

donderdag

21.05.15 — Budapest Festival 2015

zaterdag

23.05.15

Concertgebouw



CONCERTGEBOUW BRUGGE

donderdag
21.05.2015

19.15 Kamermuziekzaal
Inleiding door
Pieter Bergé

20.00 Concertzaal
**BUDAPEST FESTIVAL
ORCHESTRA**
Brahms. Symfonieën
1 & 2

vrijdag
22.05.2015

19.15 Kamermuziekzaal
Inleiding door
Pieter Bergé

20.00 Concertzaal
**BUDAPEST FESTIVAL
ORCHESTRA**
Brahms. Symfonieën
3 & 4

zaterdag
23.05.2015

19.15 Kamermuziekzaal
Inleiding door
Pieter Bergé

20.00 Concertzaal
**BUDAPEST FESTIVAL
ORCHESTRA, VLAAMS
RADIO KOOR &
MARIA JOÃO PIRES**
Mozart & Mendelssohn

Budapest Festival Orchestra

Brahms. Symfonieën 1 & 2

donderdag 21 mei 2015 / 20.00
CONCERTZAAL
19.15 Inleiding door Pieter Bergé

—
Budapest Festival Orchestra: orkest
Iván Fischer: dirigent

—
Johannes Brahms (1833-1897)
Symfonie nr. 1 in c, opus 68 (1876)
- Un poco sostenuto – Allegro
- Andante sostenuto
- Un poco allegretto e grazioso
- Adagio – Piu andante – Allegro non troppo,
ma con brio

— pauze —

Johannes Brahms
Symfonie nr. 2 in D, opus 73 (1877)
- Allegro non troppo
- Adagio non troppo
- Allegretto grazioso, quasi andantino
- Allegro con spirito

vrijdag 22 mei 2015 / 20.00

CONCERTZAAL

19.15 Inleiding door Pieter Bergé

—

Budapest Festival Orchestra: orkest**Iván Fischer:** dirigent

—

Johannes Brahms (1833-1897)*Symfonie nr. 3 in F*, opus 90 (1883)

- Allegro con brio – un poco sostenuto

- Andante

- Poco allegretto

- Allegro – un poco sostenuto

— pauze —

Johannes Brahms*Symfonie nr. 4 in e*, opus 98 (1885)

- Allegro non troppo

- Andante moderato

- Allegro giocoso

- Allegro energico e passionato

ORKESTRAAL



Dit concert is een KEYS-concert. THE KEYS-club is een dynamische groep van jonge ondernemers, muziek- en cultuurliefhebbers, die het Concertgebouw steunen om zijn ambities waar te maken. Interesse? www.the-keys.be

De geschiedenis van de symfonie na Ludwig van Beethoven wordt vaak nogal simplistisch opgesplitst in een 'progressieve' en een 'conservatieve' strekking. De 'progressieve' strekking wordt daarbij dan gelinkt aan componisten die de meest innovatieve tendensen uit Beethovens symfonieën systematisch verder ontwikkeld hebben. Concreet gaat het daarbij om figuren zoals Hector Berlioz, Franz Liszt, Gustav Mahler en Richard Strauss. Zij gingen bewust op zoek naar de nadrukkelijke integratie van programmatische elementen, naar nieuwe instrumentaties en verrassende klankcombinaties, en het exploreren van nieuwe vormen, zowel op het niveau van de afzonderlijke delen als van de symfonie als geheel. De 'conservatieve' groep, met onder meer Felix Mendelssohn, Robert Schumann en Antonín Dvořák als bekende vertegenwoordigers, hielden op al deze vlakken veelal vast aan de vroegromantische norm: ze schreven 'traditionele' vierdelige symfonieën, in de klassieke volgorde (snel deel – langzaam deel – scherzo – snel deel), met zeer herkenbare vormpatronen, een beperkte, meestal tweevoudige bezetting van de hout- en koperblazers, een zeer bescheiden slagwerksectie (enkel pauken), en een omvang van 30 à 45 minuten. Bovenal lieten ze zich hoegenaamd niet meeslepen door het 'modieuze' verhaal van de programmamuziek, waarbij symfonieën (en symfonische gedichten) expliciet gekoppeld werden aan buitenmuzikale inhoud. Liever hielden ze vast aan het klassieke ideaal van de absolute muziek, een muziek dus die niets anders beoogt te zijn dan 'in zichzelf betekenisvolle muziek'. Vanzelfsprekend is een dergelijke muziek niet vrij van emoties of zelfs van buitenmuzikale connotaties, maar het doel is niet om een dergelijke buitenmuzikale werkelijkheid via de muziek aanwezig te stellen.

Zoals gezegd is de tegenstelling tussen de twee strekkingen veel te sterk. Vooral de zogenaamd 'conservatieve' componisten wordt in deze gepolariseerde voorstellingswijze wel enig onrecht aangedaan. Mendelssohn bijvoorbeeld heeft naast absolute symfonieën ook programmatische werken gecomponeerd en zijn *Tweede symfonie (Lobgesang)* doorkruist zelfs volkomen de toenmalige symfonische norm. Bij Schumann beperkt het programmatische element zich veelal tot een bescheiden suggestieve titel, maar hij heeft dan wel weer een belangrijke bijdrage geleverd tot de ontwikkeling van het cyclische vormconcept in de symfonische muziek (bijvoorbeeld in zijn *Vierde symfonie*).

Van alle 'conservatieve' componisten is Johannes Brahms allicht degene die zich effectief nog het verst van de vernieuwende impulsen van zijn voorgangers en tijdgenoten gehouden heeft. Van een programma is in geen van zijn symfonische (en andere instrumentale) werken ook maar een spoor te bekennen. Meer dan wie ook in zijn tijd hield hij vast aan het klassieke ideaal van de absolute muziek en, in het directe verlengde daarvan, ook aan de andere 'normen' die daaraan gekoppeld waren. Steevast koos hij voor een gematigde bezetting, een traditionele vormbehandeling, en een klassieke lengte, om slechts deze opmerkelijkste karakteristieken te noemen.

Voor Brahms moet het allicht niet makkelijk geweest zijn om zich als 'absoluut' componist te manifesteren in een periode waarin programmatische muziek razend populair was. Mogelijk is dat een van de redenen waarom hij ook relatief laat met zijn eerste symfonie naar buiten getreden is. Pas op zijn drieënveertigste, in 1876, ging zijn

eersteling in première, nadat hij bijna twintig jaar op allerhande manieren met het genre geworsteld had: eerder had hij al geprobeerd om een vroege pianosonate tot symfonie om te werken, en was een andere symfonische poging uiteindelijk omgebogen tot een pianoconcerto. Intussen schreef Brahms ook enkele kleinere werken, die hem in ieder geval ook een groter stielkennis moesten bezorgen in het schrijven voor symfonisch orkest. Hiertoe behoort onder meer de *Variationen über ein Thema von Joseph Haydn* uit 1874, dat een echte oefentuin is voor de exploratie van orkestrale compositiemogelijkheden.

Met deze **Eerste symfonie** maakt Brahms meteen wel een heel duidelijk statement: hij wil niet modern zijn, laat staan modieus, maar wel op een zo direct mogelijke manier aanknopen bij de symfonieën van zijn grote idool Ludwig van Beethoven. Dat is natuurlijk ook de reden waarom hij in het vierde deel van die *Eerste symfonie* een hymne integreert die de contouren van Beethovens *Ode an die Freude* nagenoeg letterlijk volgt. Sommige critici – de aanhangers van de programmatisch georiënteerde Neudeutsche Schule – noemden Brahms' *Eerste symfonie* daarom spottend '*Beethovens Tiende*'. Maar voor Brahms zelf – die weinig bekommerd was om 'de historische vooruitgang in de muziek' – was het een evident en zuiver eerbetoon. Ook het tragische karakter van het werk, en de keuze voor de toonaard do-klein (ook de toonaard van Beethovens bekende *Vijfde symfonie*) moeten trouwens in die zin begrepen worden: als de terugkeer naar een traditie die vanaf de jaren 1830 een weg was ingeslagen waarmee Brahms geen affiniteit had en ook niet wenste te hebben.

Na de zware bevalling van de *Eerste symfonie* volgen de drie resterende symfonieën van

Brahms in een ietwat sneller tempo (1877, 1883 en 1884). Brahms moet zich na het relatieve succes en de snelle verspreiding van zijn eersteling toch enigszins 'bevrijd' gevoeld hebben, wat mede verklaart waarom de *Tweede*, *Derde* en *Vierde symfonie* elk in een vrij korte tijdsspanne gecomponeerd werden.

De **Tweede symfonie** sluit aan bij de traditie van pastorale symfonieën, en dus onvermijdelijk ook weer bij Beethoven (*Zesde symfonie*). Helemaal verwonderlijk is dat alweer niet. Beethoven schreef zijn *Vijfde* en *Zesde symfonie* immers in één en dezelfde periode (wat ook duidelijk blijkt uit de opusnummers 67 en 68), als een soort stuk-en-tegenstuk. Op een hoger niveau horen beide werken dus samen, en mogelijk is dat voor Brahms ook een inspiratie geweest om de gewichtige eerste symfonie in balans te brengen met een lichtvoetiger en landelijk werk. Ook bij hem ontstaat zo een tweeluik tussen de getormenteerde mens enerzijds en de ongerepte natuur anderzijds.

Aan de basis van de **Derde symfonie** ligt een motto ('Frei aber froh') dat zich ook als een notenvolgorde laat lezen (f – a – f, oftewel fa – la – fa). Dit motto, waarmee Brahms zou verwijzen naar zijn eigen (vrijgezellen)bestaan, vormt ook letterlijk het begin van de symfonie. De eerste twee noten zitten gevangen in stevige, spanning genererende tutti-akkoorden. De derde noot klinkt vervolgens als een explosie van waaruit een stortvloed aan lyrische lijnen voortspruit. Daarmee is meteen de toon gezet van deze symfonie, die veruit de meest uitbundige en persoonlijke van alle vier is.

In zijn **Vierde** en laatste **symfonie** keert Brahms meer terug naar de sfeer van de eerste, wat alleen al blijkt uit de keuze van

de mineur-toonaard. Velen, zelfs Brahms trouwste aanhangers en dichtste entourage, vonden het werk aanvankelijk vrij complex en gesloten. Allicht heeft deze beoordeling te maken met het feit dat, meer nog dan in de andere symfonieën, Brahms in dit werk een erg doorwrochte textuur heeft uitgewerkt. Concreet wordt daarmee bedoeld dat doorheen het werk op ieder ogenblik heel wat simultane processen plaatsvinden, die zo erg met elkaar verweven zijn dat ze ook niet altijd makkelijk onderscheiden kunnen worden. Het lijkt soms – en dat is een vergelijking die wel vaker wordt gemaakt – alsof Brahms de traditionele voorstelling van een strijkkwartet als 'een gesprek tussen vier intelligente personen' getransfereerd heeft naar het veel grotere symfonische genre. Kamermuziek voor groot orkest als het ware: iedere partij (in het geval van Brahms dus een zestigtal!!) neemt in gelijke mate deel aan een complex klankenweefsel, waarvan de brede stroming als het ware veroorzaakt wordt door het in elkaar verstrengelen van kleinere, met elkaar verwante bewegingspatronen.

Opnieuw treedt Brahms hiermee in de voetsporen van Beethoven, maar zijn uitwerking van dit basisidee is veel radicaler. Het begin van de *Vierde symfonie* is daar een prachtig voorbeeld van, en meteen ook een voorbode van de doorlopende densiteit van de rest van dit werk. Brahms gaat namelijk van start met een onooglijk motiefje dat hij meteen koppelt aan de omkering ervan. De herhaling van dit dubbele motief creëert het begin van een melodie. Tegelijkertijd – en hierin ligt het karakteristieke – laat Brahms de intervallen van die melodie echoën door de houtblazers. De achtergrond is dus in feite vervaardigd uit identiek hetzelfde materiaal als de voorgrond, maar wordt lichtjes anders gedrapeerd, alsof je een schilderij van een

groene appel zou hangen aan een muur van groene-appeltjes-behangpapier. Dat proces zet zich het hele deel verder door, in steeds wisselende gedaantes, maar met een onverminderde concentratie.

Een ander element dat in die openingsmaten goed te horen is, is Brahms' quasi continue zoektocht naar stuwning. Op deze plaats blijkt dat vooral uit de uitwerking van de begeleidingspartijen, met name de cello's en altviolen. Per maat maken deze instrumenten samen één grote opwaartse geste, een klankworp die steeds weer verder lijkt te willen reiken. De hoofdmelodie wordt als het ware van onderuit aangedreven, en het is ook deze drijfkracht die de melodie uiteindelijk in volle beweging brengt. Na enkele maten hoor je als luisteraar namelijk heel goed hoe de aanvankelijk door rusten verkapte melodie een grotere continuïteit krijgt, hoe de langere noten ontdebeld worden in kortere, en hoe de bewegingsdrang zich zo van binnenuit geleidelijk over het hele symfonische gebeuren gaat uitbreiden. Vanzelfsprekend komen er contrasten, momenten van stilstand en verstarring, maar vroeg of laten begint het bij Brahms steeds weer te borrelen en bruisen – zij het niet zo expliciet en extravagant als bij sommige van zijn tijdgenoten. In het algemeen is Brahms inderdaad beheerster, zuiniger, compacter, afgemetenere dan de meeste van zijn symfonische kompanen, maar tegelijk ook rijker, verfijnder en veeleisender. Eenmaal je enigszins vertrouwd raakt met zijn manier van werken, blijf je bij iedere beluistering opnieuw verbaasd over welke verbanden je de vorige keren allemaal *niet* gehoord hebt. Brahms nodigt inderdaad uit tot een microscopisch luisteren, maar vanzelfsprekend mag die aandacht voor het detail de luisteraar er niet toe brengen om de grote lijnen uit zijn muziekwerken uit

het oog te verliezen. Zeker in een groots opgezet genre als de symfonie blijft het, ook bij Brahms, in eerste instantie om de grotere gestes gaan, de stevige contouren van het algemeen-abstracte verhaal. Het is als bij het kijken naar een monumentaal schilderij of een brede rivier: van veraf lijken ze statisch, maar hoe dicht je komt, hoe meer nuance of beweging erin zichtbaar wordt. Wie te dicht komt, verliest het overzicht, wie te veraf gaat staan, speelt de nuances kwijt. Daarom is het uiteindelijk aan de luisteraar om te bepalen waar hij zich positioneert, en vooral vanuit hoeveel verschillende perspectieven hij een werk wil leren kennen. De ideale luisteraar is dan allicht diegene die uiteindelijk in staat is om alle verschillende perspectieven in zijn innerlijke oor te laten samenvloeien, en finaal zelfs te 'horen' wat hij in feite niet echt bewust kan waarnemen.

Pieter Bergé

De eerste uitvoeringen van Brahms' symfonieën

Brahms zwoegde twintig jaar lang op zijn *Eerste symfonie in c*, opus 68. Uiteindelijk werd ze gecreëerd op 4 november 1876. Nog vol twijfels over deze symfonie regelde hij een eerste uitvoering in een stadje dat een goede vriend, een goede dirigent en een goed orkest bezat, zoals hij schreef aan zijn vriend Otto Dessoff, de dirigent van het orkest van het Landestheater in Karlsruhe. Deze bood onmiddellijk aan om het werk uit te voeren. Voor Brahms was Karlsruhe een klein stadje en een première daar was minder risicovol dan in een stad zoals Wenen vol hooggespannen verwachtingen, vooroordelen en vooringenomenheid.

Op de dag van de première schreef Clara Schumann hem: 'Al mijn gedachten zijn bij je. Ik hoop dat je erg tevreden zult zijn.' En, alhoewel het applaus maar matig was en er achteraf weinig lovende woorden vielen, was Brahms toch tevreden. Kort nadien werd de symfonie in Mannheim gebracht en op 17 december 1876 werd ze aan de kritiek van de Weners blootgesteld. De Weners waren enthousiast en maakten de vergelijking met Beethoven. De beruchte en gevreesde criticus Hanslick (overigens een fervent verdediger van Brahms) schreef: 'Geen enkele andere componist heeft het schitterende werk van Beethoven zo dicht benaderd' en prompt werd Brahms' *Eerste* bestempeld als Beethovens *Tiende!*

Het ijs was gebroken en de volgende symfonieën lieten minder lang op zich wachten. Zijn *Tweede in D*, opus 73 werd gecreëerd in het Weense Musikverein op 30 december 1877. De dirigent was de internationaal gerenommeerde Hans Richter. Na ieder deel werd enthousiast geapplaudisseerd, het derde deel moest zelfs herhaald worden!

Theodor Billroth, ook een Brahms-intimus, omschreef het werk als volgt: 'Het is een en al kabbelende stromen, blauwe hemel, zonnenschijn en koele, groene schaduwen.' Brahms' *Pastorale* was geboren! De uitvoering in Leipzig onder leiding van Brahms zelf was minder succesvol, vermoedelijk omdat Leipzig het als een traditionele plicht beschouwde het oneens te zijn met Wenen.

Het was eveneens Hans Richter die op 2 december 1883 in Wenen de première van de *Derde symfonie in F*, opus 90 dirigeerde. Hanslick beschouwde de derde als 'de artistiek meest volmaakte van de drie'. Hugo Wolf, die Brahms min of meer haatte, noemde ze 'afschuwelijk afgezaagd en prozaïsch, fundamenteel onecht en pervers'. Het publiek reageerde gemengd. Aanhangers van het Nieuwduitse kamp (Liszt, Wagner, Bruckner) veroorzaakten door fluiten en boe-geroep een enorm tumult. Brahms kon erom lachen. Volgende uitvoeringen waren bijzonder succesvol. In januari 1884 dirigeert Joachim drie uitvoeringen in Berlijn. Hans von Bülow dirigeert ze in Meiningen tweemaal op dezelfde avond en Brahms zelf in Wiesbaden, Keulen en Leipzig. Zijn *Vierde symfonie in e*, opus 98 was de enige waarvan Brahms zelf de première dirigeerde op 17 oktober 1885 in Meiningen. Het betrof een private uitvoering waarop de toen 21-jarige Richard Strauss aanwezig was. Die laatste was trouwens diep onder de indruk. De eerste publieke uitvoering vond plaats op 25 oktober en onder leiding van de pianist en dirigent van het orkest van Meiningen, Hans von Bülow.

Het werd een groot succes en daardoor gesterkt vertrok Brahms als 'reserve-dirigent' met het orkest van Meiningen voor een tournee langs negen steden in Duitsland en Nederland.

Johan Huys

10 Budapest Festival Orchestra, Vlaams Radio Koor & Maria João Pires Mozart & Mendelssohn

zaterdag 23 mei 2015 / 20.00
CONCERTZAAL
19.15 Inleiding door Pieter Bergé

—

Budapest Festival Orchestra: orkest
Vlaams Radio Koor: koor
Iván Fischer: dirigent
Maria João Pires: piano
Anna Lucia Richter: sopraan
Olivia Vermeulen: mezzosopraan
Bart Van Reyn: koordirigent

—

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Ouverture uit *Die Zauberflöte*, KV620 (1791)

Wolfgang Amadeus Mozart
Pianoconcerto nr. 9 in Es 'Jeunehomme',
KV271 (1777)
- Allegro
- Andantino
- Rondeau. Presto

— pauze —

Felix Mendelssohn (1809-1847)
Ein Sommernachtstraum, opus 61 (1843)
- Ouverture
- Scherzo
- Lied mit Chor
- Intermezzo
- Notturmo
- Hochzeitsmarsch
- Finale



Met Nederlandse boventiteling

Theatraliteit in drie registers

Mozart schreef zijn ouverture tot *Die Zauberflöte* in 1791. Deze opera heeft een hoog sprookjesgehalte, maar staat ook bol van de hogere symboliek. Enerzijds geeft deze gestalte aan het algemene verlichtingsgeloof (de voortdurende tegenstelling tussen duisternis en licht), anderzijds aan de idealen van de vrijmetselarij (waarmee zowel Mozart zelf als zijn librettist Schikaneder zeer vertrouwd waren). Een zeer hoorbare verwijzing naar de vrijmetselarij in *Die Zauberflöte* is de prominente aanwezigheid van het getal drie. In de vrijmetselarij heeft dit getal talloze betekenissen: zo zijn er drie centrale deugden (wijsheid, kracht, schoonheid) en drie niveaus van inwijding (leerling, gezelschap, meester); verder moet de 'zoekende' ook drie transformaties doormaken, zich daarvoor beroepen op drie ideale gedragsattitudes ('sei standhaft, duldsam, und verschwiegen'), heet het in *Die Zauberflöte* ... Deze fixatie op het getal drie komt in de opera al vanaf de allereerste maten tot uiting. Ten eerste staat de opera in de toonaard van mi-mol-groot; bij deze toonaard staan aan de voortekening drie 'mollen'. Dat dit geen toeval is, blijkt uit het feit dat ook Mozarts andere vrijmetselaarswerk – de *Mauerische Trauermusik* – deze voortekening draagt, zij het dan wel ter aanduiding van mi-mol-groots sombere broertje, do-klein. Ten tweede – en veel hoorbaarder nog – laat Mozart zijn ouverture beginnen met drie stevig aangeslagen akkoorden door het volledige orkest, waarbij tussen elk akkoord een zware stilte valt. Veel nadrukkelijker kan het getal drie niet geïntroduceerd worden. Maar er is meer, want Mozart herneemt datzelfde 'dreimalige Akkoord' nogmaals in de ouverture, op een plaats die daar conventioneel niet meteen voor in aanmerking komt: meer bepaald op het einde van de expositie, na de voorstelling van het hectisch-

fugatische hoofdthema en het lichtvoetiger, maar nog steeds gejaagd neventhema, laat hij de drie akkoorden opnieuw klinken. Hun motto-karakter wordt daardoor nog versterkt, waardoor het reeds op dit moment voor de luisteraar duidelijk wordt dat deze klanken méér zijn dan alleen maar een plechtstatig signaal voor het begin van het stuk. Integendeel, deze tonen anticiperen op de essentie van het volledige stuk: ze drukken er de ernst, de diepgang en de symboliek van uit.

Mozarts *Pianoconcerto 'Jeunehomme'* (nr. 9) – eveneens in mi-mol-groot – is natuurlijk geen theaterwerk, maar begint wel met een echte 'coup de théâtre'. In een klassiek concerto is het namelijk de gewoonte dat het orkest een ruime inleiding met twee thema's speelt vooraleer de solist zijn intrede maakt. In het *'Jeunehomme'-concerto* gaat het orkest weliswaar stevig van start, maar wordt het reeds in de tweede maat door de pianist onderbroken. Het orkest lanceert de openingsgeste een tweede keer, maar opnieuw valt de pianist in de rede. Pas wanneer het orkest een derde keer begint – deze keer met een heel ander, veel lyrischer idee – laat de pianist betijen, en wacht hij op het conventionele moment van zijn intrede. Voor een hedendaags publiek lijkt dit misschien niet zo bijzonder, maar voor een 'historische' luisteraar is het dat zeker wel: Mozart verrast hem, en prikkelt zijn aandacht.

De theatrale dimensie is ook aanwezig in het tweede deel van het concerto, maar op een heel andere manier. De toonaard van het *Andantino* (do-klein) is op zichzelf al tragisch, maar nog belangrijker is dat Mozart in dit middendeel zeer sober te werk gaat. Eerder dan plaats te maken voor grote lyrische ontplooiingen – wat hier nochtans typisch

zou zijn – neigt hij naar een recitativische stijl, met de karakteristieke kleine intervallen en korte rustpauzen. Het lijkt dus alsof Mozart de menselijke spreekstem nabootst, alsof hij het klavier wil laten spréken. Door die theatrale schrijfwijze krijgt het middendeel een soort inleidende functie, die een spanning opbouwt naar het slotdeel.

In dit laatste deel (*Rondeau. Presto*) trekt Mozart, na de 'galante' en 'empfindsame' (verfijnde) stijl van de eerste twee delen, een derde typisch klassiek register open, de zogenaamde 'Sturm und Drang', waarin werveling primeert op lyriek en kracht op schoonheid. Mozart zou echter Mozart niet zijn als hij ook in de storm geen plaats zou maken voor lyrische inventie. Het middensegment van het *Rondeau* komt dan ook uit een heel andere windrichting aangewaaid: het heeft een beduidend trager tempo, en flaneert rond een hoogst elegante melodie. Op die manier is het slotdeel op zich ook weer een klein theatertableau, vol contrasten en verrassing.

Met Mendelssohns *Ein Sommernachtstraum* staan we natuurlijk terug met beide benen in het echte theater. Het werk kwam tot stand in twee fasen: in 1826 (Mendelssohn was toen amper zeventien jaar) schreef hij de ouverture; de zogenaamde 'Bühnenmusik' volgde pas zestien jaar later, in 1842. De ouverture was oorspronkelijk opgevat als concertouverture, en dus als een werk op zich. Opmerkelijk is dat Mendelssohn in deze ouverture te werk gaat op een manier die heel vergelijkbaar is met wat Mozart deed in de ouverture tot *Die Zauberflöte*. Ook Mendelssohn vertrekt namelijk van een motto dat 'los' staat van de eigenlijk snelle beweging, en net zoals Mozart herneemt hij dat motto vervolgens ook in de ouverture zelf, tot tweemaal toe

zelfs. De eerste keer gebeurt dat vlak voor de herneming van het hoofdthema; een tweede keer herhaalt hij het motto helemaal op het einde van de ouverture, zodat – hoogst merkwaardig – de begin- en slotmaten van de compositie identiek dezelfde zijn. De 'Bühnenmusik', die stilistisch niet veel van die van de ouverture verschilt, bestaat in feit uit drie soorten composities. Ten eerste zijn er de zuiver instrumentale stukken die echt op zich staan en als het ware een deel van (bijvoorbeeld) een symfonie zouden kunnen zijn (zoals het *Scherzo*). Daarnaast zijn er enkele delen waarin Mendelssohn echt zangers heeft geïntegreerd, waardoor deze composities deel lijken uit te maken van een *Singspiel* (zoals het *Lied mit Chor*). Ten slotte zijn er ook heel wat zogenaamde *Melodramen* in *Ein Sommernachtstraum*. Dit zijn stukken die in de oorspronkelijke theatrale versie doorspekt zijn met korte gesproken tekstfragmenten, tijdens of tussen de muziekstukjes. Deze melodrama's zijn meestal opgebouwd uit korte, sfeerscheppende flarden en daardoor ook het meest uitgesproken theatraal. In concertante versies worden de teksten van deze *Melodramen* meestal wel weggelaten. Het is bijgevolg aan de luisteraar om in een dergelijke situatie de betekenis van de muziek volgens eigen verbeelding in te vullen.

Pieter Bergé

Biografieën

In 1983 beslisten dirigent Iván Fischer en pianist Zoltán Kocsis om een nieuw symfonisch orkest op te richten: het Budapest Festival Orchestra (HU). Niemand had toen kunnen raden dat dit het begin was van een van de meest succesvolle en opwindende muzikale avonturen in Hongarije en op de internationale podia. In het begin gaf het Budapest Festival Orchestra maximum vier tot vijf concerten per jaar. Nadat het in 1992 aangesteld werd als permanent orkest van Boedapest, kreeg het steeds meer de titel van 'de ware erfgenaam van de muzikale tradities van Hongarije en Centraal-Europa'. Tegenwoordig is het Budapest Festival Orchestra een welkome gast op vooraanstaande muziekfestivals en in de belangrijkste concertzalen. Ook hun operaprojecten oogsten succes en het orkest besteedt ruime aandacht aan nieuwe muziek. Het Budapest Festival Orchestra is intussen zowat kind aan huis in Brugge, na onder meer een Domein gewijd aan Iván Fischer in 2012 en een eerste editie van het Budapest Festival in 2014.

Iván Fischer (HU) studeerde aanvankelijk piano en viool en schakelde later over op cello, compositie en directie. Vervolgens werkte hij gedurende twee seizoenen als assistent van Nikolaus Harnoncourt. De internationale carrière van Fischer ging van start toen hij op 25-jarige leeftijd in Londen de Rupert Foundation Conducting Competition won. In 1983 keerde hij terug naar Hongarije en richtte hij het Budapest Festival Orchestra op. Als gastdirigent wordt hij geregeld gevraagd door onder meer de Berliner Philharmoniker, het Concertgebouworkest Amsterdam, de New York Philharmonic en het Cleveland Orchestra. Als operadirigent werkte Iván Fischer in de opera's van Londen, Parijs, Zürich, Frankfurt, Boedapest, Wenen en Stockholm.

Als een van de toppianisten van haar generatie blijft Maria João Pires (PT) toehoorders begeisteren met de onberispelijke integriteit, zeggingskracht en vitaliteit van haar spel. Ze studeerde in Portugal bij Campos Coelho, en zette haar pianostudies later verder in Duitsland, bij Rosl Schmid en Karl Engel. Pires trad al op over de hele wereld, met orkesten, als de Berliner Philharmoniker, the Boston Symphony Orchestra, het Koninklijk Concertgebouworkest, de Londen Philharmonic, het Orchestre de Paris en de Wiener Philharmoniker. Daarnaast speelt ze ook vaak in kamermuziekverband. In haar repertoire ligt de nadruk op Mozart, Beethoven, Schubert en Chopin. Momenteel is ze Master in Residence aan de Muziekkapel Koningin Elizabeth.

Anna Lucia Richter (DE) startte haar zangcarrière bij het meisjeskoor van de Dom in Keulen, waarna ze studeerde bij Kurt Widmer in Basel en bij Klesie Kelly-Moog in Keulen. Al tijdens haar studie soleerde ze veelvuldig bij Duitse orkesten en vertolkte ze onder andere Barbarina (*Le Nozze di Figaro*) en Zerlina (*Don Giovanni*), bij de Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf. De jonge sopraan timmert hard aan haar prille carrière, maar is nu al verknocht aan het liedrepertoire. Ze geeft geregeld liedrecitals, waarbij ze ook graag eigentijdse werken uitvoert, en verving recentelijk met succes Véronique Gens tijdens de Schubertiade in Schwarzenberg. Richter maakte dit seizoen samen met pianist Gerold Huber haar debuut in de VS.

De mezzosopraan Olivia Vermeulen (NL) klom de afgelopen jaren naar de internationale top als een veelzijdige opera- en concertzangeres. Ze startte haar carrière in 2008 aan de Komische Oper in Berlijn waar ze verschillende Mozartrollen voor haar rekening nam. Afgelopen seizoenen zong ze onder meer in de Opéra de Dijon en had ze groot succes met haar rol als Almirena in Händels opera *Rinaldo*. Vermeulen zong ook veelvuldig als soliste onder leiding van onder andere Frans Brüggen, Iván Fischer en Philippe Herreweghe overal in Europa. Haar repertoire behelst zowel Bachs kerstoratorium als Wagners *Wesendonck-Lieder* en liederen van Wolfgang Rihm.

Het Vlaams Radio Koor (BE) werd in 1937 als professioneel kamerkoor opgericht en wordt vandaag in zowel binnen- als buitenland tot de absolute top gerekend. Onder leiding van chef-dirigent Hervé Niquet werkt het koor aan een herkenbare klank en treedt regelmatig zowel a capella op als in samenwerking met grote binnen- en buitenlandse instrumentale ensembles.

Dirigent Bart Van Reyn (BE) specialiseerde zich in orkestdirectie in de Wiener Meisterkurse en de Accademia Chighiana Siena, na zijn muziekstudies aan de conservatoria van Antwerpen, Brussel en Den Haag. Hij legt zich voornamelijk toe op symfonische muziek, opera en oratorium. In België is hij voor dit repertoire een van de meest gewaardeerde dirigenten van de huidige jonge generatie. Van Reyn stond reeds op talrijke podia en is een graag geziene gast bij tal van koren.

Budapest Festival Orchestra

eerste viool

Giovanni Guzzo
Violetta Eckhardt
Ágnes Bíró
Mária Gál-Tamási
Radu Hrib
Erika Illési
István Kádár
Péter Kostyál
Eszter Lesták Bedő
Gyöngyvér Oláh
Gábor Sipos
Emese Gulyás
Csaba Czenke
Tímea Iván
Balázs Bujtor*
Bence Asztalos*

tweede viool

János Pilz
Györgyi Czírók
Tibor Gátay
Krisztina Haják
Zsófia Lezsák
Levente Szabó
Zsolt Szefcsik
Antónia Bodó
Noémi Molnár
Anikó Mózes
Zsuzsa Szlávik
Zsuzsa Berentés
Erika Kovács*
Gabriella Nagy*

altviool

Ágnes Csoma
Miklós Bányai
Judit Bende
Cecília Bodolai
Zoltán Fekete
Barna Juhász
Nikoletta Reinhardt
Nao Yamamoto

Csaba Gálfi
István Polónyi*
László Bolyki
István Rajncsák*

cello

Antoaneta
Emanuilova
Lajos Dvorák
Éva Eckhardt
György Kertész
Gabriella Liptai
Kousay Mahdi
György Markó
Rita Sovány
Orsolya Mód*
Péter Hány*

contrabas

Zsolt Fejérvári
Károly Kaszás
Géza Lajhó
László Lévai
Attila Martos
Csaba Sipos
Alexander Tarbert*
Csaba Magyar*

fluit

Gabriella Pivon
Anett Jóföldi

hobo

Victor Aviat
Eva Neuszerova

klarinet

Ákos Ács
Rudolf Szitka

fagot

Andrea Bressan
Sándor Patkós*

Nina Ashton*
Dániel Tallián°

hoorn

Zoltán Szőke
András Szabó
Dávid Bereczky
Zsombor Nagy

trompet

Zsolt Czeglédi
Tamás Póti
Zoltán Tóth°

trombone

Balázs Szakszon
Róbert Stürzenbaum
Cillian Ó Cellacháin*
Justin Clark

tuba

József Bazsinka•

pauken

Benjamin Ramirez

percussie

Gáspár Szente◇
László Herboly°
István Kurcsák°

assistent dirigent

Róbert Farkas

Vlaams Radio Koor°

sopraan

Inge Van de
Kerkhove
Sarah Van Mol
Jolien De Gendt
Evi Roelants
Lilith Verhelst
Barbara Somers

alt

Marleen Delputte
Marleen Schampaert
Helen Cassano
Joëlle Charlier
Eva Goudie-
Falckenbach
Marion Kreike

* 21 en 22 mei
° enkel 23 mei
• 21 en 23 mei
◇ enkel 22 mei



Grigory Sokolov © David Samyn

vr 05.06.15 / 20.00 / Concertzaal

Grigory Sokolov / Bach, Beethoven & Schubert

Telkens weer verbaast Grigory Sokolov zijn publiek met de omvang van zijn repertoire en zijn grote muzikale kracht. Met zijn superieur vingerwerk, tovert hij uit de moderne concertvleugel een immense variëteit aan klankkleuren. Welk repertoire hij ook speelt, het klinkt telkens gloednieuw. Le Figaro formuleerde het als volgt: 'Er is Sokolov, en er zijn de pianisten.'



Mark Padmore © Marco Borggreve

za 06.06.15 / 20.00 / Kamermuziekzaal

Mark Padmore & Roger Vignoles / Schubert & Britten

Schubert staat aan de wieg van het romantische kunstlied van de 19e eeuw en laat het meteen tot ongekende hoogtes stijgen. Met grote diepgang behandelt hij thema's als mythologie, liefde en natuur. Britten toont in zijn vocale oeuvre zijn kwetsbare zijde en drukt daarmee zijn stempel op de 20e-eeuwse liedtraditie.

BESTEL UW TICKETS NU OP

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

Praat na de voorstelling gezellig na in het Concertgebouwcafé of vertel ons wat u ervan vond op Facebook  of Twitter  (@concertgebouwbr).



Gezellig tafelen voor of na een voorstelling met een verrassing op vertoon van het concertticket. www.concertgebouw.be/services.

 **Vlaanderen**
verbeelding werkt

 **west-vlaanderen**
de gebieven provincie

BRUGGE



FLUXYS 

DeMorgen.

Knack

Klara

COBRA
be

FOCUS|WTV