

zaterdag

12.05.12 —

zondag

13.05.12

Concertgebouw

# Alexei Lubimov & Alexei Zuev

Beethoven en Faust. De late pianosonates



**CONCERTGEBOUW BRUGGE**

# WEEKENDOVERZICHT

zaterdag

## 12.05.2012

19.00 / KAMERMUZIEKZAAL

### BEETHOVEN, DE ONSTERFELIJKE MODERNIST

Lezing door Jan Christiaens

---

20.00 / CONCERTZAAL

### ALEXEI LUBIMOV & ALEXEI ZUEV

Beethoven en Faust. De late pianosonates I

Alexei Lubimov & Alexei Zuev: piano

---

### Ludwig van Beethoven (1770-1827)

*Pianosonate nr. 28 in A*, opus 101 (1816)

- Etwas lebhaft, und mit der innigsten Empfindung (Allegretto ma non troppo)
- Lebhaft, marschmäßig (Vivace alla marcia)
- Langsam und sehnsuchtsvoll (Adagio ma non troppo, con affetto)
- Geschwind, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit (Allegro)

### Igor Stravinsky (1882-1971)

*Pianosonate* (1924)

- M.M. = 112
- Adagietto
- M.M. = 112

### Arnold Schönberg (1874-1951)

*Suite voor piano*, opus 25 (1921-23)

- I. Präludium
- Ia. Gavotte
- Ib. Musette
- III. Intermezzo
- IV. Menuett mit Trio
- V. Gigue

— pauze —

### Karlheinz Stockhausen (1928-2007)

*Klavierstück IX* (1954-55)

### Galina Ustvolskaya (1919-2006)

*Pianosonate nr. 6* (1988)

### Ludwig van Beethoven

*Pianosonate nr. 31 in As*, opus 110 (1821-22)

- Moderato cantabile molto espressivo
  - Allegro molto
  - Adagio ma non troppo (Fuga, Allegro ma non troppo)
- 

22.30 / CONCERTZAAL SCÈNE

### FAUST. EINE DEUTSCHE VOLKSSAGE

Stille film uit 1926 van F.W. Murnau met live improvisaties

Frederik Croene: livemuziek (improvisatie)

# WEEKENDOVERZICHT

zondag

## 13.05.2012

11.00 / CONCERTZAAL

### ALEXEI LUBIMOV & ALEXEI ZUEV

Beethoven en Faust. De late pianosonates II

Alexei Lubimov & Alexei Zuev: piano

Katrien Gaelens: fluit

---

### Ludwig van Beethoven (1770-1827)

*Pianosonate nr. 29 in Bes*, opus 106, 'Grosse

Sonate für das Hammerklavier' (1817-18)

- Allegro
- Scherzo. Assai vivace
- Adagio sostenuto
- Largo – Allegro risoluto

— pauze —

### Charles Ives (1874-1954)

*Pianosonate nr. 2, Concord, Mass., 1840-1860*

(1916-19)

- Emerson
  - Hawthorne
  - The Alcotts
  - Thoreau
- 

14.30 / KAMERMUZIEKZAAL

DOKTOR FAUSTUS, EEN LECTURE-CONCERT

### Goeyvaerts Strijktrio:

Kristien Roels: viool

Kris Matthynssens: altviool

Pieter Stas: cello

Herman De Winné: moderator

Stefan Hertmans & Rob Riemen: lezing

---

### Anton Webern (1883-1945)

*Strijktrio*, opus 20 (1927)

- Sehr Langsam
- Sehr getragen und ausdrucksvoll – Zart bewegt

### Arnold Schönberg (1874-1951)

*Strijktrio*, opus 45 (1946)

- Part 1
  - 1st Episode
  - Part 2
  - 2nd Episode
  - Part 3
- 



17.00 / CONCERTZAAL

## ALEXEI LUBIMOV & ALEXEI ZUEV

Beethoven en Faust. De late pianosonates III

**Alexei Lubimov & Alexei Zuev:** piano

—

### Ludwig van Beethoven (1770-1827)

*Pianosonate nr. 30 in E*, opus 109 (1820)

- Vivace ma non troppo – Adagio espressivo
- Prestissimo
- Gesangvoll, mit innigster Empfindung  
(Andante molto cantabile ed espressivo)

### Anton Webern (1883-1945)

*Variaties voor piano*, opus 27 (1936)

- Sehr mäßig
- Sehr schnell
- Ruhig fließend

### Béla Bartók (1881-1945)

*Im Freien*, Sz. 81 (1926)

- With Drums and Pipes (pesante)
- Barcarolla (andante)
- Musettes (moderato)
- The Night's Music (lento - (un poco) più andante)
- The Chase (presto)

— pauze —

### John Adams (1947)

*Phrygian Gates* (1977-78)

### Ludwig van Beethoven

*Pianosonate nr. 32 in c*, opus 111 (1821-22)

- Maestoso (Allegro con brio ed appassionato)
- Arietta (Adagio molto semplice e cantabile)

KLAVIER

Met de steun van Piano's Maene



Uw applaus krijgt kleur dankzij de bloemen van Bloemblad.

## Dat komt ervan Over Beethovens late werk

*'De sonate had haar noodlot verwezenlijkt, haar doel bereikt dat geen ander doel te boven kan gaan, zij hief zichzelf op en ontbond zichzelf, zij nam afscheid.'* (Thomas Mann, *Doctor Faustus*)

Met deze geladen woorden besluit Wendell Kretzschmar, de compositieleraar uit Thomas Manns *Doctor Faustus*, zijn analyse van de laatste pianosonate van Ludwig van Beethoven. Hij probeerde zijn toehoorders te laten aanvoelen waarom Beethoven geen derde beweging gecomponeerd had voor deze tweedelige sonate. Kretzschmar nam plaats achter het klavier, zo vertelt Mann, en speelde de tweede beweging door, terwijl hij zijn diep doorvoelde analytische bemerkingen luid doorheen de muziek schreeuwde. Zijn antwoord op de vraag waarom Beethoven geen derde beweging had gecomponeerd bestond in de beluistering van het tweede deel, de befaamde variatiereeks op het bedrieglijk eenvoudige *arietta*-thema. Wie deze muziek in al haar diepgang tot zich laat komen, voelt feilloos aan dat Beethoven na dit afscheid niet opnieuw kon aanheffen, dat hij na deze scheiding niet kon terugkomen.

In de opvatting van Thomas Mann staat er op de tijdlijn van de muziekgeschiedenis een duidelijke cesuur na het slotakkoord van Beethovens pianosonate, opus 111. Daar wordt afscheid genomen, niet zozeer van het thema uit de variatiereeks of van de pianosonate, maar van een manier van muzikaal denken. Niet zonder reden plaatst Mann de late Beethoven aan het begin van zijn faustiaanse geschiedenis van de nieuwe muziek. Het is daar, in de laatste werken van de Weense grootmeester, dat de kiemen van de nieuwe muziek in vruchtbare grond gelegd zijn. De rijpe vruchten zouden pas vele decennia later, in het begin van de 20e eeuw, geplukt worden.

De notie 'laat werk' of 'late stijl' wordt soms gebruikt om aan te geven dat het werk uit de late periode van een kunstenaar een zekere bezadigdheid uitstraalt. In het late werk zouden volgens deze opvatting de scherpe kantjes en de weerhaakjes, zo typisch voor het onbezonnen jeugdig enthousiasme van een artiest, bijgevoeld zijn en zou zijn werk een geest van verzoening en sereniteit uitstralen. Het volstaat om naar de eerste maat van Beethovens laatste pianosonate te luisteren om te horen dat deze opvatting niet standhoudt. In zijn late werk breekt Beethoven de traditie juist open, en zet hij de overgeërfde conventies op de helling met procédés die niet beter dan met de begrippen contradictie, hermetisme en extremisme kunnen omschreven worden. Edward Said vatte de geestesgesteldheid van Beethoven goed samen toen hij schreef dat de componist in zijn late werk een 'doelbewust onproductieve productiviteit' heeft nagestreefd.

Door in zijn late werk de traditionele, ingesleten compositiegewoontes van zich af te schudden en met een visionaire blik nieuwe muzikale horizons op te zoeken, is Beethoven voor componisten en musicologen een toonbeeld geworden van vernieuwingsdrang. Het is met andere woorden nog zo gek niet om zijn late pianosonates te combineren met meesterwerken uit de 20e-eeuwse pianomuziek. Ook al lijkt het op het eerste gezicht misschien om twee aparte muzikale werelden te gaan, toch loopt er een duidelijke ontwikkelingslijn vanuit het late werk van Beethoven naar de vernieuwers uit de 20e eeuw. De muziekfilosoof Theodor Adorno, die Thomas Mann muzikaal adviseerde bij het schrijven van *Doctor Faustus*, benoemt deze ontwikkelingslijn als 'de tendens van het muzikale materiaal'.

*‘De eisen, die door het muzikale materiaal aan het subject worden gesteld, komen daar vandaan dat het materiaal zelf gesedimenteerde geest is, een maatschappelijk, door het bewustzijn van de mensen heen gevormd iets.’ (Theodor W. Adorno, *Filosofie van de nieuwe muziek*)*

Wat bedoelt Adorno precies met de notie ‘muzikaal materiaal’? En welke tendens vertoont de historische evolutie van dat muzikale materiaal? Het materiaal is datgene wat de componist ter beschikking staat: klankmateriaal, toonsystemen, muzikale vormpatronen, overgeërfde gewoontes en conventies bij het componeren ... Het unieke aan Adorno’s opvatting van dit muzikale materiaal is dat het in zijn ogen geen willekeurige verzameling is, een soort grabbelton van klankmogelijkheden waaruit de componist naar believen kan kiezen. Neen, het muzikale materiaal vertoont volgens Adorno al een zekere gerichtheid. Het is niet neutraal, maar bevat in zichzelf al een historische tendens. Het beweegt zich namelijk naar zijn eigen wetten, en stelt zodoende bepaalde eisen aan de componist.

Om het eenvoudiger uit te drukken: een componist vertrekt nooit van nul, maar situeert zich integendeel in een evolutie die al aan de gang is. Iemand als Beethoven kan niet doen alsof er nooit een Bach, Haydn of Mozart geweest is. Hij dient rekening te houden met hoe zij de muzikale materie al hebben vormgegeven. Hún verwezenlijkingen vormen zijn vertrekpunt. Het muzikale materiaal dat een componist ter beschikking staat, is dus geen neutrale, ongevormde materie, klaar om eender welke vormgeving te ontvangen. De componist krijgt de muzikale materie die hem ter beschikking staat bij wijze van spreken uit de handen van zijn voorgangers, die er hun

vingerafdrukken op achtergelaten hebben. Hij knoopt aan bij de meest geavanceerde staat van het klankmateriaal. Van dit aspect wil Adorno zich rekenschap geven wanneer hij spreekt over de historische tendens van het materiaal.

De notie materiaal laat Adorno bovendien ook toe om het componeren te denken in termen van een verhouding tussen een subject en een object, of tussen geest en materie. De componist (de subjectieve pool; ‘geest’) dient zijn muzikale invallen en ideeën immers waar te maken in en doorheen het muzikale materiaal (de objectieve pool; ‘materie’). Het volstaat niet om met prachtige melodieën en vormpatronen in het hoofd (‘geest’) te blijven rondlopen, die ideeën moeten ook concreet gemaakt worden (‘materie’) in klinkende muziek. Welnu, Beethoven voelde zich als een vis in het water in deze subject-object verhouding. Net omdat hij als componist de spanning tussen aan de ene kant zijn meest persoonlijke ideeën en aan de andere kant de bereikte stand van het muzikale materiaal ten einde toe doorleefde en -werkte, hadden (en hebben) zijn composities zo een sterke impact op latere generaties. Beethoven deed niets minder dan componeren op het scherp van de snee, op het snijpunt tussen zijn individuele expressiedrang en het weerspannige muzikale materiaal waarin die expressiviteit een thuis moest vinden.

De verzoening tussen deze twee polen – de componist en het muzikale materiaal – lukte voorbeeldig in de werken uit Beethovens vroege en middenperiode. In de late werken echter begint de verhouding tussen de subjectieve en de objectieve pool scheef te lopen. Beethovens hoogst individuele, zeg maar experimentele ideeën, laten zich dan niet meer probleemloos vertalen

in overgeleverde muzikale vormen als de pianosonate of het strijkkwartet. De uiterst vernieuwende muzikale visioenen van de late Beethoven vinden geen accommodatie meer in de ingesleten, uitgeleefde conventies die hij van zijn voorgangers had geërfd. De houdbaarheidsdatum van die conventies was klaarblijkelijk overschreden; Beethovens nieuwe wijn deed de oude zakken dan ook barsten. Hij noemt zijn late werken weliswaar nog pianosonate of strijkkwartet, maar toch lopen er duidelijke barsten en breuklijnen door die composities. Adorno spreekt van een doorbraak (*Durchbruch*) in Beethovens late werk: onder de schijnbaar harmonieuze oppervlakte van die werken breken er symptomen van verstoring en verbrokkeling door. Wat eens kon en wat eens waarheid bezat – de probleemloze verzoening tussen de componist en het muzikale materiaal – blijft niet altijd mogelijk en waar.

*‘De trekken van de ontwrichting zijn het waarmerk van de moderniteit.’ (Theodor W. Adorno, *Esthetische theorie*)*

Die tekenen van verstoring en verbrokkeling in de late pianosonates zijn allerminst te interpreteren als symptomen van mislukking, of van de afnemende creativiteit van de componist. Integendeel, zoals Adorno schrijft: ze zijn juist het waarmerk van de moderniteit en de toekomstgerichtheid van Beethovens late werk. In een essay over de late stijl van Beethoven bespreekt Adorno enkele cruciale kenmerken van de laatste pianosonates. Opmerkelijk zijn volgens Adorno vooreerst de vormelijke experimenten. In de *Hammerklaviersonate*, opus 106 bijvoorbeeld, laat Beethoven de vorm nagenoeg monsterlijk expansieve dimensies aannemen, zowel in het uitgebreide openingsdeel als in het indrukwekkende *Adagio*. Verder vertonen de

laatste sonates een uitgesproken voorkeur voor bruuske, onverzogene contrasten. Beethoven werkte weliswaar altijd al graag met contrasterende thematische ideeën, maar in de late werken lijkt hij geen enkele moeite meer te doen om tegengestelden met elkaar te verzoenen, of om tenminste een bruggetje te componeren tussen contrasterende gegevens. Neen, zoals in de beginmaten van de *Sonate*, opus 109 slaat het levendige tempo *Vivace* plots om in een expressief *Adagio*. Al even opmerkelijk zijn die plaatsen waar Beethoven het discours plots afbreekt, het liefst midden in een muzikale zin, zoals gebeurt in de bevreedende *Largo*-passage, net voor de slotfuga uit de *Hammerklaviersonate*.

Voorts laat Beethoven in zijn late sonates de conventies vaak vrij kaal op de voorgrond treden, ‘in een leeggezogen, van ieder Ik verlaten toestand, die nu weer een sterkere ijzelijk-majestueuze indruk maakte dan welk persoonlijk avontuur ook’ (Thomas Mann, *Doctor Faustus*). De componist gaat aan de slag met de resten en brokstukken van de traditie, die hij nu echter niet meer belaadt met zijn persoonlijke expressie, maar naakt, kaal en ijzig onpersoonlijk tentoonstelt. Het is alsof hij moedwillig wil boycotten wat in de klassieke esthetiek wel nog lukte: de verzoening van individuele expressie en objectieve conventies. Ten slotte vermeldt Adorno nog de neiging van Beethoven om stelselmatig de extreme registers van het pianoklavier op te zoeken. Thomas Mann beschrijft in *Doctor Faustus* een korte passage uit de laatste pianosonate, opus 111, waar Beethoven met extreem lage bastonen en extreem hoge melodienoten een afgrondelijke leegte openlegt: ‘Er breekt een moment aan, een zeer extreme situatie, waarin het arme motief eenzaam en verlaten boven een

duizelingwekkend gapende afgrond lijkt te zweven – een gebeuren van valse grootsheid, dat vaak daarna door een angstig zich-kleinmaken, een bange ontzetting gevolgd wordt, als het ware over het feit dat zoiets kon gebeuren.'

De duizelingwekkend gapende afgrond die Beethoven in zijn late werk heeft blootgelegd, is die van de moderniteit, van het failliet van wat traditioneel houvast bood. Uitgewoone muzikale vormen, inhoudsloze sjablonen die geen werkelijke vernieuwing meer toelaten, expressiemiddelen die hun zeggingskracht verloren hebben: met een genadeloos scherpe componeerwijze heeft Beethoven dit alles op de helling gezet. Liever twijfelen in waarheid, dan vasthouden aan valse zekerheden. Daarmee heeft hij het zijn opvolgers echter niet gemakkelijk gemaakt. Hij heeft het muzikale materiaal ontwikkeld tot een zo geavanceerde staat, dat de generatie componisten die na hem kwam met de handen in het haar zat. Het is dan ook niet te verwonderen dat vele impulsen die in de kiem in Beethovens laat werk aanwezig zijn, pas in het modernisme van de 20e-eeuwse muziek opgenomen en tot volle bloei gebracht werden. Daarom staat Beethovens muzikale denken misschien wel dichterbij dat van Schönberg, Webern en Stockhausen dan bij dat van zijn eigen tijdgenoten.

In dat opzicht is de atonale en de twaalftoonsmuziek van Schönberg en zijn adepten geen revolutie, waarbij zij de tonaliteit uit het tijdperk van Beethoven de rug toekeren. Zelf omschreef Schönberg de beslissende stap naar de atonaliteit steeds als een evolutie, als een doordenken van wat in de kiem reeds aanwezig is in het late werk van Beethoven. De dissonanten die in het werk van de genoemde vernieuwers schering en

inslag zijn, hoeven de luisteraar dan ook geen schrik aan te jagen. De wortels van de nieuwe toonspraak reiken tot diep in de vertrouwde aarde van de 19e-eeuwse tonale muziek, tot bij Beethoven zelf.

*'Terwijl de nieuwe muziek oppervlakkig beschouwd bevreemdend klinkt voor het publiek, ontsproten haar meest in het oog springende fenomenen toch juist aan die maatschappelijke situatie welke die van de luisteraars is. De dissonanten die hen doen schrikken, vertellen over hun eigen toestand; alleen daarom zijn ze voor hen onverdraaglijk.'*  
(Theodor W. Adorno, *Filosofie van de nieuwe muziek*)

Jan Christiaens



Alexei Lubimov



Alexei Zuev

## Fragmenten uit Thomas Manns *Doctor Faustus*

En vervolgens sprak Kretzschmar over de *sonate in c mineur*, die zich om de waarheid te zeggen niet gemakkelijk als afgerond en psychisch welgeordend werk liet begrijpen en zowel de contemporaine kritiek als zijn vrienden een harde esthetische noot te kraken had gegeven: net zoals, zei hij, deze vrienden en bewonderaars het voorwerp van hun verering absoluut niet meer boven de toppen uit hadden kunnen volgen tot welke hij in zijn rijpe jaren de symfonie, de pianosonate, het strijkkwartet van de klassieke school had gevoerd en bij de werken van zijn laatste periode met bezwaard hart tegenover een proces van ontbinding, van vervreemding, van ontstijging naar het niet meer vertrouwde en onverdachte, tegenover een plus ultra kortom, hadden gestaan, waarin zij niets anders meer dan een ontaarding van altijd al bestaand hebbende neigingen, een exces van dromerij en speculatie, een overmaat aan minutieusheid en muzikale wetenschappelijkheid hadden vermogen te zien, – soms toegepast op zo eenvoudige stof al het *arietta*-thema van het ontzaglijke variatiecomplex dat het tweede deel van deze sonate vormt. Ja, op dezelfde manier als het honderd lotgevallen, honderd werelden van ritmische contrasten doortrekkende thema van dit deel boven zichzelf uitgroeide en ten slotte in duizelingwekkende hoogten verdween die men kon betitelen als tot een andere wereld behorend, of abstract, – evenzo was Beethovens kunstenaarschap boven zichzelf uitgegroeid: uit gerieflijk, traditionele regionen was het voor de ogen der mensen, die het geschrokken nakeken, naar sferen van het uitsluitend nog persoonlijke opstegen, – een in zijn absolute pijnlijk geïsoleerd, door de afgestorvenheid van zijn gehoor bovendien nog van het zinlijke geïsoleerd ik, de eenzame vorst van een geestenrijk, waarvan alleen nog vreemde huiveringen waren uitgegaan, zelfs naar de meest welwillende tijdgenoten, en met

wiens schrikwekkende boodschappen dezen alleen nog bij ogenblikken, alleen nog bij uitzondering vrede hadden kunnen hebben.

Tot zo ver: in orde, zei Kretzschmar. Maar dat was toch ook weer alleen voorwaardelijk en op onbevredigende wijze waar. Want met de idee van het slechts persoonlijke verbond men die van de onbepaalde subjectiviteit en radicale harmonische uitdrukking wil in hun tegenstelling tot de polyfone objectiviteit (hij hoopte dat we ons dit verschil wilden inprenten: harmonische subjectiviteit, polyfone zakelijkheid), – en deze vergelijking, deze tegenstelling klopte hier net zomin als bij al het andere late werk van de meester. In feite was Beethoven in zijn middenperiode veel subjectivistischer, om niet te zeggen, veel ‘persoonlijker’ geweest dan op het laatst; hij was er toen veel meer op uit geweest alle conventionele formules en frasen waar het in de muziek van wemelt, door de persoonlijke uitdrukking te laten absorberen, ze met de subjectieve dynamiek te laten versmelten. De verhouding van de late Beethoven, bijvoorbeeld in de vijf laatste pianosonates, tot het conventionele was ondanks alle onvergelykelijkheid en zelfs gedrochtelijkheid van de vormtaal heel anders, veel toegeeflijker en welwillender. Onaangeroerd, niet door het subjectieve beïnvloed, trad de conventie vrij vaak in het late werk op de voorgrond, met een kaalheid, of men zou bijna zeggen in een leeggezogen, van ieder ik verlaten toestand, die nu weer een sterkere ijselijk-majestueuze indruk maakte dan wel persoonlijk avontuur ook. In deze gewrochten, zei de spreker, gingen het subjectieve en de conventie een nieuwe verhouding aan, een verhouding, bepaald door de dood.

uit Thomas Mann, *Doctor Faustus*, hoofdstuk 5

Ten slotte legde hij de handen in de schoot, rustte even uit en zei: ‘Nu komt het.’ Hij begon het variatiedeel te spelen, het *adagio molto, semplice e cantabile*.

Het *arietta*-thema, tot avonturen en lotgevallen voorbestemd waarvoor het in zijn idyllische onschuld volstrekt niet in de wieg gelegd lijkt, verschijnt direct ten tonele en spreekt zich in zestien maten uit, tot één motief te reduceren, dat aan het slot van de eerste helft als een korte, gevoelvolle uitroep voor de dag komt – drie tonen maar, een achtste, een zestiende en een gepunteerde kwartnoot, niet anders gescandeerd dan bijvoorbeeld ‘he-mels-blauw’ of ‘lief-desleed’ of ‘wees-gegroet’ of ‘in-dertijd’ of ‘wei-dedal’, – en dat is alles. Wat er nu in het vervolg ritmisch, harmonisch en contrapuntisch met deze zachte mededeling, deze zwaarmoedig-stille formatie gebeurt, waarmee haar meester haar zegent en waartoe hij haar verdoemt, naar welke nachten en felle lichten, kristallen sferen, waarin koude en hitte, rust en extase één en hetzelfde zijn, hij haar neerwerpt en opheft, dat kan men wel breedvoerig, wel verwonderlijk, vreemd en excessief grootscheeps noemen, zonder het daardoor echter te identificeren, omdat het in de ware zin des woords naamloos is; en Kretzschmar speelde ons met druk bezige handen al deze ontzagwekkende veranderingen voor, terwijl hij driftig meezong ‘Dim-dada’, en er luid doorheen praatte: ‘De kettingriller!’ riep hij. ‘De fiorituren en de cadensen! Hoort u de intact gelaten conventie? Hier–wordt–de taal–niet meer van de frase–gezuiverd, maar de frase–van de schijn–van de kunst wordt afgeworpen–uiteindelijk–werpt de kunst altijd–de schijn van de kunst af. Dim-dada! Gelieve te horen hoe hier–de melodie door de constructieve zwaarte van de akkoorden wordt overheerst! Zij wordt statisch, zij wordt

monotoon – twee keer d, drie keer d achter elkaar – de akkoorden doen het werk–Dim-dada! Gelieve nu op te letten wat hier gebeurt –.’

Het was buitengewoon moeilijk, tegelijk naar zijn geschreeuw en naar de hoogst gecompliceerde muziek te luisteren die hij daarmee doormengde. Iedereen deed zijn best, voorovergebogen, de handen tussen de knieën, terwijl we afwisselend naar zijn handen en zijn mond keken. Het kenmerkende van dit deel is immers het wijd uiteenliggen van bas en bovenstem, van rechter- en linkerhand, en er breekt een moment aan, een zeer extreme situatie, waarin het arme motief eenzaam en verlaten boven een duizelingwekkend gapende afgrond lijkt te zweven – een gebeuren van vale grootsheid, dat vaak daarna door een angstig zich-kleinmaken, een bange ontzetting gevolgd wordt, als het ware over het feit dat zóiets gebeuren kon. Maar er gebeurt nog veel voordat het eindigt. Wannéer het echter eindigt en terwijl het eindigt, speelt zich na zo veel ingehouden woede, persistentie, verliefdheid en overspannenheid iets af, dat in zijn zachte goedaardigheid heel onverwacht en ontroerend is. Het motief, zo rijk aan ervaringen, dat afscheid neemt en daarbij zelf geheel en al afscheid, een roep en gebaar ten afscheid wordt, dit d-g-g ondergaat een lichte verandering, er vindt een kleine melodische uitbreiding plaats. Na een begin-c neemt het vóór de d een cis in zich op, zodat het nu niet meer ‘he-melsblauw’ of ‘wei-dedal’, maar ‘o-gij hemelsblauw’, ‘groe-ne weidedal’, ‘wees-voorgoed gegroet’ scandeert; en deze erbij komende cis is de meest ontroerende, troostende, weemoedig verzoenlijke handeling van de wereld. Zij is als een smartelijk-liefdevol over het haar, over de wang strijken, een stille, diepe blik in het oog

van de ander, voor de laatste maal. Zij zegent het object, de formatie waar zo vreselijk mee gestoeid is, met een overweldigende vermenschlijking, drukt haar de toehoorder ten afscheid, ten afscheid voor eeuwig, zo zacht op het hart dat zijn ogen zich met tranen vullen. 'Heb nu-geen verdriet!' wordt er gezegd. 'Groot was-God in ons.' 'Het was-maar een droom.' 'Blijf me-toegedaan.' Dan is het plotseling afgelopen. Snelle, harde triolen haasten zich naar een willekeurige slotwending, waarmee ook menig ander stuk had kunnen eindigen.

Kretzschmar keerde hierna niet meer van de piano naar de lessenaar terug. Hij bleef naar ons toegekeerd op zijn draaikruk zitten, in dezelfde houding als wij, voorovergebogen, de handen tussen de knieën, en besloot zo met een paar woorden zijn lezing over de vraag, waarom Beethoven bij opus 111 geen derde deel geschreven had. Wij hadden, zei hij, het stuk alleen maar hoeven horen om die vraag zelf te kunnen beantwoorden. Een derde deel? Opnieuw aanheffen – na dit afscheid? Een terugkomst – na deze scheiding? Onmogelijk! Het was geschied dat de sonate zichzelf in dit tweede deel, dit ontzagwekkende tweede deel, had voltooid, om nooit meer terug te keren. En als hij zei 'de sonate', bedoelde hij niet alleen deze in c kl.t., maar hij bedoelde de sonate in het algemeen, als genre, als overgeleverde kunstvorm: zij zelf was hier tot een einde, tot het eindpunt gebracht, zij had haar noodlot verwezenlijkt, haar doel bereikt dat geen ander doel te boven kan gaan, zij hief zichzelf op en ontbond zichzelf, zij nam afscheid, – het teken ten afscheid dat het door de cis melodisch getrooste d-g-g-motief maakte, was een afscheid ook in deze betekenis, een afscheid, groots als het stuk zelf, het afscheid van de sonate.

Met deze woorden ging Kretzschmar heen, door een mager maar aanhoudend applaus begeleid, en ook wij gingen naar buiten, in een wat peinzende stemming, door al het nieuwe bedrukt.

uit Thomas Mann, *Doctor Faustus*, hoofdstuk 5



Faust. Eine deutsche Volkssage, F.W. Murnau (1926)

## Biografieën

Alexei Lubimov (RU) geldt als een van de meest originele musici van zijn tijd. Al tijdens zijn studie bij Heinrich Neuhaus ontwikkelde hij een passie voor zowel de barokmuziek, uitgevoerd op historische instrumenten, als voor 20e-eeuwse componisten als Schönberg, Boulez, Ives, Ligeti en Pärt. In de afgelopen seizoenen speelde hij onder meer met het City of Birmingham Symphony Orchestra en het Österreichisches Tonkünstlerorchester. Hij maakte een groot aantal cd's die de complete pianosonates van Mozart bevatten en opnames van onder anderen Schubert, Beethoven en Brahms. Lubimov was reeds meerdere malen jurylid van de Internationale klavecimbel- en pianofortewedstrijd te Brugge (Festival Musica Antiqua) en doceert aan het Mozarteum te Salzburg.

Alexei Zuev (RU) begon met pianospelen op zijn zevende, eerst aan de muziekcademie, vervolgens aan de voorklassen van het conservatorium in Sint-Petersburg. Nadien zette hij zijn studies voort bij Alexei Lubimov in Salzburg en Eliso Virsaladze in München, en volgde hij masterclasses bij onder meer John O'Connor, Lev Naumov, Victor Rosenbaum en Sergei Dorensky. Hij was prijswinnaar op diverse internationale wedstrijden, waaronder het Internationale Prokofiev Concours in Sint-Petersburg, Klavierolympiade Bad Kissingen en Svjatoslav Richter Concours Moskou.

Frederik Croene (BE) oogstte in zijn nog jonge carrière lof dankzij zijn avontuurlijke pianoprogramma's. Op zijn repertoire prijken klassiekers van Mozart en Beethoven naast heel recente composities. Daartoe behoort vaak nieuwe Belgische muziek, waarvoor hij in 2005 en 2006 respectievelijk de Pelemansprijs en de Sabam-prijs kreeg. Met zijn kenmerkende onconventionele benadering van de piano, via een radicale mix

van stijlen en speeltechnieken, wil hij bewijzen dat tradities best gekoesterd worden door ze grondig te manipuleren.

Katrien Gaelens (BE) studeerde fluit aan het Brussels Conservatorium en vervolmaakte zich nadien te Straatsburg bij Mario Caroli, waar ze haar interesse voor hedendaagse muziek en muziektechnologie verder ontwikkelde. Ondertussen is ze medestichter van Nadar en wordt ze als soliste en ensemblemusicus regelmatig uitgenodigd door Champ d'Action, Ictus en Spectra. Verder nam ze onder meer deel aan de Internationale Ferienkurse te Darmstadt, en speelde ze met de Lucerne Festival Academy onder leiding van Pierre Boulez.

Het Belgische Goeyvaerts Strijktrio bestaat sinds 1997 en concentreert zich uitsluitend op het 20e- en 21e-eeuwse repertoire. Violiste Kristien Roels, altviolist Kris Matthynssens en cellist Pieter Stas bouwen concertprogramma's op uit het omvangrijke en indrukwekkende repertoire voor strijktrio, aangevuld met creaties van eigen bodem. Daarnaast werken zij voor bijzondere projecten regelmatig samen met andere ensembles en artiesten, alsmede met kunsthistorici en kunstenaars uit andere disciplines. Tot nu toe nam het trio drie cd's op, met werk van onder meer Joseph Jongen, Eugène Ysaÿe, Arnold Schönberg en Sofia Gubaidulina.

Herman De Winné (BE) was twintig jaar lang een vertrouwde radiostem van de Klassieke Radio van de VRT. Begin 2010 maakte hij de overstap naar Radio 1 (Peeters & Pichal). Hij volgde een opleiding tot meubelmaker, kunsthistoricus en zanger.

Rob Riemen (NL) is essayist en oprichter-directeur van het internationaal gerenommeerde Nexus Instituut, dat tot doel heeft het internationale debat aan te gaan over kunstzinnige, levensbeschouwelijke en filosofische onderwerpen, geplaatst in de humanistische traditie. In 1991 richtte hij het tijdschrift Nexus op, dat driemaal per jaar in boekvorm verschijnt en bevlogen essays bevat van zowel grote, gevestigde namen als nieuwe, nog niet bekende intellectuelen. Ook het gesproken woord krijgt bij Nexus aandacht tijdens de vele lezingen, conferenties, symposia en masterclasses.

Stefan Hertmans (BE) publiceerde drie romans, twee verhalenbundels, vijf essayboeken en een tiental bundels poëzie. Zijn verhalend werk wordt gekenmerkt door een vermenging van groteske en poëtische elementen, die de intrige meer dan eens op onvoorspelbare manier doorkruisen. Hij schreef essays over onder meer Walter Benjamin en Igor Stravinsky (in *Sneeuwdoosjes*, 1989), en Paul Hindemith, Leoš Janaček en Elvis Costello (in *Fuga's en pimpelmezen*, 1996). In 2010 promoveerde hij aan de Universiteit Gent met een proefschrift over de manier waarop Friedrich Hölderlin omging met de erfenis van de Griekse tragedie.





based on the watercolor ICE by Jorge Macchi, 2009

## wo 16.05.12 / 20.00 / Concertzaal Iceberg / Flat Earth Society / LOD & Champ d'Action

Het zinken van de Titanic is de metafoor geworden voor de menselijke hybrisis. Vandaag slaat de metafoor over van het schip naar de ijsberg die smelt. FES speelt een nieuwe compositie van Peter Vermeersch, naar het verhaal van de ijsberg. Champ d'Action brengt vervolgens het legendarische *The Sinking of the Titanic* van Gavin Bryars.



Michel Tabachnik © Chris Hofer

## za 16.06.12 / 20.00 / Concertzaal Laureatenconcert Koningin Elisabethwedstrijd / Brussels Philharmonic

Voor veel muziekliefhebbers is de Koningin Elisabethwedstrijd een jaarlijks hoogtepunt van het concertseizoen. Naar goede gewoonte trekken de eerste, tweede en derde laureaat van deze prestigieuze wedstrijd nadien met een symfonisch orkest op tournee door België. Drie violisten geven in het goede gezelschap van Brussels Philharmonic het beste van zichzelf.



### Concertgebouw Servies

Gezellig tafelen voor of na een voorstelling met een verrassing op vertoon van het concertticket. Alle info over de tien deelnemende horecazaken op [www.concertgebouw.be/servies](http://www.concertgebouw.be/servies).

**Interparking**  
1300 parkeerplaatsen 'eerste rang'

**WWW.CONCERTGEBOUW.BE**  
+32 70 22 33 02 / IN&UIT 17 ZAND 34 BRUGGE



Provincie  
West-Vlaanderen

BRUGGE  
.....



FLUXYS

MUZE  
MUSE

Grensoverschrijdend netwerk voor  
klassieke en hedendaags  
klassieke muziek

DMorgen

Knack

Klara

COBRA

FOCUS|WTV