de beroemde dissonant van een septiemakkoord, waarmee de basistoonnaard C-groot meteen wordt geherinterpreteerd als de dominant van zijn eigen subdominant F-groot, wat het zoeken naar de eigenlijke tonica zoveel langer maakt. Dat zoeken is waar het in de spannende langzame inleiding om draait.

Het doel wordt bereikt in het snelle *Allegro con brio*, dat de karakteristieke toonspraak van de jonge Beethoven in een onberispelijk eerste symfoniedeel overbrengt. Innovatieve details zoals bijvoorbeeld de onregelmatige muzikale syntaxis, die het hoofdthema vanaf het begin buiten de gebruikelijke periodieke 'kwadratuur' in een adembenemende doorwerking stort, zullen alleen diegenen meteen opmerken die pedant de maten meetellen. Net dit wordt echter effectief verhinderd door het meeslepende elan van deze muziek, dat ze ook te danken heeft aan de onbewust waargenomen onregelmatigheid.

In het midden bevat het werk een mooi langzaam deel, dat zoals in het begindeel de structuur van de sonatevorm respecteert. Daarna volgt een typische beweging die Beethovens handelsmerk zou worden: hoewel het deel nog de conventionele titel *Menuetto* draagt, is het eigenlijk een scherzo met alle voor deze vorm kenmerkende tegendraadse metrische eigenschappen. De ritmisch-dynamische opbouw van deze muziek heeft het effect van een elektrische stroomstoot door het lichaam, waardoor het bijna onmogelijk is om stil te blijven zitten. Het is dan ook van nature dansmuziek – muziek die het onderliggende model van het menuet veruit overstijgt.

Met de finale vervult Beethoven de traditionele verwachting van een vrolijk slot, maar de invulling ervan is uiterst subversief. Net als het eerste deel begint ook de finale met een korte langzame introductie. Maar wat is hier de inhoud van? Niets anders dan de geleidelijke opbouw van de C-groot toonladder vanuit de dominant G. Zodra die opbouw voltooid is, schiet vanaf die toonladder het *Allegro molto e vivace* als een raket tevoorschijn. Men moet zich goed realiseren wat hier gebeurt: de muziek lijkt aanvankelijk voorzichtig iets te willen uitproberen, een beetje als het stemmen van het orkest voor aanvang van het eigenlijke concert, behalve dat dit probeersel hier al een bestanddeel van de compositie is. En dan krijgt Beethoven iets ongelooflijks voor elkaar: hij verheft dat muzikaal irrelevante spel met een toonladder tot de basis van een motief. Opvallend is hoe, in het midden van het deel, in de doorwerking, die toonladder als hoofdbestanddeel van de uitwerking op de voorgrond treedt, zowel naar boven als naar beneden, en dan na een lange spanningsboog uiteindelijk de reprise van het hoofdthema uitlokt.

Toen Beethoven zijn *Eerste symfonie* aan het publiek presenteerde tijdens zijn eerste 'eigen' concert, zijn 'Academie' van april 1800, combineerde hij die uitsluitend met werken van Mozart en Haydn. Het was de eerste keer dat de drie componisten, die later met de term 'Weens classicisme' verbonden zouden worden, samen in een concertprogramma te horen waren.

De jonge Beethoven wist in welke competitie hij speelde en zijn aanspraak was niet mis te verstaan: zijn *Symfonie in C-groot* was de afsluiter van het concert. Het hele werk straalt een geest van verandering uit, die de componist op het eerste hoogtepunt van zijn carrière onderstreepte. Maar zijn ronduit verlichte optimisme is nog niet dat van de grote 'ideeënkunstwerken' waarmee hij later een duurzame invloed op de muziekgeschiedenis zou uitoefenen.

Ideeën gestold in muziek

Zo'n 'ideeënkunstwerk' – als het ware een in muziek gevatte levensbeschouwing – kwam pas helemaal tot uiting in de in 1804 voltooide *Sinfonia eroica*, die de geschiedenis van het hele symfonische genre veranderde.

Alleen al het feit dat Beethoven er een titel aan gaf, wat hij zelden deed, doet de oren spitsen. Wat is er 'heroïsch' aan de *Eroica*? Het complex van ideeën dat in deze symfonie zijn weg vond, is wijdvertakt en dat maakt ook de reconstructie van haar ontstaan buitengewoon ingewikkeld. Op basis van onze huidige inzichten is die als volgt: opmerkelijk genoeg ontwierp Beethoven zijn grote *Symfonie in Es-groot*, waarvoor hij al in het najaar van 1802 plannen maakte, van achter naar voren: hij begon zijn compositiearbeid met de finale.

Die finale is een losse opeenvolging van variaties, waarvan Beethoven het thema ontleende aan zijn onlangs voltooide variaties voor piano in Es-groot op. 35. Die had hij bij zijn uitgever trots aangeprezen als 'op een volledig nieuwe manier uitgewerkt', onder meer omdat deze beroemde variatiecyclus niet meteen begint met het thema, dat daarentegen op spannend langzame wijze onthuld wordt. Beethoven laat het allereerst in het 'Basso del tema' klinken, waarna geleidelijk steeds meer stemmen worden gepresenteerd, tot pas op het laatste het 'eigenlijke' variatiethema aan bod komt. Dat thema op zich heeft dan weer zo zijn eigen geschiedenis: het komt uit de finale van het ballet *Die Geschöpfe des Prometheus* uit 1800-1801. En nu zou het ook het uitgangspunt van de nieuwe symfonie vormen, en wel vertrekkende vanuit het laatste deel. Beethoven ging hiervoor op een vergelijkbare manier te werk als in het stuk voor piano: ook nu (maar hier na een ruige en wilde inleiding, die de finale met de drie voorgaande delen verbindt) begint hij met de expositie van de baslijn, dan die van de contrapuntische stemmen en als laatste die van het thema. Het thema zelf heeft iets weg van een levendige dans. Het verbaast dus niet dat Beethoven het in 1802 meteen ook in nog een ander werk gebruikte, namelijk een contradans in de suite van hoofse dansen. Voor de druk van de variaties voor piano wilde Beethoven overigens de herkomst van het thema uit het *Prometheus*-ballet op de titelpagina vermelden, maar de uitgever verzuimde dat, waardoor het werk tegenwoordig bekendstaat onder de niet-geautoriseerde naam *Eroica-varianties*.

Die handige associatie leunt natuurlijk aan tegen het veel bekendere werk. De symfonie, waarvan Beethoven het eerste deel pas na de finale is beginnen schetsen, heette toentertijd echter nog helemaal niet de 'heroïsche'. Het is hoe dan ook interessant dat haar hoofdthema in essentie ontleend is aan de hoektonen van het 'Basso del tema' uit de finale (es-b-B-es zijn de hoektonen van het thema in zowel de finale als het eerste deel). Dat thema ontspringt, zoals gezegd, aan het ideeëncomplex van de *Prometheus*-materie. Tijdens het wordingsproces heeft Beethoven kennelijk overwogen om het voltooide werk op te dragen aan de eerste consul van de jonge Franse Republiek, Napoleon Bonaparte: een duidelijke politieke

stellingname, die in Oostenrijk niet zonder risico was. Maar nadat Napoleon zichzelf tot keizer der Fransen kroonde, zou Beethoven, een overtuigde republikein, het betreffende titelblad verscheurd hebben. Die beweringen uit de tweede hand zijn niet te verifiëren, omdat het manuscript verloren is gegaan. Wel bestaat er een kopie waar op het titelblad, resoluut weggekrast, nog steeds vaag (in Beethovens handschrift) de naderhand toegevoegde (en opnieuw afgekrabde) woorden 'voor Bonaparte geschreven' te lezen zijn. De in 1803 voltooide symfonie werd echter gedrukt met de definitieve titel *Sinfonia eroica / composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo*. Aangezien hier nu dus de algemene 'nagedachtenis' van een anoniem 'groot man' wordt gevierd, kan de 'held' van de symfonie niet meer de toen nog levende Napoleon zijn. En hij kan al helemaal niet het onderwerp van de overweldigende treurmars zijn, die de plaats inneemt van het traditionele langzame tweede deel.

Alleen al deze grandioze *Marcia funebre* geeft het vernieuwingspotentieel van de symfonie aan. Het deel kent een enorme dramaturgische spanningsboog; maar op het einde valt het op bijzonder imposante wijze uit elkaar in zijn afzonderlijke motieven. Het is een van de meest overweldigende afbraakprocessen uit de muziekgeschiedenis, als het ware een gitzwarte negatieve apotheose.

Maar heeft de symfonie als geheel dan wel een positieve apotheose, zoals de verwijzing naar het heroïsche suggereert? Men aarzelt bij het beantwoorden van die vraag, want de finale heeft niet zo'n triomfantelijk einde als bijvoorbeeld de *Vijfde symfonie*, en het eerste deel eindigt evenmin met een monumentaal slot.

In het eerste deel krijgt het zo ongrijpbare (want nooit voldragen) hoofdthema weliswaar in de coda uiteindelijk een melodische boost en een ogenschijnlijk vaste vorm, maar in de laatste herhaling – net wanneer de trombones met volle kracht meeschallen – trekken de koperblazers zich alweer uit de jubelstemming terug en eindigt het deel veeleer op een ingehouden dan op een echt triomfantelijke noot. Het is dan ook goed om, behalve de energetisch oprukkende lijnen, ook aandacht te hebben voor de voorzichtige, doordachte lading van deze muziek. Is de grote 'held' aan wiens nagedachtenis het werk is opgedragen misschien helemaal geen militaire held? Dus niet Napoleon, die al eerder uit de boot viel, maar evenmin, zoals sommigen vermoedden, Louis Ferdinand van Pruisen die in de strijd tegen Napoleon sneuvelde? Die was dan wel nog een soldaat, maar ook een heel begaafde en veelbelovende musicus en componist, wat voor Beethoven eigenlijk veel belangrijker was. Maar, als we hier nog een beetje verder op doordenken, waarom zou het dan niet overduidelijk een held van de geest zijn? Zoals de in 1804 overleden Immanuel Kant, of Friedrich Schiller, die in 1805 stierf en voor wie Beethoven een grote bewondering koesterde.

We weten het niet en zullen het wellicht nooit te weten komen, maar we moeten bedenken dat het 'heroïsche' van de *Symfonie in Es-groot* geenszins een militair-martiale strekking hoeft te hebben. Waarschijnlijker is dat met de treurmars in c-klein

een groot cultureel verlies wordt betreurd en dat de delen in Es-groot een belangrijke figuur uit het geestesleven huldigen, en misschien wel verscheidene tegelijk. Dat zou een verklaring zijn voor de raadselachtige anonimiteit van de “gran Uomo”.

Deze symfonie biedt in combinatie met een modern opdrachtwerk als *Tombeau de Napoléon* programmeert een mooie gelegenheid tot verdere reflectie. Met haar monumentale omvang, haar kracht, haar idealistische aantrekkingskracht en haar overweldigende muziek heeft de *Eroica* in elk geval in de geschiedenis van het symfonische genre een aardbeving teweeggebracht die alle volgende componisten hebben moeten trotseren. Daarna was niets meer zoals voorheen. Die historische betekenis van het werk is tot op vandaag moeiteloos hoorbaar.

Beethovens *Vijfde pianoconcerto*, zijn allerlaatste werk in het concertogenre, is eveneens in de toonaard Es-groot, die sinds de derde symfonie een ‘heroïsche’ connotatie heeft gekregen. Wellicht heeft het juist daarom in de Engelstalige wereld (door wie is niet bekend) al snel de naam *Emperor Concerto* meegekregen, die eigenlijk niet erg zinvol is. Los daarvan is het werk, net zoals de *Eroica* voor het symfonische genre, een baanbrekend werk in de geschiedenis van het pianoconcerto, wellicht een van de belangrijkste en meest invloedrijke van allemaal.

Beethoven voltooidde het in 1810 en het werk ging een jaar later in Wenen in première. Het is Beethovens eerste concerto dat hij niet langer zelf als pianist boven de doopvont kon houden. Daarvoor was zijn doofheid te ver gevorderd. Dus zat aan het klavier zijn discipel, aartshertog Rudolph, aan wie het werk ook is opgedragen.

Maakt men zich eenmaal los van de suggestieve lading van de ongeautoriseerde bijnaam, dan ontdekt men in het werk geheel nieuwe en vooral ook heel ‘onheroïsche’ trekken. Zijn ogenschijnlijk ‘heroïsche’ grondtoonaard Es-groot wordt volledig ‘omgecodeerd’. De grootse hoekdelen omsluiten een bijzonder intiem en gevoelig *Adagio un poco mosso*, die in de uiterst ongebruikelijke toonaard van Bes is geschreven. Hier ontdekt men Beethoven als diepzinnige melodischrijver – maar ook als diepzinnige harmonist: de B-groot van dit deel irriteert omdat hij optreedt in de context van een Es-groot als grondtoonaard, maar hier betekent het natuurlijk Ces-groot. Let op de verbindende toon van de violen bij de overgang van het eerste naar het tweede deel: de Es waarmee het eerste deel eindigt, is tegelijkertijd de eerste toon van het langzame deel, en wel als terts van de B-groot drieklank (geschreven als dis, maar bedoeld als es). Die orthografisch-enharmonische verwarring vloeit voort uit het feit dat Beethoven in dit concerto op rondt avontuurlijke wijze experimenteert met het spectrum van de diverse toonladders: het eerste neventhema in het eerste deel is al in B-groot (opnieuw: eigenlijk Ces-groot) en het laagste harmonische punt van de doorwerking is dan ook Ces-groot. Dit betekent dat alle harmonische ontwikkelingen (zelfs in de finale) altijd wijzen naar het lage deel van de kwintencirkel en niet naar het stralende hoge deel (hoewel ze voor het leesgemak als toonaarden met kruisen in plaats van mollen zijn genoteerd). En dat past perfect bij de vele kenmerken van lyrische contemplatie en tedere intimiteit die het concerto behalve

het stralende en – als men het per se zo wil horen – ‘heroïsche’ karakter in alle drie de bewegingen uitdraagt.

Aldus krijgt het ogenschijnlijk zo briljante concert, waarmee de steeds dover worden Beethoven noodgedwongen als pianist afscheid nam van het publiek, een lichte zweem van melancholie.

Vertaling: Maxime Schouppe

De Duitse musicoloog Hans-Joachim Hinrichsen (*1952) is hoogleraar aan de afdeling Muziekwetenschap van de Universität Zürich. Hij publiceerde monografieën over Bach, Schubert, Brahms, Bruckner en Beethoven, en werkte o.m. mee aan het Beethoven Handbuch (Bärenreiter/Metzler, 2009).

RE: BEETHOVEN 1 & 3 C'EST UN SCANDALE !

Hans-Joachim Hinrichsen

L'histoire de la musique est-elle vraiment l'histoire d'un progrès continu ? Voilà une question que l'on peut se poser à l'occasion d'un programme de concerts associant trois compositeurs pas même trentenaires issus de trois siècles différents. La réponse dépend de ce que l'on entend par progrès. Il n'est guère surprenant que l'on considère justement les jeunes compositeurs comme des créateurs novateurs. C'est dans la nature des choses, car aucun musicien ambitieux ne renonce à des innovations musicales s'il veut se faire remarquer par le public.

Mais dans le domaine de l'art, contrairement à l'histoire des techniques ou de la médecine, il ne s'agit pas seulement d'optimiser les choses – le jugement « meilleur que » est un critère tout à fait étranger à la création artistique. La nouveauté ne réside pas dans le meilleur, mais dans le tout autre. Et c'est ainsi que certaines œuvres de jeunes compositeurs ont fondamentalement transformé le paysage musical de leur époque. Vers 1800, c'est aussi le cas du jeune Ludwig van Beethoven, âgé de 29 ans, avec ses premières symphonies, tout comme, un bon siècle plus tard, celui du Russe Igor Stravinsky, également âgé de 29 ans, avec son ballet *Le Sacre du printemps*. La question reste ouverte de savoir si, un siècle plus tard encore, cela s'applique également au jeune Britannique Thomas Adès (alors âgé de 24 ans), dont l'opéra *Powder her Face* a remporté en 1994 un triomphe qui ne s'est plus jamais démenti.

Dances, extrait de *Powder her Face*

Avec le librettiste Philip Hensher, Thomas Adès (*1971) s'est attaqué à la vie scandaleuse de la duchesse d'Argyll, Margaret Campbell (1912-1994), pour en faire l'objet d'un opéra de chambre à la fois ironique et empathique qui s'est imposé sur toutes les scènes du monde (dont celle de la Monnaie à l'automne 2015). Toutefois, le scandale qu'il a provoqué dans certaines villes était surtout lié à son érotisme osé (avec mises en scène ad hoc), et non à la musique. Car celle-ci est évocatrice, amusante, finement travaillée et n'hésite pas à briser les frontières entre divers idiomes, passant du plus profond sérieux au divertissement spirituel.

En 2007, le compositeur a extrait trois morceaux de cet opéra à succès et les a instrumentés pour grand orchestre symphonique. La petite formation d'orchestre de chambre s'est ainsi muée en orchestre de grande ampleur. Les trois morceaux ont

néanmoins gardé tout leur charme, lequel réside notamment dans le savant équilibre entre un langage sonore moderne et le respect de la tonalité telle qu'elle s'est développée au fil des siècles. Ils ont été réunis sous le titre de *Dances* – même si seul le morceau central est effectivement une danse –, car tous trois éveillent maintes associations avec les ambiances du grand bal à valses, mais aussi du fox-trot ou du tango des années 1930. Cependant, ces souvenirs fragmentaires ne jaillissent que fugacement dans un savant amalgame mêlant les univers sonores de l'orchestre symphonique classique et de l'orchestre de danse qui swingue. Avec son ouverture et son finale, cette œuvre charmante fait écho – pour ceux qui l'ont vu – à l'opéra de chambre initial ainsi qu'à l'intrigue et à sa protagoniste, évoquée avec beaucoup de sympathie : malgré ses extravagances, elle finit en effet par susciter une grande pitié, ce que reflète la conclusion paisible de cette petite suite de danses en renonçant à un effet final pompeux.

Le Sacre du printemps : un scandale sonore et visuel

C'est également un scandale – et même le plus grand de toute l'histoire de la musique – qui accompagna en mai 1913 la première du ballet *Le Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky, et de nouveau ce n'est pas – contrairement à une légende tenace – la musique qui l'a déclenché en premier lieu, mais plutôt le thème et la chorégraphie du ballet.

Émigré en France, l'artiste russe Serge de Diaghilev avait commencé en 1908 par faire découvrir aux Parisiens la culture musicale russe, encore très peu connue en Europe de l'Ouest, ce qui lui avait valu d'impressionnants succès commerciaux. Une réussite à laquelle avait largement contribué son jeune compatriote Stravinsky, qui signa plusieurs œuvres pour les Ballets russes parisiens de Diaghilev – dont la plus célèbre était précisément la musique du *Sacre du printemps*, basée sur un sujet que le compositeur et Nicholas Roerich, artiste et créateur de costumes, avaient emprunté au fonds des légendes de l'ancienne Russie. Il s'agit d'un sacrifice rituel païen : dans une tribu préhistorique, on choisit tous les ans une jeune fille qui sera offerte en sacrifice pour favoriser l'éveil du printemps. Outre le sujet choquant, le scandale résidait dans la chorégraphie de Nijinski, qui imposait aux danseurs un schéma de mouvements mécaniques que maints amoureux du ballet traditionnel ressentirent comme étant dénué d'âme et formaliste.

La musique contribuait naturellement à renforcer cette impression mécanique si provocante, et même inhumaine. La musique du *Sacre du printemps* est considérée comme l'œuvre fondatrice de l'émancipation de la musique occidentale vis-à-vis de la métrique prédéterminée par la mesure : la liberté excessive de sa rythmique, qui va jusqu'à changer plusieurs fois de mesures sur une même page de la partition, était (et est encore aujourd'hui) sa caractéristique la plus aisément perceptible. Ce fut d'ailleurs un énorme problème pour les danseurs de la première parisienne. À cela vient s'ajouter le bouleversement fondamental des principaux paramètres musicaux

jusqu'alors déterminants au niveau formel : la forme et la structure sont données par une succession de segments en blocs évoquant le montage cinématographique, par de simples répétitions au lieu d'un développement organique et par de violents contrastes sonores au lieu de transitions en douceur. Avec de telles caractéristiques, cette œuvre dont l'inventivité en matière d'instrumentation fascine tout autant que ses nombreuses innovations rythmiques et harmoniques, a marqué un tournant dans l'histoire de la musique.

Bien qu'on en propose volontiers des versions de concert, il est utile de rappeler son rapport avec l'intrigue du ballet. Celui-ci se divise en deux parties : la première, intitulée *L'Adoration de la terre*, relate la préparation du sacrifice et comprend les *Danses des adolescentes*, le *Jeu du rapt*, les *Rondes printanières*, les *Jeux des cités rivales*, le *Cortège du sage*, *L'Adoration de la terre* proprement dite et la *Danse de la terre* finale. La seconde partie (*Le sacrifice*) raconte le choix de la jeune fille (*L'élue*) et sa mise à mort rituelle qui s'achève avec la *Danse sacrée* (*L'élue*) ; à la fin, l'élue meurt et les anciens du clan (*Les ancêtres*) la présentent au soleil obscurci : le sacrifice est accompli. On constate rapidement que la musique ne confère pas seulement un langage unique à ce sinistre rituel archaïque, mais qu'elle est – dès le chant plaintif du basson de l'introduction – d'une expressivité profondément émouvante, et ce en dépit de sa radicale remise en question du romantisme du XIX^e siècle. C'est donc à juste titre que cette composition compte parmi les œuvres les plus connues de Stravinsky, et aussi les plus célèbres de tout le XX^e siècle.

Beethoven, un esprit novateur dès l'origine

Ludwig van Beethoven, qui est peut-être le novateur le plus radical de l'histoire de la musique et dont l'influence a été la plus durable, n'a en revanche jamais fait scandale avec sa musique, bien qu'à ses débuts, il ait souvent rencontré une grande incompréhension. Le jeune Beethoven s'est donné du temps avant de composer sa première symphonie car les critères établis par son professeur Joseph Haydn lui semblaient inaccessibles. À la fin du XVIII^e siècle, après avoir acquis une immense expérience dans le domaine de la musique pour piano et de la musique de chambre, il franchissait le pas. Écrite en 1799-1800, la *Symphonie en ut majeur* est un coup de génie avec lequel Beethoven réussit, dans le respect de la tradition de Haydn, à proposer une œuvre tout à fait originale et capable d'exister à côté des symphonies de son ancien maître.

La *Première symphonie* débute avec la célèbre dissonance de l'accord de septième par lequel le ton principal d'ut majeur devient aussitôt la dominante du ton de sa sous-dominante, fa majeur, et inaugure ainsi une longue quête de la tonique proprement dite. Cette quête forme le contenu de la captivante introduction lente et aboutit dans *l'Allegro con brio* débridé, lequel transpose le style caractéristique du

jeune Beethoven dans un premier mouvement symphonique exemplaire. La syntaxe musicale irrégulière, qui plonge d'emblée le thème principal, au-delà de la périodicité habituelle de quatre mesures, dans un développement vertigineux, fait partie des détails novateurs que seul l'auditeur comptant mentalement les mesures remarquera du premier coup. Mais c'est précisément cela qu'empêche l'impétuosité de cette musique, un élan qu'elle doit pourtant à cette irrégularité inconsciemment perçue.

En son milieu, l'œuvre intègre un beau mouvement lent qui, à l'instar du premier mouvement, obéit à la structure de la forme sonate, suivi ensuite par un mouvement incomparable qui deviendra une marque de fabrique de Beethoven : même s'il porte encore le titre conventionnel de « Menuetto », il s'agit en fait d'un scherzo, avec toutes les audaces métriques qui caractérisent ce type de mouvement. Cette musique est d'une facture rythmique et dynamique électrique : il s'agit d'une musique de danse allant bien au-delà du menuet qui lui sert de modèle.

Avec le finale, Beethoven satisfait à l'exigence traditionnelle d'une fin joyeuse, mais cette réponse est subversive. Comme le premier mouvement, il débute par une brève introduction lente qui se limite à la construction progressive de la gamme de do majeur à partir de sa dominante sol ; dès que cette construction est accomplie, *l'Allegro molto* e vivace en jaillit telle une fusée. Il faut bien comprendre ce qui se passe : la musique semble d'abord vouloir faire un essai prudent, un peu comme l'orchestre qui s'accorde avant le concert, sauf qu'ici, cet essai fait déjà partie intégrante de la composition. Beethoven parvient ensuite à réaliser l'incroyable, élevant l'élément musical insignifiant que représente une simple gamme au rang d'un événement motivique fondamental. Il suffit de s'intéresser à la façon dont, au centre du mouvement, cette gamme en vient à occuper l'avant-plan en tant que matériau principal du développement, ascendant ou descendant, avant de déboucher finalement, après un long arc de tension, sur la reprise du thème principal.

Quand, lors de son premier concert, Beethoven a présenté au public cette symphonie (pour son propre compte, dans le cadre de son « Académie » d'avril 1800), il l'a combinée exclusivement avec des œuvres de Mozart et de Haydn. Ce fut la première fois que l'on put entendre dans un même concert les trois représentants majeurs de ce que l'on a par la suite appelé le « classicisme viennois ».

Le jeune Beethoven savait dans quel camp il jouait et annonçait clairement cette ambition : le concert se termina en effet par sa *Symphonie en ut majeur*. Toute l'œuvre témoigne d'un enthousiasme qui nous montre le compositeur au premier apogée de sa carrière. Il n'en reste pas moins que son optimisme pour ainsi dire éclairé n'est pas encore celui des grandes « œuvres d'idées » avec lesquelles il allait par la suite durablement influencer l'histoire de la musique.

Des idées traduites en musique

Une « œuvre d'idées », ou conception du monde mise en musique, voilà ce qu'est la *Sinfonia eroica*, achevée en 1804 et qui allait bouleverser toute l'histoire du genre symphonique.

La mention d'un titre, fort rare chez Beethoven, suffit à nous interpeller. Qu'y a-t-il d'« héroïque » dans l'*Eroica* ? Le complexe d'idées qui imprègne cette symphonie est très vaste, ce qui complique grandement la reconstitution de sa genèse. D'après l'état des connaissances actuel, voici ce que l'on peut en dire. Notons tout d'abord que Beethoven a conçu sa grande *Symphonie en mi bémol majeur*, envisagée depuis l'automne 1802, à rebours : il a d'abord écrit le finale.

Ce finale est une suite de variations librement construites dont Beethoven emprunte le thème à ses *Variations pour piano en mi bémol majeur, op. 35*, achevées peu auparavant. Il avait fièrement vanté ces dernières à son éditeur en disant les avoir « travaillées d'une manière toute nouvelle », entre autres parce que ce cycle célèbre ne débute pas directement par le thème. Il le dévoile progressivement et de façon captivante en exposant d'abord le « basso del tema », pour ensuite présenter progressivement les autres voix, auxquelles vient finalement s'ajouter le thème des variations proprement dit. Mais celui-ci a également sa propre histoire : il est issu du finale du ballet *Die Geschöpfe des Prometheus* de 1800-1801. Il doit maintenant former le point de départ de la nouvelle symphonie, et ce à partir de son dernier mouvement. La démarche est similaire à celle adoptée pour l'œuvre pour piano : c'est d'abord la basse (mais là, après une introduction abrupte et débridée censée rattacher le finale aux trois mouvements qui le précèdent), puis les contre-chants contrapuntiques et finalement le thème qui sont exposés. Le thème proprement dit étant plutôt léger et dansant, il n'est guère étonnant que Beethoven le réutilise en 1802 pour une contredanse au sein d'une suite de danses destinée aux bals de la cour. Lorsque les variations pour piano sont imprimées, Beethoven souhaite d'ailleurs que l'origine du thème – le ballet *Prometheus* – soit indiquée sur la page de titre, ce que l'éditeur omet de faire : aujourd'hui encore, l'œuvre porte de ce fait le titre non autorisé de *Variations héroïques*.

Cette association fort commode entend évidemment tirer profit de l'œuvre plus célèbre. Mais la symphonie, dont le premier mouvement n'a été ébauché qu'après le finale, ne s'appelait pas encore « *Héroïque* » à l'époque. Il est en tout cas intéressant de noter que son thème principal provient en fait des premières et dernières notes du « basso del tema » du mouvement final (mi bémol – si bémol aigu – si bémol grave – mi bémol sont les notes emblématiques du thème tant dans le finale que dans le premier mouvement), et que ce thème dérive du complexe d'idées de *Prometheus*. À la création de l'œuvre, Beethoven semble avoir songé à la dédier au premier consul de la jeune République française, Napoléon Bonaparte : une prise de position politique sans ambiguïté, bien qu'assez risquée en Autriche. Mais après que Napoléon s'est autoproclamé empereur des Français, le républicain convaincu

qu'était Beethoven aurait déchiré la page de titre en question. Ces informations de seconde main ne sont guère vérifiables, car la partition autographe a disparu. Il en existe néanmoins une copie dont la page de titre porte encore la trace atténuée d'une inscription volontairement raturée (ajoutée à la main par Beethoven avant d'être barrée) indiquant « écrit pour Bonaparte ». En 1803, la symphonie achevée fut imprimée avec le titre définitif de *Sinfonia eroica / composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo*. Puisqu'il s'agit à présent de célébrer d'une manière générale et anonyme le « souvenir d'un grand homme », le « héros » de la symphonie ne peut plus être Napoléon, toujours vivant ; il ne peut donc pas faire l'objet de la bouleversante marche funèbre qui remplace le traditionnel mouvement lent.

Cette grandiose *Marcia funebre* témoigne à elle seule du potentiel novateur de l'œuvre : ce mouvement tend un immense arc dramaturgique, avant de se désintégrer de manière très impressionnante en ses différents motifs. C'est un des plus époustouflants processus de décomposition musicale de l'histoire de la musique, un peu comme une apothéose en négatif d'un noir profond.

La symphonie dans son ensemble serait-elle en revanche une apothéose positive comme le suggère sa connotation héroïque ? On hésite à répondre, car le finale n'a pas une conclusion triomphale telle celle que l'on découvrira dans la *Cinquième symphonie*, et le premier mouvement n'aboutit pas non plus à une fin monumentale.

Cependant, ici, le thème principal curieusement insaisissable car jamais conclu, est finalement mené dans la coda à une intensification mélodique et à une forme apparemment fixe, mais lors de la dernière reprise – juste au moment où les trompettes reprennent puissamment le thème –, les cuivres se retirent déjà de l'euphorie et laissent le mouvement se terminer de façon davantage retenue que réellement triomphale. Au-delà des élans énergiques allant de l'avant, il convient donc de prêter attention aux aspects méditatifs circonspects de cette musique. Peut-être que le grand « héros » dont cette œuvre salue la mémoire n'est pas une figure militaire ? Il ne s'agirait donc ni de Napoléon, que nous avons déjà écarté de ces réflexions, ni de celui auquel on a parfois songé, le prince Louis Ferdinand de Prusse, tombé au cours de la guerre contre Napoléon. Ce prince était certes un soldat mais – ce qui importe bien plus pour Beethoven – un musicien et compositeur très doué et prometteur. Pourtant, si l'on poursuit cette réflexion, pourquoi ne s'agirait-il pas d'un héros de l'esprit ? Par exemple Emmanuel Kant, décédé en 1804, ou encore Friedrich Schiller, décédé en 1805 et pour lequel Beethoven éprouvait une vive admiration ?

Nous l'ignorons et ne le saurons sans doute jamais, mais devrions tout de même envisager que l'aspect « héroïque » de la *Symphonie en mi bémol majeur* n'évoque pas forcément quelque chose de militaire ou de martial ; il est plus probable que sa « Marche funèbre » en do mineur pleure une grande perte culturelle et que ses mouvements en mi bémol majeur célèbrent un éminent personnage de la vie intellectuelle, voire plusieurs d'entre eux. Cela expliquerait l'énigmatique anonymat du « gran Uomo ».

Le fait que le présent programme de concert associe cette symphonie avec une œuvre de commande moderne, le *Tombeau de Napoléon*, offre une excellente occasion de poursuivre ces réflexions. Avec ses proportions monumentales, sa violence, les questions qu'elle pose sur le plan intellectuel et sa musique grandiose, l'*Eroica* a en tout cas déclenché dans l'histoire du genre symphonique un séisme auquel tous les compositeurs postérieurs ont dû se confronter. Plus rien n'était comme avant, et cette portée historique reste perceptible jusqu'à aujourd'hui.

Le *Cinquième concerto pour piano* de Beethoven, sa toute dernière œuvre dans le genre concerto, est également écrit dans la tonalité de mi bémol majeur, une tonalité à connotation « héroïque » depuis la *Troisième symphonie*. C'est sans doute pour cette raison qu'il n'a pas tardé à obtenir le nom d'*Emperor Concerto* dans le monde anglophone (on ignore de qui), un qualificatif qui n'est pourtant guère approprié. Indépendamment de cela, tout comme l'*Eroica* pour le genre symphonique, c'est une œuvre qui a fait date dans l'histoire des concertos pour piano, sans doute même l'une des plus importantes et influentes.

Achevé en 1810 et donné en première audition un an plus tard à Vienne, c'est le premier concerto qui n'a pas pu être porté sur les fonts baptismaux par le pianiste Beethoven en personne. Sa surdité était alors trop avancée, si bien que c'est son élève, l'archiduc Rodolphe, qui se mit au clavier ; l'œuvre lui est d'ailleurs dédiée.

Dès que l'on se libère de la charge suggestive du surnom non autorisé, on y découvre des traits tout à fait inédits et assurément très peu « héroïques ». Sa tonalité principale prétendument « héroïque » de mi bémol majeur y est totalement transcodée. Les premier et dernier mouvements, de grande ampleur, encadrent un *Adagio un poco mosso* très intime qui est ici dans la tonalité tout à fait inhabituelle de si majeur. On y découvre le profond mélodiste Beethoven – mais aussi l'harmoniste inspiré : il est clair que le si majeur du mouvement, déconcertant dans le contexte de la tonalité principale de mi bémol majeur, est en réalité pensé en tant que do bémol majeur. Lors du passage du premier au deuxième mouvement, il suffit de s'intéresser au son de transition des violons : le mi bémol qui termine l'*Allegro* initial est en même temps la première note du mouvement lent, et ce en tant que tierce de l'accord parfait de si majeur (noté ré dièse mais pensé en tant que mi bémol). Cette confusion orthographico-enharmonique est due au fait que dans ce concerto, Beethoven expérimente fort audacieusement avec le spectre des tonalités : le premier thème secondaire du mouvement initial est déjà en si majeur (en fait, do bémol majeur), et le do bémol majeur représente ensuite la tonalité la plus grave du développement. Ce qui signifie que toutes les progressions harmoniques (même dans le finale) évoluent vers le bas du cycle des quintes et non vers sa hauteur rayonnante (même si, pour faciliter la lecture, ils sont notés comme des tonalités diésées). Et cela concorde parfaitement avec les nombreux passages de contemplation lyrique et de tendre intimité que le concerto juxtapose, dans les trois mouvements, à la dimension rayonnante et, si l'on y tient vraiment, « héroïque ».

Ces passages apportent un léger souffle de mélancolie à cette œuvre en apparence si brillante, avec laquelle le pianiste Beethoven, de plus en plus sourd, se voit contraint de faire ses adieux à la scène publique.

Traduction : Juliane Regler

Le musicologue allemand Hans-Joachim Hinrichsen (*1952) est professeur au département de musicologie de l'Université de Zurich. Il a publié des monographies consacrées à Bach, Schubert, Brahms, Bruckner et Beethoven, et a collaboré au *Beethoven Handbuch* (Bärenreiter/Metzler, 2009).

RICHARD DUBUGNON

Tombeau de Napoléon, op. 81 voor tenortrombone solo en orkest

Programmatoelichting van de componist

Ontstaan van het werk

Het idee voor dit ‘muzikale grafmonument’ vatte ik op toen mijn vriend Alain Altinoglu me vroeg of ik een werk wilde componeren voor het Symfonieorkest van de Munt te Brussel, waar hij toen net was benoemd tot muziekdirecteur. Er waren twee voorwaarden: het werk moest een (nader te bepalen) solo-instrument uit het orkest tot zijn recht laten komen en er moest een verband zijn met Beethoven, aangezien het werk een onderdeel zou zijn van de cyclus met diens symfonieën, waaruit ik er een moest kiezen. Voor die lastige keuze heb ik me uiteindelijk laten leiden door mijn voorliefde voor geschiedenis en aardrijkskunde: zoals men weet, bevatte de *Derde symfonie (Eroica)* een opdracht aan Napoleon Bonaparte die een woedende Beethoven later weer schrapte, toen hij vernam dat de generaal zich tot keizer had laten kronen. Het verband met België leek me voor de hand te liggen: de Slag bij Waterloo, die een bittere nederlaag betekende voor de *Grande Armée*. Geïnspireerd door deze gebeurtenissen en door de heel mooie *Marcia funebre* uit die symfonie, heb ik het idee opgevat om een treurode voor Napoleon te schrijven. Slechts weinig componisten hebben zich succesvol met dat onderwerp ingelaten, behalve misschien Arnold Schoenberg. Voor de instrumentkeuze leek me de trombone aangewezen: het concertant repertoire ervoor is immers nogal beperkt en de inzet ervan wordt vaak geassocieerd met funeraire (of in elk geval droevige) muziek, zoals de evocatie van de bazuinen van de Apocalyps (het “Tuba mirum” uit het *Requiem* van Mozart), de twee *sackbuts* [baroktrombones] in Purcells *Funeral music for the Queen Mary* of nog in de dodenmissen van Berlioz en Ligeti.

Met deze *Tombeau de Napoléon* heb ik willen reageren op ons huidige tijdsbeeld, waarin onveiligheid en economische instabiliteit mediastormen veroorzaken en zich vertalen in de opkomst van nationalistische bewegingen. Het is een muzikaal eerbetoon aan een idealist (aan wie we toch het Burgerlijk Wetboek te danken hebben!) die zijn visie niet anders dan met geweld kon opleggen – en die in dat opzicht zijn doel miste. Kortom, deze *Tombeau* is een manifest tegen de absurditeit van oorlogen en tegen de ijdele ambitie van diegenen die ze veroorzaken. Het is ook een uiting van mijn geloof in een verenigd Europa (nog zo’n bonapartistische droom), nu we onze idealen uiteen zien vallen en de vele vredesjaren – die we gelukkig hebben kunnen beleven – bedreigd worden door de angst voor de ander, de opwarming van de planeet, de materialistische waanzin en de illusie van een vrijheid die op de keper beschouwd veel weg heeft van egoïsme.

Beschrijving van het werk

De *Tombeau de Napoléon* bestaat uit verschillende episodes die zonder onderbreking na elkaar worden gespeeld. De globale vorm is langzaam-snel-langzaam, de speelduur ongeveer een kwartier. Na een kort tromgeroffel (kleine trom zonder snaar) opent de trombone met een korte cadens (*Vivace*) in de vorm van een oproep (Thema 1). Een langzame en dramatische orkestinleiding (*Largo mesto*) begint met een lage bes in de contrabaspartij, waarvan de vierde snaar anders gestemd is, en wordt kracht bijgezet door een sinister klokkengelui in c en bes. Daarop volgt een langzame harmonische processie die in crescendo naar een eerste hoogtepunt leidt, een forte van alle instrumenten samen, dat vervolgens afzwakt en plaats ruimt voor een zacht *Andante* met fonkelende arpeggio’s waarop de trombone zijn tweede thema aanheft (Thema 2), een sierlijk klaaglied. De muziek wordt onderbroken door nieuw tromgeroffel en de oproep van de trombone (Thema 1) *Vivace*, eveneens gevolgd door een langzame processie (*Largo con moto*), ditmaal op een pedaalnoot e, dus op een tritonus-interval met de eerste expositie van dit thema. Na een korte pauze introduceert een *Andante*-passage een derde motief (Thema 3), dat niet zal hernomen worden maar zich hier samen met Thema 1 ontwikkelt tussen de solo-trombonist en een kamermuziekensemble met solisten van de strijkers, van de blazers en de harp. Deze virtuoze en briljante drukdoenerij doet wat denken aan de Franse muziek van de vorige eeuw. Opnieuw wordt de muziek onderbroken door de oproep (*Poco vivace*) van de trombone, gevolgd door de langzame harmonische processie, ditmaal evenwel korter en opnieuw op een bes in de contrabas.

Het tweede deel (*Allegro vivace*) volgt haast onmiddellijk en herneemt het motief van de klokken in c en bes en Thema 1 op een *funky* ritme. Het orkest speelt een behoorlijk uitgewerkt tutti op een ostinato van zestiende noten met tussenkomsten van alle instrumentengroepen en gevarieerd slagwerk. De muziek ontwikkelt zich verder, met in de trombone fraseringsen die soms geïnspireerd zijn op de bebop. In een contrapunt met het funkritme maakt Thema 2 in de trombonepartij zijn *cantabile*-verschijning, een thema dat vervolgens in een vraag- en antwoordspel tutti wordt hernomen. Na een krachtig hoogtepunt *fff* en een korte harmonische mars in diminuendo, krijgen we een re-expositie van deze beweging en een korte doorwerking die versnelt. Een *Alla breve*-passage stuwt ons voort naar het hart van een levensechte evocatie van de ‘napoleontische strijd’, met een ostinato van kwintolen in de pauken, cello’s en contrabassen, sterk geritmeerd door het zware slagwerk: tamtams, grote trom en aambeelden. In het tutti laat een nieuw thema zich horen, het fameuze *Dies irae*. De muziek wordt zachter en maakt plaats voor de trombone die een sourdine met wah-wah-effect gebruikt, wat deze passage een haast komische toets geeft. De muziek zwelt aan en wordt steeds dramatischer, met bedwelmende modulaties op dit gregoriaanse gezang. Op het moment waarop echte kanonschoten weerklinken, schreeuwen het orkest en de trombone (zonder sourdine) het *Dies irae* op gesyncopeerde ritmes van kwintolen, alvorens plaats te maken voor een cadens van de solist (*Cadenza sopra ostinato*), begeleid door de pauken.

In deze cadens breekt het orkest steeds meer in en herintroduceert het Thema 1 of het Kruismotief, een thema-symbool dat in veel van mijn composities aanwezig is (vooral in mijn *Arcanes symphoniques*, op.30). De muziek lost geleidelijk op en in een dalende beweging belandt de trombone bij een lage e.

Daarop volgt het derde deel, met een terugkeer naar de langzame processie van het begin (*Largo mesto*) op een pedaalnoot e, nog steeds met dat lugubere klokkengelui in c en bes. Op fraaie fonkelende akkoorden, benadrukt door de harp, speelt de trombone het *Dies irae* met de wah-wah-sourdine. Daarop volgt het expressieve hoogtepunt van dit slotdeel. Het thema van Beethovens ode *An die Freude*, moeilijk herkenbaar in lage noten bij de trombones en contrabassen, weerklinkt in contrapunt tezamen met het *Dies irae* bij twee violen solo en een vibrafoon in het hoge register, en vervolgens bij de piccolo en het glockenspiel, nog steeds in een langzaam, begrafenisachtig ritme. Dan begrijpen we dat de c en bes van de klokken niets anders waren dan de aanhef van het beroemde *Dies irae*. De muziek lost op in een langzame begrafenismars, kracht bijgezet door het klokkengelui en door het slot van de ode *An die Freude*, en versterkt door het ritme van Thema 1, gespeeld door de militaire trommels (een niet gestemde kleine trommel en tamtams). *Tombeau de Napoléon* sluit af met een 'laatste zucht' in c en bes, geslaakt door de trombone solo in het hoge register, tezamen met een harp-arpeggio, een vibrafoonslag en een pauze die met een boog wordt aangestreekt.

Vertaling: Koen Van Caekenberghe

RICHARD DUBUGNON

Tombeau de Napoléon, op. 81 pour trombone ténor solo et orchestre

Note de programme du compositeur

Gestation de l'œuvre

L'idée de cet hommage funèbre m'est venue lorsque mon ami Alain Altinoglu m'a demandé de composer une œuvre pour l'Orchestre Symphonique de la Monnaie à Bruxelles, où il venait d'être engagé comme directeur musical. Il y avait deux conditions : que cette œuvre mette en valeur un des solistes de l'orchestre (à définir) et qu'elle ait un lien avec Beethoven, puisqu'elle s'intégrerait au cycle consacré à ses symphonies, parmi lesquelles je devais en choisir une. Ce choix cornélien fut cependant guidé par mon goût pour l'histoire et la géographie : la *Troisième symphonie Eroica* portait, on le sait, une dédicace à Napoléon Bonaparte que Beethoven, furieux, supprima lorsqu'il apprit que le général s'était fait sacrer empereur. Le lien avec la Belgique me parut évident, à cause de la bataille de Waterloo qui fut une défaite cuisante pour la Grande Armée. Inspiré par ces événements et par la très belle *Marcia funebre* de cette symphonie, j'ai donc songé à écrire une ode funèbre à Napoléon, sujet auquel peu de compositeurs se sont frottés avec succès, hormis peut-être Arnold Schoenberg. Le trombone me parut l'instrument de prédilection : il souffre en effet d'un répertoire concertant assez restreint, et son utilisation est souvent associée à une musique funèbre (ou funeste) lorsqu'il évoque la trompette de l'ange de l'Apocalypse (« Tuba mirum » du *Requiem* de Mozart), deux saqueboutes dans *Funeral Music for the Queen Mary* de Purcell, ou encore dans les *Requiem* de Berlioz et de Ligeti.

En cette époque actuelle où l'insécurité et l'instabilité économique déchainent des tempêtes médiatiques et se traduisent par la montée des nationalismes, j'ai souhaité réagir avec ce *Tombeau de Napoléon*, hommage musical à un idéaliste (à qui nous devons malgré tout le Code civil) qui ne sut imposer sa vision que par la force, et en cela échoua. En un mot, ce *Tombeau* est un manifeste contre l'absurdité des guerres et la vaine ambition de ceux qui les provoquent. C'est aussi le témoignage de mon attachement à une Europe unie (autre rêve bonapartiste), au moment où nos idéaux se disloquent et où les années de paix que nous avons eu la chance de vivre sont menacées par la peur de l'autre, le réchauffement climatique, la frénésie matérialiste et l'illusion d'une liberté, somme toute bien égoïste.

Description de l'œuvre

Le *Tombeau de Napoléon* est constitué de différents épisodes joués sans interruption, dans une forme générale lent-vif-lent durant une quinzaine de minutes. Le trombone ouvre le bal sur une courte cadence *Vivace* en forme d'appel (Thème 1) après un bref roulement de tambour (caisse claire sans timbre). Une introduction lente et dramatique de l'orchestre *Largo mesto* débute sur un si bémol profond aux contrebasses, dont la quatrième corde est désaccordée, ponctué d'un glas sinistre do-si bémol aux cloches. S'ensuit une lente procession harmonique en *crescendo* qui débouche sur un premier sommet du *tutti* forte qui s'estompe et laisse la place à une musique douce *Andante* en arpèges chatoyants, sur laquelle le trombone entonne son deuxième thème (Thème 2), un chant plaintif ornementé. La musique est interrompue par un nouveau roulement et l'appel du trombone (Thème 1) *Vivace*, suivis également d'une lente procession *Largo con moto*, cette fois sur une pédale de mi, donc à un intervalle de triton de sa première exposition. Après une courte pause, un passage *Andante* introduit un troisième motif (Thème 3) qui ne sera pas repris, mais qui se développe ici conjointement avec le Thème 1 entre le tromboniste et un ensemble de musique de chambre, constitué des solistes des cordes, des vents et de la harpe. Ce petit brouhaha virtuose et brillant évoque de loin la musique française du siècle dernier. Encore une fois, la musique est interrompue par l'appel *Poco vivace* du trombone, suivi de la lente procession harmonique, plus courte cette fois-ci et à nouveau sur une basse de si bémol.

La deuxième partie *Allegro vivace* lui succède pratiquement sans pause et reprend le motif des cloches do-si bémol et le Thème 1, sur un rythme hérité du funk. L'orchestre joue un *tutti* assez développé sur un ostinato de double-croches faisant intervenir tous les pupitres ainsi que des percussions variées. La musique se développe, avec des phrasés au trombone parfois inspirés du be-bop. Le Thème 2 fait son apparition *cantabile* au trombone en contrepoint du rythme funk, qui est repris en question-réponse par le *tutti*. Après un puissant sommet *fff* et une brève marche harmonique en *diminuendo*, on assiste à une réexposition de ce mouvement et à un court développement qui s'accélère. *Alla breve* nous propulse au cœur d'une véritable évocation de « bataille napoléonienne », avec un ostinato de quintolets aux timbales, violoncelles et contrebasses, martelés par des percussions fournies : toms-toms, grosse caisse et enclumes. Un nouveau thème se fait entendre au *tutti*, le fameux *Dies iræ*. La musique s'adoucit et fait place au trombone qui utilise une sourdine à effet wah-wah, donnant un caractère quasi comique à ce passage. La musique enfle et devient de plus en plus dramatique, avec des modulations entêtantes sur ce chant grégorien. Au moment où l'on entend de véritables coups de canons, l'orchestre et le trombone (sans sourdine) hurlent le *Dies iræ* sur des rythmes syncopés de quintolets, avant de laisser place à une cadence du soliste accompagné par des notes répétées aux timbales, *Cadenza*

sopra ostinato. L'orchestre fait des incursions progressives dans cette cadence, réintroduisant tantôt le Thème 1 ou le motif de la Croix, un thème-symbole présent dans nombre de mes compositions (notamment *Arcanes symphoniques*, op. 30). La musique se dissout peu à peu et le trombone en mouvement descendant s'arrête sur un mi grave.

La troisième partie enchaîne, avec un retour de la lente procession du début *Largo mesto* sur une pédale de mi, toujours avec le glas funèbre do-si bémol. Sur de jolis accords lumineux soulignés par la harpe, le trombone joue le *Dies iræ* avec la sourdine wah-wah. S'ensuit le sommet expressif de cette conclusion, où l'on entend en contrepoint le thème de l'Hymne à la Joie (*An die Freude*) de Beethoven, méconnaissable en notes graves aux trombones et contrebasses, en même temps que le *Dies iræ* avec deux violons solos et un vibraphone dans l'aigu, puis au piccolo et au glockenspiel, cela toujours dans un rythme lent et funèbre. On comprend alors que le do-si bémol entendu aux cloches n'était que l'amorce du fameux *Dies iræ*. La musique se dissout en une lente marche funèbre ponctuée du glas et de la fin de l'Hymne à la Joie, rejoints par le rythme du Thème 1 joué aux tambours militaires (une caisse claire sans timbre et des toms-toms). Le *Tombeau de Napoléon* se referme sur un « dernier soupir », le do-si bémol poussé par le trombone solo dans l'aigu, avec un arpège de harpe, un coup de vibraphone et une cymbale frottée par un archet.

BEETHOVEN: MENS, COMONIST EN REVOLUTIONAIR

Alan Woods

“Beethoven is de vriend en de tijdgenoot van de Franse Revolutie die hij altijd trouw is gebleven, ook toen filantropen met zwakke zenuwen, van het slag van Schiller, haar tijdens de Jakobijnse dictatuur voor bekeken hielden. Zij wilden de tirannen liever met kartonnen zwaarden te lijf gaan op het theaterpodium. Beethoven, die geniale plebejer, stuurde met geheven hoofd keizers, prinses en magnaten wandelen. Die Beethoven bewonderen we om zijn onverwoestbare optimisme en zijn viriele droefheid, om het bezielde pathos van zijn strijd en de onverzettelijke vastberadenheid waarmee hij het lot bij de keel greep.”

(Igor Stravinsky)

Als er ook maar één componist het predicaat ‘revolutionair’ verdient, is het Ludwig van Beethoven (1770-1827) wel. Het woord ‘revolutie’ hebben we te danken aan Nicolaus Copernicus die in de 16de eeuw vaststelde dat de aarde omwentelingen – of revoluties – rond de zon maakt, en zo onze kijk op het universum en op onze plek in het heelal voorgoed veranderd heeft. Beethoven van zijn kant tekende voor wat wellicht de grootste revolutie was die de moderne muziek ooit heeft gekend. Hij was ontzettend productief en componeerde onder meer negen symfonieën, vijf pianoconcerto’s, een aantal concerto’s voor viool, strikkwartetten, pianosonates, liederen en één opera. Hij veranderde de manier waarop muziek werd gecomponeerd en beluisterd. Tot aan het eind van z’n leven is hij de grenzen van de muziek blijven verleggen.

Na Beethoven kon er onmogelijk nog teruggegrepen worden naar de tijd waarin muziek beschouwd werd als een slaapmiddel voor gegoede mecenasen. Zijn muziek brengt geen rust, maar schokt en verontrust de toehoorder. Het is muziek die je doet nadenken en voelen.

De beginjaren

Het verschil tussen Frankrijk en Duitsland, aldus Karl Marx (1818-1883), was dat de Fransen revoluties ontketenden, terwijl de Duitsers er alleen maar over fantaseerden. Om diezelfde reden kende het filosofische idealisme in Duitsland op het eind van de

18de en in het begin van de 19de eeuw een grote bloeiperiode. In Engeland voltrok zich onder impuls van de burgerij een revolutie op wereldschaal op het vlak van de industriële productie, terwijl de Fransen aan de andere kant van het Kanaal een al net zo ingrijpende politieke revolutie voerden. In het terughoudende Duitsland, waar de sociale verhoudingen achterbleven op die in Frankrijk en Engeland, was de enige revolutie een revolutie in de geesten. Filosofen als Immanuel Kant, Johann Gottlieb Fichte, Friedrich von Schelling en Georg Wilhelm Friedrich Hegel debatteerden over de aard van de wereld en wisselden ideeën uit, terwijl de mensen in andere landen zich hadden voorgenomen de wereld en de geesten radicaal te veranderen.

Sturm und Drang belichaamde als beweging dat typisch Duitse fenomeen. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) stond onder invloed van de Duitse idealistische filosofie en liet zich vooral leiden door de ideeën van Kant. In die stroming weerklinken de echo’s van de Franse Revolutie, zij het zo veraf en vaag dat ze er niet in slagen de grenzen van de abstracte wereld van de poëzie, de muziek en de filosofie te overstijgen. *Sturm und Drang* was een afspiegeling van het revolutionaire karakter van het Duitsland van het eind van de 18de eeuw, een periode waarin de ratio en het intellect hoogtij vierden. De Franse filosofen leidden de revolutionaire gebeurtenissen van 1789 in met hun aanval op de ideologie van het oude regime. In zijn boek *Anti-Dühring* verwoordde Friedrich Engels (1820-1895) dat als volgt: “De grootse mannen, die de Franse geesten lieten rijpen voor de op til zijnde revolutie waren zelf extreme revolutionairen. Ze erkenden geen enkel soort gezag van buitenaf. Godsdienst, natuurbeschouwing, de maatschappij, de staatsorde... dat alles werd zonder onderscheid het doelwit van hun nietsontziende kritiek; alles moest zijn bestaan kunnen rechtvaardigen voor de rechtbank der rede, of zijn bestaan prijsgeven. De rede werd de enige maatstaf waarmee alles werd gemeten. Het was de tijd waarin, zoals Hegel stelt, de wereld op zijn kop werd gezet, vooreerst in die zin dat het hoofd van de mens, en de principes die voortsproten uit het denken, golden als de grondslag van het hele menselijke handelen en samenleven, maar later ook in de ruime zin: de werkelijkheid die met deze stellingen in strijd was, diende inderdaad op haar kop te worden gezet.”

De impact van die prerevolutionaire woelige periode in Frankrijk oversteeg de landsgrenzen en liet zich voelen tot in Duitsland, Engeland en zelfs Rusland. In de literatuur moesten de oude, hoofse stijlen steeds meer terrein prijsgeven. Dat kwam ook tot uiting in de poëzie van Goethe, de grootste dichter die Duitsland ooit heeft voortgebracht. *Faust*, zijn grootste meesterwerk, is doordrongen van een dialectische geest. Mephistopheles is de levende geest der loochening die overal in doordringt. Deze revolutionaire geest weerklonk later ook in werken van Mozart, meer bepaald in *Don Giovanni*. Toch was het wachten op Beethoven tot de geest van de Franse Revolutie ook daadwerkelijk tot uiting kwam in de muziek.

Een revolutionair tijdperk

Beethoven zag het levenslicht in een wereld die in een staat van beroering was, een wereld die zich in een overgangperiode bevond en werd gekenmerkt door oorlogen, revoluties en contrarevoluties. In 1776 slaagden de Amerikaanse kolonisten erin de vrijheid te veroveren met behulp van een revolutie die was uitgegroeid tot een nationale bevrijdingsoorlog tegen de Britten. Dat was het eerste bedrijf van een groots historisch drama.

De idealen van de individuele vrijheid die de Amerikaanse Revolutie uitdroeg, waren schatplichtig aan de Franse Verlichting. Iets meer dan een decennium later lieten de ideeën die waren opgenomen in *Rights of Man* zich in Frankrijk op een nog explosievere manier gelden. De bestorming van de Bastille in juli 1789 werd een scharnierpunt in de wereldgeschiedenis.

De Franse Revolutie maakte komaf met het feodalisme, bracht een hele natie op de been en liet Europa zien wat moed en vastberadenheid waren. De bevrijdende geest van de revolutie in Frankrijk raasde in geen tijd door Europa. Die periode noopte tot nieuwe kunst- en uitdrukingsvormen. Die kwamen er met de muziek van Beethoven die de tijdsgeest beter dan wat ook wist te vatten.

In 1793 werd koning Lodewijk XVI van Frankrijk onthoofd door de Jakobijnen. Dat veroorzaakte een schokgolf aan alle Europese hoven die zich harder gingen opstellen tegenover het revolutionaire Frankrijk. De 'liberalen' die de Franse Revolutie oorspronkelijk enthousiast hadden onthaald, schaarden zich nu stilletjes achter de reactionairen. De vijandigheid waarmee de welstellende klassen zich tegenover Frankrijk opstelden, is door Edmund Burke uitstekend verwoord in zijn *Reflections on the Revolution in France*. Overal werden de aanhangers van de revolutie argwanend bekeken en vervolgd. Vrienden van de Franse Revolutie wisten zich niet langer veilig. Dit was een woelige periode. De revolutionaire legers van de jonge Franse republiek versloegen de legers van het feodaal-monarchistische Europa en sloegen alle aanvallen af.

De jonge componist Ludwig van Beethoven was van meet af aan een vurig bewonderaar van de Franse Revolutie. Tot zijn ontsteltenis nam Oostenrijk het voortouw in de contrarevolutionaire coalitie tegen Frankrijk. In de hoofdstad van het Rijk heerste een angstklimaat. De argwaan hing haast tastbaar in de lucht, de spionnen waren alomtegenwoordig en de censuur smoorde de vrije meningsuiting. Maar wat het geschreven woord niet tot uiting kon brengen, lukte wel via grootse muziek.

Een revolutionaire figuur

Op de portretten van Beethoven die de tand des tijds hebben overleefd, worden we aangestaard door een tobberige en sombere jongeman. Uit zijn blik spreken een innerlijke spanning en een hartstochtelijk karakter. Fysiek was Beethoven niet aantrekkelijk: een groot hoofd met een Romeinse neus, een pokdalig gezicht en dik,

borstelig haar dat nooit gekamd leek te zijn. Zijn donkere huidskleur leverde hem de bijnaam "de Spanjaard" op. Met zijn kleine, gedrongen gestalte en veeleer onbeholpen voorkomen had hij het air en de manieren van een plebejer. Dat konden de elegante kleren die hij als jongeman droeg niet verhullen.

Slecht gekleed, zwaarmoedig en met ongekamde haren maakte de geboren rebel zijn opwachting in het aristocratische en veeleisende Wenen. Hij had lak aan de moodoenerij die van hem verwacht werd. Net zoals alle componisten in die tijd was Beethoven afhankelijk van de beurzen en opdrachten die de gegoede, aristocratische mecenasen hem toespeelden. Maar ze konden hem nooit naar hun pijpen laten dansen.

Hij moet er zich helemaal ontheemd gevoeld hebben. Hij verafschuwde de gangbare normen en de rechtzinnigheid. Zijn voorkomen en zijn omgeving konden hem gestolen worden. Beethoven was een man die leefde voor zijn muziek en niet streefde naar werelds comfort. Zijn privéleven verliep chaotisch en woelig, en kan nog het best worden omschreven als bohemienachtig. Hij voelde zich verstikt in de kleinburgerlijke sfeer van Wenen en schreef vertwijfeld: "Zolang de Oostenrijkers hun bruine bier en worstjes hebben, zullen ze nooit in opstand komen."

De symfonieën

De symfonieën van Beethoven vormen een radicale breuk met het verleden. Qua vorm is er op het eerste gezicht weinig verschil te merken, maar wat betreft de inhoud en de geest van de muziek kon het verschil met de componisten vóór hem nauwelijks groter zijn. Voor Beethoven – en de romantiekers die in zijn voetsporen traden – ging het niet om de muzikale vormen, de vormelijk symmetrie en het evenwicht binnen de werken, maar stond de inhoud voorop. In de werken van Beethoven is het evenwicht dan ook vaak verstoord. De dissonanties, die het innerlijke conflict belichamen, zijn talrijk aanwezig.

In 1800 componeerde hij zijn eerste symfonie. De invloed van Haydn is er nog duidelijk in te horen. Het is een vrolijk werk, waarin nog geen sprake is van het conflict en de strijd die zijn latere werken kenmerken. Niets liet toen vermoeden wat hij later nog op de wereld zou loslaten. Beethoven was ook beïnvloed door Schillers theorie over de tragedie en de tragische kunst. Die beschouwde hij niet alleen als menselijk lijden, maar ook, en vooral, als een strijd tegen het lijden.

Rond die tijd beseftte Beethoven ook dat hij stilaan doof werd. Dat is voor iedereen een ernstige beperking, maar voor een componist is het natuurlijk extra rampzalig. Maar aan zijn innerlijk gehoor had hij blijkbaar genoeg om te blijven componeren. In 1802, het jaar waarin hij zijn grootste persoonlijke crisis beleefde, begon hij aan de compositie van zijn *Derde symfonie*, de *Eroica*.

De *Eroica* sloeg in als een bom. Het was een werk met een boodschap, een werk dat iets te vertellen had. Het is de muzikale tegenhanger van de Franse Revolutie. Net zoals de grote Franse revolutionairen was Beethoven ervan overtuigd dat hij zich tot de komende generaties richtte. Wanneer muzikanten klaagden dat zijn muziek te

moeilijk om te spelen was (wat wel vaker gebeurde), antwoordde hij meestal: “Maak je geen zorgen, dit is muziek voor de toekomst.”

De muzikale wereld van Beethoven is geen streling voor het oor. De klank is ongepolijst en veroorzaakt een muzikale explosie, een muzikale revolutie die de tijdgeest nauwkeurig weet te vatten. Hier gaan afwisseling en conflict hand in hand. Beethoven schreef op zijn partituren vaak de aanwijzing *sforzando*, wat zoveel betekent als aanval. Dit is gewelddadige muziek, vol beweging, met stemmingen die elkaar vlug afwisselen, en doorspekt met conflict en contradictie.

Dat is geen toeval, want Beethovens muzikale revolutie was de afspiegeling van een revolutie in het echte leven. Beethoven was een kind van zijn tijd – de tijd van de Franse Revolutie. De meeste van zijn grootste werken zijn geschreven op het hoogtepunt van de revolutie, en elke noot is doordrongen van de revolutionaire geest. Het is onmogelijk om hem te begrijpen als aan die context voorbij wordt gegaan.

Beethoven maakte radicaal komaf met alle bestaande muzikale conventies, net zoals de Franse Revolutie de augiasstallen van het feodale verleden uitmestte. Hij componeerde een nieuw soort muziek, een muziek die veel deuren opende voor de componisten die na hem kwamen, net zoals de Franse Revolutie de deur voor een nieuwe, democratische samenleving openzette.

Het intrinsieke geheim van Beethovens muziek schuilt in een hevig conflict. Dat conflict woedt in de meeste van zijn werken en komt tot een indrukwekkend hoogtepunt in zijn laatste zeven symfonieën, te beginnen met de *Derde symfonie*. Die *Eroica* was het echte keerpunt in de muzikale evolutie van Beethoven en in de geschiedenis van de muziek in het algemeen. De wortels van die revolutie in de muziek moeten buiten de muziek worden gezocht, namelijk in de samenleving en de geschiedenis.

De grootsheid van Beethovens muziek schuilt in het feit dat het individuele in zijn muziek één is met het universele. Uit zijn muziek spreekt een aanhoudende strijd om alle obstakels te overwinnen en een hogere zijnstoestand te bereiken. Zijn muziek was revolutionair omdat ze, in al haar schroeurende intensiteit, haar licht werpt op bepaalde aspecten van de *condition humaine* die nooit eerder via muziek tot uiting waren gebracht. Ze is de uitdrukking van een onveranderlijke waarheid en een bezielde ambitie om te strijden voor een betere wereld. Het is muziek voor de hele mensheid en voor alle tijden.

Vertaling: Piet De Meulemeester

De Brit Alan Woods (*1944) is een politiek marxistisch theoreticus. Hij is stichtend lid en voorzitter van International Marxist Tendency. In 1998 richtte hij de website Defence of Marxism (marxist.com) op, een forum van International Marxist Tendency ter verspreiding van het antikapitalistische revolutionaire gedachtegoed.

BEETHOVEN : L'HOMME, LE COMPOSITEUR, LE RÉVOLUTIONNAIRE

Alan Woods

« Beethoven fut l'ami et le contemporain de la Révolution française, et lui demeura fidèle même à l'époque de la dictature jacobine, lorsque des humanistes aux nerfs fragiles, du type de Schiller, lui tournaient le dos et préféraient détruire des tyrans sur des scènes de théâtres, au moyen d'épées en carton. Beethoven, ce génie plébéien, méprisait fièrement les empereurs, les princes et autres magnats – et c'est le Beethoven que nous aimons pour son optimisme inébranlable, sa tristesse virile, le pathos inspiré de sa lutte et cette volonté d'acier qui lui permettait de saisir le destin à la gorge. »

Igor Stravinsky

S'il est un compositeur qui mérite le qualificatif de « révolutionnaire », c'est Ludwig van Beethoven (1770-1827). Le mot « révolution » vient, historiquement, des découvertes de Nicolas Copernic, qui, au XVI^e siècle, a prouvé que la terre tourne [du latin « revolvere », NDT] autour du soleil, bouleversant ainsi notre perception de l'univers et de la place que nous y occupons. De même, Beethoven a sans doute accompli la plus importante révolution dans le domaine de la musique moderne. Son œuvre, très riche, comprend – entre autres – neuf symphonies, cinq concertos pour piano, un concerto pour violon, des quatuors à cordes, des sonates pour piano, deux messes, des mélodies et un opéra. Il a transformé la façon de composer et d'écouter de la musique. Jusqu'à sa mort, il ne cessa d'en repousser les limites.

Après Beethoven, il n'était plus possible d'en revenir aux temps où la musique était considérée comme un somnifère à l'usage des riches. Sa musique n'est pas de celles qui apaisent. Elle choque et trouble. Elle pousse à ressentir et à penser.

Les premières années

Comparant la France et l'Allemagne, Karl Marx (1818-1883) soulignait qu'à l'époque où la France accomplissait des révolutions, l'Allemagne en faisait un objet de spéculation théorique. À la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècles, l'idéalisme philosophique prospérait en Allemagne. En Angleterre, la bourgeoisie réalisait une révolution à grande échelle dans le domaine de la production. De l'autre côté de la Manche, les Français faisaient une révolution tout aussi grandiose dans le domaine politique. En Allemagne,

où les rapports sociaux étaient en retard sur ceux de la France et de l'Angleterre, il n'y eut de révolution que dans le domaine philosophique. Des philosophes comme Emmanuel Kant, Johann Gottlieb Fichte, Friedrich von Schelling et Georg Wilhelm Friedrich Hegel discutaient de la nature du monde et des idées – pendant que d'autres peuples s'attelaient à révolutionner effectivement le monde et l'esprit des hommes.

Le mouvement *Sturm und Drang* – « Tempête et Passion » – était un phénomène typiquement allemand. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) était influencé par la philosophie idéaliste allemande, en particulier par Kant. On détecte ici les échos de la Révolution française – mais ce sont de lointains échos, strictement confinés au monde abstrait de la poésie, de la musique et de la philosophie. Reste que le mouvement *Sturm und Drang* reflétait la nature révolutionnaire de cette fin de XVIII^e siècle. C'était une époque d'énorme effervescence sur le plan de la raison et de l'intellect. Par leurs assauts contre l'idéologie de l'Ancien Régime, les philosophes français avaient anticipé les événements révolutionnaires de 1789. Comme l'écrivit Friedrich Engels (1820-1895) dans son ouvrage *Anti-Dühring* : « Les grands hommes qui, en France, ont éclairé les esprits pour la révolution qui venait, faisaient eux-mêmes figure de révolutionnaires au plus haut degré. Ils ne reconnaissaient aucune autorité extérieure, de quelque genre qu'elle fût. Religion, conception de la nature, société, organisation de l'État, tout fut soumis à la critique la plus impitoyable ; tout dut justifier son existence devant le tribunal de la raison ou renoncer à l'existence. La raison pensante fut la seule et unique mesure à appliquer à toute chose. Ce fut le temps, où, comme le dit Hegel, le monde était mis sur sa tête, en premier lieu dans ce sens que le cerveau humain et les principes découverts par sa pensée prétendaient servir de base à toute action et à toute association humaines, et, plus tard, en ce sens plus large que la réalité en contradiction avec ces principes fut en fait inversée de fond en comble. »

L'impact de cette effervescence prérévolutionnaire se fit sentir bien au-delà des frontières de la France : en Allemagne, en Angleterre et même en Russie. En littérature, les vieilles formes classiques étaient graduellement dissoutes. Cette évolution se refléta dans la poésie de Goethe – le plus grand poète que l'Allemagne ait produit. *Faust*, son plus beau chef-d'œuvre, est saturé d'esprit dialectique. Méphistophélès y incarne l'esprit vivant de la négation qui pénètre toute chose. Cette tendance révolutionnaire trouve un écho dans les dernières œuvres de Mozart, et notamment dans son *Don Giovanni*. Mais c'est seulement avec Beethoven que l'esprit de la Révolution française trouve son authentique expression musicale.

Une époque de révolutions

Le monde dans lequel Beethoven a grandi était en plein bouleversement. C'était un monde de guerres, de révolutions et de contre-révolutions. En 1776, les colons américains sont parvenus à conquérir leur liberté dans une révolution qui prit la forme d'une guerre de libération nationale contre la Grande-Bretagne. C'était le premier acte d'un grand drame historique.

La Révolution américaine proclamait les idéaux de la liberté individuelle, qui venaient des Lumières françaises. Quelques années plus tard, les idées des Droits de l'Homme revinrent en France d'une façon encore plus explosive. La prise de la Bastille, en juillet 1789, marqua un tournant de l'histoire mondiale.

Dans sa phase ascendante, la Révolution française balaya tout le bric-à-brac accumulé du féodalisme. Elle dressa sur ses jambes une nation toute entière et affronta les monarchies d'Europe avec courage et détermination. L'esprit libérateur de la révolution se répandait rapidement à travers l'Europe. De telles époques exigent de nouvelles formes et de nouveaux modes d'expression artistique. La musique de Beethoven répondait pleinement à cette exigence. Elle exprime mieux que toute autre l'esprit de son époque.

En janvier 1793, les Jacobins décapitèrent Louis XVI. Une vague de panique submergea toutes les cours d'Europe. L'hostilité à l'égard de la France révolutionnaire s'accrut considérablement. Nombre de « libéraux » qui, dans un premier temps, avaient salué la révolution avec enthousiasme, s'en détournèrent et rallièrent le chœur de la réaction. Partout, les partisans de la révolution faisaient l'objet de suspicion et de persécution. C'était une époque orageuse. Les armées révolutionnaires de la jeune République française repoussaient les armées monarchistes et féodales d'Europe – et passaient à la contre-attaque.

Depuis le début, le jeune Beethoven était un ardent admirateur de la révolution française. Il était atterré par le fait que l'Autriche dirigeait la coalition réactionnaire contre la France. La capitale de l'Empire était saturée d'une ambiance de terreur et de suspicions. Les espions à la solde du régime pullulaient. La censure écrasait la liberté d'expression. Mais ce qui ne pouvait pas se dire par des mots pouvait s'exprimer dans de la grande musique.

Une figure révolutionnaire

Les portraits de Beethoven réalisés à l'époque nous montrent un jeune homme ombrageux dont l'expression indique une tension interne et une nature passionnée. Il n'était pas bel homme : une large tête, un nez romain, un visage épais à la peau grêlée, des cheveux touffus qui semblaient ne jamais être peignés. Du fait de son teint sombre, on l'appelait « l'Espagnol ». Petit, trapu et maladroit, il avait des manières plébéiennes.

Ce rebelle né, mal fagoté et d'humeur revêche, n'avait aucun des raffinements à la mode dans l'ambiance aristocratique et fastidieuse de Vienne. Comme tous les autres compositeurs de l'époque, Beethoven vivait des commandes et subventions de mécènes. Mais il ne leur appartenait pas. À la différence de Haydn, il n'était pas un courtisan. Ce que l'aristocratie viennoise pensait de cet homme étrange ne nous est pas connu. Mais la grandeur de sa musique lui assurait des commissions – et donc de quoi vivre.

Beethoven ne devait pas du tout se sentir à son aise. Il méprisait les conventions et l'orthodoxie. Il ne prêtait pas la moindre attention à son apparence et à son entourage. Beethoven vivait et respirait pour sa musique. Il était indifférent au confort matériel. Sa vie, chaotique, était celle d'un bohémien. Suffoquant dans l'atmosphère bourgeoise de Vienne, il écrivit ce commentaire désespéré : « Tant que les Autrichiens auront leur bière brune et leurs petites saucisses, ils ne se révolteront jamais. »

Les symphonies

Les symphonies de Beethoven marquent une rupture fondamentale avec le passé. Si la forme s'y rattache, en surface, le contenu et l'esprit de la musique est radicalement différent. Pour Beethoven (et les Romantiques), ce n'est plus la forme en elle-même qui importe le plus, la symétrie formelle et l'équilibre interne, mais le contenu, le fond. De fait, l'équilibre est très souvent brisé dans ses œuvres. Elles comptent de nombreuses dissonances, qui expriment un conflit intérieur.

En 1800, Beethoven écrit sa première symphonie, qui avait toujours ses racines dans la terre de Haydn. C'est une œuvre ensoleillée, où ne figurent pas encore le conflit et la lutte qui caractériseront sa musique. Elle ne laisse pas entrevoir ce qui va venir. Beethoven était alors influencé par la théorie de Schiller sur l'art tragique, qu'il considérait comme une lutte contre la souffrance.

À cette époque, Beethoven ressentit les premiers symptômes de la surdité – un handicap grave, chez tout homme, mais une catastrophe chez un compositeur. Pourtant, il usa de son oreille interne pour composer. En 1802, l'année même de sa crise la plus dévastatrice, il se mit à composer sa *Troisième symphonie*.

L'Eroica fit sensation. Cette œuvre avait un message ; elle avait quelque chose à dire. C'est la Révolution française en musique. Beethoven était persuadé qu'il travaillait pour la postérité. Il arrivait souvent que des musiciens se plaignent à lui de la difficulté de sa musique. Il leur répondait : « Ne vous en faites pas, c'est de la musique pour le futur. »

L'univers musical de Beethoven ne flatte pas l'oreille. C'est une musique accidentée, une explosion musicale, une révolution musicale qui traduit l'esprit de l'époque. Il n'y a pas seulement la variété, mais également le conflit. Beethoven utilise fréquemment la direction *sforzando* – qui signifie « attaque ». C'est une musique violente, pleine de mouvements, de soubresauts et de contradictions.

Ce n'est pas un hasard. Cette révolution musicale était l'écho d'une révolution sociale. Beethoven était un enfant de son époque. La plupart de ses chefs-d'œuvre virent le jour au moment de la Révolution française. L'esprit révolutionnaire imprègne chacune de ses notes. Il est impossible de comprendre Beethoven en dehors de ce contexte.

Beethoven balaya toutes les conventions musicales, exactement comme la Révolution française nettoya les écuries d'Augias du féodalisme. C'était un nouveau type de musique, qui ouvrait de nombreuses voies aux compositeurs du futur,

exactement comme la Révolution française ouvrit la voie à une nouvelle société démocratique.

Le grand secret de la musique de Beethoven réside dans un conflit des plus intenses, qui surgit avec rage dans nombre de ses compositions, pour culminer dans ses sept dernières symphonies, à commencer par la *Troisième*. *L'Eroica* marqua un bouleversement dans l'évolution de Beethoven, tout comme dans l'histoire de la musique en général. Les racines de cette révolution musicale plongent en dehors de la musique elle-même : dans la société et l'histoire.

Traduction : Jérôme Métellus

Alan Woods (*1944) est un théoricien politique marxiste britannique. Il est le porte-parole et l'un des membres fondateurs de la Tendence marxiste internationale. En 1998, il a fondé le site internet In Defence of Marxism, un organe de la Tendence marxiste internationale, dédié à la défense d'une pensée révolutionnaire anticapitaliste.

ALAIN ALTINOGLU over Beethoven en Dubugnon

Was Beethoven in zijn symfonieën reeds vanaf het begin de revolutionair zoals we hem later kennen?

In vergelijking met de laatste symfonieën van de cyclus kan je zijn eerste twee symfonieën net als zijn andere vroege werken nog duidelijk klasseren binnen het klassieke repertoire, aangezien ze nog in grote mate gekenmerkt worden door dezelfde structuren, harmonie en orkestbezetting als die van zijn leermeester Haydn of van Mozart. De grote overgang komt eerst vanaf zijn opkomende doofheid en zijn zgn. 'Heiligenstadter Testament', wat in de tijdlijn van zijn symfonieën samenvalt met de *Eroica*. Zo is Beethovens *Eerste symfonie* eenvoudigweg in C-Dur gecomponeerd, een tonaliteit die in zekere zin de eenvoud van het muzikale materiaal weerspiegelt. Elke beweging heeft ook een vrij traditionele structuur, behalve misschien het *Andante* dat een kleine fugato wordt. Toch zijn er ook in deze *Eerste symfonie* reeds voortekenen van de ambiguïteit die zijn latere composities zullen kenmerken: het openingsakkoord bijvoorbeeld, een septiemakkoord op de tonica, zorgt al onmiddellijk voor een eerste kwinkslag die de luisteraar wat de tonaliteit betreft meteen op het verkeerde been zet. Afwijkingen van het klassieke compositieproces en van de klassieke taal en opbouw zoals we die in zijn latere werken veelvuldig terugvinden, werden dus al vroeg geïntroduceerd. Anderzijds, wat de orkestbezetting betreft, wil ik dit werk nog echt met een kleiner orkest in mozartiaanse geest brengen. Zo zal ik in het orkest van de *Eerste symfonie* een tiental strijkers minder hebben dan in de *Derde*. Voorts zal ik hier ook de blazers niet verdubbelen, zoals in die tijd soms wel gebruikelijk was.

De *Eroica* is in vele opzichten een grote sprong voorwaarts...

Deze *Derde symfonie* toont duidelijk het muzikale groeiproces dat Beethoven sinds de compositie van zijn *Eerste* doormaakte. Met uitzondering van de *Vijfde*, is de *Eroica* wellicht zijn bekendste symfonie geworden. De onmiddellijke impact van deze muziek ligt zeker aan basis van de populariteit van dit werk: de eerste akkoorden leiden het werk op een bijna gewelddadige manier in en eisen meteen alle aandacht van het publiek op. Het blijft echter een zeer complex werk, met een wirwar van thema's – lange tijd hebben musicologen zich ook het hoofd gebroken over het aantal thema's – en een complexe harmonische opbouw. Dit werk toont duidelijk een volwassen Beethoven, zowel op vlak van ritmische als melodische ontwikkelingen.

Het is dus zeer interessant om de cyclus dit seizoen in de Munt in zijn chronologische volgorde uit te voeren: de muzikale evolutie doorheen de werken van Beethoven komt op deze manier duidelijk tot uiting.

Is dit volgens u een politiek werk?

Dit werk gaat natuurlijk over zoveel meer en kan niet gevat worden in deze ene politieke anekdote over zijn aanvankelijke bewondering voor Napoleon en zijn ontgoocheling nadien over diens keizerskroning. Dat Beethoven de naam van Napoleon Bonaparte op de partituur uitdrukkelijk heeft doorstreept, verwijst natuurlijk wel naar zijn visie op het politieke beleid. Dit tekent hem ten voeten uit, in zijn opvliegendheid en zijn sterke overtuigingen. Zijn onstuimige karakter zien we trouwens ook in zijn manuscripten, waaruit de kracht van zijn koortsachtige inspiratie zeer plastisch naar voor komt. Zijn handschrift laat je de muziek haast 'voelen': in de snelle bewegingen schrijft hij de noten van de violen en de fluiten bijna tegen elkaar en heb je een zwart notenbeeld, terwijl de trage delen veel meer rust uitstralen. Deze gevoelsmatige elementen zijn ook te horen in de muziek. Voor mij is het erg belangrijk dat het publiek de persoonlijkheid van Beethoven kan voelen in de muziek, dat ze bijna tastbaar wordt. Zo functioneert de *Marcia Funebre* bijvoorbeeld enkel wanneer de middelste passage een soort van hoop op het leven na de dood uitstraalt. Het interpreteren met de nodige diepgang en het zoeken van de juiste tempi zijn slechts enkele van de moeilijkheden waar een dirigent in deze symfonie op zal stoten. De mate waarin dit werk als politiek ervaren zal worden, is daarbij dan wel afhankelijk van de uitvoerder maar zeker ook van de context en de tijdsgeest waarin het wordt gebracht.

En dan staat er nog een creatie op het programma...

Aan elk concert van deze cyclus willen we inderdaad een nieuwe creatie linken, die geïnspireerd is door het werk van Beethoven. Voor dit concert hebben we een opdracht gegeven aan Richard Dubugnon. Ik ken Richard al lang als iemand die over een opmerkelijk goed inzicht in orkestratie beschikt en deze kennis op haast straussiaanse wijze uitspeelt in zijn composities, maar die ook heel sterk is op het vlak van de ritmiek. Het werk dat hij schreef voor trombone, *Tombeau de Napoleon*, is erg virtuoos en doet beroep op alle technische kwaliteiten van de solist, gaande van laag naar hoog, van traag naar snel, met alle nuances en bijzondere technieken, maar blijft toch binnen de 'klassieke' traditie. Dit alles resulteert als het ware in een groot recitatief voor trombone in conversatie met het orkest. Dubugnon zorgde ook voor enkele muzikale verwijzingen, bijvoorbeeld in het gebruik van het thema van het *Dies irae*, en natuurlijk ook verwijzingen naar Beethoven, waardoor deze solo voor trombone en orkest een perfect middendeel zal vormen tussen de beide symfonieën.

Naar een interview met Reinder Pols

ALAIN ALTINOGLU au sujet de Beethoven et Dubugnon

Beethoven était-il dès ses premières symphonies le révolutionnaire que nous connaissons ?

Comparées aux dernières symphonies du cycle, ses deux premières symphonies se rangent clairement, tout comme ses autres œuvres de jeunesse, dans le répertoire classique ; elles présentent en effet dans une large mesure des structures, des harmonies et une orchestration semblables à celles des symphonies de son maître Haydn ou de Mozart. Le grand changement ne survient qu'à partir des débuts de sa surdité, avec le *Heiligenstadter Testament* qui coïncide, dans la chronologie des symphonies, avec l'*Eroica*. La *Première symphonie* de Beethoven est donc tout simplement composée en ut majeur, une tonalité qui reflète en quelque sorte la simplicité du matériel musical. Chaque mouvement suit une construction plutôt traditionnelle, à l'exception peut-être de l'*Andante* qui devient un petit fugato. On décèle néanmoins aussi dans cette *Première symphonie* des signes avant-coureurs de l'ambiguïté qui allait caractériser ses compositions ultérieures : le tout premier accord, par exemple, un accord de septième sur la tonique, est déjà une boutade qui induit l'auditeur en erreur quant à la tonalité réelle de l'œuvre. Beethoven se permet aussi relativement tôt des écarts par rapport au processus de composition ainsi qu'au langage et à la forme classiques – que l'on retrouvera de façon plus affirmée dans ses œuvres ultérieures. Par ailleurs, en matière d'effectifs, je veux donner cette œuvre avec un orchestre réduit, dans un esprit mozartien. L'orchestre de la *Première symphonie* comptera ainsi une dizaine de cordes de moins que celui de la *Troisième*. Par ailleurs, comme il était parfois de coutume à l'époque, je ne doublerai pas les vents.

L'*Eroica* est à bien des égards un grand bond en avant...

Cette *Troisième symphonie* montre clairement l'évolution que Beethoven a connue depuis la composition de sa *Première symphonie*. Exception faite de la *Cinquième*, l'*Eroica* est probablement sa symphonie la plus célèbre ; elle doit très certainement sa popularité à l'impact immédiat de sa musique : les premiers accords introduisent l'œuvre d'une manière presque violente et réclament d'emblée toute l'attention du public. L'*Eroica* reste cependant une pièce très complexe, avec des enchevêtrements de thèmes – dont les musicologues ont longtemps cherché à déterminer le nombre – et une structure harmonique élaborée. Elle révèle clairement un Beethoven de la maturité, en termes d'explorations tant rythmiques que mélodiques.

Il est donc très intéressant que le cycle des symphonies donné cette saison à la Monnaie soit exécuté dans l'ordre chronologique : cela fait clairement apparaître l'évolution musicale au fil des œuvres de Beethoven.

L'*Eroica* est-elle selon vous une œuvre politique ?

Cette symphonie englobe une réflexion qui va bien au-delà de la simple anecdote politique concernant l'admiration que Beethoven vouait à Napoléon et la déception qu'il a ressentie après le sacre de l'empereur. Le fait que le compositeur ait rayé le nom de Napoléon Bonaparte sur la partition renvoie bien sûr à sa vision de la politique. Cela campe sa personnalité, à la nature colérique et aux convictions affirmées. Ses manuscrits laissent d'ailleurs transparaître son caractère impétueux. La vigueur de son inspiration fébrile s'y manifeste de façon très plastique, et l'on y « sent » presque la musique : dans les mouvements rapides, il écrit les notes des violons et des flûtes pratiquement collées les unes aux autres, ce qui donne une partition toute noire, tandis qu'il émane une plus grande sérénité des mouvements lents. Ces éléments intuitifs s'entendent dans la musique. Pour moi, il est très important que le public puisse percevoir la personnalité de Beethoven dans la musique, qu'elle y soit presque palpable. La *Marcia Funèbre*, par exemple, ne fonctionne que lorsque le passage médian dégage une sorte d'espérance en la vie après la mort. Interpréter l'œuvre avec la profondeur nécessaire et trouver des tempi justes ne sont que quelques-unes des difficultés auxquelles le chef d'orchestre est confronté dans cette symphonie. La dimension politique renvoyée par l'œuvre dépend de l'interprète, mais aussi du contexte et de l'époque dans lesquels elle est donnée.

Le programme comporte aussi une création...

Nous voulons en effet associer à chaque concert de ce cycle une création inspirée par l'œuvre de Beethoven. Pour celui-ci, nous avons commandé une pièce à Richard Dubugnon. Je connais Richard depuis longtemps, et apprécie sa profonde compréhension de l'orchestration ; il utilise cette connaissance de façon presque straussienne dans ses compositions. Mais il est aussi très doué sur le plan rythmique. L'œuvre qu'il a écrite pour trombone, *Tombeau de Napoléon*, est extrêmement virtuose et fait appel à toutes les qualités techniques du soliste. Allant du grave à l'aigu, du lent au vif, elle passe par toutes les nuances et techniques spécifiques de l'instrument tout en restant au cœur de la tradition « classique ». Cela se traduit en pratique par un grand récitatif pour trombone en conversation avec l'orchestre. Dubugnon a aussi ménagé quelques citations musicales, par exemple en employant le thème du *Dies irae*, ou en insérant bien sûr des allusions à Beethoven – ce solo pour trombone et orchestre constituera donc un intermède parfait entre les deux symphonies.

D'après un entretien réalisé par Reinder Pols



© Caroline Talbot & Andrew Hulbut

HUGH WOLFF, muzikale leiding · direction musicale

NL Hugh Wolff is een van de beste dirigenten van zijn generatie. Hij stond op het podium met alle grote Noord-Amerikaanse orkesten, meer bepaald van Chicago, New York, Boston, Philadelphia, Los Angeles, San Francisco, Toronto en Montréal. Wolff is vaak te gast in Europa en wordt geregeld uitgenodigd om in Azië en Australië te dirigeren.

In september 2017 begon Wolff als muziekdirecteur van het Belgian National Orchestra. Van 1997 tot 2006 was hij chef-dirigent van het hrSinfonieorchester van Frankfurt. Samen toerden ze in Europa, China en Japan, en namen ze deel aan de Salzburger Festspiele. Van 1998 tot 2000 was Wolff chef-dirigent en vervolgens muziekdirecteur van The Saint Paul Chamber Orchestra, waarmee hij talrijke opnames maakte en tournees ondernam in de VS, Europa en het Verre Oosten.

Zijn interesse gaat van de uitvoering van barokmuziek tot de première van nieuwe werken. Hij startte zijn professionele carrière in 1979 als assistent-dirigent van het National Symphony Orchestra, dat toen onder de leiding stond van Mstislav Rostropovich.

De discografie van Wolff telt meer dan vijftig opnames, waaronder de integrale symfonieën van Beethoven en samenwerkingen met Rostropovich, Yo-Yo Ma, Joshua Bell, Hilary Hahn en jazzgitarist John Scofield. Hij werd driemaal genomineerd voor een Grammy Award en won de Cannes Classical Award in 2001.

Wolff werd in Parijs geboren uit Amerikaanse ouders en bracht zijn jeugd door in Londen en Washington. Hij behaalde een diploma aan Harvard College en studeerde piano bij Leon Fleisher, compositie bij George Crumb en Olivier Messiaen, en orkestleiding bij Charles Bruck. De laatste tien jaar engageert hij zich ook in muzikale educatie en onderwijst hij orkestleiding aan het New England Conservatory van Boston.

FR Hugh Wolff est l'un des plus grands chefs d'orchestre de sa génération. Il s'est produit avec les orchestres majeurs d'Amérique du Nord, dont ceux de Chicago, New York, Boston, Philadelphie, Los Angeles, San Francisco, Toronto et Montréal. Wolff est fréquemment demandé en Europe et est régulièrement invité à diriger en Asie et en Australie.

Directeur musical du Belgian National Orchestra depuis septembre 2017, Wolff a été le chef principal du hr-Sinfonieorchester de Francfort de 1997 à 2006. Ensemble, ils ont effectué des

tournees en Europe, en Chine et au Japon, et se sont notamment produits au Festival de Salzbourg.

De 1998 à 2000, Wolff a été le chef principal puis le directeur musical du Saint Paul Chamber Orchestra, avec lequel il a beaucoup enregistré et fait des tournées aux États-Unis, en Europe et en Extrême-Orient.

Ses centres d'intérêts s'étendant de la pratique baroque à la création de nouvelles œuvres, il a commencé sa carrière professionnelle comme chef associé du National Symphony Orchestra, alors placé sous la direction de Mstislav Rostropovitch.

Wolff dispose d'une discographie riche de plus de 50 enregistrements, dont l'intégrale des symphonies de Beethoven et des collaborations avec Rostropovitch, Yo-Yo Ma, Joshua Bell, Hilary Hahn et le guitariste de jazz John Scofield. Nominé à trois reprises aux Grammy Awards, Wolff a remporté le Cannes Classical Award 2001.

Né à Paris de parents américains, il a passé ses jeunes années à Londres et Washington. Diplômé du Harvard College, Wolff a étudié le piano avec Leon Fleisher, la composition avec George Crumb et Olivier Messiaen, et la direction d'orchestre avec Charles Bruck. Ces dix dernières années, il s'est pleinement engagé dans l'éducation musicale, enseignant la direction d'orchestre au New England Conservatory of Music de Boston.



© CR · DR

ALAIN ALTINOGLU, muzikale leiding · direction musicale

nl De Franse dirigent Alain Altinoglu werd in 1975 geboren in Parijs en studeerde er aan het Conservatoire national supérieur de musique, waar hij tegenwoordig ook doceert. Nadat hij het Muntorkest dirigeerde in *Cendrillon* (Massenet) en diverse concerten, werd hij in januari 2016 muziekdirecteur van de Munt. Sindsdien bracht hij aan het hoofd van 'zijn' orkest gevierde interpretaties van *De gouden haan* (Rimski-Korsakov), *Aida* (Verdi), *Dialogues des Carmélites* (Poulenc), *Lohengrin* (Wagner) en *Hertog Blauwbaards burcht* (Bartók) naast een breed symfonisch repertoire: van Beethoven naar Stravinsky over Brahms, Berlioz, Fauré, Janáček, Bartók en Ravel.

De voorbije seizoenen maakte Alain Altinoglu onder meer een succesvol debuut in Bayreuth met *Lohengrin* (Wagner) en aan het Londense Royal Opera House Covent Garden met *Don Giovanni* (Mozart). Andere hoogtepunten zijn de wereldcreatie van *Rote Laterne* (Christian Jost) aan het Opernhaus Zürich, *Manon Lescaut* (Puccini) aan de Bayerische Staatsoper, de Tsjajkovski-'double bill' *Jolanta / De notenkraker* aan de Opéra de Paris en nieuwe producties van *Macbeth* (Verdi, Wiener Staatsoper), *Salome* (Strauss, Deutsche Oper Berlin) en *Pelléas et Mélisande* (Debussy, Opernhaus Zürich en Wiener Staatsoper).

Hij dirigeert daarnaast geregeld prominente orkesten als het Chicago Symphony Orchestra, het Philadelphia Orchestra, de Wiener Philharmoniker, het Orchestre national de France, het Orchestre de Paris, de Staatskapelle Dresden en het Tonhalle Orchester Zürich. Vorig jaar maakte hij zijn debuut aan het hoofd van de Berliner Philharmoniker.

Als pianist wijdt Alain Altinoglu zich samen met mezzosopraan Nora Gubisch aan het liedrepertoire. Met zijn familieboek *Maestro Muziek!* en zijn populaire familieconcerten zoals onlangs *Beethoven for Kids* laat hij kinderen de wereld van de klassieke muziek ontdekken.

In de Munt dirigeert hij dit seizoen ook nog *Don Pasquale* (Donizetti), *Tristan und Isolde* (Wagner), *Het sprookje van Tsaar Saltan* (Rimski-Korsakov) en de integrale van de Beethovensymfonieën. Vorige maand dirigeerde hij *Les Troyens* (Berlioz) aan de Staatsoper Wien. Verder staan meerdere concerten op zijn programma

met onder meer het Cleveland Orchestra en de Wiener Philharmoniker.

fr Né à Paris en 1975, Alain Altinoglu étudie au Conservatoire national supérieur de musique de sa ville natale où il enseigne actuellement. Après avoir dirigé l'Orchestre de la Monnaie dans *Cendrillon* (Massenet) et différents concerts, il en devient le directeur musical en 2016. Depuis lors, il dirige « son » orchestre dans plusieurs interprétations applaudies du *Coq d'or* (Rimski-Korsakov), d'*Aida* (Verdi), des *Dialogues des Carmélites* (Poulenc), de *Lohengrin* (Wagner) et du *Château de Barbe-Bleue* (Bartók), ainsi que dans un vaste répertoire symphonique allant de Beethoven à Stravinsky, en passant par Brahms, Berlioz, Fauré, Janáček, Bartók ou encore Ravel.

Ces dernières saisons, le chef d'orchestre français a également fait ses débuts à Bayreuth avec un *Lohengrin* (Wagner) couronné de succès et au Royal Opera House Covent Garden avec *Don Giovanni* (Mozart). La création mondiale de *Rote Laterne* (Christian Jost) à l'Opernhaus de Zurich, *Manon Lescaut* (Puccini) au Bayerische Staatsoper, un double programme *Jolanta* et *Casse-Noisette* (Tchaïkovski) à l'Opéra de Paris et de nouvelles productions de *Macbeth* (Verdi) au Wiener Staatsoper, de *Salome* (Strauss) au Deutsche Oper de Berlin et de *Pelléas et Mélisande* (Debussy) à l'Opernhaus de Zurich et au Wiener Staatsoper se sont révélés des temps forts de sa carrière.

Il dirige en outre régulièrement d'éminents orchestres internationaux comme le Chicago Symphony Orchestra, le Philadelphia Orchestra, les Wiener

Philharmoniker, l'Orchestre national de France, l'Orchestre de Paris, la Staatskapelle Dresden et le Tonhalle Orchester Zürich. L'année passée, il a fait ses débuts avec les Berliner Philharmoniker.

En sa qualité de pianiste, Alain Altinoglu se consacre au répertoire du lied avec la mezzo-soprano Nora Gubisch. Il aime également faire découvrir l'univers de la musique classique aux enfants, notamment avec son livre « *Maestro, à vous de jouer !* » et à travers ses populaires concerts familiaux dont récemment *Beethoven for Kids*.

Cette saison à la Monnaie, outre le cycle Beethoven, il dirigera *Don Pasquale* (Donizetti), *Tristan und Isolde* (Wagner) et *Le Conte du tsar Saltan* (Rimski-Korsakov). Au Wiener Staatsoper, il vient de diriger *Les Troyens* (Berlioz). Enfin, il donnera plusieurs concerts à la tête du Cleveland Orchestra et du Wiener Philharmoniker.



© Gregory Favre, Decca

NELSON FREIRE, piano

NL Nelson Freire werd in 1944 in Brazilië geboren en begon al piano te spelen toen hij pas drie jaar oud was. Zijn leraren waren Nise Obino en Lucia Branco. Die laatste kreeg zelf les van de Belg Arthur De Greef, op zijn beurt een leerling van Liszt. Op twaalfjarige leeftijd werd hij met zijn interpretatie van het 'Keizersconcerto' van Beethoven laureaat van de Internationale Pianowedstrijd van Rio de Janeiro. Later ging Freire in Wenen studeren bij Bruno Seidlhofer. Nelson Freire won de Vianna da Motta International Music Competition in Lissabon en veroverde ook gouden medailles, de 'Dinu Lipatti' en de 'Harriet Cohen' in Londen.

Hij heeft opgetreden met grootheden zoals Pierre Boulez, Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Rafael Frühbeck de Burgos,

Valery Gergiev, Kurt Mazur, Rudolf Kempe en vele anderen. Hij werd uitgenodigd door de grootste orkesten, o.a. de Berliner Philharmoniker, het Gewandhausorchester Leipzig, het Concertgebouworkest Amsterdam en het orkest van het Mariinski-theater. Samen met Martha Argerich ging Freire in 2003 op tournee in Japan. In 2004 traden ze op in Brazilië en Argentinië, en in 2005 in Noord-Amerika.

Nelson Freire heeft onlangs nog opgetreden in Wenen, met de Wiener Symphoniker en David Zinman, heeft een Europese tournee gemaakt met het Filharmonisch Orkest van Sint-Petersburg onder leiding van Joeri Temirkanov en heeft een recitaltournee door Europa en China achter de rug.

De pianist heeft albums opgenomen voor Sony/CBS, Teldec, Philips, DGG, Berlin Classics. Momenteel maakt hij exclusief opnames bij het label DECCA. Freires discografie is veelvuldig bekroond. Onlangs heeft hij het 'Keizersconcerto' van Beethoven opgenomen, samen met het Gewandhausorchester en Riccardo Chailly, het *Tweede pianoconcerto* van Chopin met het Gürzenich-Orchester Köln en Lionel Bringuier, en tevens een recital met werk van Bach, waarvoor hij de Echo Klassik Award ontving voor beste solo-opname van het jaar 2016.

FR Né au Brésil en 1944, Nelson Freire commence le piano à l'âge de trois ans. Ses professeurs sont Nise Obino et Lucia Branco, elle-même formée auprès du Belge Arthur De Greef, un élève de Liszt. À douze ans, il est lauréat du Concours International de Rio de Janeiro grâce à son interprétation du *Concerto « L'Empereur »* de Beethoven. Il poursuit ses études à

Vienne avec Bruno Seidlhofer. Nelson Freire remporte encore le premier Concours International Vianna da Motta à Lisbonne ainsi que les Médailles d'or « Dinu Lipatti » et « Harriet Cohen » à Londres.

Il se produit ensuite avec des sommités telles que Pierre Boulez, Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Rafael Frühbeck de Burgos, Valery Gergiev, Kurt Mazur, Rudolf Kempe et bien d'autres.

Il est l'invité de prestigieuses formations comme les Berliner Philharmoniker, le Gewandhausorchester Leipzig, le Concertgebouworkest Amsterdam ou l'Orchestre du Théâtre Mariinsky. Avec Martha Argerich, il effectue des tournées au Japon en 2003, au Brésil et en Argentine en 2004, et en Amérique du Nord en 2005.

Récemment, Nelson Freire s'est produit à Vienne avec les Wiener Symphoniker et David Zinman, en tournée à travers l'Europe avec le Philharmonique de Saint-Petersbourg et Yuri Temirkanov, ainsi qu'en récital en Europe et en Chine.

Le pianiste a enregistré pour Sony/CBS, Teldec, Philips, DGG, Berlin Classics, avant de signer un contrat d'exclusivité avec le label DECCA. Sa discographie est abondamment primée. Dernièrement, il a enregistré le *Concerto « L'Empereur »* de Beethoven avec le Gewandhausorchester et Riccardo Chailly, le *Concerto n° 2* de Chopin avec le Gürzenich-Orchester Köln et Lionel Bringuier, ainsi qu'un récital dédié à Bach, salué du prix Echo du meilleur enregistrement solo de l'année 2016.



© CR-DR

JAN SMETS, trombone

NL Jan Smets werd geboren te Tongeren in 1975 en begon zijn muzikale studies op euphonium bij Argo Penné aan de muziekacademie van Tongeren. Reeds op jonge leeftijd was hij laureaat van verschillende wedstrijden. Zo werd hij in 1990 al verkozen tot 'koperblazer van het jaar' bij Jong Tenuto. In 1991 maakte hij de overstap naar de tenortrombone en twee jaar later startte hij zijn studies aan het Lemmensinstituut te Leuven in de klas van Michel Tilkin, waar hij het diploma 'Meester in de muziek' behaalde met de grootste onderscheiding. Na een korte periode als solo-trombonist bij het Vlaams Radio Orkest slaagde hij in 1997 voor audities bij het Symfonieorkest van

Munt, waar hij tot op vandaag nog steeds werkzaam is.

Jan Smets is als kamermusicus verbonden aan het Koperkwintet van de Munt en I Solisti del Vento, waarmee hij ook verschillende cd-projecten realiseerde. Hij is daarnaast medeoprichter van het koperensemble Belgian Brass, dat in augustus 2010 deel uitmaakte van Eurobrass.

Jan Smets verleende ook zijn diensten als free-lance trombonist bij het Collegium Instrumentale Brugense, de Beethoven Academie, I Fiamminghi, het Orchestre national de France en het Rotterdams Filharmonisch Orkest onder leiding van Bernard Haitink en Valery Gergiev.

Sedert december 2001 is hij docent trombone aan het Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium te Antwerpen en als graag geziene gastsolist in de HaFaBrawereld creëerde hij eerder al het *Tweede Tromboneconcerto* van Johan Evenepoel.

FR Jan Smets est né à Tongres en 1975 et a commencé ses études musicales sur un euphonium auprès de Argo Penné, à l'Académie de musique de Tongres. Dès son plus jeune âge, il a remporté de nombreux concours. Il est élu « cuivriste de l'année » par Jong Tenuto en 1990. En 1991, il passe au trombone ténor et, deux ans plus tard, commence ses études au Lemmensinstituut à Leuven, dans la classe de Michel Tilkin, où il décroche son diplôme de maîtrise en musique avec la plus grande distinction. Après une brève période comme tromboniste solo au sein du Vlaams Radio Orkest, il entre en

1997 dans l'Orchestre symphonique de la Monnaie : il y est toujours tromboniste solo aujourd'hui.

En tant que chambriste, Jan Smets est lié au quintette de cuivres de la Monnaie et à l'ensemble I Solisti del Vento, avec lequel il a également enregistré plusieurs albums. Il est cofondateur de l'ensemble de cuivres Belgian Brass en août 2010, avec lequel il a participé au concours Eurobrass.

Il se produit également comme tromboniste freelance avec diverses formations, comme le Collegium Instrumentale Brugense, la Beethoven Academie, I Fiamminghi, l'Orchestre National de France et le Rotterdams Filharmonisch Orkest sous la direction de Bernard Haitink et Valery Gergiev.

Depuis décembre 2001, Jan Smets enseigne le trombone au Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium d'Anvers. En sa qualité de soliste invité au HaFaBrawereld, il a assuré la création mondiale du *Deuxième concerto pour trombone* de Johan Evenepoel.

BELGIAN NATIONAL ORCHESTRA

NL 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 vorig 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 Vilde Frang, Kit Armstrong, Mischa Maisky, Nelson Freire en Elisabeth Kulman. Tot de bekroonde discografie, voornamelijk op het label Fuga Libera, behoren o.m. zes opnames onder leiding van voormalig chefdirigent Walter Weller.

FR Fondé en 1936, le Belgian National Orchestra, anciennement connu sous le nom d'Orchestre National de Belgique, est en résidence permanente à BOZAR. De 2012 à 2017, l'orchestre était placé sous la direction musicale d'Andrey Boreyko. Depuis septembre 2017, le chef d'orchestre américain Hugh Wolff est aux commandes de l'orchestre.

Le Belgian National Orchestra se produit aux côtés de solistes renommés tels que Vadim Repin, Gidon Kremer, Boris Berezovsky ou Rolando Villazón, mais aussi avec de jeunes talents. Il s'intéresse également à la jeune génération d'auditeurs et ne recule pas devant des projets novateurs tels que sa collaboration avec l'artiste pop-rock Ozark Henry.

Cette saison, l'orchestre se produit aux côtés de solistes tels que Vilde Frang, Kit Armstrong, Mischa Maisky, Nelson Freire et Elisabeth Kulman. Sa discographie, parue essentiellement sur le label Fuga Libera, jouit d'une reconnaissance internationale et comprend, notamment, six enregistrements réalisés sous la direction de son ancien chef Walter Weller.

SYMFONIEORKEST VAN DE MUNT · ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LA MONNAIE

NL In 1772 richt de Oostenrijkse componist en orkest-dirigent Ignaz Vitzthumb het Muntorkest officieel op. Het is nauw verbonden met de producties van de Muntchouwburg en zal zich in de loop der jaren verder ontwikkelen via samenwerkingen met toonaangevende componisten zoals Richard Wagner, Nikolai Rimski-Korsakov, Ruggiero Leoncavallo, André Messager, Vincent d'Indy en Alban Berg. In de 19de en 20ste eeuw creëert het tal van meesterwerken in het operagenre, onder meer *Hérodiade* (Massenet), *Gwendoline* (Chabrier), *Le Roi Arthus* (Chausson), *Les malheurs d'Orphée* (Milhaud), *Antigone* (Honegger) en *De Speler* (Prokofjev).

Het orkest werkt regelmatig met internationaal vermaarde dirigenten als Hans Richter, Felix Mottl, Otto Lohse, Wolfgang Sawallisch, Josef Krips, en recenter met Sir John Pritchard, Christoph von Dohnányi en Kent Nagano.

Onder het intendantschap van Gerard Mortier werd het Symfonieorkest van de Munt in 1981 grondig vernieuwd en onder de muzikale leiding geplaatst van Sylvain Cambreling (1981-1991). Die werd opgevolgd door Sir Antonio Pappano (1992-2002), Kazushi Ono (2002-2008) en Ludovic Morlot (2012-2014).

Het orkest legt zich zowel toe op opera als op symfonische muziek en treedt hoofdzakelijk op te Brussel, in de Muntchouwburg, de Zaal Henri Le Boeuf in Bozar of in Studio 4 van Flagey, alsook op tournee door Europa, de Verenigde Staten en Japan.

De hedendaagse muziek neemt in het repertoire een belangrijke plaats in

met werken - waaronder creaties - van componisten als John Adams, Luciano Berio, Philippe Boesmans, Pierre Boulez, Kris Defoort, Pascal Dusapin, Luca Francesconi, Toshio Hosokawa, Bruno Maderna, Frank Martin, Benoît Mernier, Krzysztof Penderecki, Wolfgang Rihm en Salvatore Sciarrino.

Dit dynamisme en eclecticisme dragen ten volle bij tot de artistieke identiteit van de Munt. Die valt des te meer op omdat de vele uitzendingen door radio- en televisieomroepen en de streaming van operaproducties via internet de aanwezigheid van het Muntorkest bij muziekliefhebbers wereldwijd versterken. Van die uitstraling getuigt ook een uitgebreide discografie die doorheen de jaren voortdurend werd verrijkt.

Sedert januari 2016 is Alain Altinoglu de muziekdirecteur van het Symfonieorkest van de Munt.

FR En 1772, le compositeur et chef d'orchestre autrichien Ignaz Vitzthumb fonde officiellement l'Orchestre de la Monnaie. Cette formation, étroitement liée aux productions du Théâtre de la Monnaie, va se développer au fil du temps en travaillant avec les plus grands compositeurs comme Richard Wagner, Nikolai Rimski-Korsakov, Ruggiero Leoncavallo, André Messager, Vincent d'Indy et Alban Berg. Aux XIX^e et XX^e siècles, elle crée plusieurs chefs-d'œuvre lyriques : *Hérodiade* de Massenet, *Gwendoline* de Chabrier, *Le Roi Arthus* de Chausson, *Les malheurs d'Orphée* de Milhaud, *Antigone* de Honegger ou *Le Joueur* de Prokofiev.

L'Orchestre travaille régulièrement sous la direction de chefs d'orchestre au renom international : Hans Richter, Felix Mottl, Otto Lohse, Wolfgang Sawallisch, Josef Krips, et, plus récemment, Sir John Pritchard, Christoph von Dohnányi ainsi que Kent Nagano.

Profondément renouvelé en 1981 sous le mandat de Gerard Mortier, l'Orchestre symphonique de la Monnaie est placé sous la direction musicale de Sylvain Cambreling (1981-1991). Lui succèdent Sir Antonio Pappano (1992-2002), Kazushi Ono (2002-2008) et Ludovic Morlot (2012-2014).

Œuvrant aussi bien dans le répertoire lyrique que symphonique, l'Orchestre se produit principalement à Bruxelles au Théâtre Royal de la Monnaie, à la Salle Henry Le Boeuf à Bozar ou au Studio 4 à Flagey, ainsi qu'en tournée en Europe, aux États-Unis et au Japon.

La musique contemporaine tient une place de choix dans son répertoire qui comprend des œuvres – dont des

créations – de compositeurs comme John Adams, Luciano Berio, Philippe Boesmans, Pierre Boulez, Kris Defoort, Pascal Dusapin, Luca Francesconi, Toshio Hosokawa, Bruno Maderna, Frank Martin, Benoît Mernier, Krzysztof Penderecki, Wolfgang Rihm ou encore Salvatore Sciarrino.

Ce dynamisme et cet éclectisme contribuent pleinement à l'identité artistique de la Monnaie. Ils sont d'autant plus sensibles que les nombreuses retransmissions sur les chaînes télévisées et radiophoniques ainsi que la diffusion en streaming sur Internet des productions d'opéra augmentent considérablement la présence de l'Orchestre auprès des mélomanes du monde entier. Témoin de ce rayonnement : une ample discographie qui, au fil des années, n'a cessé de s'enrichir.

Depuis janvier 2016, Alain Altinoglu est le directeur musical de l'Orchestre symphonique de la Monnaie.

BELGIAN NATIONAL ORCHESTRA

**concertmeester ·
Konzertmeister**
Alexei Moshkov

**eerste viool ·
premier violon**
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

**tweede viool ·
second violon**
Filip Suys**
Nathalie Lefin*
Marie-Daniëlle Turner*
Sophie Demoulin
Isabelle Deschamps
Hartwich D'haene
Pierre Hanquin
Anouk Lapaire
Gabriella Paraszka
Jacqueline Preys
Ana Spanu

altviool · alto
Vladimir Babesko**
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

contrabas · contrebasse
Robertino Mihai**
Svetoslav Dimitriev*
Sergej Gorlenko*
Ludo Joly*
Dan Ishimoto
Miguel Meulders
Gergana Terziyska

fluit · flûte
Baudoin Giaux**
Denis-Pierre Gustin*
Laurence Dubar*
(& piccolo)
Jérémy Fevre*
(& piccolo)

hobo · hautbois
Dimitri Baeteman**
Arnaud Guittet*
Martine Buyens*
Bram Nolf*

klarinet · clarinette
Jean-Michel Charlier**
Massimo Ricci*
(& esklarinet · petite clarinette)
Julien Bénéteau*
(& basklarinet · clarinette
basse)

fagot · basson
Luc Loubry**
Bob Permentier*
Bert Helsen*
Filip Neyens*

hoorn · cor
Ivo Hadermann**
Anthony Devriendt*
Jan Van Duffel*
Katrien Vintioen*
Bernard Wasnaire*

trompet · trompette
Leo Wouters**
Ward Opsteijn*
Davy Taccogna*

trombone
Luc De Vleschhouwer**
Bruno De Busschere*
Guido Liveyns*

tuba
Jozef Matthessen*

harp · harpe
Annie Lavoisier**

slagwerk · percussion
Guy Delbrouck**
Katia Godart*
Nico Schoeters

* solist · soliste
** lessenaaraanvoerder ·
chef de pupitre

bezetting · formation: Binnen elke strijkersgroep wisselen de musici regelmatig van plaats. · Au sein des pupitres des instruments à cordes, les musiciens changent de place régulièrement.

SYMFONIEORKEST VAN DE MUNT · ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LA MONNAIE

eerste viool ·

premier violon

Saténik Khouardoian
Eric Robberecht
Katchatour Almazian
Ritsu Kotake
Robert Yeo
Pierre Bonesire
Yuri Higashida
Patrick Merry
Frédéric Preusser
Fasli Kamberi
Céline Di Fabio
Tamako Azuma
Noémi Tiercet
Daniela Becerra

tweede viool ·

second violon

Femke Sonnen
Jean-Marc Chérelle
Michiko Hashimoto
Stephen Meyer
Lubka Lingorska
Haruko Tanabe
Pascale Ramanantsitohaina
Murielle Buis
Maia Frankowki
Bartosz Korus
Julie Rivest
Kai-Yang Chong

altviool · alto

Yves Cortvrint
Dominique Lardin
Irmgard Lange
Alan Woo
Marc Van Craesbeeck
Yixun Liu
Miki Isako
Varvara Jitcov
Célia Roser
Amaryllis Bartholomeus

cello · violoncelle

Sébastien Walnier
Corinna Lardin
Koen Lievens
Albert Brunello
Janik Martens
Solène Beaudet
Shiho Nishimura
Alexandre Beauvoir

contrabas · contrebas

Robby Hellijn
Janos Csikos
Jose Vilaplana Herruzo
Felipe Devincenzi
Ariel Eberstein
Jens Similox-Tohon

fluit · flûte

Matteo Del Monte
Bart Cromheeke
Marc Schouppe

hobo · hautbois

Luk Nielandt
Nieke Schouten

klarinet · clarinette

Antonio Capolupo
Lydia Rossignol

fagot · basson

Dirk Noyen
Gilles Cabodi
Karen Gevorkian

hoorn · cor

Jean-Pierre Dassonville
Rogier Steel
Mario Maes
Bert Vanderhoeft

trompet · trompette

Julian Brewer
Pierre-Louis Marques

trombone

Bram Fournier
Geert De Vos

tuba

Stephan Vanaenrode

pauken & slagwerk · timbales & percussion

Luk Artois
Pieter Mellaerts
Jonas D'Haese

harp · harpe

Agnès Clément

muziekdirecteur ·

directeur musical

Alain Altinoglu

orkestmanager ·

manager de l'orchestre

Ingrid De Backer

assistente van de

orkestmanager ·

assistante de la manager

de l'orchestre

Chantal Vanroy

secretaresse · secrétaire

Alexandra Dufour

orkestinspiciënten ·

régisseurs d'orchestre

Serge P. Ouvrard
Dominic Jacobs
Vincent Flagel
Thomas Egle

verantwoordelijke

muziekbibliotheek ·

responsable de la

bibliothèque musicale

Milton van Wijk

medewerksters ·

collaboratrices

Phyllis Bartholomeus
Giannaka Panagiota
Katryn Van Bergen

artistieke

productieleiding ·

**responsable de la
production artistique**
Claire Desmedt

verantwoordelijke

dramaturgie ·

responsable dramaturgie

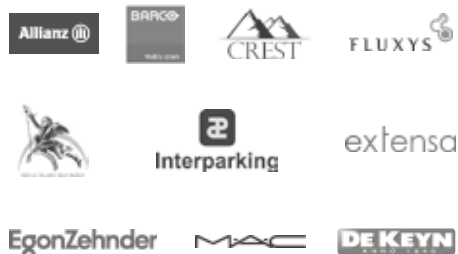
Reinder Pols

De Munt dankzij u
La Monnaie grâce à vous
La Monnaie thanks to you

MM CORPORATE CLUB



MM BUSINESS PARTNERS



MEDIAPARTNERS /
PARTENAIRES MÉDIA /
MEDIA PARTNERS



MM SCHOOLS / OPERA & FAMILY



DE MUNT IS LID VAN /
LA MONNAIE EST MEMBRE DE /
LA MONNAIE IS A MEMBER OF



EEN BRUG TUSSEN TWEE WERELDEN /
UN PONT ENTRE DEUX MONDES /
A BRIDGE BETWEEN TWO WORLDS



MM Maecenas: M. et Mme Patrick Baillieux,
M. et Mme Bernard Darty, Chev' et Mme de Spot,
les enfants de Mme Véronique Lhoist,
M. et Mme Michel Peterbroeck, Dhr. Hans Vossen,
Dhr. Robert Zürcher & MM Patrons

DE MUNT WORDT GESUBSIDIEERD DOOR DE FEDERALE STAAT
LA MONNAIE EST SUBVENTIONNÉE PAR L'ÉTAT FÉDÉRAL
LA MONNAIE IS SUBSIDISED BY THE FEDERAL STATE

DE MUNT WORDT OOK GESTEUND DOOR
LA MONNAIE BÉNÉFICIE ÉGALEMENT DU SOUTIEN DE
LA MONNAIE ALSO RECEIVES SUPPORT FROM
Nationale Loterij / Loterie Nationale / National Lottery,
the Creative Europe programme of the European Union,
de Stad Brussel / la Ville de Bruxelles / the City of Brussels,
MM Corporate Club, MM Maecenas & MM Patrons



Het Belgian National Orchestra wordt door de federale overheid
gesubsidieerd en krijgt de steun van de Nationale Loterij.
Le Belgian National Orchestra est subsidié par le gouvernement fédéral
et reçoit le soutien de la Loterie Nationale.



Mediasponsors · Partenaires média



Het Belgian National Orchestra wordt gesteund door verschillende
partners. Dankzij hun inbreng kan het meer en betere projecten
ontwikkelen. Het orkest wil deze partners graag danken.
Le Belgian National Orchestra bénéficie du soutien de différents
partenaires. C'est grâce à leur appui qu'il peut multiplier ses
projets et en améliorer la qualité. L'orchestre tient à leur exprimer
toute sa gratitude.

WIJ DANKEN ONZE PARTNERS EN PATRONS VOOR HUN STEUN
NOUS REMERCIONS NOS PARTENAIRES ET MEMBRES PATRONS POUR LEUR SOUTIEN
WE THANK OUR PARTNERS AND PATRONS FOR THEIR SUPPORT

Overheidssteun · Soutien public · Public partners



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 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 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 de Regie der gebouwen · Services du Vice-Premier Ministre et Ministre de la Sécurité et de l'Intérieur, chargé 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 Minister van Financiën · Services du Ministre du Budget, chargé de la Loterie nationale · Diensten van de Minister van Begroting, belast met de Nationale Loterij · 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

Fédération Wallonie-Bruxelles

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

Brussel 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

Service public francophone bruxellois

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 · Philharmonie de Paris · Barbican Centre London · Town Hall & Symphony Hall Birmingham · Kölner Philharmonie · Megaron · The Athens Concert Hall Organization · Konserthuset Stockholm · Festspielhaus Baden-Baden · Théâtre des Champs-élysées, Paris · Salle de concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte de Luxembourg · Philharmonie Luxembourg · Palais des Beaux-Arts de Bruxelles/Palais voor Schone Kunsten Brussel · The Sage Gateshead · Müpa · Palace of Arts Budapest · L'Auditori Barcelona · Laeiszhalle Elbphilharmonie Hamburg · Casa da Música Porto · Calouste Gulbenkian Foundation Lisboa · Palau de la Música Catalana Barcelona · Konzerthaus Dortmund

Institutionele partners · Partenaires institutionnels · Institutional partners



Structurele partners · Partenaires structurels · Structural partners



Bevoorrechte partners · Partenaires privilégiés · Privileged partners



Stichtingen · Fondations · Foundations



Media partners · Partenaires médias



BOZAR Corporate Patrons

Edmond de Rothschild (Europe) · Lhoist · Linklaters · Puilaetco Dewaay Private Bankers S.a. · Societe Federale de Participations et D'investissement S.a. · Federale Participatie- en Investerings Maatschappij N.V.
Contact: +32 2 507 84 45 - patrons@bozar.be

Promotiepartners · Partenaires promotionnels · Promotional partners



Officiële leveranciers · Fournisseurs officiels · Official suppliers



Coördinatie en redactie · Coordination et rédaction

Luc Vermeulen (BOZAR)

Alexander Jocqué (BOZAR)

Reinder Pols (De Munt / La Monnaie)

Vertaling · Traduction

Brigitte Brisbois

Piet De Meulemeester

ISOtranslation

Geertrui Libbrecht

Jérôme Métellus

Juliane Regler

Maxime Schouppe

Émilie Syssau

Koen Van Caekenberghe

Grafiek · Graphisme

Olivier Rouxhet (BOZAR)

Sophie Van den Berghe (BOZAR)

Verantwoordelijke uitgevers · Éditeurs responsables

De Munt / La Monnaie: Peter de Caluwe

Belgian National Orchestra: Hans Waeghe

BOZAR: Paul Dujardin

Brussel · Bruxelles 2018

BEETHOVEN: THE SYMPHONIES

LA MONNAIE SYMPHONY
ORCHESTRA
ALAIN ALTINOGLU, conductor

BEETHOVEN: THE SYMPHONIES

30.06.18 - 20:00
An die Freude
Beethoven
with the Belgian National
Orchestra

02.09.18 - 15:00
Beethoven Ouverture
Beethoven, Bruch, Musorgsky/
Ravel

25.11.18 - 20:00
Beethoven I & 3
Beethoven, Dubugnon

06.01.19 - 20:00
Beethoven 2 & 4
Beethoven, Sotelo

17.02.19 - 20:00
Beethoven 5 & 6
Beethoven, Henderickx

29.05.19 - 20:00
Beethoven 7 & 8
Beethoven, Focroulle

All concerts take place in
the Henry Le Boeuf Great Hall
of BOZAR.

More info:
www.lamonnaie.be
www.nationalorchestra.be
www.bozar.be

BELGIAN NATIONAL
ORCHESTRA
HUGH WOLFF, conductor

RE: BEETHOVEN

18.11.18 - 15:00
Scandalous stories!
In response to Beethoven's Third
Symphony, "Eroica"
Nelson Freire, piano
Adès, Beethoven, Stravinsky

25.01.19 - 20:00 & 27.01.19 - 15:00
Oppression and Resistance
In response to Beethoven's
Fifth Symphony, "The Victory
Symphony"
Hendrickje Van Kerckhove,
soprano
Eric-Emmanuel Schmitt, author &
performer
Beethoven, Shostakovich

15.02.19 - 20:00
Natural Wonders
In response to Beethoven's Sixth
Symphony, "Pastoral"
Kit Armstrong, piano
Messiaen, Beethoven, Ravel,
Sibelius

26.04.19 - 20:00 & 28.04.19 -
15:00
Pride and Persistence
In response to Beethoven's
Seventh Symphony
Elisabeth Kulman, soprano
Corigliano, Bizet, Stravinsky