

1 Oct.'21

Boris Giltburg,
piano

Salle Henry Le Boeufzaal, Bozar

Sergey Prokofiev FR-NL

1891–1953

Sonate pour piano n° 6 en la majeur ·

Sonate voor piano nr. 6 in A, op. 82 (1939–1940)

- ✓ Allegro moderato
 - ✓ Allegretto
- ✓ Tempo di valzer, lentissimo
 - ✓ Vivace

Maurice Ravel FR-NL

1875–1937

Valses nobles et sentimentales (1911)

- ✓ Modéré
- ✓ Assez lent
 - ✓ Modéré
- ✓ Assez animé
- ✓ Presque lent
 - ✓ Assez vif
 - ✓ Moins vif
 - ✓ Lent

pause · pauze

Robert Schumann FR-NL

1810–1856

Carnaval, « Scènes mignonnes sur quatre notes », op. 9 (1834–1835)

- ✓ Prélude: Quasi maestoso – Più moto – Animato
– Vivo – Presto
 - ✓ Pierrot: Moderato
 - ✓ Arlequin: Vivo
- ✓ Valse noble: Un poco maestoso
 - ✓ Eusebius: Adagio
 - ✓ Florestan: Passionato
 - ✓ Coquette: Vivo
- ✓ Réplique: L'istesso tempo (Sphinxes)
 - ✓ Papillons: Prestissimo
- ✓ A.S.C.H.–S.C.H.A. (Lettres dansantes): Presto
 - ✓ Chiarina: Passionato
 - ✓ Chopin: Agitato
 - ✓ Estrella: Con affetto
 - ✓ Reconnaissance: Animato
 - ✓ Pantalon et Colombine: Presto
 - ✓ Valse allemande: Molto vivace
 - ✓ Paganini Intermezzo: Presto
 - ✓ Aveu: Passionato
 - ✓ Promenade: Comodo
 - ✓ Pause: Vivo
- ✓ March des « Davidsbündler » contre les Philistins:
Non allegro – Molto più vivo – Animato – Vivo – Animato
molto – Vivo – Più stretto

Maurice Ravel

La valse, arr. pour · voor piano (1920)

durée : ± 2 heures · duur: ± 2 uur

BACK

Clé d'écoute

Danses sur un volcan

Invité régulier de Bozar depuis sa victoire au Concours Reine Élisabeth en 2013, le pianiste Boris Giltburg vous invite à une danse lors de ce récital. Dans *Les valse nobles et sentimentales*, Ravel rend hommage à la valse viennoise en s'inspirant des divers cycles de valse de Schubert. Schumann a lui aussi pris ce corpus comme point de départ de son *Carnaval*, mais le caractère fragmenté de ce cycle est tout sauf dansant. Enfin, on trouve une contrepartie rythmique dans la martelante *Sixième Sonate pour piano* de Prokofiev, la première des trois sonates dites « de guerre » qu'il écrivit durant la Deuxième Guerre mondiale.

Sergueï Prokofiev

Sonate pour piano n° 6 en la majeur, op. 82

Après avoir participé en première ligne aux mouvements progressistes de la création occidentale durant les années 1920, Prokofiev était rentré en URSS depuis 1932. Ce retour, que l'on a toujours dit profondément souhaité par l'artiste, était en fait la conséquence d'une détérioration des moyens financiers du compositeur, obligé de se produire de plus en plus souvent comme pianiste pour maintenir son train de vie et cela au détriment de la création. Quoi qu'il en soit, Prokofiev revenu au

pays se plia aux impératifs d'un monde nouveau qui avait clairement déterminé la place qu'un artiste devait occuper. Il allait, pas à pas, abandonner la fièvre surréaliste occidentale pour prendre, par le réalisme, une dimension sociale que seul avant lui Moussorgski avait atteinte sur son lit de mort en travaillant à son opéra *La Khovanstchina*. Une dimension sociale qui se trouvera dans et par l'Histoire.

C'est Myra Mendelssohn, sa compagne des quinze dernières années, qui affirme qu'en 1939, alors qu'il commence à griffonner le motif en tierces majeures–mineures de l'*Allegro* introductif de ce qui allait devenir la *Sixième Sonate*, Prokofiev a le projet d'un vaste triptyque destiné au piano solo, d'une immense œuvre scindée en trois panneaux et enchaînant ses onze mouvements (il n'en écrira finalement que dix) en une seule coulée, comme un grand roman en trois tomes. Ce roman musical, c'est de fait un journal, du moins cela va le devenir très vite et Prokofiev entend bien, dès la *Sixième Sonate*, donner à ce triptyque la valeur d'un témoignage, non pas militant mais réaliste, et aussi poétique, car la guerre possède sa poésie propre comme l'a démontré Jünger dans son *Journal*. Encore une fois, Prokofiev va prendre le pouls de son temps. Il y a toujours eu du journaliste en lui, presque autant que du scientifique, et il sait, avec l'exemple de Chostakovitch, comme l'histoire peut produire des œuvres fortes et denses. S'atteler tout de suite à la composition, probablement envisagée dès 1938, de *Guerre et Paix*, doit lui sembler prématuré : en 1939 la guerre s'annonce, et l'issue en est incertaine. C'est donc vers

l'instrument le plus abstrait, celui qui définit singulièrement son art, vers cet instrument percussif par lequel Prokofiev a inventé son langage moderne, sa « monorythmica » infernale, qu'il se tourne, et à la forme sonate qu'il revient.

Maurice Ravel et la valse

Danse de salon à trois temps issue des Ländler autrichiens, la valse fut enrichie par de grands noms du XIX^e siècle, de Beethoven à Brahms en passant par Schubert et Chopin, pour trouver son apogée auprès de la dynastie des Strauss. Le compositeur français Maurice Ravel exprima son attachement à la valse viennoise au travers de deux opus distincts : le cycle de huit *Valses nobles et sentimentales* pour piano composées en 1911 et *La valse*, poème chorégraphique écrit en 1920.

Dans son esquisse autobiographique, Ravel déclarait : « Le titre de ***Valses nobles et sentimentales*** indique assez mon intention de composer une chaîne de valses à l'exemple de Schubert. » Selon Debussy, ces pièces sont nées de l'« oreille la plus raffinée qui eût jamais existé. » La première valse surprend par ses dissonances hardies et son thème décidé. Dans la deuxième, l'atmosphère est à la nostalgie. La troisième valse est une pièce élégante, au charme indéfinissable. Surprenante et capricieuse, la quatrième page du recueil évolue avec légèreté sur un rythme vif. La cinquième valse murmure avec une douce sérénité. Parvenu à la sixième, le chant devient

« très doux et un peu languissant ». Puis le rythme se resserre dans une valse qui mène à des éclats de passion. Quant à la dernière valse, elle égrène des réminiscences des thèmes précédents.

Dès 1906, Ravel projetait déjà de composer une « apothéose de la valse viennoise » inspirée par l'un des maîtres du genre, Johann Strauss II, au sujet duquel il déclara : « Il est l'homme qui, par miracle, a réussi à écrire la valse que tout le monde voudrait avoir composée : *Le beau Danube bleu*. » Cet amour viscéral du Français pour cette danse et son admiration pour Strauss devaient trouver leur accomplissement dans **La valse** de 1920.

Toutefois, entre les premières idées du projet et sa réalisation s'écouleront quatorze années marquées par l'une des périodes les plus sombres de l'histoire européenne et mondiale. À cette « apothéose de la valse viennoise » se mêlera dans l'esprit de Ravel « l'impression d'un tourbillon fantastique et fatal ». Le caractère sombre de l'œuvre engendrera de nombreuses interprétations, allant de la parodie aux références à la fin de l'Empire allemand. Pour le compositeur, il s'agissait essentiellement d'une représentation musicale du mouvement et de la danse.

L'œuvre sera créée dans une version pour piano à quatre mains d'abord lors d'une audition pour Diaghilev, Poulenc et Stravinski en avril 1920, puis dans sa version orchestrale en décembre, aux Concerts Lamoureux, sous la direction de Camille Chevillard. La première représentation chorégraphique aura quant à elle lieu huit ans plus tard, dans un ballet d'Ida Rubinstein.

Robert Schumann

Carnaval

Plus que chez tout autre compositeur, la musique de Robert Schumann affleure sa plus intime personnalité, puise aux sources de son être ; ce qu'il fit d'ailleurs par réaction la plus consciente à l'égard d'une tendance à la « confection » musicale qui put prévaloir après Beethoven. Son intense sensibilité, sa désinvolture, son sens de la raillerie et de la dérision furent les marques les plus franches d'un compositeur qui a toujours revendiqué la sincérité. Ainsi, les virevoltes d'humeur, la concision parfois surprenante et l'éclectisme de ses pièces pour piano ont plongé nombre de ses contemporains dans la perplexité.

Parmi toutes ses œuvres, *Carnaval*, qu'il composa dans sa vingt-cinquième année, se détache par le succès qu'elle connut immédiatement. En dehors de son charme immédiat, sa bonne humeur et son accessibilité, *Carnaval* regorge de symboles et d'allusions cachées. La mascarade est merveilleusement transparente : une série de portraits défile, évoquant les alliés de Schumann dans la guerre qu'il a déclarée contre les philistins du jour. *Carnaval* est aussi un autoportrait d'une franchise désarmante. Derrière les « scènes mignonnes », les unes de fines esquisses d'êtres chers, les autres des hommages à la *commedia dell'arte*, se devinent les deux visages opposés de la personnalité du musicien qu'il n'arriva jamais à réconcilier : Florestan, jeune, fougueux et téméraire, et Eusébius, le poète, tout en intériorité, doutant de lui-même et trop sensible pour le

monde. Et pour la délectation des connaisseurs, toute l'œuvre – sauf l'appel aux armes initial ! – déroule une complexe acrostiche sur quatre notes de la notation allemande (la, mi bémol, ut et si ou ASCH), nom de la ville d'Ernestine, sa "promise" de l'époque et seules lettres musicales figurant dans le nom de Schumann. Il est peu de compositeurs qui aient trouvé tant d'inspiration à partir de si peu.

Toelichting

Dansen op een vulkaan

Sinds hij de eerste prijs veroverde in 2013 op de Koningin Elisabethwedstrijd voor piano is Boris Giltburg niet meer weg te branden uit de programmatie van Bozar. Tijdens zijn recital nodigt hij je uit ten dans. In *La valse* en de *Valses nobles et sentimentales* schreef Ravel een hulde aan de Weense Wals, waarbij hij zich inspireerde op verschillende walscycli van Schubert. Ook Schumann nam voor zijn *Carnaval* Schuberts dansen als vertrekpunt, maar het fragmentarische karakter van deze cyclus is allesbehalve dansbaar te noemen. Ritmisch tegengewicht is ten slotte te vinden in Prokofjevs hamerende Zesde *Pianosonate*, de eerste van de drie zogenaamde *Oorlogssonates* die hij schreef tijdens de Tweede Wereldoorlog.

Sergej Prokofjev

Sonate voor piano nr. 6 in A, op. 82

Nadat hij in de jaren twintig een leidende rol had gespeeld in de progressieve muziekbeweging in het Westen, keerde Prokofjev in 1932 terug naar de Sovjet-Unie. Deze terugkeer beantwoordde wel aan de diepste verlangens van de componist, maar werd vooral ingegeven door financiële omstandigheden. Om in zijn levensonderhoud te

voorzien was Prokofjev meer en meer verplicht om op te treden als pianist, dit ten nadele van zijn werk als componist. Wat er ook van zij, bij zijn terugkeer plooidde hij zich naar de wensen van een nieuwe wereld waarin duidelijk bepaald was welke plaats een kunstenaar diende in te nemen. Stap voor stap verliet hij het westerse surrealisme en via het realisme nam hij een sociale dimensie op, wat tevoren enkel door Moesorgski in *Chovansjtjina* gedaan werd. Deze sociale dimensie krijgt gestalte door en via de geschiedenis.

Myra Mendelssohn, Prokofjevs levensgezellin van de laatste vijftien jaar, bevestigde dat de componist reeds bij de eerste schetsen van het *Allegro* van de latere *Zesde Sonate*, een grote triptiek voor piano-solo voor ogen had: een immens werk bestaande uit drie panelen waarvan de elf delen (het worden er uiteindelijk slechts tien) in één klankstroom aaneengeregen worden, als een roman in drie boekdelen. Deze muzikale roman wordt in feite heel snel een dagboek en, vanaf de *Zesde Sonate*, wil Prokofjev deze triptiek het karakter van een getuigenis meegeven, niet militant, maar realistisch en poëtisch: de oorlog heeft immers zijn eigen poëzie, zoals de Duitse schrijver Ernst Jünger in zijn *Dagboeken* aantoonde. Eens te meer voelt Prokofjev de polsslag van zijn tijd. Hij stort zich echter niet onmiddellijk op de compositie van *Oorlog en Vrede*, al maakt hij er reeds in 1938 plannen voor: in 1939 begint de oorlog, de uitkomst is onzeker. Dus belandt hij bij de sonate en bij het meest abstracte van alle instrumenten, de piano, het instrument dat zijn muziek op een unieke manier karakteriseert en waarmee hij de basis legt van zijn moderne taal, zijn diabolische ‘monoritmiek’.

Maurice Ravel en de wals

De wals is een salondans in drie tijden, ontstaan uit de Oostenrijkse Ländler. Grote namen uit de 19e eeuw, van Beethoven tot Brahms via Schubert en Chopin, deden de wals alle eer aan. De dans bereikte zijn hoogtepunt tijdens de dynastie van de familie Strauss. De Franse componist Maurice Ravel was gehecht aan de Weense wals en drukte dat uit in twee verschillende werken: de cyclus van acht *Valses nobles et sentimentales* voor piano, die hij in 1911 componeerde, en *La valse*, een choreografisch gedicht uit 1920.

Ravel getuigt in zijn autobiografische schetsen: “De titel *Valses nobles et sentimentales* wijst voldoende op mijn intentie om een reeks walsen naar het voorbeeld van Schubert te componeren.” Volgens Debussy zijn ze ontsproten aan het “meest geraffineerde oor dat ooit bestaan heeft”. De eerste, energieke wals verrast met zijn stoutmoedige dissonanten en uitgesproken thema. De tweede baadt in een nostalgische sfeer. De derde wals is een elegant stuk van een ondefinieerbare charme, terwijl de vierde verrassend en grillig is, en in alle lichtheid op een levendig ritme evolueert. Nummer vijf is een kabbelende wals met een zachte sereniteit. Op het nummer zes, “erg lieflijk en een beetje langdradig”, volgt een wals waarin het ritme zich aanspant, wat tot een uitbarsting van passie leidt. De laatste wals laat, als in een droom, één voor één de herinneringen van de voorafgaande thema’s horen.

Al vanaf het jaar 1906 vatte Ravel het plan op om “een apotheose van de Weense wals” te componeren, geïnspireerd door Johann Strauss II, een van de meesters in het genre. Over deze figuur schreef hij: “Hij is de persoon die, als bij mirakel, erin geslaagd is om de wals te schrijven die iedereen had willen componeren: *An der schönen blauen Donau*.” Ravels diepgewortelde liefde voor deze dans en zijn bewondering voor Strauss vonden hun vervulling in **La valse** uit 1920.

Maar tussen de eerste ideeën en de uiteindelijke realisatie van het project liggen veertien jaar, een van de somberste periodes uit de geschiedenis van Europa en de rest van de wereld. Voor Ravel gaat deze “apotheose van de dans” gepaard met “de indruk van een ongelooflijke en fatale wervelwind”. Het sombere karakter van het werk zal leiden tot talrijke interpretaties, gaande van de parodie tot verwijzingen naar het einde van het Second Empire. Het ging er de componist vooral om de beweging en de dans in muziek uit te drukken.

De première van het werk – in de versie voor quatre-mains – dateert van april 1920 en vond plaats naar aanleiding van een auditie in het bijzijn van Diaghilev, Poulenc en Stravinski. In december volgde de orkestversie, uitgevoerd bij de Concerts Lamoureux, onder leiding van Camille Chevillard. De eerste choreografische voorstelling vond pas acht jaar later plaats, in een ballet van Ida Rubinstein.

Robert Schumann

Carnaval

De muziek van Robert Schumann is ontsproten aan persoonlijke ervaringen en is er voortdurend op gericht om de heersende mode van zeemzoete muzikale 'confectie' in het post-Beethoven tijdperk in vraag te stellen. Zijn gevoel voor sensibilliteit, zijn zelfspot en zijn allusief vermogen zijn eerlijk en hebben hoogstaande principes als grondslag. Geen andere componist maakte meer aanspraak op oprechtheid dan Schumann. De snelle gemoedsveranderingen en de verwonderlijke beknoptheid van zijn pianostukken sloegen zijn tijdgenoten meestal met verbazing, en vaak werd hij beschouwd als een 'componist voor musici'

Eén werk valt op binnen dit oeuvre omdat het vrijwel onmiddellijk een grote en authentieke populariteit heeft verworven: *Carnaval*. Buiten zijn directe charme, goed humeur en grote toegankelijkheid, is de compositie doorspekt van symboliek en raadselachtige referenties. Niettemin blijft het verbazingwekkend transparant, als een gemaskerd bal. Op het eerste zicht is het niet meer dan een reeks portretten van Schumanns bondgenoten in zijn zelf uitgeroepen oorlog tegen de moderne filistijnen. Maar in feite is het een ongeëvenaarde en ontwapenend open studie in zelfportretkunst. Achter de liefdevolle en opmerkelijke delen met namen als 'Chiarina' (de 16 jaar oude Clara Wieck, zijn toekomstige vrouw), 'Estrella' (Ernestine von Fricken, zijn verloofde op het moment van de compositie), Chopin en Paganini, en zijn eerbetoon aan de figuren uit de *commedia dell'arte* (Pierrot, Harlequin, Pantaloon

en Columbine) verschuilen zich tegenstrijdige en nooit volledig overeenstemmende facetten van Schumanns persoonlijkheid: de onbezonnen, onstuimige en extraverte jeugd (Florestan) en de zelfbespiegelende, twijfelende dichter die te fijngevoelig is voor de drukte van deze wereld (Eusebius). En voor het plezier van de muzikanten is het werk een uitgewerkt acrostichon of naamvers rond de letters ASCH (de naam van de geboorteplaats van Ernestine von Fricken en de enige letters in Schumanns naam die naar muzieknoten verwijzen). Weinig componisten hebben zoveel inspiratie gevonden in slechts vier noten.

Boris Giltburg, piano

Boris Giltburg © Sascha Gusov



FR Boris Giltburg naît en 1984 à Moscou et passe son enfance à Tel Aviv. Dès l'âge de cinq ans, il suit ses premières leçons de piano avec sa mère et poursuit son apprentissage auprès d'Arie Vardi. Très vite il s'impose lors de compétitions internationales, remportant de nombreuses récompenses dont le Premier Prix au Concours Reine Elisabeth en 2013. Le pianiste

s'est notamment produit avec le Philharmonia Orchestra, le BBC Scottish Symphony, le Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam, le Belgian National Orchestra, l'Orchestre National du Capitole de Toulouse, l'Antwerp Symphony Orchestra, l'Orchestre symphonique de Prague. Il a en outre collaboré avec des chefs d'orchestre comme Marin Alsop, Martyn Brabbins, Edo de Waart, Vladimir Fedoseyev, Neeme Järvi, Emmanuel Krivine ou encore Yan Pascal Tortelier. Giltburg foule des scènes de renommée internationale dont celles du Concertgebouw Amsterdam, du Konzerthaus à Vienne, de l'Auditorium du Louvre à Paris, de la Tonhalle à Zürich ou du Wigmore Hall à Londres. En 2019-2020, pour le 250^e anniversaire de la naissance de Ludwig van Beethoven, Giltburg a réalisé une intégrale filmée et gravée sur disques des 32 sonates du compositeur pour le label Naxos.

^{NL} Boris Giltburg werd in 1984 in Moskou geboren, maar groeide op in Tel Aviv. Op vijfjarige leeftijd kreeg hij zijn eerste pianolessen van zijn moeder. Later volgde Giltburg les bij Arie Vardi. De pianist won tal van prijzen op internationale wedstrijden, waaronder ook de Eerste Prijs op de Koningin Elisabethwedstrijd in 2013. In het verleden speelde hij reeds aan de zijde van het Philharmonia Orchestra, de BBC Scottish Symphony, het Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam, het Belgian National Orchestra, l'Orchestre National du Capitole de Toulouse, Antwerp Symphony Orchestra en het Prague Symphony Orchestra. Giltburg heeft samengewerkt met dirigenten als Marin Alsop, Martyn Brabbins, Edo de Waart,

Vladimir Fedoseyev, Neeme Järvi, Emmanuel Krivine en Yan Pascal Tortelier, en heeft onder meer opgetreden in het Koninklijk Concertgebouw van Amsterdam, het Konzerthaus in Wenen, het Auditorium du Louvre in Parijs, de Tonhalle in Zürich, en de Wigmore Hall in Londen. Ter gelegenheid van de 250e geboortedag van Ludwig van Beethoven, realiseerde Gilburg in 2019–2020 een volledige (gefilmde) opname van de componist voor het label Naxos.

**Discover the Music Season
'21 ➤➔ '22 at Bozar**



**Let's get
things
moving**

Nous remercions nos mécènes, partenaires publics,
culturels, institutionnels et structurels,
fondations et partenaires médiatiques
pour leur précieux soutien.

We danken onze patronen, publieke,
culturele, institutionele en structurele partners,
stichtingen en mediapartners voor hun steun.

Réalisation du programme · Opmaak van het programmaboekje

Coordination · Coördinatie
Luc Vermeulen

Rédaction · Redactie
Maarten Sterckx, Luc Vermeulen

Textes d'archives · Archieventeksten
Benoît Jacquemin, Jean-Charles Hoffelé,
Jeremy Siepmann, Axelle Thiry

Graphisme · Grafiek
Sophie Van den Berghe