



wo 16 – za 19 mei 2018

# BUDAPEST FESTIVAL

Mahlers monumenten

— CONCERT —  
— GEBOUW —  
— BRUGGE —

# OP HET PROGRAMMA TIJDENS HET BUDAPEST FESTIVAL

1. 20.00 Kamermuziekzaal  
**WO 16 MEI 2018**

**Dénes Várjon, Izabella Simon & musici van het Budapest Festival Orchestra**  
Mahler. Kamermuziek

2. 20.00 Concertzaal  
**DO 17 MEI 2018**

**Budapest Festival Orchestra & Christiane Karg**  
Mahler. Symfonie nr. 4

3. 20.00 Concertzaal  
**VR 18 MEI 2018**

**Budapest Festival Orchestra**  
Mahler. Das Lied von der Erde

4. 10.30-17.00 Kamermuziekzaal  
**ZA 19 MEI 2018**

**Zingende symfonieën en orkestrale liederen van Gustav Mahler**  
Luistercursus

5. 20.00 Concertzaal  
**ZA 19 MEI 2018**

**Budapest Festival Orchestra & Czech Philharmonic Choir of Brno**  
Mahler. Symfonie nr. 2

**WO 16 MEI 2018**

## **Dénes Várjon, Izabella Simon & musici van het Budapest Festival Orchestra**

**Mahler. Kamermuziek**

20.00 Kamermuziekzaal  
19.15 Inleiding door Jan Christiaens

—  
**Dénes Várjon & Izabella Simon:** piano  
**Zsófia Lezsák:** viool  
**Csaba Gálfi:** altviool  
**Rita Sovány:** cello

**Gustav Mahler (1860-1911)**  
*Pianokwartet in a* (1876)

- Nicht zu schnell

**Gustav Mahler**  
*Symfonie in D nr. 1 'Titan'*  
(bewerking voor vierhandig piano)  
(1885-88)

- Langsam, schleppend – Immer sehr gemächlich
- Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell – Recht gemächlich
- Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen
- Stürmisch bewegt – Energisch

—  
Uw applaus krijgt kleur dankzij de bloemen van Bloemblad.

KAMERMUZIEK

# Mahlers kamermuziek

## Pianokwartet in a

Het *Pianokwartet in a* (1876), een van de vroegste composities van de jonge Mahler, getuigt al van een groot meesterschap van de zestienjarige student. Tijdens zijn eerste jaar aan het conservatorium had hij kennelijk al een stevige compositietechniek verworven. Het moest een meerdelig pianokwartet worden, maar uiteindelijk bleef het bij deze eerste beweging. Mahlers eerste composities waren trouwens bijna uitsluitend kamermuziekwerken. Voor zijn afstudeerwerk, een verloren gegaan pianokwintet, kreeg hij een speciale prijs van het conservatorium. Sommige biografen van Mahler denken dat met dit pianokwintet in feite het *Pianokwartet in a* is bedoeld (dat per abuis als kwintet werd ingevoerd in de registers van het conservatorium). Wat er ook van zij, in zijn *Pianokwartet* toont Mahler zich de voortzetter van de kamermuziek van Robert Schumann en Johannes Brahms. Het openingsthema klinkt als de laatromantische ontboezemingen van een adolescent. Met grote melodische sprongen in de linkerhand van de pianopartij laat Mahler de muziek zuchten van melancholie en verlangen. Voor het nodige contrast zorgt het gedecideerde tweede thema, dat een ander karakter ('Entschlossen') in een pittiger tempo tentoonspreidt. De centrale doorwerking demonstreert Mahlers vroegrijpe vaardigheid in het inventief verwerken van motieven uit het eerste en tweede thema. In zijn handen zijn de thema's geen statische, dode gestalten, maar als levende organismen, altijd in beweging.

- Vroeg kamermuziekwerk van Mahler, in de traditie van Schumann en Brahms
- Mahlers allereerste symfonie, met een bewogen ontstaansgeschiedenis en diepgaande zeggingskracht voor dit concert in de versie voor piano vierhandig

## Symfonie in D nr. 1 'Titan' (bewerking voor vierhandig piano)

Het duurde een hele tijd eer Mahlers *Eerste symfonie* haar definitieve vorm vond. Toen hij het werk in 1888 voltooide, telde het vijf bewegingen, geordend in een tweeluik, met programmatische titels voor elk van de bewegingen. Na de première in Boedapest (1889) voegde Mahler voor de tweede uitvoering (Hamburg, 1893) een titel toe: 'Titan. Symfonisch gedicht in de vorm van een symfonie'. De titel verwijst naar de gelijknamige roman van de Duitse romantische schrijver Jean-Paul Richter (1763-1825). In zo'n duizend bladzijden vertelt Richter het verhaal van de held Albano de Cesara, wiens enige wapen te midden van een boosaardige omgeving zijn innerlijke kracht is: verbeelding en fantasie, die zo nodig kosmische allures kon aannemen. Ongetwijfeld vond Mahler in de held van Richter zijn eigen artistieke idealen weerspiegeld. Na de derde uitvoering (Weimar, 1894) schrapte Mahler het Andante, getiteld *Blumine* (dat een plaats had tussen wat nu de eerste en de tweede beweging). Bij de creatie van de definitieve, vierdelige versie (Berlijn, 1896) sneuvelden ook alle programmatische titels en beschrijvingen, en koos Mahler voor het zakelijke *Symfonie nr. 1 in D*.

Deze wijziging is typisch voor de componist, die de meeste programmabeschrijvingen van zijn vroegere werken uiteindelijk afwees. Kennelijk wilde Mahler de zeggingskracht van zijn muziek niet inperken tot wat bij de première in het programmaboekje stond. Volkomen terecht overigens.

Het spectrum van betekenissen dat Mahlers *Eerste* aanraakt is veel omvattender, diepgravender en zelfs kosmischer dan in welk programma ook gevat zou kunnen worden. Maar tegelijk toont de bewogen ontstaansgeschiedenis van deze symfonie treffend aan dat er geenszins sprake kan zijn van een onoverbrugbare esthetische kloof tussen de narratieve insteek van programmamuziek en het zuivere vormenspel van de symfonie. De openingsmaten van deze symfonie behoren tot de meest betoverende bladzijden uit de 19e-eeuwse orkestmuziek. Er klinkt geen thema, geen melodie of ritme, maar een zachte, glinsterende strijkerstoon die over zeven octaven gespreid wordt, en zo heel de muzikale ruimte lijkt te omvatten. Tegen de achtergrond van deze fonkelende klank laat Mahler de klarinet natuurgeluiden produceren. In de oorspronkelijke versie luidde de programmatische titel van deze beweging als volgt: 'De natuur ontwaakt na een lange winter'. Het is de koekoek (klarinet) die de dageraad wekt, waarop de

celli het centrale thema van deze beweging inzetten, het lied *Ging heut' morgen übers Feld* (uit Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen*, 1883-85). Heel de eerste beweging, hoe talrijk de wisselingen van tempo en karakter ook zijn, is in grote mate op dit thema gebaseerd.

In de derde beweging, een sombere dodenmars, maakt Mahler opnieuw gebruik van een lied uit deze liedbundel. Tegen het einde van deze beweging voegt hij *Die zwei blauen Augen*, het laatste van de *Lieder eines fahrenden Gesellen*, in als tegenmelodie bij *Bruder Martin*, het hoofdthema van dit deel. Mahler geeft het vrolijke volksliedje – bij ons beter bekend als Broeder Jakob – meer dan een draai, waardoor het bijzonder somber en mistroostig klinkt. De pauken geven het stapritme van de dodenmars aan, waarop de donkere, bronzen timbres van de contrabas en de fagot het wijsje inzetten, nota bene in mineur. Wanneer de rouwstoet op gang is gekomen, en de macabere dodenmars op sterkte is, lanceren de hobo en de kleine klarinet plots ongepast vrolijke accenten. Hier horen we Mahler op zijn best, wanneer hij tegengestelde werelden van betekenis oproept en met elkaar laat botsen. De kreten van hobo en klarinet waren slechts een aankondiging. Want verderop wordt het tempo opgedreven, en trekt de rouwstoet ook voorbij vrolijke straatorkestjes, met hier en daar het uitbundige vioolspel van Klezmer-muzikanten. Uiterste droefenis gaat hier samen met bijtend sarcasme, tedere rouwbetuigingen staan naast duivelse uitbarstingen.

Een hartverscheurende schreeuw in (of is het vanuit?) de afgrond, als een krachtig zoeklicht naar zin en verzoening: zo klinkt het begin van de *Finale*. Door haar duur en dimensies alleen al vormt de laatste beweging op zichzelf een tegenhanger van de drie eerste bewegingen tezamen. Vanuit die dramatische openingsgeste geleidelijk een wereld van licht en geloof te veroveren op het duister, ziedaar de opgave die Mahler zich in de finale stelt. Het programmaboekje

**'In Mahlers handen  
zijn de thema's geen  
statische, dode  
gestalten, maar  
levende organismen,  
altijd in beweging.'**

van de première vermeldde als titel bij deze beweging: van de hel naar het paradijs. Dat is de onmetelijke afstand die Mahler hier in klank probeert te overbruggen. De eerste twee pogingen om het inferno achter zich te laten mislukken. De kortstondig opgeklaarde hemel trekt telkens opnieuw dicht, de harmonieën en de orkestratie doven bij wijze van spreken zachtjes uit. De muziek lijkt opgesloten in de dramatische mineur-toonaard waarmee de finale opende. Maar wanneer het orkest zich een derde keer lanceert, nu in

de lumineuze toonaard D, zijn alle wolken voorgoed verdreven.

In een groot verzoenend gebaar neemt Mahler reminiscenties van thema's uit de vorige bewegingen op, alvorens zijn eersteling naar een indrukwekkende triomf te leiden. In de grandioos opgebouwde climax bestormt het voltallige orkest de muzikale hemel, om de apotheose van een stralend re groot (D) af te dwingen.

— Jan Christiaens

# FILIP DUJARDIN

## Sequens n° 4

WO 28 MAA — ZO 24 JUN 2018

Kunstenaar **Filip Dujardin** palmt het Concertgebouw in met een ruimtelijke installatie die zich nestelt in de betonstructuur. Snelbouw bakstenen banen zich een weg in de nissen en hoeken van het gebouw, tot op de rand van het dak. Geheel passend binnen ons seizoensthema 'Metamorfose' speelt Dujardin met ruimtes en muren en maakt bouwsels die zowel begin als eindpunt kunnen zijn: het Concertgebouw als podium om standvastigheid, vernieuwing en alles wat ertussen ligt te tonen.

In het Concertgebouwcafé duiken we terug in het archief met foto's van **Jean Godecharle** en **Philip Maene**. Zij volgden de bouw van het Concertgebouw tussen 1999 en 2002.



© Filip Dujardin

DO 17 MEI 2018

# Budapest Festival Orchestra & Christiane Karg

Mahler. Symfonie nr. 4

20.00 Concertzaal  
19.15 Inleiding door Mark Delaere

—  
**Budapest Festival Orchestra:** orkest  
**Iván Fischer:** dirigent  
**Christiane Karg:** sopraan

**Gustav Mahler (1860-1911)**

Finale uit *Symfonie nr. 4 in G* (opname uit 1905 door Mahler op een Welte-Mignon pianorol met live zang)

**Gustav Mahler**

*Des Knaben Wunderhorn*

- Das irdische Leben (1892-93)
- Rheinlegendchen (1893)
- Verlor'ne Müh' (1892)

—  
pauze

**Gustav Mahler**

*Symfonie nr. 4 in G* (1899-1900)

- Bedächtigt. Nicht eilen. Recht gemächlich
- In-gemächlicher Bewegung
- Ruhvoll (poco adagio)
- Sehr behaglich

—  
Uw applaus krijgt kleur dankzij de bloemen van Bloemblad.

Dit concert wordt u aangeboden door



ORKESTRAAL

VOCAAL

VR 18 MEI 2018

# Budapest Festival Orchestra

Mahler. Das Lied von der Erde

20.00 Concertzaal  
19.15 Inleiding door Mark Delaere

—  
**Budapest Festival Orchestra:** orkest  
**Iván Fischer:** dirigent  
**Elisabeth Kulman:** alt  
**Robert Dean Smith:** tenor

**Gustav Mahler (1860-1911)**  
*Blumine* (1884)

**Gustav Mahler**  
*Des Knaben Wunderhorn*

- Revelge (1899)
- Wo die schönen Trompeten blasen (1898)
- Der Tamboursg'sell (1901)

*pauze*

**Gustav Mahler**  
*Das Lied von der Erde* (1908-09)

- Das Trinklied vom Jammer der Erde
- Der Einsame im Herbst
- Von der Jugend
- Von der Schönheit
- Der Trunkene im Frühling
- Der Abschied

---

Met Nederlandse boventiteling  
Uw applaus krijgt kleur dankzij de  
bloemen van Bloemblad.

ORKESTRAAL VOCAAL

ZA 19 MEI 2018

# Budapest Festival Orchestra & Czech Philharmonic Choir of Brno

Mahler. Symfonie nr. 2

20.00 Concertzaal  
19.15 Inleiding door Mark Delaere

—  
**Budapest Festival Orchestra:** orkest  
**Czech Philharmonic Choir of Brno:** koor  
**Iván Fischer:** dirigent  
**Christiane Karg:** sopraan  
**Elisabeth Kulman:** alt  
**Petr Fiala:** koorleider

**Gustav Mahler (1860-1911)**  
*Symfonie nr. 2 in c 'Auferstehung'*  
(1888-94)

- Allegro maestoso
- Andante moderato
- In ruhig fliessender Bewegung
- Urlicht
- Im Tempo des Scherzo

---

Met Nederlandse boventiteling  
Uw applaus krijgt kleur dankzij de  
bloemen van Bloemblad.

Dit concert wordt opgenomen door Klara  
en uitgezonden op vrijdag 13 juli 2018 om  
20 uur tijdens 'Klara Live'. Bedankt voor  
het vermijden van storende geluiden, ook  
tussen de delen.

ORKESTRAAL VOCAAL

# Mahlers muzikale universum

Van Gustav Mahler stamt de uitspraak: 'Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen'. Hij gaf die verklaring in de context van de *Derde symfonie*, maar ze is veelzeggend voor Mahlers symfonische kunst in het algemeen. Er spreekt de ambitie uit om de hele wereld te vatten in een symfonie, ook wanneer die wereld er een is van extreme tegenstellingen. Verschillende esthetische registers volgen elkaar dan ook plots en zonder overgang op. Mahler benut zowel de gestiek en expressiviteit van de verheven romantische stijl als elementen die daarmee onverenigbaar geacht worden, zoals 'banale' volkswijsjes en 'sentimentele' melodieën. Hij refereert zowel aan de natuur (nabootsing van vogelroepen, koebellen, de speelaanduiding 'wie ein Naturlaut' waarmee de *Eerste symfonie* opent) als aan de grootstedelijke context. Hij schrijft zowel een fuga als een militaire mars, een koraal als een Ländler. Hij paart lyriek aan sarcasme, naïviteit aan complexiteit, esthetische illusie aan afstandelijkheid. Critici verweten hem dat zijn symfonieën reusachtige potpourri's waren. Het verwijt is onterecht maar begrijpelijk, gezien de snelle opeenvolging van krasse tegenstellingen. Voor Mahler zijn deze tegenstellingen

**'Het muzikale universum van Gustav Mahler is even panoramisch, contradictorisch, uitdagend en verwarrend als de werkelijkheid, zonder die te imiteren.'**

- Mahlers muziek poogt de hele wereld te vatten in een symfonie
- De componist put uit heel verschillende stijlen en invloeden

slechts schijn, want aspecten van hetzelfde (muzikale) universum.

De hele wereld vatten in een symfonie: zijn Mahlers symfonieën dan programmuziek, composities waarin de componist een relatie schept tussen klanken en een buitenmuzikale werkelijkheid? Mahler concipieerde zijn eerste twee symfonieën aanvankelijk inderdaad geheel of gedeeltelijk als symfonisch gedicht, inclusief 'verklarende tekst'. Omdat hij uiteindelijk niet geloofde dat een tekst de 'inhoud' van muziek kan uitdrukken, trok hij die programmatische teksten al vlug terug. Hij bleef immers trouw aan het basisprincipe van de romantische muziekethica: muziek drukt de diepste (metafysische) inhouden uit in een taal die ons verstand niet begrijpt. Een tekst bij een instrumentale compositie zoals een symfonisch gedicht of een programmatische symfonie is in die optiek slechts een lachwekkend onvolmaakt middel om iets te suggereren van wat enkel en alleen door muziek zelf kan uitgedrukt worden. In oorsprong was de tegenstelling tussen absolute muziek (de symfonie) en programmuziek (het symfonisch gedicht) dus lang niet zo radicaal. (Later zou het symfonisch gedicht een betekeniswijziging ondergaan in naturalistische zin. Richard Strauss ging er prat op dat hij in staat was 'ein Bierglas tönend zu machen'. Ook in esthetisch opzicht is er een wereld van verschil tussen Strauss en Mahler.) De uitspraak van Mahler dat hij de hele wereld

wilde uitdrukken in een symfonie, moet dus begrepen worden tegen de achtergrond van het romantisch concept van de absolute muziek, waarvan zin en betekenis uitsluitend in de muziek zelf berust en die verzaakt aan buitenmuzikale toelichtingen of verklaringen.

In dat opzicht is het deel van de uitspraak waarin Mahler beweert dat hij een dergelijke wereld 'opbouwt met alle mogelijke middelen van de aanwezige techniek' sterk onderbelicht. Mahler bootst de werkelijkheid niet na, hij construeert een muzikale wereld. Opdat die zo omvattend mogelijk zou zijn, zet hij alle formele, orkestrale, melodische, contrapuntische, harmonische en esthetische middelen in. Een netwerk van motieven waarborgt coherentie, zelfs bij de scherpste contrasten. Het muzikale universum van Gustav Mahler is even panoramisch, contradictorisch, uitdagend en verwarrend als de werkelijkheid, zonder die te imiteren.

**Blumine en Lieder eines Knaben Wunderhorn**  
*Blumine* is een kort, zacht en lieflijk Andante dat Mahler oorspronkelijk concipieerde als tweede, trage beweging van zijn *Symfonie nr. 1*. Na drie uitvoeringen van deze symfonie verwijderde hij dit deel, overigens tegelijkertijd met de programmatie over de symfonie. Omdat dit deel ook niet opgenomen werd in de uitgegeven orkestpartituur zou het nog tot eind de jaren 1960 duren vooraleer het manuscript teruggevonden werd. Vanaf dan verscheen *Blumine* opnieuw op concertprogramma's, maar dan als afzonderlijk werk.

*Des Knaben Wunderhorn* is een uitgave van Duitse volkspoëzie door Achim von Arnim en Clemens Brentano uit het begin van de 19e eeuw. In de loop van de jaren 1880 zette Mahler daarvan een tiental teksten op muziek, die later gepubliceerd zouden worden onder de titel *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit*. Met Mahlers *Wunderhorn*-liederen wordt vandaag doorgaans verwezen naar

de orkestliederen die hij vanaf 1892 componeerde op deze volkse gedichten, en die in eerste instantie onder de titel *Humoresken* (1899) werden uitgegeven. *Revelge* (1899) en *Der Tambours'gsell* (1901) zijn latere toevoegingen. Voor deze Mahler-driedaagse selecteerde Iván Fischer zes liederen die niet in Mahlers *Wunderhorn*-symfonieën 2 tot 4 zijn opgenomen. De toon van deze liederen is in overeenstemming met de volkse teksten: licht, schalks, met diatonische, volksliedachtige melodieën die samen met de typische orkestratie toch ook onmiskenbaar 'mahleriaans' zijn.

## Symfonie nr. 2 in c 'Auferstehung'

In 1888 voltooit Mahler *Totenfeier*, een symfonisch gedicht en dus een eendelig werk voor orkest gebaseerd op een buitenmuzikaal programma. De volgende jaren beslist hij om *Totenfeier* in te zetten als openingsdeel van zijn *Symfonie nr. 2*. De transfert van programmuziek naar absolute muziek is voltooid van zodra Mahler het vage programma van de symfonie over leven, dood en verrijzenis definitief terugtrekt. Enkel het feit dat het openingsdeel het karakter van een dodenmars heeft, herinnert aan het oorspronkelijke concept. Die herinnering is vaag: een treurmars hoeft geen programma om als deel van een symfonie te functioneren, zoals het openingsdeel van Mahlers *Symfonie nr. 5* later zou aantonen. Het muzikale gewicht van de *Symfonie nr. 2* berust ontgensprekelijk op het openings- en het slotdeel. Tussen deze langste en meest massieve delen plaatst Mahler drie bewegingen waarin musici en luisteraars even op adem kunnen komen. Het trage tweede deel is een *Ländler*, een Oostenrijkse volksdans in driekwartsmaat met als speelaanduiding *grazioso*. Dan volgt een scherzo waarin Mahler de melodie uit het humoristische *Wunderhorn*-lied *Des Antonius von Padua Fischpredigt* verwerkt. De toon blijft dan ook schertsend, zonder het bittere sarcasme dat sommige scherzi van latere symfonieën doordringt. Pas naar het einde toe van deze beweging

## Mahlers orkestratie is vanaf zijn Vierde symfonie bijzonder subtiel en vernieuwend.'

volgt een climax waarvan een zekere bedreiging uitgaat. In het vierde deel zingt de solo alt *Urlicht*, een ander lied uit de *Wunderhorn*-cyclus. Deze beweging fungeert slechts als opstapje naar de lang uitgesponnen, grandioze *Finale*. Daarin voegt Mahler in eerste instantie thema's en passages uit de vorige vier bewegingen samen, waardoor een sterk episodisch, versnipperd klankbeeld ontstaat. Ook het *Dies irae*-motief uit de eerste beweging duikt hier terug op, alvorens Mahler het koor de hymne *Die Auferstehung* laat inzetten. Voor de tekst van deze hymne grijpt Mahler terug naar een gedicht van Friedrich Gottlieb Klopstock, waarvan hij evenwel slechts de eerste 9 regels gebruikt, aangevuld met 26 regels van eigen hand. De koorfinale herinnert onwillekeurig aan Beethovens *Symfonie nr. 9*, maar dan nog majestueuzer. Zo voegt Mahler pas hier een groot orgel toe, en liet hij zelfs kerkklokken aanrukken voor de uitvoering van dit slotdeel. Ten slotte signaleer ik nog twee eigenaardigheden. Mahler gebruikt ook in deze symfonie een *Fernorchester* bestaande uit koperblazers en percussie. Die instrumenten staan niet op, maar achter het podium opgesteld. Mahler beoogde hier een ruimtelijke werking mee, zoals blijkt uit de partituur: het *Fernorchester* dient uit 'entgegengesetzter Richtung' te klinken. Een ander partituurvoorschrift van Mahler wordt vandaag de dag bijna altijd genegeerd. Als er toch een pauze van 5 minuten zou volgen op de uitvoering van het eerste deel, weet dan dat dit onderdeel

is van een partituurgetrouwe authentieke uitvoeringspraktijk.

### Symfonie nr. 4 in G

Mahlers symfonieën nr. 2 tot 4 worden vaak samen als coherent groep beschouwd en als de *Wunderhorn*-symfonieën aangeduid. In elk van deze drie symfonieën verwerkte Mahler inderdaad een of meerdere liederen uit de verzameling *Lieder eines Knaben Wunderhorn*. Er is nochtans veel voor te zeggen om een cesuur te plaatsen na de *Symfonie nr. 3*, en de *Wunderhorn*-groep zodoende te ontbinden. De eerste drie symfonieën hebben een massief karakter. Ze zijn expansief, extravert en een modelvoorbeeld van laatromantische expressie. Vanaf de *Vierde symfonie* voegt Mahler daar echter nog kenmerken aan toe die vooruitwijzen naar ontwikkelingen in de muziek uit de 20e eeuw. Deze symfonie staat dus niet enkel letterlijk maar ook figuurlijk op de drempel van de 20e eeuw. Neem nu bijvoorbeeld de openingsmaten van het eerste deel: in plaats van onmiddellijk te starten met het lyrische hoofdthema van de strijkers schrijft Mahler eerst drie maten die afwijken van dat romantische klankbeeld. Het herhaalde staccato-akkoord met zeer korte voorslagjes in de fluiten bereiden in combinatie met de korte tikjes op een slee-bel helemaal niet voor op wat komen gaat. Fragmentering is vanaf nu een basisbestanddeel van Mahlers symfonische taal. Die verbrokkeling kan de vorm aannemen van de opsplitsing van een melodie over verschillende instrumenten heen. Op andere plaatsen onderbreekt Mahler het muzikale discours plots om er compleet andere muziek tussen te voegen. Vanaf deze *Vierde symfonie* zou Mahlers muziek ook wat scherper klinken. Dat kan te maken hebben met een groter aandeel van dissonantie in de harmonie en het contrapunt, maar ook met de muzikale uitdrukking. Het tweede deel is bijvoorbeeld een schijnbaar eenvoudig scherzo, totdat de solo viool een melodie aanheft die wel eens vergeleken is met Magere Hein die met zijn vedel ten dans uitnodigt.

Plots klinkt deze muziek wat harder, zelfs enigszins cynisch, en zet ze de stap van romantiek naar expressionisme. Mahler bereikt deze scherppte op deze plaats onder meer ook door de inzet van een anders gestemde viool. Het is inderdaad vooral op vlak van instrumentatietechniek dat deze symfonie een nieuwe fase inluidt in Mahlers oeuvre. Zijn orkestratie is vanaf nu bijzonder subtiel en vernieuwend. In trage bewegingen behoudt hij vaak de romantische strijkersklank (zo ook in het derde deel van deze symfonie), maar op andere plaatsen verruimt Mahler dat palet aanzienlijk via ongebruikelijke instrumenten, speeltechnieken en instrumentencombinaties. In het slotdeel zingt een lichte sopraan met het engelachtige timbre van een knaap nog het lied *Das himmlische Leben* uit de liedcyclus *Des Knaben Wunderhorn*.

### Das Lied von der Erde

Typisch voor Mahlers symfonisch werk is de symbiose van genres. Doorgaans slokken Mahlers symfonieën andere genres op zoals het symfonisch gedicht, het (orkest-) lied, de koorsymfonie of het oratorium. In *Das Lied von der Erde* gebeurt de symbiose in de andere richting. In dit werk slotk Mahler de principes van de symfonie op in een cyclus orkestliederen. Geheel terecht gaf hij *Das Lied von der Erde* de ondertitel *Eine Symphonie für eine Tenor- und Alt (oder Bariton) Stimme und Orchester* mee.

## 'In Das Lied von der Erde slotk Mahler de principes van de symfonie op in een cyclus orkestliederen.'

Enkel bijgeloof weerhield Mahler ervan dit werk niet als zijn *Symfonie nr. 9* de wereld in te sturen. Hij wilde blijkbaar niet hetzelfde lot ondergaan als zovele componerende collega's – van Beethoven tot Schubert, van Dvořák tot Bruckner – die tijdens of vlak na de compositie van hun 'negende' overleden. (De ironie van de geschiedenis maakt dat Mahler uiteindelijk evenmin aan dat tragische lot zou ontsnappen, het *Adagio* van de geplande *Symfonie nr. 10* ten spijt.) In 1907 publiceert Hans Bethge zijn Duitse vertaling van oud-Chinese poëzie onder de titel *Die Chinesische Flöte*. Mahler koos zes gedichten uit deze cyclus als tekst voor *Das Lied von der Erde*, die hij afwisselend door tenor en alt solo laat zingen. Naar vormopbouw, stemmingsgeaardheid en motivische integratie van de zes delen is dit zoals gezegd toch eerder een symfonie dan een liedcyclus. Kenmerkend is alweer het grote muzikale gewicht van de hoekdelen. In het openingslied schreeuwt de tenor zijn onmacht uit over de zinloosheid van het menselijk bestaan. De schreeuw moet ook letterlijk begrepen worden, als een wanhopige en tot mislukking gedoemde poging om boven de overweldigende orkestklank uit te komen. De volgende vier liederen hebben in vergelijking daarmee het karakter van een scherzo of intermezzo, met achtereenvolgens accenten van melancholische natuurpoëzie, jeugdige levensvreugde, estheticisme en dronkenschap. In het slotdeel, het wonderbaarlijke *Der Abschied*, waagt Mahler een meesterzet: een symfonie niet afronden met een triomfantelijke finale, maar met een bezinnend *Adagio*. Dat kunststukje zou hij nog eens overdoen in de *Symfonie nr. 9*, maar in *Das Lied von der Erde* is het slotadagio door de dimensies (de uitvoering ervan duurt bijna even lang als de vorige vijf delen samen) en door de intensiteit waarmee de thematiek van het afscheid in klanken gevat wordt, werkelijk adembenemend.

— Mark Delaere

# Gustav Mahler en de Welte-Mignon opnames

Op 8 november 1905 voerde Oskar Fried in Berlijn de *Tweede symfonie* van Gustav Mahler uit, in aanwezigheid van de componist. Daags nadien keerde Mahler niet onmiddellijk terug naar Wenen, maar maakte hij een omweg via Leipzig, waar hij halt hield in de opnamestudio van het Freiburger gezelschap M. Welte & Söhne om vier partituren, met eigen composities voor de Welte-Mignon-piano, in te spelen.

Deze vier piano-opnames, waaronder ook het vierde deel van de *Vierde symfonie*, zijn de enige geluidsdocumenten waarop we Gustav Mahler zelf aan het werk kunnen horen. Volgens zijn vrienden zat hij als betoverd en met ongebreideld enthousiasme aan de piano en vertolkte hij de werken met een ongekende zeggingskracht. Zuiver pianistisch gesproken mogen Mahlers opnames voor pianorollen dan wel de grenzen van het haalbare bereiken, zijn immense scheppende kracht is niettemin alomtegenwoordig.

Het bedrijf M. Welte & Söhne genoot al meer dan 50 jaar naam en waardering in aristocratische kringen met de bouw van zelfspelende orgels en orkesten, toen het in de herfst van 1904 op de beurs van Leipzig met zijn Welte-Mignon voor sensatie zorgde. Welte & Söhne stelden een pianotoestel voor waarop geperforeerde papierrollen konden worden afgespeeld, die het authentieke spel van pianisten reproduceerden met alle dynamische subtiliteiten.

Anders dan bij de pianola kon men nu het persoonlijke spel van een kunstenaar 'zoals op een fotografische afbeelding' voor het nageslacht bewaren. De opnamestudio's in Leipzig en Freiburg kenden letterlijk een invasie van beroemde pianisten en componisten.

De instrumenten werden met een luchtpomp aangedreven en aangeboden als 'Vorsetzer' of als 'Kabinett' zonder klavier of ze werden geïnstalleerd in piano's en vleugelpiano's van de grootste merken. Tijdens de Eerste Wereldoorlog was er een repertoire van zo'n 2500 muziektitels beschikbaar. De Welte-catalogus bevat veel werken van Liszt, Wagner en Chopin en maar enkele werken van Bach, Mozart en Beethoven, wat aansluit bij de muzikale smaak van die tijd. Het spel van de pianisten werd opgetekend op papieren rollen, die vervolgens met behulp van machines met de hand werden gestanst. Elke toonhoogte had een eigen track, het volume werd gecodeerd op aparte tracks. Tijdens het afspelen werden de rollen over een aftastbalk getrokken en pneumatisch gelezen.

Wat we horen is een tijdsvenster dat, hoewel het 100 jaar oud is, toch een live-vertolking neerzet. Er zijn maar erg weinig instrumenten die één of twee wereldoorlogen en de moderniseringsfase van de jaren 1960 hebben overleefd. Vandaag de dag zijn bovendien slechts enkele mensen in staat om de technisch zeer interessante speeluitrusting van Welte te restaureren en te onderhouden.

— Hans-W. Schmitz

# 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.

**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 de Berliner Philharmoniker, Concertgebouworkest Amsterdam, New York Philharmonic en Cleveland Orchestra. Als operadirigent werd Iván Fischer uitgenodigd door de opera's van Londen, Parijs, Zürich, Frankfurt, Boedapest, Wenen en Stockholm.

**Dénes Várjon (HU)** studeerde aan de Franz Liszt Academie in Boedapest. Tot zijn docenten behoren Sándor Falvai voor piano en Ferenc Rados en György Kurtág voor kamermuziek. Parallel aan zijn studies in Boedapest nam hij geregeld deel aan de masterclasses van András Schiff. Op zijn vijfentwintigste maakte hij zijn debuut op de Salzburger Festspiele met de Camerata Academia Salzburg. Sindsdien was hij te gast op de belangrijkste festivals wereldwijd. Tot zijn vaste kamermuziekpartners behoren Steven Isserlis, Hagen Quartett, Leonidas Kavakos, András Schiff ... Sinds 1994 doceert Várjon aan de Franz Liszt Academie in Boedapest.

bio



**Izabella Simon (HU)** studeerde piano aan de Franz Liszt Academy of Music in Boedapest bij Ferenc Rados en György Kurtág. Simon is een graag geziene gaste op Europese festivals als soliste of samen met partners als Miklós Perényi, Steven Isserlis, Christoph Richter, Radovan Vlatkovic en Andrea Rost. Ze deelt vaak het podium met haar echtgenoot Dénes Várjon. Ze zijn samen artistiek leider van kamara.hu, Hongarijes prestigieuze kamermuziekfestival in de Franz Liszt Academy.

Na haar studies zang aan het Salzburg Mozarteum en aan het conservatorium in Verona vervoegde **Christiane Karg (DE)** het ensemble van de Opera van Frankfurt en was ze lid van de International Opera Studio aan de Hamburgse Opera. In 2006 maakte ze haar veelbelovend debuut op het Salzburg Festival. Karg is geregeld te gast in het Theater an der Wien, de Bayerische Staatsoper Munich, de Komische Oper Berlin en de Opéra de Lille. In 2015 stond ze voor het eerst op de planken van The Royal Opera House, Covent Garden en een jaar later van het Teatro alla Scala in Milaan. Tijdens concerten deelde ze het podium met dirigenten als Nikolaus Harnoncourt, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Mariss Jansons en Christian Thielemann.

**Elisabeth Kulman (AU)** is een van de meest inspirerende mezzo's van vandaag. Met haar kleurrijke timbre, haar charismatische podiumprésence en haar muzikale veelzijdigheid overtuigt ze haar publiek. Na studies aan het conservatorium in Wenen, debuteerde ze in de Volksoper in Wenen. Sinds 2010 werkt Kulman als freelancer en staat ze geregeld op de podia van Wenen, Parijs, Londen, München, Berlijn, Tokyo ... aan de zijde van prestigieuze orkesten onder leiding van onder anderen Zubin Mehta, Kirill Petrenko, Christian Thielemann, Marek Janowski en Franz Welsch-Möst.

Na studies zang en saxofoon aan de Pittsburgh State University en de New Yorkse Juilliard School brak **Robert Dean Smith (US)** internationaal door in 1997 als Walther von Stolzing in Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* op de Bayreuther Festspiele. Daarna volgden alle grote operahuizen, onder meer in Berlijn, Hamburg, Amsterdam, Barcelona, Madrid, Brussel, Parijs, Londen, Milaan, Wenen, New York en Tokyo. Zijn veelzijdige repertoire omvat rollen in het Duits, Italiaans, Frans en Russisch.

Het **Czech Philharmonic Choir of Brno (CZ)** werd in 1990 opgericht door koorleider en directeur Petr Fiala. Als trouwe gast van prestigieuze festivals focust het koor zich voornamelijk op de uitvoering van oratoriums en cantates, met ongeveer 90 concerten per jaar. Het koor mocht talrijke onderscheidingen op zijn naam schrijven voor zijn opnames, waaronder twee European Echo Klassik awards, maar ook de 'Preis der Deutschen Schallplattenkritik'.

Lees meer over de favoriete Brugse plekjes van de orkestleden van het Budapest Festival Orchestra op [concertgebouw.be/blog-bfo](http://concertgebouw.be/blog-bfo)

**VERKEN EEN GEHEEL NIEUW UNIVERSUM** —C—

**18 — 19**  
KOSMOS

Ontdek het nieuwe seizoen op [concertgebouw.be](http://concertgebouw.be) en boek je tickets vanaf dinsdag 22 mei

**WORD VRIEND VAN HET CONCERTGEBOUW**

- Boek als eerste je tickets voor het nieuwe seizoen
- Kijk mee achter de schermen of beleef een unieke meet & greet
- Kom gratis naar een van de Vriendenvoorstellingen
- Kom gratis naar het gesprek rond de seizoensdramaturgie

Meer over deze en andere voordelen op [www.concertgebouw.be/vrienden](http://www.concertgebouw.be/vrienden)

— CONCERT —  
— GEBOUW —  
— VRIEND —

# Budapest Festival Orchestra

## eerste viool

Guy Braunstein °  
Giovanni Guzzo \*  
Tamás András ^  
Violetta Eckhardt  
Ágnes Bíró  
Mária Gál-Tamási  
Radu Hrib  
Erika Illési  
István Kádár  
Péter Kostyál  
Eszter Lesták Bedő  
Gyöngyvér Oláh  
Gábor Sipos  
Csaba Czenke  
Emese Gulyás  
Zoltán Tuska  
Bence Asztalos ^  
Balázs Bujtor ^

## tweede viool

Tímea Iván  
Györgyi Czirik  
Tibor Gátay  
Krisztina Haják  
Zsófia Lezsák  
Levente Szabó  
Zsolt Szefcsik  
Antónia Bodó  
Noémi Molnár  
Anikó Mózes  
Zsuzsanna Szlávik  
Gabriella Nagy  
Erika Kovács ^  
Pál Jász ^

## altviool

Ferenc Gábor  
Ágnes Csoma  
Cecília Bodolai  
Zoltán Fekete  
Barna Juhász  
Nikoletta Reinhardt  
Nao Yamamoto  
Csaba Gálfi  
Miklós Bányai  
István Rajncsák  
László Bolyki ^  
István Polónyi ^

## cello

Antoaneta Emanuilova  
Lajos Dvorák  
Éva Eckhardt  
György Kertész  
Gabriella Liptai  
Kousay Mahdi  
Rita Sovány  
Orsolya Mód  
Jung-Hsuan Ko  
György Markó ^

## contrabas

Zsolt Fejérvári  
Attila Martos  
Károly Kaszás  
Géza Lajhó  
László Lévai  
Csaba Sipos  
Tibor Tabányi ^  
Andor Bóni ^

## fluit

Gabriella Pivon  
Anett Jóféldi  
Bernadett Nagy  
Berta Bánki

## hobo

Philippe Tondre  
Eva Neuszerova  
Clement Noël  
Nehil Durak \*\*

## klarinet

Ákos Ács  
Rudolf Szitka  
Roland Csalló  
Daniel Roscia \*\*  
Zoltán Szűcs \*\*

## fagot

Bence Bogányi  
Dániel Tallián  
Sándor Patkós  
Zoltán Kovács °^

## hoorn

Zoltán Szóke  
András Szabó  
Dávid Bereczky  
Zsombor Nagy  
Péter Erdei ^  
János Keveházi ^  
Boštjan Lipovšek ^  
Gábor Tóth ^

## trompet

Gergely Csikota  
Tamás Dávida ^  
Tamás Póti  
Zoltán Tóth ^  
Antal Nagy ^  
Zsolt Czeglédi  
Victor Koch Jensen ^  
Richárd Kresz ^  
Bence Kirsch ^

## trombone

Balázs Szakszon \*\*  
Attila Sztán \*\*  
Csaba Wagner \*\*  
Norbert Zakó \*\*

## tuba

József Bazsinka \*\*

## pauken

Roland Dénes  
Boglárka Fábry ^

## percussie

László Herboly  
István Kurcsák  
Ulf Breuer  
Gábor Pusztai °^

## harp

Ágnes Polónyi  
Rosanna Rolton \*\*

## celesta, orgel

László Adrián Nagy \*\*

## assistent-dirigent

Leo McFall

# Czech Philharmonic Choir of Brno

## sopraan

Petra Balášová  
Lenka Bartošová  
Lenka Brabcová  
Markéta Fiksová  
Michaela Grundová  
Bohdana Hlaváčková  
Markéta Marečková  
Věra Melicharová  
Jana Melišková  
Jana Nešutová  
Petra Olexová  
Romana Pávková  
Kseniya Suprunovich  
Barbora Šturmová  
Pavčina Švestková  
Michaela Tománková  
Lenka Turčanová  
Petra Vachová  
Jana Zachovalá

## alt

Romana Crháková  
Jitka Hedijová  
Lenka Herzanová  
Lucie Hubená  
Jana Janků  
Adriana Mahdalová  
Jana Matějů  
Tamara Morozová  
Jana Plachetková  
Dita Stejskalová  
Dagmara Suchá  
Marie Vrbová  
Pavla Zbořilová  
Milena Zmeškalová  
Miriam Zuziaková

## tenor

Tomáš Badura  
Jiří Běluša  
Jakub Daňhel  
Tomáš Dittmann  
Martin Fabián  
Robert Ferrer  
Martin Javorský  
Filip Kavoň  
Roman Kopřiva  
Michal Kuča  
Antonín Libich  
Tomáš Pažourek  
Pavel Souček  
František Šudák  
Jan Švábenský  
Vladimír Trhal  
Jaromír Votava

## bas

Aleš Baláš  
Michal Blažek  
Pavel Černý  
Pavel Drápal  
Martin Frýbort  
František Herman  
Václav Jeřábek  
Martin Keberle  
Igor Krejčí  
Pavel Maška  
Viktor Moravec  
Aleš Procházka  
Pavel Rašovský  
Tomáš Suchomel  
Jiří Vejmelka  
David Vonšik

# In de kijker

**DONDERDAG**

**31 MEI 2018**

20.00 Concertzaal



© Veerle Vercauteren

## Laureatenconcert Koningin Elisabethwedstrijd Nationaal Orkest van België

Uw kans om de grootste zangtalenten uit de 80e editie van deze prestigieuze wedstrijd live en zonder wedstrijdstress aan het werk te horen. Ontdek de zangers van morgen!

**ZONDAG**

**03 JUN 2018**



15.00 Concertzaal



## BBC Scottish Symphony Orchestra Elgars hits

Britannia rules: een Brits toporkest vertolkt Edward Elgars dramatische en virtueuze *Celloconcerto* én zijn bijzonder meeslepende en mysterieuze *Enigmavariaties*.

Laat weten wat je van het concert vond op

 ConcertgebouwBrugge  
 @concertgebouwbr

info & tickets +32 70 22 12 12 — In&Uit: 't Zand 34, Brugge

**concertgebouw.be**