



26.09.2024

PRAISE & DISDAIN

OPEN MIND, OPEN EARS

26.09.2024

PRAISE & DISDAIN

OPEN MIND, OPEN EARS

Donderdag

26.09.2024 ♦ 20:30

GROTE AULA MARIA-THERESIA COLLEGE
INTRO: KLAAS COULEMBIER - 19:45

PRAISE & DISDAIN

♦ **Schönberg, Arnold**

Ode to Napoleon Buonaparte, op. 41

♦ **van Beethoven, Ludwig**

Marcia funebre (deel 1) uit Symfonie Nr. 3 'Eroica', arr. Ferdinand Ries

♦ **Copland, Aaron**

Piano Quartet

♦ **van Beethoven, Ludwig**

Marcia funebre (deel 2) uit Symfonie Nr. 3 'Eroica', arr. Ferdinand Ries

♦ **Schönberg, Arnold**

Ode to Napoleon Buonaparte, op. 41

[ca. 70']

TRIO KHALDEI

Barbara Baltussen, piano

Pieter Jansen, viool

Francis Mourey, cello

Maximilian Lohse, viool

Tony Nys, altviool

Dietrich Henschel, bariton

CONCERT VAN DE STAD LEUVEN

PRAISE & DISDAIN

[LOF EN MINACHTING VOOR WERELDLEIDERS] Zoals haat en liefde dicht bij elkaar schijnen te liggen, zo kunnen ook adoratie en afkeer gemakkelijk voor elkaar worden ingeruild. Kwamen de meest verguisde politieke leiders van de geschiedenis trouwens niet in hun positie dankzij een schare trouwe volgelingen die hen aan de macht hielp? De bewondering die Ludwig van Beethoven voor de idealen van Napoleon koesterde, is algemeen bekend. Nog bekender is wellicht zijn reactie op het nieuws dat de Franse leider zichzelf tot keizer had gekroond. Verontwaardigd schraptte hij Napoleons naam uit de partituur van zijn pas voltooide *Derde Symfonie*. De figuur Napoleon inspireerde ook de 19^e-eeuwse dichter Lord Byron, die een hele *Ode aan Napoleon* schreef. Toen Arnold Schönberg zich in de vroege jaren 1940 omringd zag door een Europa in de greep van Adolf Hitler en het naziregime, zette hij Byrons tekst op muziek als ironische aanklacht tegen de tirannie.

[LOF EN MINACHTING VOOR HET TWAALFTOONSDENKEN] Tijdens de eerste helft van de 20^e eeuw lieten veel componisten de klassieke tonaliteit achter zich en gingen ze op zoek naar alternatieve technieken om muziek te ordenen. Het pad van Arnold Schönberg liep via de vrije atonaliteit naar de dodecafonie (twaalftoonsmuziek), een componeerwijze die de naoorlogse avant-garde in Europa sterk zou beïnvloeden. Ook in de Verenigde Staten zetten componisten stappen naar de atonaliteit. Maar toen Schönberg in 1933 noodgedwongen naar Amerika emigreerde, kreeg zijn twaalftoonsdenken daar toch eerder moeilijk voet aan grond. Het secure reeksdenken leverde minstens evenveel afkeer als lof voor de moderne muziek op. Componisten als Aaron Copland verkenden de mogelijkheden van de dodecafone principes, maar op een minder radicale manier, zoals in zijn *Pianokwartet* duidelijk te horen is.

[DODECAFONIE ALS TECHNIEK EN ALS MIDDEL] Bij het prijzen of afwijzen van de dodecafonie ligt de klemtoon vaak op de compositietechnische aspecten. Bij dodecafone muziek worden de twaalf chromatische tonen door de componist in een zekere volgorde geplaatst en vervolgens aan tal van transformatieprocessen onderworpen. Hierdoor lijkt de muziek vaak vooraf al in een bepaalde plooi gelegd, waardoor er minder ruimte voor expressiviteit zou zijn. Al te vaak wordt in de kritiek vergeten dat deze manier van werken slechts een middel is om tot een bepaalde muzikale vorm en klankbeeld te komen. Voor Aaron Copland, die we vooral van toegankelijke en extraverte werken als *Billy the Kid* en *Appalachian Spring* kennen, was de dodecafonie in de eerste plaats een manier om los te komen van de geijkte paden en nieuwe klanken en harmonieën te ontdekken.

[SPIEGELSTRUCTUREN] Een neveneffect van een erg structurele benadering van de muziek is dat componisten vaak op zoek gaan naar symmetrie en spiegelingen. Die zijn zelden hoorbaar in de muziek, maar vormen wel een houvast en een hulpmiddel om evenwichtige structuren op te bouwen. Dit eigenste concertprogramma is in zekere zin ook opgevat als een spiegelstructuur. Het *Pianokwartet* van Copland (op zichzelf symmetrisch in drie delen: langzaam-snel-langzaam) is het centraal pivotpunt. Daarrond klinkt, opgesplitst in twee delen, Beethovens beroemde treurmars, het tweede deel uit zijn *Derde Symfonie 'Eroica'*. Schönbergs *Ode to Napoleon* wordt niet in tweeën gedeeld, maar klinkt twee keer integraal: als begin en einde van dit concert. Benieuwd hoe anders u de tweede uitvoering zal ervaren, want wat u in de spiegel ziet, is ook nooit helemaal hetzelfde als in werkelijkheid.

◆ Arnold Schönberg (1874-1951)

Ode to Napoleon Buonaparte, op. 41 (1942)

--

2 violen, altviool, cello, piano, spreekstem

[ARNOLD SCHÖNBERG] Arnold Schönberg kon als componist op zowel lof als minachting rekenen tijdens (en na) zijn leven. Hij inspireerde tal van andere componisten – niet het minst zijn directe discipelen Alban Berg en Anton Webern – maar voor velen was het loslaten van de tonaliteit, die veilige thuishaven van welluidendheid waar componisten zich eeuwenlang in hadden bewogen, een stap te ver. Andere componisten – Pierre Boulez op kop – vonden dan weer dat Schönberg niet ver genoeg ging, omdat hij zijn nieuwe benadering op het vlak van toonhoogteorganisatie in klassiek-romantische vormen en genres inpaste. Of hij nu geadooreerd of verguisd wordt, Schönbergs muziek – die overigens sterk geworteld is in een uitzonderlijk brede én diepe kennis van het klassieke repertoire – gaf samen met die van andere vernieuwers een bepalende wending aan de muziek van de 20^e eeuw.

[ODE TO NAPOLEON] Lord Byron, een groot bewonderaar van Napoleon Bonaparte, was enorm aangeslagen toen de keizer op 9 april 1814 op bevel van de Conventie van Fontainebleau moest aftreden. Als reactie op het nieuws schreef hij zijn *Ode to Napoleon Buonaparte*. Daarbij koos hij zeer bewust voor de spelling Buonaparte, een schrijfwijze die Napoleon in 1796 had aangenomen in een poging om sympathie bij de Italiaanse bevolking op te wekken. Door te kiezen voor deze oudere schrijfwijze maakt Byron duidelijk dat zijn gedicht over de Napoleon van de grote republikeinse idealen gaat, hij die de Italiaanse stadsstaten had 'bevrijd'. Deze ode gaat dus in geen geval over de Napoleon die een verdrag sloot met de paus om keizer te worden en verantwoordelijk was voor het grote bloedvergieten in heel Europa. Dit is een ode aan een verloren Napoleon, een lofdicht op een geïdealiseerde maar gevallen held.

[SPRECHSTIMME] Arnold Schönberg koos ervoor om de tekst van Byron op muziek te zetten als reactie op het politieke klimaat tijdens de Tweede Wereldoorlog. De latente ironie in de tekst van Byron, die de neergang van Napoleon nog enigszins betreurde, wordt hier versterkt tot een haast sarcastische lezing. De partituur voor de stem is ritmisch exact genoteerd, maar over de exacte toonhoogtes geeft ze slechts vage indicaties. Het resultaat is een soort muzikale spreektaal, door Schönberg zelf aangeduid als 'Sprechstimme'. Hij paste deze benadering van de menselijke stem in een muzikale context al eerder toe in zijn *Pierrot Lunaire*. Ze draagt bij aan de verstaanbaarheid van de tekst en creëert een bijzonder harmonisch klankbeeld.

[TWAALFTOONSBENADERING MET TONALE TINTEN] Dat de dodecafonie geen dwingend kader hoeft te zijn, blijkt uit de manier waarop Schönberg deze partituur heeft geconstrueerd. De toonreeks is zo opgebouwd dat er regelmatig consonante akkoorden voorkomen. De muziek klinkt met andere woorden af en toe tonaal, soms zelfs met een (enigszins verborgen) knipoog naar andere componisten. Op de woorden "the earthquake voice of victory" horen we vluchtig het begin van de *Marseillaise*, naadloos verbonden met het beroemde openingsmotief van de *Vijfde Symfonie* van Beethoven. De meest opmerkelijke verwijzing spaart Schönberg voor het slotakkoord: een totaal onverwachte grote drieklank in mi mol groot, niet toevallig de toonaard van Beethovens *Derde Symfonie*.

◆ Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Symfonie Nr. 3 'Eroica' (1803),
arr. Ferdinand Ries (1784-1838)

II. Marcia funebre

—

viool, altviool, cello, piano

[**NAPOLEON ALS LICHTEND VOORBEELD**] Het is een van de bekendste verhalen uit de kantlijnen van de muziekgeschiedenis. Ludwig van Beethoven voelde zich sterk verbonden met de idealen van gelijkheid en broederschap waarmee Napoleon Bonaparte zich naar de politieke top werkte vanuit het puin van de Franse revolutie. Hij droeg zijn heroïsche *Derde Symfonie* op aan de held Napoleon. In het aristocratische Wenen van de vroege 19^e eeuw bekeek men de ontwikkelingen in Frankrijk als een experiment, waarbij men zich niet kon voorstellen – maar toch vreesde – dat deze tendens ooit naar hun veilige wereld zou overwaaien. In die zin werd Napoleon niet alleen als een militair gevaar maar ook als een ideologische bedreiging beschouwd.

[**NAPOLEON GECANCELLED**] Uit een getuigenis van Ferdinand Ries, een van Beethovens trouwste leerlingen, kwam het verhaal dat Beethoven op zekere dag vernam dat Napoleon een concordaat met de paus had onderhandeld en zichzelf tot keizer kroonde. De voorvechter van gelijke rechten had zichzelf in een boven het volk verheven positie gebracht; de ontgoocheling voor Beethoven moet immens geweest zijn. Zijn pas afgewerkte en aan Bonaparte opgedragen symfonie werd op slag een leugen. In een vlaag van woede zou Beethoven de dedicatie aan de Franse leider zo hard doorkrast hebben dat het papier scheurde. Het werk kreeg uiteindelijk de ondertitel *Sinfonia Eroica, composta per festeggiare il sovvenire di un grand' Uomo*. Het werd dus een 'heroïsche symfonie om de herinnering aan een groot man te vieren'. In die zin deed Beethoven hetzelfde als wat Lord Byron later zou doen: mijmeren over de grote man die Napoleon was, voordat de macht hem naar het hoofd steeg.

[**VERNIEUWING**] Terwijl de context van deze symfonie bijzonder boeiend is en de nodige sappige verhalen opleverde, is ze muzikaal minstens even interessant. Beethoven zette met deze symfonie immers een grote stap in het uitbouwen van zijn symfonische ideaal. Alleen al de omvang was in die tijd ongezien, met een eerste deel dat al even lang duurde als een halve symfonie van Joseph Haydns hand. Daarnaast was de orkestratie erg vernieuwend, met een belangrijke rol voor de blazers. De keuze voor een *Marcia funebre* of *Dodenmars* voor de tweede beweging is atypisch. Daarmee verschuift de heroïsche toon naar de achtergrond. Ook is de invloed van de Franse stijl onmiskenbaar, en dat bleek met reden: Beethoven was van plan om zijn geluk te gaan beproeven in Parijs. Deze symfonie zou alvast een indrukwekkend visitekaartje zijn. Uiteindelijk gingen de Franse plannen niet door, mede door het politieke klimaat.

[**KLEINE BEZETTING**] De *Derde Symfonie* werd voor het eerst uitgevoerd in intieme kring op 9 juni 1804 in het paleis van Prins Lobkowitz. Pas op 7 april 1805 zou een publieke uitvoering volgen. Lobkowitz hield er een uitgebreide muzikale staf op na, met de permanente aanwezigheid van een volwaardig symfonisch orkest. Voor het nieuwste werk van de jonge en flamboyante Ludwig van Beethoven volstond dit echter niet. Zo moest er alvast een extra hoornist worden aangezocht om de driestemmige harmonie in het scherzo te kunnen uitvoeren. Uiteraard was zo'n groot muzikaal apparaat niet altijd en overal beschikbaar. Wie (nieuwe) orkestmuziek wilde horen, was dus vaak aangewezen op bewerkingen voor piano (al dan niet vierhandig) of klein ensemble. In die context kunnen we de bewerking situëren die Ferdinand Ries van de integrale *Derde Symfonie* maakte.

◆ Aaron Copland (1900-1990)

Piano Quartet (1950)

- I. Adagio serio
- II. Allegro giusto
- III. Non troppo lento

—

viool, altviool, cello, piano

[UIT DE KLAS VAN NADIA BOULANGER] Aaron Copland was de eerste van vele Amerikaanse leerlingen van de befaamde muziekpedagoge Nadia Boulanger. Boulanger combineerde een rigide theoretische aanpak, geworteld in klassieke structuren en contrapunt, met een grote flexibiliteit ten aanzien van de componisten die ze voor zich had. Ze had een enorme bewondering voor de muziek van Igor Stravinsky en analyseerde zijn belangrijkste werken samen met haar studenten. Net zoals Stravinsky doorheen zijn loopbaan in verschillende stijlen componeerde, evolueerde ook de stijl van Aaron Copland voortdurend. In de jaren 1950-60 gaf hij zijn eigen invulling aan de dodecafonie, een invulling die zijn wens om een herkenbare Amerikaanse stijl te creëren verbond met de structurele mogelijkheden van werken met toonreeksen en hun permutaties.

[DODECAFONE BENADERING IN HET PIANOKWARTET] In het *Pianokwartet* kiest Copland voor zijn eigen benadering van het twaalftoonsdenken. Naar eigen zeggen was de dodecafonie voor hem een manier om nieuwe klanken te ontdekken, akkoorden die hij binnen zijn muzikale taal niet zomaar op het spoor kwam. Hij vertrekt in dit werk van een reeks van elf tonen die bij het begin van de compositie op een heldere manier worden voorgesteld. Wie die eerste melodie beluistert, merkt meteen dat er geen duidelijk tonaal ankerpunt is. Dat effect bekomt Copland door in zijn toonreeks gebruik te maken van de heletoons-tonnladder, een toonladder zonder halve tonen. In een klassieke grote of kleine tertstoonladder is het precies de locatie van de halve tonen die de luisteraar helpt om zich tonaal te oriënteren. Door enkel met hele tonen te werken, wordt de

harmonische richting weggenomen. Die combinatie van tonen vinden we ook bij impressionistische componisten zoals Claude Debussy en Maurice Ravel, een verwantschap die zeker hoorbaar is in de eerste beweging.

[RUSTIGE HOEKDELEN] Doorheen het oeuvre van Copland kunnen we vaak drie herkenbare soorten muziek onderscheiden, en die zijn – ondanks de dodecafone benadering – ook te herkennen in het *Pianokwartet*. In de eerste beweging kiest hij voor een declamatorische, hymne-achtige stijl. Heldere frases in een vertellend discours volgen elkaar op; het ritme is bijzonder eenvoudig. Het fugatische begin zorgt ervoor dat we de reeks van elf tonen helder te horen krijgen, zodat we die ook verderop in het werk kunnen identificeren. Dit basismateriaal komt trouwens in alle drie de delen terug, wat de eenheid binnen het *Pianokwartet* versterkt. Ook het derde en laatste deel baadt in een eerder rustige sfeer, die we gerust als ‘pastoraal’ kunnen omschrijven. De relatieve eenvoud op het vlak van ritme, melodie en harmonie wordt in evenwicht gebracht door een uitgekiende instrumentatie, waarbij Copland op steeds wisselende manieren gebruik maakt van de bezetting van het *Pianokwartet*.

[AMERIKANISME IN HET MIDDENDEEL] Toen Antonin Dvořák in 1893 de opdracht kreeg om muziek te schrijven die als voorbeeld zou gelden voor Amerikaanse componisten om in contact te komen met de authentieke Amerikaanse muziek, bleek dat die authentieke muziek niet zo eenduidig te benoemen was. Moest hij zich baseren op de muziek van de originele inheemse bevolking? Of op de muziek van de vele ingeweken Europeanen? En wat met de amusementsmuziek die in de steden hun opmars begon te maken? Voor Dvořák lag het antwoord in de eigenschappen die veel verschillende soorten volksmuziek gemeen hebben: compacte melodische frases, pentatonische toonladders en dansante ritmes. Copland (en vele anderen) sloten hierop aan. Later kwam daar uiteraard ook de jazz bij, met gesyncopeerde ritmes en spanningsvolle akkoorden. Dat Amerikanisme horen we vooral in het snelle tweede deel van dit kwartet, een dansant scherzo dat perfect gepositioneerd is tussen de twee gedragen hoekdelen van het werk.

Trio Khaldei verenigt **Barbara Baltussen** (piano), **Pieter Jansen** (viool) en **Francis Mourey** (cello), drie muzikanten met een gezamenlijke passie voor de unieke klankkleur en repertoire van een pianotrio. In hun programma's gaat de muziek van vroeger en nu met elkaar in dialoog en confrontatie. Naast de grote meesterwerken stelt het trio ook minder bekende muziek aan het publiek voor. Trio Khaldei probeert steeds de grenzen van het pure trio-repertoire te doorbreken, onder meer door arrangementen van symfonische werken te programmeren. Het trio wordt voor dit concert vervoegd door de Duitse violist **Maximilian Lohse** en de Belgische altviolist **Tony Nys**.

De Duitse bariton **Dietrich Henschel** is vaste gast in grote operahuizen en vertolkt ook lied en oratorium. Daarnaast bedenkt hij een breed scala aan multi-mediaprojecten. Zijn repertoire reikt van Monteverdi tot de avant-garde. Tot zijn hoofdrollen behoren Rossini's *Figaro*, Mozart's *Don Giovanni* en Alban Berg's *Wozzek*. Hedendaagse opera beslaat ook een significant deel van Henschel's repertoire: componisten als onder meer Peter Eötvös en Chaya Czernowin vertrouwden hem centrale rollen toe in hun creaties. Hiernaast voerde hij reeds geënceneerde versies van Schubert liederencycli uit in onder andere de Munt, Theater an der Wien, Norske Opera Oslo en de Komische Oper Berlin.

◆ 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 productie
Martine Sanders Communicatie
Helena Gaudeus Communicatie-assistentie
De Cijferaad Boekhouding

◆ PROGRAMMABOEK

Klaas Coulebier Teksten
Melissa Portaels Hoofdredactie
Amira El-Belasi & Pieter Bergé Eindredactie

◆ VORMGEVING & FOTO'S

la fabrique des regards:
Lise Bruyneel Fotocomposities
Muriel Waerenburgh Vormgeving

◆ DRUK

Peeters Herent

◆ FESTIVAL 20-21 IS LID VAN

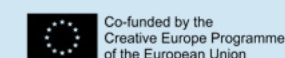
Festival van Vlaanderen festival.be
European Festivals Association (EFA) efa-aeef.eu

◆ 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



Sponsors

Concertpartner

beObank

Partners

Nationale bank
IMEC

Sponsors met VIP-invitaties

AGEAS
Peeters Drukkerij/Uitgeverij/Boekhandel
Delen
KBC
BNP Paribas Fortis

Logistieke sponsors

Maene, Auvicom, Leffe,
Elsen, Pentahotel Leuven

Mediaspartner

Klara

Cultuurpartners

3OCC, STUK

