

Beethoven: The Symphonies

25 & 27.01.19 - BELGIAN NATIONAL ORCHESTRA

RE: BEETHOVEN.  
OPPRESSION AND RESISTANCE

15.02.19 - BELGIAN NATIONAL ORCHESTRA

RE: BEETHOVEN.  
NATURAL WONDERS

17.02.19 - LA MONNAIE SYMPHONY ORCHESTRA

BEETHOVEN 5 & 6

BOZAR, Henry Le Boeuf Hall

DE MUNT  
LA MONNAIE



BO  
ZAR

# BEETHOVEN: THE SYMPHONIES

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

## SOMMAIRE · INHOUDSTAFEL

Éditorial · Woord vooraf .....	p. 2
Programme des concerts · Concertprogramma's .....	p. 4
<i>Hans-Joachim Hinrichsen</i>	
musicologue .....	p. 10
musicoloog .....	p. 16
<i>Wim Henderickx</i>	
compositeur .....	p. 22
componist .....	p. 23
<i>Lydia Goehr</i>	
philosophe .....	p. 24
filosoof .....	p. 29
<i>Hugh Wolff</i>	
chef d'orchestre .....	p. 34
dirigent .....	p. 35
Biographies · Biografieën .....	p. 36
Musiciens · Muzikanten .....	p. 50

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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 interprète 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 présente 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 célèbre 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 symphonie* 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 Waage, Intendant du Belgian National Orchestra  
Paul Dujardin, Chief Executive Officer - Directeur artistique de BOZAR

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 Waage, Intendant van het Belgian National Orchestra  
Paul Dujardin, Chief Executive Officer - Artistiek directeur van BOZAR

## CONCERT 1

25 & 27 janvier · januari 2019  
Palais des Beaux-Arts · Paleis voor Schone Kunsten  
Grande Salle Henry Le Bœuf · Grote Zaal Henry Le Bœuf

RE: BEETHOVEN

RÉPRESSION ET RÉSISTANCE · ONDERDRUKKING EN VERZET

En réponse à la *Cinquième symphonie*, dite « *Symphonie du destin* »  
de Beethoven

In antwoord op Beethovens *Vijfde symfonie*, “*De Noodlotsymfonie*”

BELGIAN NATIONAL ORCHESTRA

HUGH WOLFF, direction musicale · muzikale leiding

HENDRICKJE VAN KERCKHOVE, soprano · sopraan

ERIC-EMMANUEL SCHMITT, auteur, récitant · verteller

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Musique de scène pour *Egmont* · Toneelmuziek voor *Egmont*, op. 84 (1809-1810)

- Overture: Sostenuato, ma non troppo – Allegro
- Lied: „Die Trommel gerühret“
- Entracte I: Andante
- Entracte II: Larghetto
- Lied: „Freudvoll und leidvoll“
- Entracte III: Allegro – Marcia
- Entracte IV: Poco sostenuto e risoluto
- Klärchens Tod
- Melodram: „Süßer Schlaf“
- Siegessymphonie: Allegro con brio

pause · pauze

DMITRI SHOSTAKOVICH (1909-1975)

Symphonie n° 5 en ré mineur · Symfonie nr. 5 in d, op. 47 (1937)

- Moderato
- Allegretto
- Largo
- Allegro non troppo

22:00 (25.01)

17:00 (27.01)

fin du concert · einde van het concert

coproduction · coproductie

Belgian National Orchestra, BOZAR

## CONCERT 2

15 février · februari 2019  
Palais des Beaux-Arts · Paleis voor Schone Kunsten  
Grande Salle Henry Le Bœuf · Grote Zaal Henry Le Bœuf

RE: BEETHOVEN  
*MIRACLES DE LA NATURE · NATURAL WONDERS*

En réponse à la *Sixième symphonie*, dite « *Pastorale* » de Beethoven  
In antwoord op Beethovens *Zesde symfonie*, “*Pastorale*”

BELGIAN NATIONAL ORCHESTRA  
HUGH WOLFF, direction musicale · muzikale leiding  
KIT ARMSTRONG, piano

OLIVIER MESSIAEN (1908-1992)  
*Oiseaux exotiques*, pour piano solo et orchestre · voor solopiano en orkest,  
I/41 (1955-1956)

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)  
Concerto pour piano et orchestre n° 3 en ut mineur ·  
Concerto voor piano en orkest nr. 3 in c, op. 37 (ca. 1800-1803)  
– Allegro con brio  
– Largo  
– Rondo: Allegro

pause · pauze

MAURICE RAVEL (1875-1937)  
*Une barque sur l'océan*, extr. · uit *Miroirs*, suite pour piano (1904-1905)

JEAN SIBELIUS (1865-1957)  
*Symphonie n° 5 en mi bémol majeur* · *Symfonie nr. 5 in Es*, op. 82 (1915, rev. 1916)  
– Tempo moderato assai; Allegro moderato - Presto  
– Andante mosso, quasi allegretto  
– Allegro commodo; Misterioso

22:00  
fin du concert · einde van het concert

coproduction · coproductie  
Belgian National Orchestra, BOZAR

### CONCERT 3

17 février · februari 2019  
Palais des Beaux-Arts · Paleis voor Schone Kunsten  
Grande Salle Henry Le Bœuf · Grote Zaal Henry Le Bœuf

## BEETHOVEN: THE SYMPHONIES BEETHOVEN 5 & 6

ALAIN ALTINOGLU, direction musicale · muzikale leiding  
AGNÈS CLÉMENT, harpe · harp

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LA MONNAIE · SYMFONIEORKEST VAN DE MUNT  
SATÉNIK KHOURDOÏAN, Konzertmeister

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Symphonie Nr. 6 F-Dur „Pastorale“, op. 68 (1807-1808)

- Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande: Allegro ma non troppo
- Szene am Bach: Andante molto mosso
- Lustiges Zusammensein der Landleute: Allegro
- Gewitter, Sturm: Allegro
- Hirtengesang, Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm: Allegretto

WIM HENDERICKX (\*1962)

Harp Concertino

(... after a soft Silence, an enormous Thunder...)

for harp and orchestra (2018)

création mondiale · wereldcreatie

commande de la Monnaie · opdrachtwerk van de Munt

- Lento Misterioso – Allegro

pause · pauze

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Symphonie Nr. 5 c-moll, op. 67 (1807-1808)

- Allegro con brio
- Andante con moto
- Allegro
- Allegro – Presto

22:00

fin du concert · einde van het concert

**production · productie**

La Monnaie / De Munt

**coprésentation · copresentatie**

BOZAR

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 ·

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

## BEETHOVEN 5 &amp; 6

Hans-Joachim Hinrichsen

**Egmont de Beethoven et Cinquième symphonie de Chostakovitch**

C'est une heureuse idée que de réunir en un même programme la musique de scène que Ludwig van Beethoven a écrite pour la pièce de théâtre *Egmont* de Goethe (op. 84) et la *Cinquième symphonie* de Dmitri Chostakovitch (en ré mineur, op. 47). Ces deux œuvres donnent à entendre comment, à travers les siècles, la musique aborde le fléau politique que représente le despotisme. Elles sont par ailleurs – ce qui n'est aucunement fortuit – apparentées dans le sens où elles commencent toutes deux dans un sombre ton mineur et se terminent dans l'exultation triomphante d'un finale rayonnant en majeur. Exultation face à la dictature et la tyrannie ? Essayons de procéder à une analyse comparée de l'enchaînement d'idées complexe de ces deux pièces.

Goethe a choisi pour héros de sa tragédie achevée en 1787 le comte d'Egmont, ce champion de la lutte des Pays-Bas pour leur émancipation, exécuté sur la Grand-Place de Bruxelles sur l'ordre du gouverneur représentant le roi d'Espagne Philippe II. Egmont n'est pas un agitateur politique, mais un homme droit qui s'engage durablement pour le respect des droits garantis aux Pays-Bas ; cette opposition au régime d'occupation despotique le perdra. Au côté de ce personnage de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle ancré dans l'histoire dont il s'inspire très librement, Goethe a imaginé l'un de ses plus remarquables personnages féminins : la maîtresse d'Egmont, Klärchen, une jeune bourgeoise, qui, devant l'imminence de l'exécution, essaie d'abord d'inciter les bourgeois de Bruxelles à la rébellion avant de précéder de son plein gré son bien-aimé dans la mort. Contrairement à l'usuelle répartition genrée des rôles, la pièce présente donc un protagoniste masculin relativement passif et une héroïne très active dans la limite de ses possibilités. La pièce connaît rapidement le succès ; pour l'une de ses représentations au Burgtheater en 1810 à Vienne, Beethoven fut sollicité pour en écrire la musique de scène. Le texte de la pièce de Goethe présente pour particularité de réclamer expressément de la musique en plusieurs endroits, et Beethoven a scrupuleusement suivi ces indications. Il commet en outre, comme il était de coutume à l'époque, une grande ouverture et quatre entractes. L'ensemble propose bien sûr une interprétation très personnelle de la pièce. Ainsi, alors que Klärchen est chez Goethe une jeune bourgeoise modeste, fille du peuple, Beethoven, à en juger par la musique qu'il lui attribue, en fait une héroïne rayonnante, qui ne fredonne pas de simples chansons comme chez Goethe, mais entonne des arias dignes d'un opéra. La musique de Beethoven est grandiose, mais on comprend aisément que Goethe n'ait pas été vraiment enchanté des numéros destinés à Klärchen. Beethoven écrit

une musique particulièrement émouvante pour la mort de la jeune fille : tous les personnages ont déjà quitté la scène, et Klärchen s'est retirée dans sa chambre après avoir ingéré le poison, quand, sur les tristes sonorités de la musique de Beethoven, la lampe vacillante abandonnée sur la scène s'éteint. Goethe voulait que cet instant soit exclusivement modelé par la musique, de même que le finale de la pièce : celui-ci relate la vision qu'Egmont a en prison (mélodrame), dans laquelle Klärchen, déjà morte, lui apparaît en déesse de la victoire et lui annonce le succès imminent de la révolution des Pays-Bas. La musique finale peut alors exploser en une rayonnante « symphonie de victoire », ainsi que la désignaient Goethe comme Beethoven. (Ce dernier a d'ailleurs plus tard repris cette vision, et une bonne partie du texte de Goethe, dans le livret révisé de *Fidelio*, pour la scène où Florestan est en prison.) La géniale ouverture *Egmont* reprend cet enchaînement de situations, et son finale anticipe les cris de victoire. Ce n'est point là une manière de galvauder le dénouement, mais un subterfuge intelligent du compositeur pour que l'ouverture puisse également exister en tant que pièce de concert indépendante et en quelque sorte relater dans un petit format la pièce de Goethe. À l'instar de celle-ci, l'ouverture progresse de l'obscurité à la lumière. Le drame personnel y est ainsi étroitement mêlé à la perspective utopique de la victoire finale de la liberté universelle.

Un arrière-fond similaire explique l'étrange dramaturgie de la *Cinquième symphonie* de Chostakovitch. Il convient d'en préciser les antécédents : en 1936, l'opéra *Lady Macbeth du district de Mzensk* du compositeur s'acheminait vers un succès retentissant – jusqu'au jour où Joseph Staline assiste à une représentation. Particulièrement conservateur quant aux questions d'esthétique, le dictateur fut très choqué et ordonna au journal russe *Pravda* de publier une critique anonyme impitoyable. Chostakovitch comprit immédiatement qu'il risquait sa vie s'il continuait à écrire dans ce style. L'opéra disparut aussitôt de l'affiche ; par précaution, le compositeur en retira également la *Quatrième symphonie* qu'il venait d'achever, parce qu'il craignait, à raison, qu'elle suscite une réaction similaire, qui lui serait fatale. En lieu et place, il livra la *Cinquième symphonie*, dont il fit la promotion par voie de presse, la présentant comme un revirement complet : cette symphonie « est la réponse concrète et créative d'un artiste soviétique à une critique justifiée », fit-il écrire à un journaliste en 1937 en préambule à la création. Cette symphonie arbore en effet un tout autre style que les premières œuvres avant-gardistes et de grande ampleur du compositeur. La musique en est certes moderne, mais de manière plutôt modérée et aisément compréhensible, parce qu'elle ne s'éloigne guère des formes traditionnelles. Ainsi, les mouvements extérieurs déploient chacun une forme sonate facile à suivre avec un premier et un deuxième thème, un développement et une réexposition, comme s'ils s'appuyaient sur le modèle des symphonies beethovéniennes. C'est d'ailleurs précisément le cas : la politique culturelle soviétique toujours plus conservatrice sous Staline « conseillait » (voire imposait) aux artistes russes de revenir aux modèles éprouvés du XIX<sup>e</sup> siècle – le réalisme socialiste (modèle : les romans de Tolstoï) était ainsi de mise pour les écrivains, le retour à la peinture figurative (plutôt qu'abstraite) pour les peintres et, pour les compositeurs, le modèle symphonique beethovénien avec son développement *per aspera ad astra* (tel qu'on peut le déceler

dans la musique d'*Egmont*). La *Cinquième symphonie* de Chostakovitch présente un développement similaire à celui de la *Cinquième* de Beethoven : du mineur au majeur, de la lutte à la victoire, des ténèbres et de l'oppression à l'exultation triomphale finale. Vraiment ? C'est du moins ainsi qu'elle a été entendue et célébrée à sa création ; Staline était amadoué. Mais au même moment certains virent dans cette dramaturgie optimiste une parodie absolue, qui, à travers une exagération grotesque du modèle, poussait en réalité à l'absurde cette apparente affirmation du système soviétique stalinien. Cette ambiguïté vaut à l'œuvre d'être aujourd'hui encore controversée : est-elle une expression de l'opportunisme ou un témoignage à l'ironie des plus énigmatiques ? Chostakovitch aurait lui-même précisé ses intentions au journaliste Solomon Volkov, qui avait émigré à l'ouest, en lui indiquant lors de leurs entretiens : « Comment peut-il être question d'allégresse ? Ce qui se passe dans la *Cinquième symphonie* me semble être clair pour tout le monde. C'est une allégresse forcée, comme dans *Boris Godounov*. [...] Comment peut-on prendre cela pour une apothéose ? Il faut vraiment être bouché pour ne pas l'entendre. » Malheureusement, rien ne certifie l'authenticité des *Mémoires* publiés aux États-Unis par Volkov après la mort du compositeur ; on ignore aujourd'hui encore s'ils sont réellement basés sur les propos de Chostakovitch ou s'ils sont seulement (peut-être bien) inventés. Nous nous en tiendrons donc là pour le moment : la *Cinquième symphonie* est une œuvre des plus ambiguës, dont l'exultation finale face à un despote inhumain, produite de façon colossale avec timbales et trompettes, n'a en tout cas rien de l'utopie humaniste de Beethoven, mais quelque chose d'un peu parodique, voire de désespérément sarcastique.

### *Cinquième et Sixième symphonies de Beethoven*

L'affiche du troisième concert (17 février) est tout aussi heureuse que celle des deux premiers (25 et 27 janvier). On entend en effet bien trop rarement les *Cinquième* et *Sixième symphonies* de Beethoven réunies dans une même soirée, comme ici. C'est pourtant précisément ce que le compositeur avait initialement en tête. Non seulement, cas unique dans sa production, il a écrit ces deux œuvres de façon parallèle et les a achevées en même temps, mais il les a également présentées à son public viennois lors d'un même concert, le 22 décembre 1808. Tout cela souligne leur étroite parenté, que l'on ne voit que rarement. Mais en quoi consiste cette parenté ? De l'avis général du public, ces deux œuvres ont peu en commun. L'une, la *Cinquième*, a très tôt été surnommée « Symphonie du destin », et les auditeurs, souvent avec l'air bouleversé de mise, y voient la représentation musicale émouvante du combat tragique de Beethoven contre la surdité complète, avec une issue triomphale que ce combat n'eut pas du tout dans la vie réelle, mais que l'on peut aisément interpréter comme l'expression héroïque d'un espoir utopique ou d'une victoire, sinon réelle, du moins morale. L'autre, la *Sixième*, que Beethoven a lui-même pourvue du titre « Sinfonia pastorale », est volontiers considérée comme l'incarnation d'une idylle bucolique, gaie mais innocente, presque un tableau musical de vacances estivales appréciées à la campagne. Beethoven avait

cependant lui-même tenté de se protéger contre une interprétation figurative trop hâtive de cette musique, en écrivant sur le programme et dans la partition : « Plutôt émotion exprimée que peinture descriptive ». À la réception, on n'a cependant pu s'empêcher d'associer certains détails à une musique à programme : il en va ainsi des ravissants chants d'oiseaux à la fin du deuxième mouvement (« Scène au bord d'un ruisseau »), qui en réalité ne donnent à entendre que l'accompagnement rythmique syncopé du mouvement et, par la joie que suscite cet éveil de la nature, exposent principalement une véritable « émotion » et non une simple « peinture ». La présentation conjointe de ces deux œuvres lors du même concert de création en 1808 (en outre dans l'ordre suivant : la *Pastorale* en tant que *Cinquième symphonie*, et la *Symphonie en ut mineur* portant le numéro six), qui ne fut jamais réitérée du vivant de Beethoven, les fait apparaître sous un jour où elles s'éclairent réciproquement. En supposant que le jeune Beethoven ait été vivement impressionné à la création du premier grand oratorio (*Die Schöpfung*, 1798) de Joseph Haydn, et que cette admiration n'ait en rien faibli face à la deuxième composition de son maître dans ce genre (*Die Jahreszeiten*, 1801), on entrevoit alors un projet mûrement réfléchi et longuement figolé consistant à transposer ces oratorios dans une dramaturgie purement symphonique. En effet, le début de *Die Schöpfung* met en scène la création de la lumière (« Gott sprach: Es werde Licht. Und es ward Licht. » [Et Dieu dit : Que la lumière soit. Et la lumière fut.]) dans une explosion en ut majeur si éclatante, jaillissant de l'ut mineur du « chaos » initial, que l'on imagine sans peine Beethoven s'évertuer durant plusieurs années à développer, à partir de cette grandiose idée de départ, un aboutissement symphonique. Au début de l'oratorio de Haydn tout comme dans le développement global de la *Cinquième symphonie* de Beethoven, on assiste à une célébration de la clarté, de la création de la lumière – bref, pour peu que l'on comprenne la métaphore, un hymne aux Lumières, qui ne pourrait être plus triomphal et plus optimiste. Chez Beethoven, qui, à l'inverse de Haydn, ne fait pas appel à un Dieu créateur, se manifeste désormais l'homme certain de son autonomie morale, comme s'il s'agissait d'un commentaire musical de la nouvelle philosophie morale révolutionnaire d'Immanuel Kant. Et si la *Cinquième* suit ainsi l'idée générale de *Die Schöpfung*, alors la *Sixième symphonie* suit le projet idéal de *Die Jahreszeiten* – là encore avec une signification profondément liée aux Lumières. La *Pastorale* n'est pas une peinture idyllique naïve de la nature, mais l'ébauche philosophique d'un horizon de sens dans lequel la nature est déployée comme un espace d'expériences et de potentialités pour l'exercice de la morale, un peu comme à la fin de *Kritik der Urteilskraft* [Critique de la faculté de juger] de Kant, dont Beethoven connaissait vraisemblablement les principes fondamentaux. Dans l'impressionnant quatrième mouvement, le Beau de la nature de la *Sixième symphonie* devient le terrible Sublime de l'orage, au sortir duquel l'homme peut, dans le finale, revenir dans le giron du Beau avec des sentiments de gratitude. Ces œuvres ont toutes deux pour arrière-plan l'idée d'une instance créatrice du monde espérée qui donne du sens, dont l'existence ne peut être prouvée en théorie, mais seulement – pour suivre Kant – postulée en pratique. Ces deux symphonies renferment donc, ainsi qu'on le reconnaît aujourd'hui, les deux principaux éléments fondamentaux de l'esthétique de cette époque : le Sublime et le Beau, toutefois dans des proportions



très différentes – mais complémentaires. Elles sont étroitement liées, même si l'histoire de leur réception indique qu'elles ont, juste après leur création commune à Vienne, emprunté des chemins tout à fait distincts.

### **Troisième concerto pour piano de Beethoven et Cinquième symphonie de Sibelius**

Le programme de concert intermédiaire (15 février) est à mi-chemin entre les deux autres : il propose à nouveau une œuvre en ut mineur de Beethoven (le *Troisième concerto pour piano*) et une *Cinquième symphonie* (de Jean Sibelius). Parmi les cinq concertos pour piano de Beethoven, le *Troisième* (en ut mineur, op. 37) représente la transition vers les œuvres de la maturité. Sa tonalité fait spontanément penser au célèbre ut mineur de la *Cinquième symphonie*, et l'atmosphère du premier mouvement n'en est pas si éloigné. Mais elle est avant tout un hommage au *Concerto en ut mineur KV 499* du grand modèle : Mozart. On peut affirmer sans exagération qu'avec ses concertos pour piano viennois, Mozart n'a certes pas inventé le genre, mais qu'il en a toutefois véritablement fixé les fondements. Il n'est donc guère surprenant que le jeune Beethoven l'ait pris pour référence, tout comme il avait à ses débuts choisi Haydn pour modèle de son œuvre symphonique. À l'instar des concertos ultérieurs de Beethoven, celui-ci ressort du type « concerto symphonique », où la partie soliste exigeante n'est pas contaminée par une virtuosité superficielle, mais entre en quelque sorte au service de l'ensemble. Composé en 1803 et créé la même année à Vienne (la partie de piano étant alors tenue par le compositeur lui-même), le concerto en ut mineur de Beethoven est un archétype du genre : une structure très aboutie, une technique brillante, une esthétique théâtrale ; pour couronner le tout, il tire tous les registres, du caractère entêté et courroucé de la tonalité d'ut mineur jusqu'aux sonorités tendres et radieuses du mouvement Largo central. Celui-ci est, de façon très inhabituelle dans ce contexte, dans le ton de mi majeur, c'est-à-dire, d'après la théorie des tonalités de l'époque, une tonalité située dans la partie lumineuse opposée du cycle des quintes. Par rapport au sombre ut mineur, il fait l'effet d'un îlot de bonheur, jusqu'à ce que le mouvement final évince abruptement cet épisode idyllique et renoue avec le ton du premier mouvement. Mais Beethoven impose dans le finale, comme de coutume dans le genre concerto, une éclaircie vers l'ut majeur, qui, au tempo Presto accéléré de façon amusante, emmène une variante du thème principal vers une conclusion gaie et convaincante. Beethoven n'a écrit aucun autre concerto dans un ton mineur, et ce choix est peut-être symbolique des exigences élevées qu'il impose désormais à ce genre (dans le *Concerto pour violon* à venir et dans les *Quatrième et Cinquième concertos pour piano*). Notons que l'on conserve pour ce concerto les cadences dues à la plume du compositeur : elles fixent à l'écrit ce qui était usuellement improvisé par le soliste.

Deux petites pièces pour le même effectif encadrent le concerto de Beethoven. Olivier Messiaen, un des pionniers de l'évolution de la musique vers une nouvelle forme de tonalité, était un amoureux notoire de la nature. Son expertise dans la collecte et la notation des chants d'oiseaux comme source d'inspiration artistique (qu'on les compare aux chants d'oiseaux de Beethoven à la fin du deuxième mouvement de

la *Pastorale* !) donna lieu à un monumental *Catalogue d'oiseaux* pour piano seul (1956-1958), précédé de peu d'une petite pièce de concert pour piano et orchestre, l'exquis *Oiseaux exotiques* (1955). *Une Barque sur l'océan*, que Maurice Ravel avait d'abord écrit pour piano seul (1906), est donné ici dans un arrangement pour piano et orchestre réalisé par le compositeur et créé en 1926.

Jean Sibelius est un des grands symphonistes du XX<sup>e</sup> siècle. Si sa biographie l'enracine encore profondément dans le XIX<sup>e</sup> siècle (il est né en 1865 en Finlande), et si sa production symphonique prend fin dès les années 1920, plusieurs décennies avant sa mort, son œuvre appartient pourtant véritablement au XX<sup>e</sup> siècle. Elle révèle une forme très particulière, stylistiquement unique, de la modernité. La genèse de sa fascinante *Cinquième symphonie*, écrite en 1915 puis remaniée par à-coups jusqu'en 1919 (elle passe de quatre à trois mouvements), accompagne presque exactement la Première Guerre mondiale. Cette catastrophe majeure du XX<sup>e</sup> siècle n'y a toutefois guère laissé de traces perceptibles, même si toute l'œuvre est empreinte d'une grande gravité. C'est comme si la musique se retirait d'abord dans sa propre intimité pour ensuite, depuis ce retranchement, bâtir un autre monde en mi bémol majeur aux sonorités fastueuses. La construction de cette symphonie est énigmatique à bien des égards ; pourtant, on parvient à la suivre facilement. Les thèmes, des formules courtes plutôt que des mélodies mémorables, conduisent un développement presque effréné. Tous les détails des motifs et de l'harmonie procèdent de façon pour ainsi dire « organique » au sein d'une structure symphonique donnée pour traditionnelle, mais à la formulation très peu orthodoxe, sans que l'on soit tenté de qualifier cette succession de « logique » au sens classique. La palette expressive va du mystérieux murmure à la sentimentalité stylisée de la musique d'un salon de thé viennois, le tout étant étroitement lié, et pourtant relativement surprenant par le surgissement de la nouveauté. Les contrastes de caractères, bien que donnés de façon subtile, sont extrêmes. Le premier mouvement est une forme sonate complexe, le deuxième une série de variations interrompue par des épisodes, le troisième à nouveau une forme sonate – mais le tout semble évoqué de loin, sans césures claires. Le finale appuyé en mi bémol majeur, porté par les vents, semble viser le pathos et la solennité, mais sa conclusion sur de simples accords isolés produit un effet très laconique et surprenant. Aucun symphoniste des débuts du XX<sup>e</sup> siècle n'a traité le canon technique et structurel de Beethoven de façon aussi libre et originale que Sibelius – dont l'importance n'a été reconnue que très tardivement, à vrai dire après sa mort. À ce jour, aucun élément satisfaisant ne permet d'expliquer que, sa *Septième symphonie* terminée (1924), le compositeur soit resté muet pendant plus de trois décennies et ait même détruit sa *Huitième symphonie* inachevée.

Traduction : Émilie Syssau

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).

## BEETHOVEN 5 &amp; 6

Hans-Joachim Hinrichsen

**Beethovens *Egmont* & Sjostakovitsj' *Vijfde symfonie***

Het is een goed idee om Ludwig van Beethovens *Musik zu Goethe's Trauerspiel 'Egmont'* (op. 84) en de *Vijfde symfonie* (in d-klein / D-groot, op. 47) van Dmitri Sjostakovitsj in hetzelfde concertprogramma op te nemen. Over de eeuwen heen kan je via deze werken ervaren hoe muziek omging met de politieke gesel van het despotisme. Beide werken zijn - geenszins toevallig - met elkaar verbonden door het feit dat ze in een donkere kleine tertstoonard aanvagen en eindigen in de triomfantelijke jubel van een stralende grote tertstoonard. Jubel in het aanschijn van dictatuur en tirannie? Laten we proberen om de complexe gedachtegang van beide werken te vergelijken en te doorgronden.

Als held voor zijn in 1787 voltooide treurspel koos Goethe graaf Egmont, die in de vrijheidsstrijd van de Nederlanden door de stadhouder van de Spaanse koning Filip II op de Grote Markt in Brussel werd terechtgesteld. Egmont was geen politiek actieve rebel, maar een moedig man die zich standvastig inzette voor de vrijwaring van de gegarandeerde Nederlandse rechten; dat werd zijn ondergang, omdat hij aldus het despotische bezettingsregime in de weg stond. Aan de zijde van deze historische, zij het zeer vrijelijk geschetste figuur uit de late zestiende eeuw, verzon Goethe een van zijn meest opmerkelijke vrouwelijke personages: Egmonts jonge, niet-adellijke geliefde Klärchen, die met de nakende terechtstelling voor ogen de burgers van Brussel eerst trachtte op te juttten en vervolgens haar geliefde vrijwillig voorging in de dood. Helemaal tegen het gangbare rollenpatroon in, heeft Goethes toneelstuk een veeleer passieve mannelijke held en een binnen haar mogelijkheden zeer actieve vrouwelijke heldin. Voor een opvoering van dit snel beroemd geworden toneelstuk in het Wiener Burgtheater in 1810, kreeg niemand minder dan Beethoven de opdracht om de toneelmuziek te componeren. Het bijzondere aan Goethes drama is dat het reeds in zijn eigen tekst op tal van plaatsen uitdrukkelijk om muziek vraagt, en die aanwijzingen heeft Beethoven nauwkeurig opgevolgd. Daarnaast componeerde Beethoven, zoals in die tijd gebruikelijk was, een grootse ouverture en vier tussenspelen. Beethovens compositie brengt uiteraard een geheel eigen interpretatie van dit toneelstuk. Zo is Klärchen - bij Goethe een eenvoudig, niet-adellijk, volks meisje - volgens de haar toebedeelde muziek bij Beethoven veeleer een stralende heldin, die niet zoals bij Goethe eenvoudige liedjes zingt maar plechtig opera-achtige aria's vertolkt. Dit is grandioze muziek van Beethoven, maar het is begrijpelijk dat Goethe net met die composities voor Klärchen niet echt gelukkig was. De muziek voor de dood van Klärchen werkte Beethoven bijzonder aangrijpend uit: alle personages hebben reeds het toneel verlaten, Klärchen heeft zich na de inname van het gif in haar slaapvertrek teruggetrokken

en op de trieste klanken van Beethovens muziek dooft ten slotte de flakkerende lamp die op het toneel werd achtergelaten. Niet alleen deze gebeurtenis, maar ook het volledige slot van het drama wou Goethe volledig en uitsluitend via de muziek laten vormgeven. Het betreft hier Egmonts droombeeld in de gevangenis (melodrama), waarin de reeds overleden Klärchen hem als godin van de overwinning het op handen zijnde succes van de Nederlandse opstand toont, zodat de muziek aan het slot in een stralende en zowel door Goethe als Beethoven als 'Siegessymphonie' bestempelde muziek kan uitmonden. (Dit droombeeld hergebruikte Beethoven overigens in een ten dele letterlijke overname van Goethes tekst voor Florestans kerkerscène in het herwerkte libretto van *Fidelio*.) De grootse *Egmont*-Ouverture ten slotte schetst het verloop der gebeurtenissen en anticipeert aan zijn eigen slot op die vreugde over de overwinning. Dat doet geen afbreuk aan de uiteindelijke pointe, maar is een slimme zet van de componist, want zo kan deze ouverture ook als zelfstandig concertstuk door het leven gaan en Goethes drama als het ware in miniatuurvorm weergeven. De ouverture leidt net zoals het hele stuk vanuit de duisternis naar het licht. Persoonlijke tragiek is hier dus nauw verweven met het utopische vooruitzicht op de uiteindelijke zege van de universele vrijheid.

Deze achtergrond verklaart ook de merkwaardige dramaturgie van de *Vijfde symfonie* van Sjostakovitsj. Enige kennis van wat voorafging, is hier van belang: Sjostakovitsj' grote opera *Lady Macbeth* stond in 1936 op het punt een enorm succes te worden - totdat de op esthetisch vlak zeer conservatieve dictator Josef Stalin een voorstelling van dit werk zag. Diep geschokt liet die in de krant *Pravda* een vernietigende anonieme kritiek opnemen die de jonge componist meteen de boodschap gaf dat hij zich in acuut levensgevaar bevond indien hij in dezelfde stijl zou verder componeren. Niet alleen verdween de opera meteen van de affiche, maar Sjostakovitsj trok uit voorzorg ook zijn pas voltooide *Vierde symfonie* terug, omdat hij terecht een gelijkaardige en voor hem ditmaal dramatische reactie vreesde. In plaats daarvan componeerde hij de *Vijfde symfonie*, en hij kondigde die in een perscampagne aan als een absoluut keerpunt. De *Vijfde* is het 'praktische creatieve antwoord van een Sovjetkunstenaar op terechte kritiek', zo liet de componist in 1937 in aanloop naar de première door een journalist optekenen. De symfonie lijkt zich inderdaad in een volledig andere stijl aan te dienen dan zijn avantgardistische en weerbarstige vroegere werken. Het is weliswaar moderne muziek, maar in een veeleer gematigde en begrijpelijke versie, omdat ze binnen de grenzen blijft van de overgeleverde vormen. Zo ontvouwen de beide hoekdelen elk een gemakkelijk te volgen sonatevorm met eerste en tweede thema, doorwerking en reëxpositie, alsof de symfonische muziek van Beethoven nog steeds als model ervan aan de basis lag. En precies dat is effectief het geval! In het cultuurbeleid van de Sovjetunie, dat onder Stalin steeds conservatiever werd, werd de Russische kunstenaars 'aanbevolen' (met andere woorden 'opgedrongen') om terug te keren naar de overgeleverde modellen van de negentiende eeuw: de schrijvers naar het socialistische realisme (bijvoorbeeld de romans van Tolstoj), de beeldende kunstenaars naar de figuratieve (in plaats van abstracte) schilderkunst en de componisten naar het symfonische model van Beethoven met zijn spanningsboog *per aspera ad astra* (zoals men die ook aan de *Egmont*-muziek kan toedichten). De *Vijfde symfonie* van Sjostakovitsj verloopt ongeveer zoals de *Vijfde symfonie* van Beethoven: van kleine naar grote tertstoonard, van strijd naar zege, van duisternis en onderdrukking naar

triumfantelijk gejubel aan het slot. Heus? De symfonie werd inderdaad bij haar première zo beluisterd en navenant gevierd; Stalin was verzoend. Tezelfdertijd weerklonken toen reeds stemmen die deze optimistische dramaturgie voor de reinste parodie hielden, die door groteske overdrijving van het model de schijnbare bevestiging van het stalinistische Sovjetsysteem in werkelijkheid tot in het absurde doorvoerde. Tot op vandaag is het werk omwille van deze tweeslachtigheid omstreden: is het een uiting van optimisme of een document van de diepste verscholen ironie? Sjostakovitsj zelf zou echter helderheid over zijn ware bedoelingen hebben verschaft, doordat hij in gesprekken met de naar het Westen geëmigreerde journalist Solomon Wolkow het volgende liet noteren: “Er was toch niets om over te jubelen. Wat in de *Vijfde* gebeurt, zou volgens mij voor iedereen duidelijk moeten zijn. Het gejubel is onder dreigementen afgedwongen, zoals in *Boris Godoenov*. [...] Dat is toch geen apotheose. Je moet echt wel een complete idioot zijn om dat niet te horen.” Helaas is de authenticiteit van de *Memoires* die na de dood van de componist in de Verenigde Staten werden gepubliceerd niet zeker: of ze werkelijk gebaseerd zijn op uitspraken van Sjostakovitsj, dan wel of ze (misschien goed) verzonnen zijn, valt tot op vandaag niet met zekerheid te zeggen. Dus moeten we het voorlopig hierbij houden: de *Vijfde symfonie* is een bijzonder ambivalent werk, waarvan de met pauken en trompetten geënceneerde gigantische finale tegenover onmenselijk despotisme in elk geval niet, zoals bij Beethoven, iets humanistisch-utopisch heeft, maar misschien iets parodistisch of zelfs vertwijfeld sarcastisch.

### Beethovens *Vijfde* en *Zesde symfonie*

Even gelukkig als het programma van het eerste concert (25 & 27 januari) is dat van het derde (17 februari). Zelden, veel te zelden horen we immers Beethovens *Vijfde* en *Zesde symfonie* zoals hier op hetzelfde concert. Maar dat is precies wat de componist zelf oorspronkelijk in gedachten had. Niet alleen zijn beide werken zo nauw als nergens anders in Beethovens oeuvre volkomen parallel ontstaan en ook tegelijk afgewerkt, maar de componist heeft ze ook beide op 22 december 1808 in een pre-kerstconcert aan zijn Weense publiek gepresenteerd. Dit alles onderstreept hun nauwe band, die echter maar zelden wordt gezien. Maar waaruit bestaat die dan wel? In de gangbare opvatting van het publiek hebben beide werken nauwelijks iets met elkaar te maken. Het ene, de *Vijfde symfonie*, kreeg al snel de bijnaam ‘Noodlotssymfonie’ en werd, vaak met bijhorende ontzetting, als een treffende muzikale weerspiegeling beschouwd van Beethovens dramatische strijd tegen het noodlot van zijn volstreckte doofheid, met een triomfantelijk slot dat deze strijd in het echte leven geenszins had, maar dat gemakkelijk kon worden geïnterpreteerd als de heroïsche uitdrukking van een utopische hoop of als een niet reële, maar louter morele zege. En de *Zesde symfonie*, die Beethoven zelf bedacht met de titel *Sinfonia pastorale*, wordt graag begrepen als een bevallige belichaming van een landelijke idylle, vrolijk maar onschuldig, haast een muzikaal beeld van de dierbare zomervakantie op het platteland. Tegen deze overhaaste interpretatie van deze muziek als uitbeelding had Beethoven zelf zich al proberen te beschermen,

door in het programmablaadje en in de partituur te laten afdrukken: “Meer uitdrukking van gevoelens dan schilderkunst”. Maar de receptie heeft zich daardoor niet laten weerhouden om vele details precies als programmamuziek te duiden; zoals bijvoorbeeld de verrukkelijke vogelgeluiden aan het einde van het tweede deel (‘Szene am Bach’), die in werkelijkheid in de eerste plaats louter het syncopische begeleidingsritme van dit deel naar de hoorbare oppervlakte brengen en in de tweede plaats met de vreugde van het ontwaken van de organische natuur een echte ‘gewaardwording’ voorstellen en niet zomaar een ‘schildering’. De combinatie van beide werken in hetzelfde premièreconcert van 1808 (overigens in deze volgorde: de *Pastorale* als Nr. 5, de *Symfonie in c-klein* als Nr. 6), die nadien zelfs tijdens Beethovens leven niet meer herhaald werd, laat ze in een licht verschijnen waarin ze elkaar wederzijds belichten. Als je aanneemt dat de jonge Beethoven bij de première in 1798 van het eerste grote oratorium (*Die Schöpfung*) van zijn leermeester Joseph Haydn volledig overweldigd was en dat deze bewondering ook met betrekking tot diens tweede werk (*Die Jahreszeiten*, 1801) niet uitbleef, dan wordt een verrijnd, lang en zorgvuldig overwogen plan zichtbaar om deze oratoria om te zetten in een zuiver symfonische dramaturgie. Het begin van Haydns *Schöpfung* ensceneert immers de schepping van het licht (“God sprak: laat er licht zijn. En het werd licht.”) in een zo stralende C-groot jubel, die uit het c-klein van de oorspronkelijke ‘chaos’ breekt, dat je je kunt voorstellen hoe Beethoven er jarenlang mee bezig was om vanuit dit grandioze basisidee een symfonische finale-idee te ontwikkelen. Aan het begin van Haydns oratorium beleef je, net zoals in het globale verloop van Beethovens *Vijfde symfonie*, een feest van de opklaring, van de schepping van het licht, kortom, als je de metafoor goed begrijpt: een hymne aan de Verlichting, op een manier die niet triomfantelijker en optimistischer kan zijn. Bij Beethoven evenwel, die zich in tegenstelling tot Haydn niet beroept op de scheppende God, treedt nu de mens op de voorgrond die tot op zekere hoogte bewust is van zijn morele autonomie, als betreft het een muzikale commentaar op Immanuel Kants revolutionaire nieuwe moraalfilosofie. En waar de *Vijfde symfonie* de basisidee van *Die Schöpfung* volgt, volgt de *Zesde* het ideële plan van *Die Jahreszeiten*. Maar ook ditmaal in een diepgaand verlichte zin: de *Pastorale* is geen onschuldig idyllisch plaatje van de natuur, maar het filosofische ontwerp van een betekenishorizon waarin de natuur wordt ontplooid als een ervarings- en mogelikhedenruimte voor zedelijk menselijk handelen, bijna zoals aan het slot van Kants *Kritik der Urteilskraft*, waarvan Beethoven de basisgedachten waarschijnlijk kende. De natuurpracht van de *Zesde symfonie* slaat in de indrukwekkende vierde beweging om in het angstaanjagend verhevende van de onweerstorm, vanwaaruit de mens ten slotte in de finale met dankbare gevoelens terug kan keren naar het domein van het schone. Op de achtergrond van beide werken staat de idee van een verhoopte, zingevende, wereldscheppende instantie, waarvan het bestaan niet theoretisch kan worden bewezen maar enkel – in de zin van Kant – praktisch kan worden gepostuleerd. Beide symfonieën bevatten dus, zoals nu wordt erkend, de twee belangrijkste basiselementen van de esthetiek van die tijd: het verhevende en het schone, zij het in totaal verschillende – en daardoor ook precies complementaire – verhoudingen. Ze horen dicht bij elkaar, hoewel ze in hun uitvoeringsgeschiedenis meteen na hun gezamenlijke première in Wenen volledig gescheiden wegen zijn gegaan.

### Beethovens *Derde pianoconcerto* en Sibelius' *Vijfde symfonie*

Het middelste van de drie concertprogramma's (15 februari) slaat de brug tussen de twee andere: nog een compositie in c-klein van Beethoven (zijn *Derde pianoconcerto*) en nog een vijfde symfonie (ditmaal van Jean Sibelius). Van de vijf pianoconcerti van Beethoven markeert het derde (c-klein, op. 37) de overgang naar de groep van rijpe werken. Zijn toonaard doet de luisteraar onwillekeurig terugdenken aan de beroemde c-klein toonaard van de *Vijfde symfonie*, en de toonspraak van het openingsdeel is daar inderdaad niet zo ver van verwijderd. Maar bovenal is die toonaard een eerbetoen aan het grote concerto in c-klein van zijn grote voorbeeld: Mozarts KV 499. Zonder overdrijving kan men stellen dat Mozart met zijn Weense pianoconcerti dit genre weliswaar niet heeft uitgevonden, maar eigenlijk pas echt een stevige basis heeft gegeven. Het wekt dan ook weinig verbazing dat de jonge Beethoven hem als model nam, zoals Haydn als model gold voor zijn symfonische muziek. Deze compositie vertegenwoordigt net zoals alle daaropvolgende concerti van Beethoven het type van het 'symfonische' concerto, waarin de veeleisende solopartij niet met oppervlakkige virtuositeit moet bekoren, maar als het ware in dienst komt te staan van het geheel. Ontstaan in 1803 en nog in datzelfde jaar met de componist aan de piano in Wenen in première gegaan, is Beethovens *c-Moll-Konzert* een toonbeeld in zijn genre: structureel tot wasdom gekomen, technisch briljant, esthetisch effectvol en met alle registers van expressie vanuit het stuggegrimmige van de c-klein toonaard evoluerend naar het bijna verlichte, doorvoelde klankbeeld van het largo van het middendeel. Dit middendeel staat, heel ongebruikelijk in deze context, in E-groot, dus volgens de toenmalige toonaardkenmerken precies aan de tegenovergestelde heldere kant van de kwintencirkel. In de duistere context van c-klein werkt die als een klein eiland van de zaligen, tot vervolgens het slotdeel deze idyllische episode abrupt wegveegt en terug aanknoopt bij de toonaard van het openingsdeel. Het slot echter wordt door Beethoven tegengehouden, zoals in het genre van het soloconcerto gangbaar is, door een opheldering naar C-groot, wat in het grillig versnelde presto een variant van het hoofdthema naar een indrukwekkend en stralend slot voert. Geen enkel ander concerto van Beethoven staat in een kleine tertstoonnaard, en zodoende is misschien ook de keuze voor die toonaard symbolisch voor de hoge eisen die Beethoven nu (in het nog volgende *Violconcerto Nr. 4* en *Pianoconcerto Nr. 5*) aan het genre stelt. Interessant is het feit dat van dit concerto de cadensen uit de pen van de componist zelf bewaard zijn gebleven: zij leggen schriftelijk vast wat toen gewoonlijk door de solisten werd geïmproviseerd.

Twee kleinere werken voor dezelfde bezetting omkaderen het Beethovenconcert. Olivier Messiaen, een van de pioniers voor de ontwikkeling van de muziek naar een nieuwe vorm van tonaliteit, was een notoir natuurliefhebber. Zijn expertise in het verzamelen en optekenen van vogelgeluiden als bron van artistieke inspiratie (vergelijk daarmee Beethovens vogelgeluiden aan het slot van het tweede deel van zijn *Pastorale!*) mondde tussen 1956 en 1958 uit in een monumentale *Catalogue d'oiseaux* voor piano solo. Kort daarvoor ontstond – als klein concertstuk voor piano en orkest – het wat klanken betreft exquisite *Oiseaux exotiques* (1955). Daarnaast is er Maurice

Ravels *Une barque sur l'océan*, oorspronkelijk een solistische pianocompositie uit 1906, werd door de componist omgewerkt tot een stuk voor piano en orkest en in die versie voor het eerst in 1926 opgevoerd.

Jean Sibelius is een van de grote symfonische componisten uit de 20<sup>ste</sup> eeuw. Hij werd geboren in 1865 in Finland, kreeg zijn opleiding in Wenen, was biografisch nog diep verankerd in de 19<sup>de</sup> eeuw, werkte in de Europese periferie en belandde reeds in de jaren 1920, nog decennia voor zijn dood, aan het eindpunt van zijn symfonische productie. Toch behoort zijn oeuvre echt tot de 20<sup>ste</sup> eeuw. Het vertoont een zeer eigen, stilistisch onmiskenbare vorm van moderniteit. Zijn fascinerende *Vijfde symfonie*, in 1915 ontstaan en dan in verschillende stappen van een vierdelige naar een driedelige compositie omgewerkt, begeleidt in haar genese exact de Eerste Wereldoorlog. Deze oer-catastrofe van de 20<sup>ste</sup> eeuw heeft in deze symfonie echter nauwelijks hoorbare echo's achtergelaten, hoewel het hele werk door een grote ernst wordt gedragen. Het is alsof de muziek zich eerst terugtrekt in zijn eigen innerlijk, om dan uiteindelijk vanuit deze terugtrekking een sonore tegenwereld op te bouwen in Es-groot. De techniek voor de opbouw van de samenhang in deze symfonie plaatst ons in vele opzichten voor raadsels en toch is die eenvoudig te volgen. De thema's zijn veeleer korte formules in plaats van memoriseerbare melodieën, maar sturen niettemin een haast ademloos stromende ontwikkeling. Binnen het kader van een traditionele maar zeer onorthodox geherformuleerde symfonische structuur, ontspruiten alle motivische en harmonische details als het ware organisch, zonder dat we hun opeenvolging in de klassieke betekenis 'logisch' kunnen noemen. De expressiviteit reikt van mysterieus gefluister tot de gestileerd sentimentele toon van Weense koffiehuismuziek, allemaal stevig met elkaar verbonden en toch steeds een beetje verrassend wanneer iets nieuws naar voren treedt. De contrasten tussen de sferen zijn extreem, hoewel ze subtiel met elkaar communiceren. Het eerste deel is een gecompliceerde in elkaar geschoven sonatevorm, het tweede een door episodes onderbroken opeenvolging van variaties, het derde weerom een sonatevorm – dit alles echter slechts als vanop een afstand erbij gehaald en zonder duidelijke cesuur. Het rijke, door de blazers gedragen slot in E-groot lijkt op pathos en plechtigheid te zijn gericht, maar krijgt dan, door de ontbinding ervan in luide, geïsoleerde akkoordbewegingen, een ongelooftijd laconiek en verrassend effect. Er is wellicht geen enkele symfonische componist uit het begin van de 20<sup>ste</sup> eeuw die vrijer en oorspronkelijker omging met Beethovens canonieke technische en structurele richtsnoeren dan Sibelius, wiens ware betekenis pas zeer laat, eigenlijk pas na zijn dood, werd erkend. Waarom diezelfde Sibelius meer dan drie decennia na de voltooiing van zijn *Zevende symfonie* (1924) als componist verstomde en zijn onvoltooide *Achtste symfonie* uiteindelijk vernietigde, heeft tot op heden nog geen afdoende verklaring gekregen.

Vertaling: Koen Van Caekenberghe

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).

## WIM HENDERICKX

**Concertino pour harpe**

Note de programme du compositeur

J'ai composé le *Concertino pour harpe* en 2018 en réponse à une commande de la Monnaie à l'intention de la harpiste Agnès Clément et de l'Orchestre symphonique de la Monnaie placé sous la direction d'Alain Altinoglu. Mes sources d'inspiration ont été *L'Apocalypse* de Jean, mais aussi les *Cinquième* et *Sixième symphonies* de Beethoven, toutes deux interprétées aux côtés de cette création mondiale. Beethoven a écrit ces deux œuvres monumentales pratiquement en même temps. Elles sont aux antipodes l'une de l'autre, tout en étant complémentaires – ce que Jan Caeyers décrit comme suit dans l'ouvrage qu'il a consacré à Beethoven : « L'intellectualisme opposé à la spiritualité... étroitement liés comme le yin et le yang. » J'oserais même dire le monde réel ou rationnel opposé au monde irréel ou spirituel. Dans le monde spirituel règnent le calme, la sérénité et la poésie, alors que le monde rationnel est pour moi synonyme de dynamique, d'élan.

Dans ce *Concertino pour harpe*, je voulais donner à entendre ces deux mondes et employer la harpe à la fois comme lien entre eux et comme protagoniste. Le premier mouvement, au début hésitant, introverti, tâtonnant, s'inspire du thème principal de la *Sixième symphonie* de Beethoven. La harpe est employée comme un instrument coloré et mélodieux, elle dialogue avec les différents groupes d'instruments de l'orchestre. Ce premier mouvement, à l'atmosphère très suggestive et impressionniste, renferme de brèves allusions au caractère pastoral de la *Sixième* de Beethoven.

Le deuxième mouvement est un allegro fougueux, dont les cellules rythmiques de base renvoient au lapidaire motif du destin de la *Cinquième symphonie* de Beethoven. L'impulsion rythmique, le « groove », est l'essence même de ce deuxième mouvement. Je voulais ici révéler la puissance de la harpe. La coda – une énorme explosion sonore – est précédée d'une cadence mélancolique de la harpe, inspirée, comme nombre de mes œuvres, par la musique mystérieuse et nostalgique du Moyen-Orient.

Dans ce *Concertino*, la harpe résonne à la manière d'un instrument ethnique, comme le *koto* japonais ou le *qanun* arabe, tout en renvoyant à un instrument historique, la lyre. L'œuvre met ainsi amplement à l'honneur ses nombreuses possibilités expressives et virtuoses.

Traduction : Émilie Syssau

## WIM HENDERICKX

**Harp Concertino**

Programmatische nota van de componist

Ik componeerde *Harp Concertino* in 2018 in opdracht van de Munt voor harpiste Agnès Clément en het Symfonieorkest van de Munt o.l.v. Alain Altinoglu. Inspiratiebronnen waren het boek *Openbaring* van Johannes, maar ook de *Vijfde* en de *Zesde symfonieën* van Beethoven, die allebei naast deze wereldpremière worden uitgevoerd. Beethoven schreef zijn *Vijfde* en *Zesde symfonieën* bijna gelijktijdig. Deze twee monumentale werken zijn elkaars antipoden en ze zijn ook complementair. Jan Caeyers beschrijft het in zijn Beethoven-boek als volgt: 'Intellectualisme versus spiritualiteit ... als yang en yin aan elkaar gekoppeld'. Ik zou zelfs durven stellen de reële of rationele wereld versus de irreële of spirituele wereld. In de spirituele wereld staat de stilte, de rust en de poëzie centraal, de rationele wereld vertegenwoordigt voor mij dynamiek en 'drive'.

In *Harp Concertino* wilde ik graag deze twee werelden aan bod laten komen en ik wilde de harp inzetten als protagonist en als verbinding tussen de twee werelden. Het eerste deel begint twijfelend, introvert en zoekend, geïnspireerd op het hoofdthema van de *Zesde* van Beethoven. De harp wordt als een kleurrijk en melodieuw instrument gebruikt en de solist gaat in dialoog met de verschillende instrumentengroepen van het orkest. Dit eerste deel heeft een heel suggestieve en impressionistische atmosfeer met korte verwijzingen naar het pastorale karakter van de *Zesde symfonie*.

Het tweede deel is een vurig allegro met ritmische basiscellen, refererend naar het kernachtige noodlot-motief uit de *Vijfde symfonie*. De ritmische stuwung, de 'groove' is de basis van dit tweede deel. Ik wilde de harp hier als een krachtig instrument weergeven. Net voor de coda – met een enorme klankuitbarsting – komt er een weemoedige harpcadens die, zoals in veel van mijn werken, geïnspireerd is op de mysterieuze en melancholische muziek uit het Midden-Oosten.

De harp klinkt in dit *Concertino* als een etnisch instrument, zoals de Japanse *koto* of de Arabische *qanun* en refereert ook naar een historisch instrument, zoals de lyra. De vele expressieve en virtuoze mogelijkheden van de harp komen in dit werk ruimschoots aan bod.

# UNE NOTE DE PROGRAMME SUR LES PROGRAMMES ET LES NOTES

Lydia Goehr

N'est-il pas paradoxal d'écrire une note de programme si la tâche qui lui est assignée est de remettre en question le concept même de note de programme ? N'a-t-on pas si souvent déclaré, à propos de Beethoven, que ses symphonies perdraient leur sens et leur force si elles étaient conçues pour s'inscrire dans un programme ? Robert Schumann déclara que les programmes ne servaient qu'aux charlatans, incapables de déterminer à l'oreille si la musique valait la peine d'être écoutée. Mais d'où vient cette pensée si sévère ? Il faut remonter à Beethoven et son statut de *premier* compositeur symphonique moderne. Ou à l'après-Beethoven, lorsque l'on commença à croire qu'une composition musicale se devait d'être soit *absolue*, soit *programmatisée* sans pouvoir porter les deux casquettes. Pourquoi faudrait-il choisir ? Pour répondre à cette question, retraçons la manière dont les symphonies de Beethoven sont devenues de parfaits objets d'investigation dans une querelle acerbe entre artistes au sujet du potentiel artistique de la musique.

Le concept de « musique à programme » a permis à une musique purement instrumentale de communiquer, à l'instar du langage ou d'autres formes artistiques, par le biais d'une représentation ou d'une référence *externe*. Une peinture de paysage représente un paysage accessible en dehors de cette peinture. On peut se tenir au sommet d'une montagne pour l'observer dans son ensemble, ou le découvrir dans une autre œuvre d'art, notamment dans un poème descriptif ou une symphonie pastorale. Il existe ainsi de nombreuses façons d'accéder à un même paysage si celui-ci est *extérieur* à tout point de vue. Le sens d'une œuvre d'art, qu'il s'agisse de mots, d'images ou de sons, est assuré par sa correspondance avec un objet ou un état *extérieur*. Un portrait est rendu authentique par le modèle qui pose devant lui, tout comme la phrase « le chat est sur le tapis » l'est par le chat assis sur le tapis.

La musique *absolue*, quant à elle, place le sens et la vérité à l'intérieur de l'œuvre, la séparant de toute référence externe. Si l'œuvre évoque encore le monde, c'est parce que celui-ci est introduit à l'intérieur de l'œuvre grâce aux possibilités offertes par un *médium* et une *forme* artistiques spécifiques. On ne parle plus de la reproduction d'un paysage, mais d'un paysage peint ou sonore. Que ce soit par des mots, des images ou des sons, l'œuvre d'art en vient à contenir le paysage en tant qu'idée esthétique au sein de sa forme autonome. Dépourvue de fenêtres, elle devient une entité autonome se suffisant à elle-même, détachée de la signification quotidienne des mots, des images ou des sons. C'est donc par des moyens exclusivement esthétiques qu'une telle *création* acquiert son statut d'œuvre d'art.

Dans les réflexions entourant le concept d'art absolu, il fut avancé que la musique était supérieure aux autres arts. En effet, s'il est difficile de suspendre les associations quotidiennes liées aux mots et aux images, la tâche est plus aisée lorsqu'il s'agit de sons. Mais dans ce cas-ci, la supériorité de la musique fut opposée à un plaidoyer antérieur appuyant son infériorité et, avec elle, le manque de sens d'une mélodie dès lors qu'elle est privée de la compagnie des mots ou des images. Quand, au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, un grand homme d'esprit français demanda, implorant, « Que voulez-vous donc de moi ? » aux notes d'une sonate, il présageait la manière dont les concerts de musique purement instrumentale allaient bientôt dominer la scène, obligeant les auditeurs à écouter les sons sans l'aide de mots, d'images ou d'une association à un événement social. Ne voulant pas écouter de simples sons mais plutôt ce qu'ils représentaient, les auditeurs se plaignaient de ne saisir que des sentiments vagues ou des impressions changeantes sans jouir d'aucun bénéfice cognitif. Savoir qu'une seule et même mélodie joyeuse pouvait à la fois être utilisée pour un hymne sacré, un hymne national ou une chanson à boire ne faisait que renforcer leur conviction selon laquelle la musique, bien qu'elle encourage les grandes passions, n'avait pas ce que les autres formes artistiques rendaient évident : un sens propre à chaque contexte d'utilisation.

La question de la supériorité de la musique transforma un défaut en un avantage. Dénués d'accompagnement musical, les mots et les images seraient bénéfiques pour l'esprit mais ne nourriraient pas l'âme. La musique n'avait-elle pas investi les mots et les images d'un pouvoir particulier, capable de générer cette sorte d'*indétermination* ouvrant notre esprit et notre cœur à quelque chose de *transcendant* ? La musique n'était-elle pas simplement l'incarnation pure de la poursuite *romantique* de la liberté, de la vérité et de la sublimité ? Beaucoup en étaient convaincus, insistant sur le fait que, puisque les mots et les images n'avaient pas les moyens de se libérer complètement de la perspective de la représentation extérieure, la musique seule pouvait nous entraîner à l'intérieur de la volonté humaine passionnée d'intuition pure et d'effort romantique.

Mais voilà que l'on arriva au carrefour de ces chemins de bataille. Pourquoi ? Tout en affirmant la supériorité de la musique, d'aucuns entreprirent de rassembler ce que chaque forme d'art avait à offrir séparément au sein d'un concept unitaire qui mettrait fin aux divisions, suggérant ainsi que la seule solution à la querelle entre les arts était de les unir dans une œuvre d'art totale - l'*opéra* ou le *drame musical*. La musique agirait comme le propulseur de la volonté interne de l'œuvre, tandis que les mots et les images amèneraient cette volonté à sa représentation extérieure articulée. Les partisans des arts individuels refusèrent promptement cette approche en faveur d'une totalité dont non seulement la musique, mais chacun des arts, pourrait se revendiquer selon ses propres termes. Ils insistèrent sur le fait que chaque forme artistique irait le plus loin possible dans les limites de sa discipline, comblant ses lacunes par un transfert métaphorique qui lui permettrait de se rapprocher des qualités des autres arts. Sans semer aucune confusion, un tableau pourrait, à travers les images, être également poétique et musical, tandis qu'un poème, à travers les mots, pourrait être à la fois musical et pictural. Ainsi, une œuvre musicale, à l'aide de sons purs, pourrait être picturale et poétique - et donc simultanément absolue et programmatique.

Dans une discussion s'inspirant des concepts de *liberté*, d'*égalité* et de *fraternité*, une analogie autrefois théologique fut établie entre l'œuvre moderne et l'être humain individuel. Si les personnes n'étaient pas simplement leur corps, mais aussi animées par l'effort de chacun vers le *tout* que représente Dieu, ou si un corps civique ou un État-nation moderne pouvait amener les individus à une danse collective dans l'esprit de la liberté universelle, alors les personnes, autant que les œuvres d'art, pourraient être considérées comme les incarnations individuelles d'un tout plus grand.

Certes, cela donnerait lieu à une grande lutte entre incarnation et aspiration, mais ce combat ne valait-il pas la peine d'être mené si, en surmontant les désirs égoïstes, les personnes se rencontraient dans une véritable communauté d'amitié et de reconnaissance mutuelle ?

Cette question fut ensuite investie de tous les éros de genre qui avaient poussé Beethoven, au souvenir d'une partenaire, à s'écrier : « La mélodie ! Je la poursuis, je la serre avec une ardeur nouvelle, elle s'échappe, elle se perd au beau milieu d'impressions vagues. Bientôt, porté par une montée des passions, je la saisis à nouveau. Je ne peux me détacher d'elle, je dois la prolonger dans un spasme d'extase qui saisit mon âme et mon corps tout entier. Et puis, enfin, je triomphe, je possède celle que j'ai poursuivie, que j'ai ardemment désirée. Et regardez : voici une symphonie. » Les enjeux de ce triomphalisme de pénétration étaient profonds dans un climat qui associait auto-pénétrant à auto-engendrant, et qui concevait l'essence de la créativité dans laquelle un individu cherchait la liberté d'esprit comme le triomphe d'une servitude corporelle auto-défaitiste. Ainsi, comme on l'a dit de Beethoven, dans les efforts les plus intenses, il donna naissance à ses symphonies, progénitures fécondes et véritables chefs-d'œuvre démontrant la maîtrise de sa volonté sur la matière féminisée.

Vers 1800, lorsque la supériorité artistique de la musique fut revendiquée, elle fut soutenue institutionnellement par la conviction selon laquelle la musique était, pour la première fois, produite en toute liberté, indépendamment des mots et des images, mais aussi de toutes occasions décrétées par la loi ou l'Église. Ce qui avait prétendument maintenu la musique au service d'événements sociaux était remplacé par l'émergence d'une nouvelle pratique définie par la salle de concert, où les œuvres musicales pouvaient être interprétées sans interruption devant des auditeurs attentifs. Chaque produit de l'acte libre d'un compositeur y serait traité comme une création originale distincte, entièrement notée et interprétée par un ensemble musical docile : l'orchestre moderne. Chaque aspect de la pratique en vint à se concentrer sur l'œuvre : le répertoire, la commande, le titre, la performance, l'écoute, la critique et, bien sûr, la note de programme qui, après quelques détails significatifs illustrant la vie du compositeur et motivant la genèse de l'œuvre, offrait ensuite des descriptions programmatiques, poético-picturales, non pas sous la forme d'association arbitraire, mais émergeant d'un profond décryptage de la forme compositionnelle.

Beethoven devint le porte-drapeau de cette nouvelle pratique. Le simple fait de prononcer son nom évoquait aussitôt tout ce qui perpétuait cette idéologie et ce mythe. Élevé aux côtés de Goethe et Schiller, Beethoven était l'artiste-législateur des neuf symphonies qui, prises tant isolément que dans leur totalité, gravèrent presque

dans la pierre une interdiction sacrée de tenter d'en composer dix. Sir George Grove le suggéra en 1962 : « Comme la plupart des innovations musicales qui ont résisté à l'épreuve du temps, si elles n'ont pas été inventées par Beethoven, il les a au moins pratiquées avec succès ; et, après qu'il eut ouvert le chemin, il n'y eut plus qu'à le suivre. » Grove considérait la *Sixième symphonie*, la *Pastorale*, comme la plus grande œuvre de « musique à programme » jamais composée, sachant toutefois, comme en témoigne son utilisation de guillemets, qu'avant cette symphonie, personne ne comprenait vraiment ce qu'était une « musique à programme ». Et que personne ne savait non plus ce que cela signifiait que de produire une « musique absolue », comme l'avait fait Beethoven dans sa « grande » *Cinquième symphonie* en ut mineur.

L'évaluation de Grove s'inscrivait dans une longue tradition remontant à l'époque où les premiers critiques déclarèrent que Beethoven était à la fois « le seigneur et le maître » - statut justifié par « chacune de ses symphonies » - ou l'héritier persévérant dans « l'art de la musique instrumentale dans toute sa gloire » de Haydn et Mozart, tout en étant le *premier* à saisir « l'essence la plus profonde » de cette musique dans une « pénétration complète et dévouée ». *Primauté* si pénétrante que beaucoup virent ensuite une union parfaite entre la théorie et la pratique dans la *descendance* exemplaire qui donna lieu aux vérités *philosophiques* les plus profondes. Après cela, le reste appartient à l'*histoire*, à la façon dont l'histoire s'est écrite.

Arrêtons-nous à présent sur le fait que Beethoven ait donné à ses symphonies un titre à la fois programmatique et numérique. Le chiffre offre-t-il une abstraction opposée à la description programmatique, ou inversement ? Ou bien « *L'Héroïque* » ou « *La Pastorale* » ont-elles atteint une généralité de pensée, d'héroïsme ou de révolution, ou de rusticité ou de pastoralité, au même titre que leur numérotation qui, sans se borner à aligner les symphonies dans un ordre précis, permettait à chacune d'entre elles de se présenter comme absolues ? Lors du premier concert caritatif à Vienne, Beethoven inscrivit la *Cinquième* comme étant la *Sixième* et vice-versa. Ce fait fut rapidement interprété, d'après un éditeur récent, comme une erreur de numérotation dès que l'on sut que, même si elles avaient été composées simultanément, la *Cinquième* avait « à la fois été commencée et finie en premier ». Après cela, même si leur ordre fut encore remis en question, la *Cinquième* et la *Sixième* furent traitées comme si chaque numéro était un absolu en tant que tel.

Néanmoins, l'ordre des symphonies incita certains à les interpréter comme l'on aborderait une vie humaine ou l'œuvre d'une vie, avec des recoupements dus aux remaniements constants du matériau et des motifs musicaux. Et une fois que l'on s'engage sur cette voie, on découvre toutes sortes d'emprunts, y compris à des compositeurs antérieurs, qui sèment le doute sur la *primauté* qui a tant renforcé le mythe entourant Beethoven. Mais si les mythes peuvent être démontés par des faits contraires, ils peuvent l'être aussi par des contre-mythes, comme lorsqu'il fut avancé qu'au-delà de leur unicité individuelle, les neuf symphonies en tant que « tout » constituaient un moment téléologique profond dans l'histoire du monde et que le germe de la *Première symphonie*, étant devenu l'arbre de sa *Neuvième*, nécessitait la génération d'une nouvelle graine pour le futur. Ou que, la *Cinquième* et la *Sixième*

étant engagées dans la lutte entre programmatique et absolu, la *Neuvième* devait incarner cette lutte à elle seule, comme si elle mettait fin à toute la trajectoire du genre symphonique.

La *Cinquième* de Beethoven, s'ouvrant sur un « ta-ta-ta-taa », fut proclamée germe essentiel ou *Urinie* (en français : lignée originelle) : la symphonie servirait ensuite de modèle à tout *chef-d'œuvre* harmonique. Mais voilà qu'elle fut suivie par *Sixième*, qui prit un départ bien différent, plongeant d'emblée au cœur d'un motif musical. Alors que la *Cinquième* semblait renier tout ce qui l'avait précédée, la *Sixième* se distançait par la description programmatique qu'en proposa Beethoven. Après avoir suggéré l'arrivée à la campagne, cinq tableaux promènent l'auditeur d'une joyeuse festivité naturelle à l'autre, puis à une tempête et au calme qui lui succède. Pourtant, rien dans ce programme n'était a priori censé exclure le sens *absolu* de cette symphonie qui, à travers sa forme auto-contrainante, démontrait sa capacité à simultanément saisir et libérer le caractère démesuré de la nature. Et encore moins le rôle que Beethoven donna à ses descriptions programmatiques (Éveil d'impressions agréables en arrivant à la campagne) : celui de *sous-titres* attachés aux titres purement musicaux (*Allegro, ma non molto*).

Lorsque Beethoven somma que l'on aborde sa *Symphonie pastorale* plus comme une « émotion exprimée que comme une peinture descriptive », il ne choisissait ni le camp de la musique absolue ni celui de la musique à programme, mais protestait contre le fait que l'idée de peinture musicale pouvait induire certaines personnes en erreur en leur faisant croire que la musique était encore soumise à d'autres arts ou, pire encore, que cette musique était incapable de faire autre chose que de *simplement* copier ce qui existait déjà. Il estimait que seuls les génies, et non les imitateurs, étaient capables de donner naissance à une forme nouvelle à partir d'un matériau donné. Et c'est aussi ce qui, dans l'ombre de Beethoven, inspira ensuite Richard Wagner et Franz Liszt à s'exprimer explicitement contre la division entre l'absolu et le programme, contre certains artistes modernes soit réticents, soit incapables de porter la musique à une totalité synonyme de liberté. Face à ces questions, la querelle sur la capacité de la musique à *signifier* finit par être pleinement révélée comme inextricable par la critique anxieuse des artistes dans une société postrévolutionnaire craignant la perte de la nature, de la vérité et du sens pour le peuple.

Quoi que l'on pense aujourd'hui de l'idéologie et de l'anxiété qui animaient autrefois ces débats, les auditeurs ne doivent certainement pas se sentir obligés d'écouter Beethoven pour la musique et la musique seule. Néanmoins, sans les notes, le programme n'aurait aucune raison d'être.

Traduction : ISOtranslation

Lydia Goehr est professeure de philosophie à l'Université Columbia (New York). Elle a publié plusieurs ouvrages et articles scientifiques sur la philosophie de la musique et la théorie critique, parmi lesquels ont été traduits en français *Le musée imaginaire des œuvres musicales* et *Politique de l'autonomie musicale : essais philosophiques* (2018). Elle est récipiendaire de plusieurs prix, dont le Columbia University Presidential Award for Outstanding Teaching (2005).

## EEN PROGRAMMANOOT OVER PROGRAMMA'S EN NOTEN

Lydia Goehr

Is het niet tegenstrijdig om een programmanoot te schrijven als de opdracht erin bestaat het concept van een programmanoot in vraag te stellen? Werd er immers niet beweerd dat het leeuwendeel van Beethovens symfonieën hun doel of kracht zouden missen als ze binnen een programma werden gekaderd? Robert Schumann vond dan weer dat programmanoten uitsluitend nodig waren voor charlatans die niet puur op het gehoor konden oordelen of de muziek het beluisteren waard was. Vanwaar die hardvochtigheid? Alles begint bij Beethoven, als eerste componist van een moderne symfonie. Of beter, bij de opvatting die na Beethoven ontstond over muziek, die ofwel *absoluut*, ofwel *programmatisch* moest zijn. Geen enkele compositie kon beide zijn. Waarom het een óf het ander als er helemaal geen keuze gemaakt hoeft te worden? Het antwoord vinden we in de manier waarop Beethovens symfonieën zijn uitgegroeid tot schoolvoorbeelden in een hoog aanlopend debat onder artiesten over de deugdelijkheid van muziek als kunst.

Wie muziek omschrijft als *programmatisch* laat een puur instrumentale muziek, net als andere kunsten of talen, communiceren via een *externe* representatie of referentie. Een landschapsschilderij stelt een landschap voor dat ook buiten het schilderij om toegankelijk is, hetzij door vanop een bergtop een panorama te aanschouwen, hetzij via een ander kunstwerk, een beschrijvend gedicht of een pastorale symfonie. Hetzelfde landschap kan op tal van manieren toegankelijk worden gemaakt als het *extern* is aan een standpunt. De betekenis van een kunstwerk – met woorden, beelden of klanken – wordt gestaafd door zijn overeenstemming met een *extern* object of een *externe* stand van zaken. Een portret wordt bewaarheid door het model dat ervoor poseert, net zoals de zin “de kat zit op de mat” bewaarheid wordt door de kat die op de mat zit.

Wie muziek omschrijft als *absoluut* omsluit de betekenis en waarheid *binnenin* het kunstwerk, en koppelt ze los van eender welke externe referentie. Voor zover het werk nog over de wereld gaat, zit de wereld *vervat in* het werk, in de hoedanigheid van het specifieke *medium* of de specifieke *vorm* ervan. Zo is er niet langer sprake van de weergave van een landschap, maar van een picturaal of tonaal landschap. Het kunstwerk van woorden, beelden of klanken omsluit het landschap als een esthetisch en op zichzelf staand concept, zonder ramen naar een buitenwereld, in een autonome en ongebonden vrijheid, los van wat woorden, beelden of klanken *doorgaans* betekenen in *alledaagse* situaties. Met puur esthetische middelen verwerft een *werk* zijn status als *schone kunst*.



In het 'absolute' kamp is men van oordeel dat muziek haast van nature absoluut is. Muziek wordt dan ook wel vaker als superieure kunstvorm omschreven. Want waar woorden of beelden maar moeizaam los kunnen staan van alledaagse verbanden, is dat met klanken veel gemakkelijker. Het pleidooi voor de superioriteit van muziek wordt evenwel gevoerd tegen de achtergrond van een betoog voor de inferioriteit ervan: melodieën zouden betekenisloos zijn zodra woorden of beelden ontbreken. Midden 18<sup>de</sup> eeuw vroeg een schrandere Fransman aan de tonen van een sonate: "wat willen jullie van me?" Hij was zich toen ten volle bewust van hoe concerten met puur instrumentale muziek de podia almaar meer gingen domineren en hoe de luisteraars werd gevraagd om naar tonen te luisteren, zonder toelichting in woord of beeld, zonder band met een sociale aangelegenheid. Luisteraars wilden niet zomaar luisteren, maar wilden *luisteren om te horen*. Ze hoorden slechts vage emoties, norske indrukken zonder cognitieve weerklank. De wetenschap dat dezelfde vrolijke melodie zich ook voor een verheven hymne, volkslied of drinklied kan lenen, zette hun overtuiging kracht bij: ondanks de passie die muziek kan aanvuren, mist het wat bij de andere kunsten een evidentie lijkt, namelijk de verschillende betekenissen naargelang elk specifiek gebruik.

Het pleidooi voor de superioriteit van muziek buigt dat gebrek om tot een voordeel. Zonder muzikale stemming vergenoegen woorden en beelden de geest, maar blijft het hart onberoerd. Is het niet zo dat muziek het eigenaardige vermogen bezit om zich van woorden en beelden te bedienen en een vaagheid om te vormen tot een *onbepaaldheid* die de geest en het hart met iets *bovenzinnelijks* vervult? Is het niet zo dat muziek de pure belichaming is van een romantisch streven naar vrijheid, waarheid en het sublieme? Velen vonden van wel. Waar woorden en beelden niet volledig konden losstaan van het perspectief van een externe representatie, kon muziek in haar eentje een luisteraar meevoeren naar het interne perspectief van een vurig menselijk verlangen naar pure intuïtie en romantiek.

Er ontstond echter verdeeldheid onderweg, want in hun betoog voor de superioriteit van muziek, trachtten velen de verdiensten van de verschillende kunsten te bundelen tot één geheel voor een verdeelde geest. Een totaalkunst - de *opera* of het *muzikale drama* - leek hen de enige oplossing voor de onenigheid onder de kunsten. Muziek zou het interne verlangen van het werk sturen, terwijl woorden en beelden de externe representatie van die wens gestalte zouden geven. Prompt zetten de pleitbezorgers van de onderscheiden kunsten zich af tegen die oplossing, die een totaliteit nastreeft die niet alleen de muziek, maar ook elk van de andere kunsten, volledig op eigen houtje kan bereiken. Elke kunst, zo benadrukten ze, zou tot het uiterste gaan om alle mogelijkheden van haar eigen medium uit te diepen en de beperkingen ervan te overstijgen met een metaforische verschuiving die de verdiensten van de andere kunsten moest benaderen. Het lijdt geen twijfel dat een schilderij met behulp van beelden ook poëtisch en muzikaal kan zijn. Net zoals een gedicht met behulp van woorden ook muzikaal en beeldend kan zijn. Bijgevolg kan een muziekstuk, uitsluitend bestaand uit klanken, ook schilderachtig en poëtisch zijn, of met andere woorden - en nu komt het - absoluut en programmatisch tegelijk.

In een discussie over *liberté, égalité, fraternité* werd een aanvankelijk puur theologische analogie getrokken tussen het moderne kunstwerk en het menselijke individu. Als een persoon meer is dan alleen zijn lichaam, maar ook begeistert is met een verlangen naar het *alles* dat God is; en als een groep burgers of een moderne natiestaat individuen samen kan laten dansen vanuit een gedeeld geloof in de universele vrijheid, dan kunnen mensen net als kunstwerken beschouwd worden als individuele belichamingen van een groter geheel. Nu zou zo'n belichaming en de onderliggende ambitie niet zonder strijd tot stand komen, maar loont zo'n strijd niet de moeite als mensen hun egoïstische verlangens erin overstijgen en elkaar in een ware vriendschap en wederzijdse erkenning vinden?

De discussie laaide nog hoger op toen de erotische spanning tussen de geslachten werd aangevoerd. Zo riep Beethoven, als aandenken aan een vriendin, uit: "Melodie! Ik jaag haar na. Ik grijp haar met een hernieuwde hartstocht. Ze ontglipt me, verdwijnt tussen vage indrukken. Maar snel, in een passionele opwelling, grijp ik haar opnieuw. Ik kan haar niet lossen. Ik moet haar voortbrengen in een extatische uitbarsting van elke drang van lichaam en geest. Dan volgt eindelijk mijn overwinning op haar. Wat ik heb bejaagd, waar ik naar heb verlangd, is nu van mij. En zie: een symfonie." Die triomfalistische penetratiedrang was diepgeworteld in de voedingsbodem van een cultuur waarin zelfpenetratie gelijkstond met zelfverwekking, of anders gezegd, het wezen van de creativiteit. Het individu streefde ernaar zijn geest te bevrijden om te triomferen over de beperkingen van zijn lichamelijke, die zichzelf in de weg staat. Of, toegepast op Beethoven: door een ongelooflijk intense arbeid wist hij met zijn creative productie, zijn symfonieën - echte meesterwerken - blijk te geven van de kracht van zijn wil over die vrouwelijke materie, de muziek.

Rond 1800 werd de muziek als superieure vorm erkend, institutioneel bekrachtigd door de overtuiging dat muziek voor het eerst in alle vrijheid tot stand kwam, niet alleen los van woorden of beelden, maar ook bevrijd van het juk van adellijke of kerkelijke verplichtingen. De vermeende ondergeschiktheid van de muziek aan sociale plichtplegingen werd vervangen door de nieuwe context van de concertzaal, waar muziekstukken voor aandachtige luisteraars onafgebroken werden opgevoerd. Elk resultaat van de vrije handeling van een componist zou als een kostbare, originele notering worden opgevoerd door een inschikkelijk muziekensemble: het moderne orkest. Elk aspect van de uitvoeringspraktijk stond in het teken van het werk: het repertoire, de bestelling, de titel, de opvoering, het luisteren, de kritiek en - uiteraard - de programmanoot, die begint met relevante informatie over het leven van de componist als motivatie voor het werk, gevolgd door programmatische, schilderachtige en poëtische beschrijvingen, niet zozeer willekeurige verbanden, maar als associaties die ontstaan uit een diepgaand inzicht in de compositievorm.

Beethoven werd tot vaandeldrager van de nieuwe praktijk verheven. Zijn naam alleen volstond om al wat de praktijk als ideologie en mythe vooruithielp, samen te vatten. Als tijdgenoot van Goethe en Schiller verwees de naam 'Beethoven' naar die toonaangevende musicus van de negen symfonieën die, elk afzonderlijk en als geheel, haast de verdenking van heiligschennis opriepen, mocht ooit een componist

het aandurven er tien te schrijven. “Voor zover Beethoven niet aan de oorsprong ervan lag”, zo schreef Sir George Grove in 1962, “was hij, net als voor zo vele muzikale innovaties die nog standhouden, op z'n minst de eerste die het met succes beoefende. Hij effende het pad, en in zijn voetsporen treden was de enige keuze.” Grove noemde de *Zesde 'Pastorale' symfonie*, “het grootste programmatische muziekstuk dat ooit werd gecomponeerd”, met in een voetnoot de toelichting dat vóór die symfonie niemand echt begreep wat “programmatische muziek” betekende. Niemand wist toen immers echt wat de productie van “absolute muziek” inhield. Beethoven deed het hen voor met zijn “grote” symfonie in c mineur.

De beschouwing van Grove bleef lang overeind en greep terug naar een tijd toen de eerste recensenten Beethoven tot “heer en meester” uitriepen voor “elk van zijn symfonieën”, of tot de voortzetter van hoe Haydn of Mozart met hun instrumentale muziek “kunst in volle glorie” brachten, terwijl hij de eerste was die vol overgave doordrong tot het intiemste hart van die muziek. Het pleidooi voor diens “*primauteit*” werd zo hartstochtelijk gevoerd dat velen een perfect huwelijk zagen tussen de theorie en de praktijk in de voorbeeldige *nalatenschap* die de meest diepzinnige waarheden uit de *filosofie* bezong. De rest was *geschiedenis*, de manier waarop geschiedenis werd geschreven.

We wijzen even op het feit dat Beethoven zijn symfonieën zowel een titel als een nummer gaf. Voegde het nummer abstractie toe aan de programmatische beschrijving, of andersom? Reikten “*de Eroica*” of “*de Pastorale*” een teneur aan van wijsheid, heroïek of revolutie, dan wel van de authenticiteit van boeren en herders, net zoals de nummering van de symfonieën hen – eerder dan een lineaire rangschikking – toeliet op zichzelf als absoluut werk te bestaan? Het feit dat op het eerste benefietconcert in Wenen de *Vijfde* door Beethoven als zesde werd voorgesteld en de *Zesde* als vijfde, werd volgens een recente uitgever snel gezien als een verkeerde nummering, terwijl is opgemerkt dat – hoewel ze gelijktijdig werden geschreven – de componist eerst aan de *Vijfde* was begonnen en die ook het eerste af had. Sindsdien is de nummering nooit nog in vraag gesteld en werden de numerieke titels ‘*Vijfde*’ en ‘*Zesde*’ als absolute gegevens op zich beschouwd.

Desalniettemin gaf het feit dat de symfonieën geordend waren, aanleiding tot een benadering als van een mensenleven of levenswerk, vol overlappingsen als gevolg van de onafgebroken herwerking van motieven en materiaal. Langs dit pad herkennen we allerhande ontleningen, ook van andere componisten, wat twijfel doet rijzen over de ‘*primauteit*’ van Beethoven en de mythe die eruit is ontstaan. Als mythes evenwel doorprik kunnen worden door tegenargumenten, kunnen ook ‘tegenmythes’ opgeworpen worden. Zo werd gezegd dat, afgezien van hun individuele uniciteit, de negen symfonieën samen een betekenisvol teleologisch moment in de wereldgeschiedenis belichamen, toen het zaadje van zijn *Eerste symfonie* was uitgegroeid tot een boom – zijn *Negende* – en een nieuw zaadje nodig was om te ontkiemen tot de toekomst. Terwijl de *Vijfde* en *Zesde* een onderling betoog voeren voor het programmatische dan wel het absolute, wordt de *Negende* op zichzelf gezien als de belichaming van die tweestrijd, als uitgangspunt van de lange weg die het symfonische genre heeft afgelegd.

De ‘ta-ta-taa’ als opener van Beethovens *Vijfde* werd beschouwd als het elementaire zaadje of de *Urlinie* voor een symfonie die sindsdien model zou staan voor elk harmonisch meesterwerk. Het meesterwerk dat erop volgde, de *Zesde*, had een heel ander begin, *in medias res* van een muzikaal motief. Terwijl de *Vijfde* alles lijkt af te zweren wat aan haar begin voorafgaat, geeft de *Zesde* een onderbreking aan, door Beethoven programmatisch beschreven als een suggestieve overgang tussen de stad en het platteland. Met een aankomst als vertrekpunt, werd de luisteraar doorheen vijf taferelen gevoerd, van een vrolijk vooruitzicht op ongekunstelde festiviteiten tot de stilte na de storm. Toch wilde niets in dit programma de symfonie een absolute betekenis ontzeggen. Op zichzelf bezit het werk het vermogen om gelijktijdig in te sluiten en vrij te geven wat de natuur kan ontketenen. Beethoven begon telkens met programmatische omschrijvingen, te beginnen bij “*aangename gevoelens, die bij de aankomst op het land in de mens ontwaken*”, als ondertitels voor de puur muzikale titels, startend met *Allegro ma non molto*.

Als richtlijn bij zijn *Pastorale* symfonie voegde hij er “meer uitdrukking van gevoel, dan schildering” aan toe, waarmee hij noch voor absolute, noch voor programmatische muziek koos, maar veeleer betreurde dat sommigen een muzikale schildering als bewijs zouden zien voor de ondergeschiktheid van muziek aan de andere kunsten, of – erger nog – dat muziek niet het vermogen zou bezitten om meer te doen dan *eenvoudigweg* te kopiëren wat gegeven is. In tegenstelling tot al wie kopieerde, was hij ervan overtuigd dat alleen genieën materiaal naar een nieuwe oorspronkelijke vorm konden ombuigen.

Ook dat bracht Richard Wagner en Franz Liszt er – in de schaduw van Beethoven – toe om het bezwaar over de tweespalt tussen absolute en programmatische muziek expliciet tot uiting te brengen: een bezwaar tegen moderne artiesten die uit onwil of onkunde weigerden muziek naar de totaliteit te verheffen waar de vrijheid symbool voor kwam te staan. De klachten, het gekibbel over het vermogen van de muziek om te *betekenen* bleek onlosmakelijk verbonden met de nerveuze kritiek van artiesten in een postrevolutionaire samenleving die vreesde natuur, waarheid en betekenis te verliezen voor het volk.

Wat we vandaag ook mogen denken over de ideologie en de nervositeit die het debat ooit zo hoog deed oplaaien, de luisteraars zijn niet van mening dat *ze alleen* voor de klanken naar Beethoven moeten luisteren, hoewel het programma weinig zou betekenen als die klanken er niet zouden zijn.

Vertaling: ISOtranslation

Lydia Goehr is professor Filosofie aan de University of Columbia (New York). Ze publiceerde al verscheidene werken en wetenschappelijke artikels over muziekfilosofie en theoriekritiek, waaronder *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (1992) en *A Quest for Voice: On Music, Politics, and the Limits of Philosophy* (1997). Ze heeft al talrijke prijzen op haar palmares, waaronder de Columbia University Presidential Award for Outstanding Teaching (2005).

## HUGH WOLFF

au sujet des deux programmes  
en réponse aux *Symphonies n<sup>os</sup> 5 et 6* de Beethoven

La *Cinquième symphonie* de Beethoven a servi d'hymne pour les Alliés dans la lutte contre le fascisme lors de la Seconde Guerre mondiale. En effet, le motif d'ouverture de quatre notes évoque la lettre « V » du code Morse, et fut donc repris pour signifier le « V » de la victoire. Cette symphonie exprime une progression des ténèbres vers la lumière, de la colère et du désespoir vers la joie et le triomphe.

La *Cinquième symphonie* de Chostakovitch constituait sa propre « réponse concrète et créative d'un artiste soviétique à une critique justifiée ». La teneur « juste » de cette critique reste, bien entendu, un sujet de débat, et il est probable que Chostakovitch ait écrit cela non sans ironie. Défier le régime ouvertement relevait du suicide ; parler en sous-entendu, faire usage de l'ambiguïté, étaient sa façon de résister. La *Cinquième* de Chostakovitch peut, elle aussi, être considérée comme un voyage de l'ombre à la lumière, de l'oppression à la liberté, ou encore comme la remise en cause d'une société qui impose aux individus de se conformer et de nier toute forme d'expression libre. Chostakovitch aurait exprimé, au sujet du final « triomphant » : « La réjouissance est forcée, créée sous la menace, tout comme dans *Boris Godounov*. C'est comme si quelqu'un vous frappait avec un bâton en vous disant "tu dois te réjouir" et que vous vous relevez, titubant, et marchiez en marmonnant "il faut se réjouir !" »

Quant à Egmont, ce personnage est l'incarnation de la résistance flamande contre l'occupant espagnol au XVI<sup>e</sup> siècle. Chostakovitch, Goethe et Beethoven, tous adressent un discours de vérité au pouvoir. Rien n'est plus criant d'actualité.

Le programme en réponse à la *Sixième symphonie* (« *Pastorale* ») de Beethoven se constitue d'œuvres inspirées par la Nature : à savoir, *Oiseaux exotiques* de Messiaen, *Une barque sur l'océan* de Ravel et la *Cinquième symphonie* de Sibelius.

Ce dernier écrivit les lignes suivantes dans son journal à l'époque où il composait sa *Cinquième symphonie* : « Aujourd'hui, à onze heures moins dix, j'ai vu seize cygnes. L'une de mes expériences les plus remarquables : Seigneur, que de beauté ! Ils ont tourné autour de moi pendant un long moment, avant de disparaître dans la brume solaire comme un ruban argenté étincelant. Le mysticisme de la Nature et l'angoisse de la vie : le thème final de la *Cinquième symphonie* ! Il est étrange que rien dans le monde entier - rien dans l'art, la musique ou la littérature - ne me touche autant que les cygnes : leur voix et leur être. »

## HUGH WOLFF

over de twee programma's als antwoord  
op Beethovens *Vijfde* en *Zesde symfonieën*

Beethovens *Vijfde symfonie* weerklonk tijdens de Tweede Wereldoorlog als hymne voor de geallieerden in hun strijd tegen het fascisme. Het openingsmotief van vier noten geeft in het morsealfabet de letter "V" aan, als symbool voor de overwinning (de "V" van "victory"). De symfonie geeft muzikaal gestalte aan de stap uit het duister naar het licht, de overgang van woede en wanhoop naar vreugde en triomf.

De *Vijfde symfonie* van Sjostakovitsj leverde een eigen "concreet en creatief antwoord van een Sovjetartiest op een terechte kritiek". De "rechtvaardigheid" van die kritiek blijft evenwel voer voor discussie, en waarschijnlijk schreef Sjostakovitsj dit niet zonder enige ironie. Wie het regime openlijk tartte, deed zichzelf de das om. Een verholde taal vol ambiguïteit was zijn manier om weerstand te bieden. De *Vijfde* van Sjostakovitsj kan ook beschouwd worden als een reis uit het duister naar het licht, van onderdrukking naar vrijheid, of de onenigheid met een samenleving die conformiteit oplegt en haar volk elke vorm van vrije meningsuiting ontzegt. Sjostakovitsj zou over de "triumfantelijke" finale hebben gezegd: "De verrukking is geforceerd, als onder Boris Godoenov tot stand gekomen onder dreiging. Alsof iemand je slaat met een stok en je beveelt gelukkig te zijn, waarna je wankel overeind krabbelt, marcheert en "ik moet gelukkig zijn", mompelt!"

Het personage van Egmont belichaamt dan weer het Vlaamse verzet tegen de Spaanse bezetting in de 16<sup>de</sup> eeuw. Sjostakovitsj, Goethe en Beethoven richtten één voor één een relaas van waarheid tot de machthebber. Iets wat ook vandaag brandend actueel is.

Als antwoord op de *Zesde symfonie* ("Pastorale") van Beethoven werd een programma samengesteld met werken die inspiratie putten uit de natuur: *Oiseaux exotiques* van Messiaen, *Une barque sur l'Océan* van Ravel en de *Vijfde symfonie* van Sibelius.

De Finse componist pende de volgende regels neer in zijn dagboek terwijl hij zijn *Vijfde symfonie* componeerde: "Vandaag, om tien voor elf, zag ik zestien zwanen. Een van mijn meest opmerkelijke ervaringen. Heer, wat een schoonheid! Ze draaiden enige tijd om me heen, waarna ze in de glinstering verdwenen, als in een schitterende strook van zilverlicht. De ondoorgrondelijkheid van de natuur en de beklemming van het leven: het finale thema van de *Vijfde symfonie*! Wat is het vreemd dat niets in de hele wereld - in de kunst, muziek of literatuur - me zo kan raken als zwanen: hun stem en hun gedaante."



Caroline Falbot

**HUGH WOLFF,**  
direction musicale · muzikale leiding

FR Hugh Wolff 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. Il 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, Hugh Wolff a été le chef principal du hr-Sinfonieorchester de Francfort de 1997 à 2006. Ensemble, ils ont effectué des tournées en Europe, en Chine et au Japon, et se sont notamment produits au Festival de Salzbourg.

De 1998 à 2000, il a été le chef principal puis le directeur musical du Saint Paul Chamber Orchestra, avec lequel il a beaucoup enregistré et effectué 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.

Hugh 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, il 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.

NL Hugh Wolff 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

chefdirigent van het hr-Sinfonieorchester 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 muzikdirecteur 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.



© DR · CR

**HENDRICKJE VAN KERCKHOVE,**  
soprano · sopraan

FR La soprano Hendrickje Van Kerckhove a étudié au Conservatoire d'Anvers, puis s'est perfectionnée à l'Operastudio Vlaanderen et à la Chapelle musicale Reine Elisabeth auprès de Susanne Eken et José Van Dam. Depuis lors, elle a été l'invitée des Wiener Festwochen et du Festival d'Aix-en-Provence, et s'est produite dans un grand nombre de maisons d'opéra européennes.

En 2005, elle a fait ses débuts au Bayerische Staatsoper de Munich dans *Medusa* d'Arnaldo de Felice, en Oscar (*Un ballo in maschera*, Verdi) et en *Voce dal cielo* (*Don Carlo*, Verdi) sous la direction de Zubin Mehta. Trois ans plus tard, elle a fait ses débuts au Theater an der Wien dans le rôle de Sœur Constance dans *Dialogues des Carmélites* de Poulenc.

Récemment, on a pu la voir incarner Missia Palmieri dans la version concertante mise en espace de *La Veuve joyeuse* de Franz Lehár interprétée par le Brussels Philharmonic et le Vlaams Radio koor sous la direction d'Hervé Niquet.

En mars prochain, elle abordera le rôle de Au pair dans la création mondiale de *Frankenstein* de Mark Grey à la Monnaie.

La chanteuse se produit également en récital et en concert. En 2008, elle a été élue Rising Star par le réseau européen ECHO.

Son dernier album en date, *Moderen Synger*, consacré aux mélodies d'Edvard Grieg, est sorti chez Phaedra en 2017.

**NL** Sopraan Hendrickje Van Kerckhove studeerde aan het conservatorium van Antwerpen en vervolmaakte zich bij de Operastudio Vlaanderen en de Muziekkapel Koningin Elisabeth, bij Susanne Eken en José Van Dam. Sindsdien was ze te gast bij de Wiener Festwochen en het festival van Aix-en-Provence, en stond ze in talloze Europese operahuizen op de bühne.

In 2005 maakte ze haar debuut in *Medusa* van Arnaldo de Felice bij de Bayerische Staatsoper te München, in *Un ballo in maschera* (Oscar) en *Don Carlo* (Voce dal Cielo) o.l.v. Zubin Mehta. Drie jaar later zong ze voor het eerst in het Theater an der Wien in de rol van Sœur Constance in *Dialogues des Carmélites* van Poulenc.

Onlangs vertolkte ze Missia Palmieri in de Franse semiconcertante versie van *La Veuve joyeuse* van Franz Lehár, uitgevoerd door het Brussels Philharmonic en het Vlaams Radio Koor onder leiding van Hervé Niquet.

In maart van dit jaar kruipt ze in de rol van de Au pair in de wereldpremière van *Frankenstein* van Marc Grey in de Munt.

De zangeres zingt ook liederen en concerten. In 2008 werd ze door het Europees netwerk ECHO tot Rising Star verkozen.

Haar meest recent album, *Moderen Synger*, met composities van Edvard Grieg, kwam in 2017 uit bij Phaedra.



© DR. GCB

#### **ERIC-EMMANUEL SCHMITT,** récitant · verteller

**FR** En deux décennies, Eric-Emmanuel Schmitt est devenu l'un des auteurs francophones les plus lus au monde. Ses pièces ont été récompensées par plusieurs Molière et le Grand Prix du théâtre de l'Académie française. Ses livres sont traduits en 45 langues et ses pièces sont régulièrement jouées dans plus de 50 pays.

Né en 1960, normalien, agrégé de philosophie, docteur, il s'est d'abord fait connaître au théâtre avec *La Nuit de Valognes* en 1991, puis *Le Visiteur*. Rapidement, d'autres succès ont suivi (*Variations énigmatiques*, *Le Libertin*, *Frédéric* ou *Le Boulevard du Crime...*).

En 2012 avec Bruno Metzger, il acquiert le Théâtre Rive Gauche à Paris et en devient le directeur artistique.

Il écrit *Le Cycle de l'Invisible*, sept récits sur l'enfance et la spiritualité qui

rencontrent un succès aussi bien sur scène qu'en librairie : *Milarepa*, *Monsieur Ibrahim* et *les fleurs du Coran*, *Oscar et la dame rose*, *L'Enfant de Noé*, *Le sumo qui ne pouvait pas grossir*, *Les dix enfants que madame Ming n'a jamais eus* et *Madame Pylinska* et *le secret de Chopin*.

Sa carrière de romancier est jalonnée de grandes œuvres (*L'Évangile selon Pilate*, *La Part de l'autre*, *Lorsque j'étais une œuvre d'art...*).

Encouragé par le succès international de son premier film *Odetta Toulemonde* (2006), il adapte et réalise *Oscar et la dame rose* en 2009.

En 2014, deux de ses textes sont adaptés à l'opéra : *Oscar und die Dame in rosa* et *Così Fanciulli*.

En 2016, il est élu membre du jury Goncourt et élevé par le roi Philippe au rang de Commandeur de l'Ordre de la Couronne.

En 2017, il publie, avec la journaliste Catherine Lalanne, le livre d'entretiens *Plus tard, je serai un enfant*.

Eric-Emmanuel Schmitt vit à Bruxelles. Il est membre de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Ses œuvres en français sont éditées par Albin Michel.

**NL** Op twintig jaar tijd is Eric-Emmanuel Schmitt uitgegroeid tot een van de meest gelezen Franstalige auteurs ter wereld. Zijn werken werden bekroond met verschillende Molières en de Grand Prix du théâtre de l'Académie française. Zijn boeken werden naar 45 talen vertaald en zijn stukken worden geregeld in meer dan 50 landen opgevoerd.

De romanist, filosoof en doctor werd geboren in 1960, en liet zich voor het eerst in het theater opmerken met *La*

*Nuit de Valognes* in 1991. Daarna volgden al snel *Le Visiteur* en andere successen (*Variations énigmatiques, Le Libertin, Frédéric ou Le Boulevard du Crime ...*).

In 2012 kocht hij met Bruno Metzger het Théâtre Rive Gauche in Parijs, waarvan hij artistiek directeur werd.

Hij schreef de *Cyclus van het Onzichtbare*, een reeks met zeven kortverhalen over identiteit en spiritualiteit die zowel op de bühne als in de boekhandel succesvol is: *Milarepa, Meneer Ibrahim en de bloemen van de koran, Oscar, Oscar en oma Rozerood, Het kind van Noach, De sumoworstelaar die niet dik kon worden, De tien kinderen die mevrouw Ming nooit heeft gehad, en Madame Pylinska en le secret de Chopin*.

Als romanschrijver staan er talloze grote titels op zijn palmares (*Het Evangelie volgens Pilates, Adolf H.: twee levens, Lorsque j'étais une œuvre d'art ...*).

In navolging van het internationale succes van zijn eerste film *Odette Toulemonde* (2006), herwerkte en draaide hij *Oscar et la dame rose* in 2009.

In 2014 werden twee van zijn teksten aangepast voor de opera: *Oscar und die Dame in rosa* en *Così Fanciulli*.

Twee jaar later werd hij verkozen als lid van de jury van de *Prix Goncourt* en verhief koning Filip hem tot Commandeur in de Kroonorde.

In 2017 publiceerde hij het boek *Plus tard, je serai un enfant*, waarin journaliste Catherine Lalanne hem interviewt.

Eric-Emmanuel Schmitt woont in Brussel. Hij is lid van de Académie royale de la langue et littérature françaises de Belgique. Zijn Franstalige werken worden uitgegeven door Albin Michel.



© Christine Born

#### **KIT ARMSTRONG, piano**

FR Kit Armstrong naît à Los Angeles en 1992. Il étudie au Curtis Institute of Music et à la Royal Academy of Music de Londres. Dès l'âge de 7 ans, il étudie la composition à l'Université Chapman, en même temps que la physique à l'Université d'État de Californie. Plus tard, il se consacre avec succès à la chimie et aux mathématiques à l'Université de Pennsylvanie, à l'Imperial College de Londres et à l'Université de Paris IV. Alfred Brendel, son mentor depuis 2005, dit d'Armstrong qu'il fait preuve d'« une compréhension des grandes œuvres pour piano qui lui permet de combiner la fraîcheur et la subtilité à l'émotion et à l'intelligence ». La relation particulière entre les deux musiciens est le sujet du documentaire *Set the Piano*

*Stool on Fire* (2011). Depuis plusieurs années et malgré son très jeune âge, Armstrong est l'invité des grandes salles, comme le Musikverein de Vienne, le Concertgebouw d'Amsterdam et le NHK Hall de Tokyo. Il joue sous la baguette de chefs d'orchestre tels que Christian Thielemann, Herbert Blomstedt, Riccardo Chailly et Esa-Pekka Salonen. Armstrong est également un chambriste passionné. Il se produit notamment avec Christiane Karg, Julian Prégardien et Renaud Capuçon, avec qui il a donné l'intégrale des sonates de Mozart à la Mozartwoche de Salzbourg et dans la salle Pierre Boulez de Berlin. Armstrong a déjà plusieurs CD à son actif. En 2017 est sorti *Kit Armstrong Performs Bach's Goldberg Variations and its Predecessors* en DVD, la captation d'un récital au Concertgebouw d'Amsterdam. Armstrong compose également - ses œuvres sont publiées par les Éditions Peters.

NL Kit Armstrong is geboren in Los Angeles in 1992. Hij studeerde aan het Curtis Institute of Music en aan de Royal Academy of Music in Londen. Al op zijn zevende studeerde hij compositie aan Chapman University, tegelijk met fysica aan de California State University. Later legde hij zich nog met succes toe op chemie en wiskunde aan de University of Pennsylvania, aan het Imperial College in Londen en aan de Université de Paris IV. Vanaf het prille begin, sinds 2005, was Alfred Brendel de mentor van Armstrong. Brendel zegt over Armstrong dat hij "een begrip heeft van de grote pianowerken, waarbij hij een frisse blik en subtiliteit combineert met emotie en intelligentie."

De bijzonder relatie tussen de twee is het onderwerp van de documentaire *Set the Piano Stool on Fire* (2011). Ondanks zijn erg jonge leeftijd is Armstrong al meerdere jaren te gast bij de grote zalen, als de Musikverein in Wenen, het Concertgebouw in Amsterdam en de NHK Hall in Tokio. Hij speelde onder de baton van dirigenten als Christian Thielemann, Herbert Blomstedt, Riccardo Chailly en Esa-Pekka Salonen. Armstrong is ook een gepassioneerde kamermuzikant. Hij legt zich toe op het genre met onder anderen Christiane Karg, Julian Prégardien en Renaud Capuçon, waarmee hij de integrale vioolsonates van Mozart gebracht heeft op de Mozartwoche in Salzbourg en in de Pierre Boulez Saal in Berlijn. Armstrong heeft reeds meerdere albums en DVD-opnames op zijn actief. In 2017 verscheen *Kit Armstrong Performs Bach's Goldberg Variations and its Predecessors* op DVD, een captatie van een recital in het Concertgebouw in Amsterdam. Armstrong componeert ook. Zijn werk wordt uitgegeven bij Edition Peters.

## BELGIAN NATIONAL ORCHESTRA

**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, entre autres, six enregistrements réalisés sous la direction de son ancien chef Walter Weller.

**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 chef-dirigent Walter Weller.



© GR DR

### ALAIN ALTINOGLU, direction musicale · muzikale leiding

**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 symphonique 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'*Aïda* (Verdi), de *Dialogues des Carmélites* (Poulenc), de *Lohengrin* (Wagner), du *Château de Barbe-Bleue* (Bartók) et de *Don Pasquale* (Donizetti), 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*

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 *Iolanta* 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. En octobre dernier, il a dirigé *Les Troyens* (Berlioz) au Wiener Staatsoper.

Il est en outre régulièrement à la tête d'éminents orchestres internationaux comme le Chicago Symphony Orchestra, le Philadelphia Orchestra, le Wiener Philharmoniker, l'Orchestre National de France, l'Orchestre de Paris, la Staatskapelle Dresden, le Tonhalle Orchester Zürich et le 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 comme le *Beethoven for Kids*.

Cette saison à la Monnaie, il lui reste à diriger le dernier concert de notre cycle symphonique Beethoven ainsi que les opéras *Tristan und Isolde* (Wagner) et *Le Conte du tsar Saltan* (Rimski-Korsakov). En outre, il se produit au Wiener Musikverein, au Concertgebouw d'Amsterdam et aux Philharmonies de Cologne et de Paris.

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 Symfonieorkest van de Munt dirigeerde in *Cendrillon* (Massenet) en diverse concerten, werd hij in januari 2016 muzikdirecteur 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), *Hertog Blauwbaards burcht* (Bartók) en *Don Pasquale* (Donizetti) 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). In oktober jongstleden dirigeerde hij *Les Troyens* (Berlioz) aan de Staatsoper Wien.

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, het Tonhalle Orchester Zürich en 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 *Beethoven for Kids* laat hij kinderen de wereld van de klassieke muziek ontdekken.

In de Munt dirigeert hij dit seizoen nog de opera's *Tristan und Isolde* (Wagner) en *Het sprookje van Tsaar Saltan* (Rimski-Korsakov), alsook het laatste Beethovenconcert van zijn integrale cyclus. Daarnaast maakt hij onder meer ook zijn opwachting in de Wiener Musikverein, het Concertgebouw Amsterdam, de Kölner Philharmonie en de Philharmonie de Paris.



© DR · CB

#### WIM HENDERICKX, compositeur · componist

fr Le compositeur belge Wim Henderickx a étudié la composition et les percussions au Koninklijk Conservatorium Antwerpen et la sonologie à l'IRCAM (Paris) et au Koninklijk Conservatorium de La Haye. Ses compositions, publiées par Norsk Musikforlag Oslo, s'inspirent souvent d'autres cultures. De 2004 à 2010, par exemple, il a travaillé sur son Tantric Cycle, une série de compositions en sept parties inspirées de l'Orient. Depuis 1996, il est le compositeur en résidence de Muziektheater Transparant et en août 2013, il devient artiste en résidence de l'orchestre symphonique de Filharmonie (Anvers), pour lequel il écrit plusieurs œuvres orchestrales et une pièce de musique de chambre entre 2014 et 2017.

Le premier opéra de Wim Henderickx, *Triumph of Spirit over Matter*, a été créé

en 2001 à la Monnaie, où son deuxième quatuor à cordes *The Seven Chakras* et sa pièce pour vents *Mysterium* ont également été interprétés. Il travaille actuellement à un nouvel opéra commandé par la Monnaie.

Sa composition *Canzone* pour voix et piano était l'œuvre imposée du Concours Reine Elisabeth en 2008. Récemment, *Visioni ed Estasi*, pour chœurs mixtes et électroniques, a été présenté en première mondiale au Festival van Vlaanderen ; *De koningin zonder land* faisait partie des productions lauréates du « Music Theatre NOW » à New York en 2015 ; et, en 2017, il a réalisé *Requiem* pour Opera Ballet Vlaanderen, en collaboration avec le chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui. Il travaille actuellement à un nouvel opéra commandé par Opera Ballet Vlaanderen.

Wim Henderickx est professeur de composition aux Conservatoires d'Anvers et d'Amsterdam. Régulièrement distingué, il a reçu le Prix Québec-Flandre en 1993 et le Prix Eugène Baie de la Province d'Anvers en 1999, a été lauréat de l'Académie royale flamande de Belgique en 2002, il a été nommé pour le Prix de la Culture de la Communauté flamande en 2006 et s'est vu décerner le Prix « Lifetime Achievement » de la culture de sa ville natale, Lierre, en 2011. En 2015, il est devenu membre de l'Académie royale flamande pour les Sciences et les Arts (KVAB).

nl De Belgische componist Wim Henderickx studeerde compositie en percussie aan het Koninklijk Conservatorium Antwerpen en sonologie aan het Ircam in Parijs en aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag. Zijn composities, uitgegeven bij Norsk Musikforlag Oslo, hebben vaak



andere culturen als inspiratiebron. Zo werkte hij tussen 2004 en 2010 aan zijn *Tantric Cycle*, een zevendelige compositiereeks met het oosten als inspiratiebron. Sinds 1996 is hij huiscomponist bij Muziektheater Transparant en in augustus 2013 werd hij *artist in residence* bij het Antwerp Symphony Orchestra (deFilharmonie), waarvoor hij tussen 2014 en 2017 verschillende orkestwerken en een kamermuziekwerk schreef.

De eerste opera van Wim Henderickx, *Triumph of Spirit over Matter*, werd in 2001 gecreëerd in de Munt, waar daarna ook zijn *Tweede Strijkkwartet 'The Seven Chakras'* en *Mysterium* te horen waren.

Zijn compositie *Canzone* voor stem en piano was het plichtwerk voor de Koningin Elisabethwedstrijd 2008. Recenter ging *Visioni ed estasi*, voor gemengde koren en elektronica, in wereldpremière op het Festival van Vlaanderen, werd *De koningin zonder land* in 2015 geselecteerd als één van de winnende producties op 'Music Theatre NOW' in New York en maakte hij in 2017 *Requiem* voor Opera Ballet Vlaanderen, in samenwerking met choreograaf Sidi Larbi Cherkaoui. Momenteel werkt hij aan een nieuwe opera in opdracht van Opera Ballet Vlaanderen.

Wim Henderickx doceert compositie aan de Conservatoria van Antwerpen en Amsterdam. Hij ontving de prijzen Vlaanderen-Quebec (1993) en Eugène Baie (1999), werd in 2002 Laureaat van de Koninklijke Vlaamse Academie van België, kreeg in 2006 een nominatie voor de Vlaamse Cultuurprijzen en mocht in 2011 de Lifetime Achievement Cultuurprijs van zijn geboortestad Lier ontvangen. In 2015 werd hij benoemd tot lid van de Koninklijke Vlaamse Academie van België (KVAB) voor Wetenschappen en Kunsten.



**AGNÈS CLÉMENT,**  
harpe · harp

FR La harpiste française Agnès Clément a étudié la harpe et le basson aux Conservatoires de Clermont-Ferrand et de Boulogne-Billancourt, avant de poursuivre au Conservatoire supérieur musique et danse de Lyon, dont elle sort, à 22 ans à peine, avec la plus haute distinction. En juillet 2010, elle a remporté le Premier prix de la prestigieuse International Harp Competition de Bloomington, aux États-Unis, suivi d'une série d'autres récompenses, dont le Prix du public et le Prix de la meilleure interprétation de l'œuvre imposée au Concours international Musikwettbewerb de l'ARD à Munich avec.

Depuis 2013, Agnès Clément est première harpe solo de l'Orchestre symphonique de la Monnaie. Elle est aussi régulièrement invitée à jouer avec l'Orchestre philharmonique de Radio

France et le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks de Munich, sous la direction de chefs tels que Simon Rattle, Daniel Harding, John Eliot Gardiner, Kazushi Ono et Alain Altinoglu. En tant que soliste, elle s'est produite aux quatre coins du monde, notamment en Suisse (Sommets musicaux de Gstaad), au Canada (Congrès mondial de la Harpe), en Chine, et surtout aux États-Unis où elle a effectué plusieurs tournées de récitals. Elle s'est également produite en soliste avec le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks et le Münchener Kammerorchester, ou encore avec le Summer Festival Orchestra à Bloomington.

En 2012 elle a enregistré *Dance*, son premier CD pour harpe solo chez le Label Lyon & Healy records ; son prochain CD soliste paraîtra en 2019 chez Genuin Classics.

NL De Franse harpiste Agnès Clément studeerde harp en fagot aan het Conservatoire de Clermont-Ferrand en Boulogne Billancourt, alvorens op slechts 22-jarige leeftijd met hoogste onderscheiding af te studeren aan het Conservatoire Supérieur de Musique van Lyon. In juli 2010 won ze de Eerste Prijs op de prestigieuze International Harp Competition Bloomington, gevolgd door een hele rits andere competities, waaronder, in 2016, de ARD Musikwettbewerb te München, waar ze ook de Publieksprijs en de prijs voor beste uitvoering van het plichtwerk behaalde.

Sinds 2013 is Agnès Clément eerste harpiste van het Symfonieorkest van de Munt, maar ze wordt ook regelmatig uitgenodigd door het Orchestre Philharmonique de Radio France en het

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, waar ze speelt onder leiding van dirigenten als Simon Rattle, Daniel Harding, John Eliot Gardiner, Kazushi Ono en Alain Altinoglu. Als soliste treedt ze overal ter wereld op, in Zwitserland (Sommets musicaux Gstaad), Canada (World Harp Congress), China, maar vooral de Verenigde Staten, waar ze recitaltoeren geeft. Verder treedt ze als soliste op met onder meer het Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, het Münchener Kammerorchester of het Summer Festival Orchestra in Bloomington.

In 2012 verscheen *Dance*, haar eerste cd voor harp solo bij het Label Lyon & Healy records. Dit jaar verschijnt haar volgende solo-cd bij het label Genuin Classics.

# ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LA MONNAIE · 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 cours 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<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> 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, avec 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 Grande Salle Henry Le Bœuf 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.

**NL** In 1772 richt de Oostenrijkse componist en orkestleider 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 19<sup>de</sup> en 20<sup>ste</sup> 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 werkte 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 in Brussel, in de Muntchouwburg, de Grote Zaal Henry Le Bœuf in BOZAR of in Studio 4 van Flagey, en 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 muzikliefhebbers wereldwijd versterken. Van die uitstraling getuigt ook een uitgebreide discografie die doorheen de jaren voortdurend werd verrijkt.

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

## BELGIAN NATIONAL ORCHESTRA

**Koncertmeester · concertmeester**

Solenne Paidassi

**premier violon ·  
eerste viool**

Sophie Causanschi\*\*  
 Isabelle Chardon\*  
 Sarah Guiguet\*  
 Maria Helena Boila  
 Nicolas Deharven  
 Françoise Gilliquet  
 Philip Handschoewerker  
 Akika Hayakawa  
 Ariane Plumerel  
 Ara Simonian  
 Serge Stons  
 Dirk Van De Moortel  
 Yolanda Van Puyenbroek

**second violon ·  
tweede viool**

Filip Suys\*\*  
 Marie-Danielle Turner\*  
 Nathalie Lefin\*  
 Sophie Demoulin  
 Isabelle Deschamps  
 Hartwich D'haene  
 Pierre Hanquin  
 Anouk Lapaire  
 Ana Gabriella Paraszka  
 Jacqueline Preys  
 Ana Spanu

**alto · altviool**

Vladimir Babeshko\*\*  
 Marc Sabbah\*  
 Mihoko Kusama\*  
 Dmitri Ryabinin\*  
 Sophie Destivelle  
 Katelijne Onsia  
 Peter Pieters  
 Marinella Serban  
 Silvia Tentori Montalto  
 Edouard Thise

**violoncelle · cello**

Olsi Leka\*\*  
 Tine Muylle\*  
 Lesya Demkovich  
 Philippe Lefin  
 Uros Nastic  
 Harm Van Rheeden  
 Taras Zanchak

**contrebasse · contrabas**

Robertino Mihai\*\*  
 Svetoslav Dimitriev\*  
 Sergey Gorlenko\*  
 Ludo Joly\*  
 Dan Ishimito  
 Miguel Meulders  
 Gergana Terziyaska

**flûte · fluit**

Baudoin Giaux\*\*  
 Laurence Dubar\*  
 Denis-Pierre Gustin\*  
 Jérémie Fevre\*

**hautbois · hobo**

Dimitri Baeteman\*\*  
 Arnaud Guittet\*  
 Bram Nolf\*

**clarinette · klarinet**

Jean-Mich Charlier\*\*  
 Julien Benetea\*  
 Massimo Ricci\*

**basson · fagot**

Filip Neyens\*  
 Bob Permentier\*  
 Bert Helsen\*

**cor · hoorn**

Ivo Hadermann\*\*  
 Anthony De Vriendt\*  
 Jan Van Duffel\*  
 Katrien Vintioe\*  
 Bernard Wasnaire\*

**trompette · trompet**

Leo Wouters\*\*  
 Jean-Luc Limbourg\*  
 Ward Opsteyn\*  
 Davy Taccogna\*

**trombone**

Luc De Vleeschouwer\*\*  
 Philippe Bourin\*  
 Bruno De Busschere\*  
 Guido Leveys\*  
 \* soliste · solist  
 \*\* chef de pupitre · lessenaarvoerder

**tuba**

Jozef Matthessen\*

**harpe · harp**

Annie Lavoisier\*\*

**timbales · pauken**

Guy Delbrouck\*\*

**percussion · slagwerk**

Katia Godart\*  
 Nico Schoeters

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LA MONNAIE ·  
SYMFONIEORKEST VAN DE MUNT

**premier violon · eerste viool**

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  
Marc Desjardins  
Julien Poli

**second violon · tweede viool**

Femke Sonnen  
Noëmi Tiercet  
Jean-Marc Chérelle  
Michiko Hashimoto  
Lubka Lingorska  
Haruko Tanabe  
Pascale Ramanantsitohaina  
Murielle Buis  
Roman Kowalko  
Maia Frankowki  
Dominika Karbowniczek  
Julie Rivest

**alto · altviool**

Kris Hellemans  
Morgan Huet  
Irmgard Lange  
Alan Woo  
Dominique Lardin  
Yixun Liu  
Miki Isako  
Jasmien Van Hautem  
Iris Roggeman  
Amaryllis Bartholomeus  
Zhang Jing\*

**violoncelle · cello**

Georgi Anichenko  
Corinna Lardin  
Koen Lievens  
Albert Brunello  
Janik Martens  
Alexandre Beauvoir  
François-Jean Yzambart  
Herwig Coryn  
Joachim Jamaer\*

**contrebasse · contrabas**

Robby Hellijn  
Janos Csikos  
Jose Vilaplana Herruzo  
Martin Rosso  
Felipe Devincenzi  
José Reyes

**flûte · fluit**

Carlos Bruneel  
Bart Cromheeke  
Marc Schouppe

**hautbois · hobo**

Philippe Blanche  
Christian Impaziente

**clarinette · klarinet**

Antonio Capolupo  
Lydia Rossignol

**basson · fagot**

Alain Cremers  
Gilles Cabodi  
Karen Gevorkian

**cor · hoorn**

Jean-Noël Melleret  
Bert Vanderhoeft

**trompette · trompet**

Rudy Moercant  
Steven Devolder

**trombone**

Bram Fournier  
Koen Severens  
Geert De Vos

**timbales & percussion ·****pauken & slagwerk**

Luk Artois  
Pieter Mellaerts  
Jonas d'Haese

**directeur musical · muziekdirecteur**

Alain Altinoglu

**manager de l'orchestre · orkestmanager**

Ingrid De Backer

**assistante de la manager de l'orchestre ·****assistente van de orkestmanager**

Chantal Vanroy

**secrétaire · secretaresse**

Alexandra Dufour

**régisseurs d'orchestre ·****orkestinspicieënten**

Serge P. Ouvrard  
Dominic Jacobs  
Vincent Flagel  
Thomas Egle

**responsable de la bibliothèque musicale ·****verantwoordelijke muziekbibliotheek**

Milton van Wijk

**collaboratrices · medewerkers**

Phyllis Bartholomeus  
Giannaka Panagiota  
Katryn Van Bergen

**responsable de la production artistique ·****artistieke productieleiding**

Claire Desmedt

**responsable dramaturgie ·****verantwoordelijke dramaturgie**

Reinder Pols

\* MM Orchestra Academy

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



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



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



Partenaires média · Mediasponsors



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.

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.

## PARTENAIRES BOZAR · BOZAR PARTNERS

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

### Soutien public · Overheidssteun · Public partners



### Gouvernement Fédéral · Federale Regering

Services du Premier Ministre, Cellule de coordination générale de la politique · Diensten van de Eerste Minister, Cel algemene beleidscoördinatie · 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 Werk, Economie en Consumenten, belast met Buitenlandse Handel · Services du Vice-Premier Ministre et Ministre de la Sécurité et de l'Intérieur, chargé des Grandes Villes et de la Régie des bâtiments · Diensten van de Vice-eersteminister en Minister van Veiligheid en Binnenlandse Zaken, belast met Grote Steden en de Regie der gebouwen · Services du Vice-Premier Ministre et Ministre de la Coopération au développement, de l'Agenda numérique, des Télécommunications et de la Poste · Diensten van de Vice-eersteminister en Minister van Ontwikkelingssamenwerking, Digitale Agenda, Telecommunicatie en Post · 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 Buitenlandse Zaken en Europese Zaken, belast met Beliris en de Federale Culturele Instellingen · 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 · Diensten van de Minister van Financiën

### Communauté Française

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

### 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

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

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

### Vlaamse Gemeenschapscommissie

Service public francophone bruxellois

Stad Brussel · Ville de Bruxelles

### Partenaires internationaux · Internationale partners · International partners

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

### Partenaires institutionnels · Institutionele partners · Institutional partners



### Partenaires structurels · Structurele partners · Structural partners



### Partenaires privilégiés · Bevoorrechte partners · Privileged partners



### Fondations · Stichtingen · Foundations



### Partenaires médias · Media partners



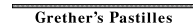
### BOZAR Corporate Patrons

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

### Partenaires promotionnels · Promotiepartners · Promotional partners



### Fournisseurs officiels · Officiële leveranciers · Official suppliers



### Coordination et rédaction · Coördinatie en redactie

Luc Vermeulen (BOZAR)

Alexander Jocqué (BOZAR)

Reinder Pols (La Monnaie / De Munt)

### Traduction · Vertaling

Brigitte Brisbois

Geertrui Libbrecht

Maxime Schouppe

Émilie Syssau

Koen Van Caekenberghe

ISOtranslation

### Graphisme · Grafiek

Olivier Rouxhet (BOZAR)

Sophie Van den Berghe (BOZAR)

### Éditeurs responsables · Verantwoordelijke uitgevers

La Monnaie / De Munt: Peter de Caluwe

Belgian National Orchestra: Hans Waeghe

BOZAR: Paul Dujardin

Brussel · Bruxelles 2019

# 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 1 & 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](http://www.lamonnaie.be)  
[www.nationalorchestra.be](http://www.nationalorchestra.be)  
[www.bozar.be](http://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