

FESTIVAL

21

20

02.10.2023

KERRE ECHO

OPEN MIND OPEN EARS

02.10.2023

WERRE ECHO'S

OPEN MIND, OPEN EARS

VERRE ECHO'S

♦ **Brahms, Johannes**

Klavierstücke Op. 118, Nr. 6

♦ **Ligeti, György**

Étude Nr. 3: Touches bloquées

♦ **Brahms, Johannes**

Intermezzi Op. 117, Nr. 1

♦ **Ligeti, György**

Étude Nr. 8: Fém

♦ **Brahms, Johannes**

Hoorntrio Op. 40

- I. Andante
- II. Scherzo
- III. Adagio mesto
- IV. Finale

♦ **Ligeti, György**

Étude Nr. 6: Automne à Varsovie

♦ **Brahms, Johannes**

Klavierstücke Op. 119, Nr. 4

♦ **Ligeti, György**

Étude Nr. 4: Fanfares

♦ **Brahms, Johannes**

Klavierstücke Op. 119, Nr. 1

♦ **Ligeti, György**

Hoorntrio

- I. Andantino con tenerezza
- II. Vivacissimo molto ritmico
- III. Alla marcia
- IV. Lamento. Adagio

[ca. 100']

Anthony Devriendt, hoorn

Sylvia Huang, viool

Jan Michiels, piano

VERRE ECHO'S

◆ Johannes Brahms (1833-1897)

- Delen uit pianosolowerken Op. 117, 118 & 119 (1892-1893)
- Hoorntrio Op. 40 (1865)

[BRAHMS ALS PIANIST] Toen de twintigjarige Johannes Brahms op 1 oktober 1853 voor het eerst op bezoek ging bij Clara en Robert Schumann in Düsseldorf liet hij een diepe indruk na. Zo beknopt als die indruk wordt weergegeven in het dagboek van Robert (*Brahms uit Hamburg – een genie*), zo lyrisch schrijft Clara over deze ontmoeting: “Hij speelde zijn eigen sonates, scherzo’s, etc., die allemaal blijk gaven van een uitbundige verbeelding, een diep gevoel en een beheersing van de vorm. Robert zegt dat hij er niets kon aan toevoegen. [...] Het is echt ontroerend om hem aan de piano te zien zitten, met zijn interessante jonge gezicht dat getransfigureerd wordt wanneer hij speelt, zijn prachtige handen die met gemak de grootste moeilijkheden overwinnen [...]” Zowel de muziek als de manier waarop hij ze speelde overtuigde de Schumanns van het unieke talent waarover de schuchtere pianist/componist beschikte.

[VAN SONATES NAAR KLAVIERSTUKKEN] Clara en Robert Schumann erkenden meteen dat Brahms een bijzonder gevoel had voor de muzikale vorm. Als uitgesproken erfgenaam van de Beethoventraditie, die teruggaat op het classicisme van Joseph Haydn en Wolfgang Amadeus Mozart, kiest hij dan ook vaak voor de sonatevorm. In lijn met de romantische tendens naar persoonlijke expressie en vrijere muzikale vormen vond Brahms echter ook een gepast vehikel voor zijn muzikale verbeelding in eendelige, gebalde composities zoals *Rhapsodieën*, *Klavierstücke* of *Intermezzi*. In deze kortere karakterstukken weet hij op basis van één of enkele muzikale ideeën een klein poëtisch universum te creëren.

[OPUS 117] Hoewel Brahms telkens meerdere werken bundelde onder één opusnummer, blijft elk *Intermezzo* of *Klavierstück* een op zichzelf staand geheel. Ze kunnen bijgevolg ook als losse nummers worden uitgevoerd. Het eerste *Intermezzo* uit Op. 117 baadt in een sfeer van rust en beheerste emotie. Bovenaan de partituur lezen we: “Schlaf sanft mein Kind, schlaf sanft und schön! Mich dauert’s sehr, dich weinen sehn.” Het wiegend karakter van de muziek, de haast hypnotiserende herhaling van één toonhoogte in het begin en de aanduiding ‘piano dolce’ dragen bij tot de muzikale weergave van de sfeer die in deze verzen wordt opgeroepen. Zelfs wanneer de intensiteit en moeilijkheidsgraad van de muziek toenemen blijft het zachtmoedige karakter overheersen. Brahms noteert liefst vijf keer ‘dolce’ en twee keer ‘espressivo’ op deze beknopte partituur.

[OPUS 118 EN 119] De *Klavierstücke* Op. 118 droeg Brahms op aan Clara Schumann, met wie hij een gecompliceerde vriendschapsrelatie had. Het zesde deel uit de bundel kreeg ook als titel *Intermezzo*. Hier vinden zowel mysterieuze frasen (de openingszin, die doet denken aan de gregoriaanse melodie van het *Dies Irae*) als uitbundige ritmes hun plek in een technisch uitdagende compositie. In de vier *Klavierstücke* Op. 119 kiest Brahms in de eerste drie nummers opnieuw voor de titel *Intermezzo*, terwijl hij het vierde stuk *Rhapsodie* noemt. Eigen aan een rapsodie is het eerder grillige karakter en de onvoorspelbaarheid van de muzikale frasen. Het *Intermezzo* waarmee de cyclus opent is in Brahms’ eigen woorden “uitzonderlijk melancholisch” en zou uiterst langzaam gespeeld moeten worden om het gevoel van melancholie op te wekken bij elke luisteraar.

[EEN SPOOR VAN DROEFENIS] In 1865 werd Johannes Brahms voor het eerst geconfronteerd met een overlijden in zijn onmiddellijke nabijheid. De dood van zijn moeder Christine, met wie hij een bijzondere band had, had een grote impact op zijn werk als componist. Dat lezen we in de briefwisseling met Clara Schumann, maar ook de muziek die hij in die periode componeerde draagt er sporen van. Hoewel hij al eerder bezig was aan zijn *Deutsches Requiem*, kreeg deze compositie nu een nieuwe dimensie. En ook in het *Hoorntrio*, het eerste werk dat hij schreef na het verlies, schemert zowel verdriet als dankbare herinnering door. Het langzame deel kreeg als tempo-aanduiding *Adagio mesto*: langzaam en droevig. Daarnaast horen we in het slotdeel een subtiele verwijzing naar een volkse melodie zoals zijn moeder er hem als kind verschillende had aangeleerd.

[ZELDZAME COMBINATIE] De combinatie van piano, viool en hoorn is zeldzaam in de literatuur en toen Brahms dit werk schreef zelfs onbestaande. De toevoeging van kleppen of ventielen bij koperblaasinstrumenten in de tweede helft van de 19^e eeuw maakte deze instrumenten veelzijdiger en flexibeler. Toch gaf Brahms in deze compositie de voorkeur aan de 'Waldhorn', een natuurhoorn zonder ventielen. Dat maakte de partituur moeilijker om uit te voeren, maar Brahms prefereerde de typische klank van de natuurhoorn boven de technische souplesse van de ventielhoorn. Misschien speelt het feit dat hij de directe inspiratie voor het eerste deel tijdens een natuurwandeling kreeg wel mee in deze voorkeur. Ook later zou Brahms een voorkeur blijven hebben voor de Waldhorn, het instrument dat ook zijn vader bespeelde. Zo zou hij de 'moderne' hoorn met het nodige gevoel voor altviolenhumor ooit een 'Blechbratsche' genoemd hebben, een koperen altviool.

[CONSERVATIEF VERSUS PROGRESSIEF] De moderniteit van Brahms is niet altijd af te lezen van de muzikale voorgrond, waardoor hij in de 19^e-eeuwse discussies over de toekomst van de muziek vaak in conservatieve hoek werd geduwd. Zelfs in de 20^e eeuw was men er nog niet uit wat te denken van de esthetische positie van Brahms. In 1934 schreef Wilhelm Furtwängler dat de harmonie in Brahms' muziek van de jaren 1890 niet verder geëvolueerd was dan die van Schubert, zeventig jaar eerder. In 1947 zou Arnold Schönberg dan weer een artikel te schrijven met als titel *Brahms, the progressive*. Schönberg toonde hierin aan op welke manieren Brahms wel degelijk de schaduw van Beethoven wist af te werpen en zijn eigen pad bewandelde. Een van de belangrijkste elementen die Schönberg aanhaalt is de behandeling van muzikale motieven en de vaak asymmetrische opbouw van muzikale frasen. Deze eigenschappen vinden we ook terug in het *Hoorntrio*.

[OPBOUW] Hoewel het *Hoorntrio* een uitgebreide en meerdelige compositie is, kiest Brahms voor het eerste deel toch niet voor de klassieke sonatevorm. Hij wisselt drie grote thematische blokken af met kortere rapsodische tussensegmenten. De contrastwerking van de sonatevorm blijft behouden, maar dan op Brahms' eigen manier. In de schertsende tweede beweging speelt Brahms voortdurend met de ambiguïteit tussen ternaire en binaire ritmes. Steeds wisselende bondgenootschappen binnen het trio stuwden de muziek vooruit richting het langzame deel, het emotionele zwaartepunt van deze compositie. In dit *Adagio mesto* neemt Brahms alle tijd en ruimte. Hoorn en viool vinden elkaar in meeslepende melodieën, ondersteund door een subtiel aanwezige piano. De extreem uitgesponnen lijnen in het langzame deel staan in schril contrast met het jachtige karakter van het slotdeel. Net zoals Haydn heel wat symfonieën afsloot met een jachtfinale (al dan niet met hoorns in een glansrol), kiest Brahms hier ook voor een karakter dat perfect past bij het instrument dat van dit *Trio* een bijzonder werk maakt.

◆ György Ligeti (1923-2006)

- Études uit Boek 1 en Boek 2 (1985, 1988-1994)
- Hoorntrio (1982)

[EEN STEM UIT TRANSYLVANIË] De esthetische ontwikkeling van György Ligeti is nauw verweven met enkele sleutelmomenten uit zijn leven. Hij groeide op in Transsylvanië, als zoon van Hongaarse joodse ouders in een Roemeense context en zou zich vaak een buitenstaander voelen. In 1956 trok hij naar het Westen om los te komen van het Sovjetregime en leerde er in sneltempo de ontwikkelingen van de Westerse avant-garde kennen. Op die manier kon hij ook loskomen van de traditionele Hongaarse muziek die hij van binnenuit kende en die we vooral in zijn vroege composities herkennen als een soort echo van de muziek van Béla Bartók. Ook nadat hij de avant-garde had omarmd zou hij nooit lang op één en dezelfde manier blijven componeren.

[ONSPeelBARE PIANOWERKEN?] De *Études* voor piano van Ligeti zijn de voorbije decennia uitgegroeid tot een hoeksteen van het hedendaagse piano-repertoire. Werden deze weerbarstige composities aanvankelijk als onspeelbaar beschouwd, dan staan ze vandaag op het repertoire van elke zichzelf respecterende solist. In deze studies, gecomponeerd tussen 1985 en 2001, onderzoekt Ligeti telkens een bepaald compositorisch principe of een bepaalde speeltechniek. Ligeti vertrekt daarbij niet zozeer van typische pianistische problemen of technieken, maar wel van compositietechnische of conceptuele uitgangspunten. Als gevolg verleggen veel pianisten via deze composities hun speeltechnische grenzen. In zekere zin moet je voor deze etudes vaak een nieuwe manier van pianospelen bedenken omdat de gebruikelijke technieken ontoereikend zijn.

[STOKKENDE MECHANISMEN] Een terugkerend beeld in de muziek van Ligeti is dat van een mechanische beweging die spaak loopt. Ligeti zelf verwijst met de nodige humor naar de film *Modern Times* van Charlie Chaplin, waarin de lopende band van een fabriek voor heel wat hilariteit zorgt. Het repetitieve karakter van mechanische bewegingen past perfect bij het genre van de etude, waar toonladders en gebroken akkoorden schering en inslag zijn. Ligeti benadert

deze technieken op een geheel eigen en vaak radicale manier. In *Touches bloquées* worden sommige toetsen eerst geruisloos ingedrukt met één hand zodat deze niet meer aangeslagen kunnen worden wanneer de andere hand met toonladders voorbijkomt. Het resultaat is een onregelmatige ritmiek, een motorische beweging met onverwachte haperingen. In *Fanfares* herkennen we een asymmetrisch (Hongaars) ritme als ostinato waarop fanfare-achtige motieven gebouwd worden.

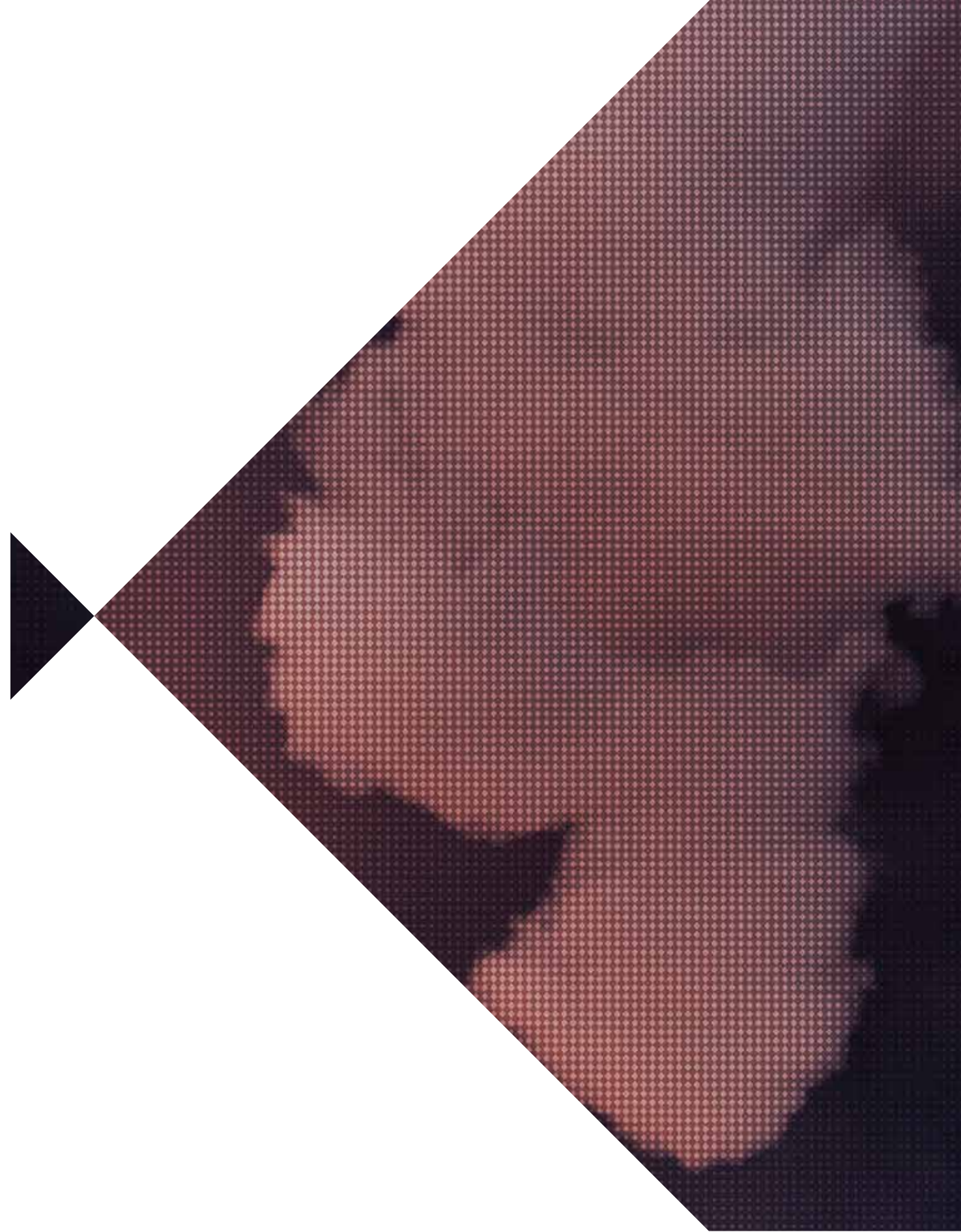
[AFRIKAANSE INSPIRATIE] In *Fém* combineert Ligeti twee ritmische patronen met een verschillende lengte, zodat er geen duidelijk metrum waar te nemen is. De inspiratie vond Ligeti in de manier waarop Afrikaanse muziek vaak is opgebouwd uit korte ritmische cellen. Ligeti werkt hier met groepjes van 1, 2 of maximum 3 noten die volgens een bepaald patroon worden gegroepeerd. Doordat de groepering in de linkerhand anders is dan in de rechterhand, ontstaat er een voortdurende verschuiving van het metrum en is het niet mogelijk een duidelijke maatstructuur met zware en lichte tellen te onderscheiden. Die metrische ambiguïteit wordt nog verder doorgedreven in *Automne à Varsovie*, een studie in doorgedreven polyritmische constructies. Accenten in de linker- en rechterhand vallen zelden of nooit samen. Een ononderbroken puls in het middenregister is het enige bindmiddel van het werk, en tegelijk het technisch meest halsbrekende element in deze studie.

[HOMMAGE AAN BRAHMS] Ligeti's *Trio voor hoorn, viool en piano* is uiteraard niet los te zien van het beroemde *Hoorntrio* van Johannes Brahms. Zonder letterlijk aan de muziek van Brahms te refereren, beschouwt Ligeti deze compositie wel degelijk als een hommage. Hij schreef het werk in 1982, een periode waarin zijn stijl opnieuw veranderde in de richting van een inclusief postmodernisme. Dat betekent dat veel verschillende elementen geïntegreerd worden in zijn eigen taal. Zo gebruikt hij in het snelle deel het Hongaarse aksak-ritme dat later zal terugkomen in de etude *Fanfares*. De langzame passages zijn overwegend melodisch gedacht, met een voortdurend anders belichten van muzikale motieven, niet zo verschillend van de manier waarop Brahms uit een beperkte voorraad aan muzikaal materiaal hele composities weet op te bouwen.

[SPROOKJESBOS] Het idee voor een nieuwe compositie voor hoorn, viool en piano kwam niet van Ligeti zelf, maar van pianist Eckhard Besch, die nieuw repertoire zocht om te spelen in combinatie met het *Hoorntrio* van Brahms. Van zodra hij het woord 'hoorn' hoorde, zo herinnert Ligeti zich, klonk ergens in zijn hoofd de klank van een hoorn alsof die in een verafgelegen sprookjesbos was. Ligeti kwam meteen in de sfeer van de gedichten van Joseph von Eichendorff en op die manier groeide zijn enthousiasme voor deze compositie snel. De associatie van de hoorn met een pastorale sfeer, de thematiek van de jacht en het woud, blijft zichtbaar overeind in de 20^e eeuw en zorgt meteen voor een sterke verbinding met de muziek van Brahms.

[CONTRASTERENDE DELEN] In het *Hoorntrio* horen we geen typische jachtgeluiden. Het bijzondere timbre van de hoorn inspireert Ligeti eerder voor een poëtisch werk waarin de melodie de belangrijkste parameter is. De eerste beweging opent met een duet tussen de hoorn en de (tweestemmige) viool die in een vrij ritme om elkaar heen cirkelen, af en toe becommentarieerd door het klavier. In de middelen vormt het ritme de motor en zijn de melodieën meer versnipperd. Het snelle tweede deel wordt voortgestuwd door een perpetuum mobile in de piano, terwijl het derde deel - *Alla marcia* – een soort verknipte mars is. Het slotdeel, *Lamento*, keert helemaal terug naar de gedragen sfeer van het openingsdeel. Hier neemt Ligeti alle tijd en ruimte om een diepe muzikale spanning te realiseren. Zo radicaal als de ritmische stuwung was in het vorige deel, zo radicaal is hier de stilstand en suspens.

[NATUURLIJKE BOVENTONEN] Ligeti gebruikt de hoorn in zijn composities nagenoeg altijd op een bijzondere manier. Hij benut ten volle het uitgebreide register van het koperblaasinstrument, maar maakt ook gebruik van de bijzondere ligging van de natuurtonen op het instrument. Hij gaat niet zo ver als Brahms om een natuurhoorn voor te schrijven, maar hij geeft wel precieze instructies aan de uitvoerders op welke natuurlijke boventonen van het instrument ze zich moeten baseren. In de moderne muziekcultuur wordt de intonatie van sommige noten gecorrigeerd (door vingerzettingen, lipspanning en de positie van de hand in de klankbeker) om te passen binnen de getemperde stemming. Ligeti vraagt expliciet om dit niet te doen. Hierdoor sluit hij aan bij de klankwereld van folklore-instrumenten, maar betreedt hij tegelijk een microtonale klankwereld die net deel uitmaakt van de vernieuwingsgedachte in veel muziek van de 20^e eeuw.



BIO'S

Hoornist **Anthony Devriendt** is aanvoerder bij het Nationaal Orkest van België en kamermuzikant bij onder meer I SOLISTI. Als gastsolist speelt hij bij verschillende orkesten en ensembles binnen en buiten Europa. Naast zijn activiteiten als uitvoerder, doceert hij hoorn aan LUCA School of Arts campus Leuven.

De Belgische violiste **Sylvia Huang** wordt geprezen voor haar “ware lyriek en ontroerende muzikaliteit, haar eenvoud en sensibiliteit”, haar “zeer gevarieerd kleurenpalet” (Le Soir) en als een muzikant met “integriteit, emotie” en een “rijke klank” (De Standaard). In mei 2019 werd ze laureaat van de Koningin Elisabethwedstrijd, waar ze de Prix Musiq'3 du Public en de Canvas-Klara Prijs won. Ze werkte samen met vele orkesten in België en Nederland, en nam deel aan verschillende internationale festivals. Sinds 2022 is ze concertmeester van het Symfonieorkest van de Munt in Brussel. Kamermuziek is ook een grote passie van haar: samen met drie orkestcollega's vormt ze het GoYa Quartet, waarmee ze o.a. alle strijkkwartetten van Brahms en Schumann opnam.

Pianist **Jan Michiels** staat bekend om zijn zeer persoonlijke en veelgelaagde omgang met het pianorepertoire, door oud en nieuw in telkens wijzigende perspectieven te combineren. Hij geeft zijn programma's vorm vanuit een voortdurende dialoog met de levende muziekgeschiedenis. Zo werkte Michiels intens samen met componisten als György Kurtág, Helmut Lachenmann, Karel Goeyvaerts en Kris Defoort. Als pedagoog gaf hij masterclasses over heel Europa. Momenteel is hij docent piano aan het Koninklijk Conservatorium Brussel en gastprofessor aan de Universität der Künste Berlin.

COLOFON

◆ FESTIVALTEAM

Mark Waer Voorzitter
Maarten Beirens Algemeen directeur
en artistieke leiding
Pieter Bergé Artistieke leiding
Peter Janssens Adviseur
Eddy Frans Adviseur
Pauline Jocqué Productie
Amira El-Belasi Publicaties en productieassistentie
Martine Sanders Communicatie
Helena Gaudeus Communicatieassistentie
De Cijferraad Boekhouding

◆ PROGRAMMABOEK

Klaas Coulembier Teksten
Pieter Bergé Hoofdredactie
Amira El-Belasi Eindredactie

◆ VORMGEVING & FOTO'S

la fabrique des regards:
Lise Bruyneel Fotocomposities
Muriel Waerenburgh Vormgeving

◆ DRUK

Peeters Herent

◆ FESTIVAL 20-21 IS LID VAN

Festival van Vlaanderen festival.be
European Festivals Association (EFA) efa-aeef.eu

◆ CONTACT

Festival van Vlaanderen Vlaams-Brabant
Brusselsestraat 63, 3000 Leuven
T 016 20 05 40
info@festival2021.be
festival2021.be

◆ SUBSIDIËNTEN, SPONSORS EN PARTNERS

Subsidiënten



Projectpartner



Sponsors

Partners:
Nationale Bank van België,
IMEC

Sponsors met VIP-invitaties:
Ageas, Peeters Herent

Logistieke sponsors:
Maene, Auvicom, Leffe, Elsen

Mediaspartner:
Klara

Cultuurpartners

30CC, Davidsfonds, STUK

