

BEETHOVEN,
SONATA'S I-IV

IGOR LEVIT, PIANO

30 SEPT. '16
01 OCT. '16
09 NOV. '16
08 DEC. '16

GROTE ZAAL HENRY LE BŒUF ·
GRANDE SALLE HENRY LE BŒUF



PIANOS MAENE FLAGSHIP STORE GHENT
exclusive brands Steinway & Sons - Boston - Essex - Doutréline



STEINWAY
PIANO GALLERY
BELGIUM



Steinway Piano Gallery Belgium
Pieter Van Reysschootlaan 2 B-9051 Ghent
(Next to exit E40 - Sint-Denijs-Westrem)

Pianos Maene Brussels
Argonnestraat 37 B-1060 Brussels
(Near to the railway station Brussels South)

Other Showrooms in Antwerp, Lanaken and
Ruislede (headquarters and workshop)

Steinway & Sons - Boston - Essex - Doutréline

www.maene.be

**Une symphonie de fruits.
Een symfonie van fruit.**



Les pastilles Grether's – au goût délicieusement fruité
et à la consistance incomparable.

Grether's pastilles – met een heerlijk fruitige smaak
en unieke consistentie.

Disponible en pharmacie – Beschikbaar bij de apotheek

**BIEN PLUS QU'UN DÉLICE.
MEER DAN LEKKER.**

BO ZAR



“Enjoy a backdrop of unique performing arts, fascinating exhibition halls and magnificent reception rooms for your event. With BOZAR, you can experience a true partnership for inspired and tailored-made gala dinners, presentations, events, conferences or seminars for 20 to 2200 people. BOZAR’s passion, emotion and professionalism will shine through your event - with the influence of BOZAR’s unique artistic programme.”

Contact: corp@bozar.be · +32 2 507 84 45

CORPORATE

„Wahre Kunst bleibt unvergänglich“

“Ware kunst is onvergankelijk”

« L’art véritable est impérissable »

Ludwig van Beethoven

Ontmoeting met Igor Levit, p. 3

Inleiding op de Beethoven-sonates, p. 6

Rencontre avec Igor Levit, p. 10

Introduction aux sonates de Beethoven, p. 14

30 SEPT. '16 – Beethoven, Sonata's I, p. 20

01 OCT. '16 – Beethoven, Sonata's II, p. 26

09 NOV. '16 – Beethoven, Sonata's III, p. 34

08 DEC. '16 – Beethoven, Sonata's IV, p. 40

Woordenlijst · Glossaire, p. 46

Space between the Notes, p. 47

Gelieve uit respect voor de artiesten en de muziek de stilte te bewaren. Schakel je gsm of elektronisch uurwerk uit en hoest niet onnodig. Het is verboden te fotograferen, te filmen en opnames te maken.
Pour les artistes et la musique, merci de respecter le silence. Veuillez à éteindre téléphones portables, montres électroniques et à réprimer les toux. Il est interdit de photographier, filmer et enregistrer.



Joseph Karl Stieler, Portret van Ludwig van Beethoven die de *Missa Solemnis* componeert - Portrait de Ludwig van Beethoven composant la *Missa Solemnis*, 1820, Beethoven-Haus, Bonn

“HOE VAKER IK BEETHOVEN SPEEL, HOE GELUKKIGER IK WORD”.

IGOR LEVIT, *BEETHOVEN SONATA'S I-IV*

Vraag aan muzikanten wat het meest speciale is in hun leven, en velen zullen antwoorden: muziek. Niet Igor Levit. Voor hem is muziek ‘het meest normale in mijn leven’. De Duitse pianist bedoelt dat muziek voor hem zo evident is, zo natuurlijk tot hem komt, dat hij muziek niet los kan zien van zijn persoon. Met andere woorden, Levit ademt muziek. Dergelijke muzikale genen heb je nodig om de integrale Beethovensonates te spelen - anders is deze opgave simpelweg onmenselijk. In 2016-2017 hoor je het eerste deel van de Beethovencyclus. Het volgende seizoen werkt Levit deze indrukwekkende opgave af.

De integrale Beethovencyclus lijkt nog ambitieuzer in de wetenschap dat Levit pas 30 jaar is. Maar de Duitser komt erg goed beslagen op het ijs. In 2005 won Levit, als jongste deelnemer, maar liefst vier prijzen op de Arthur Rubinstein Competition in Tel Aviv: de Silver Prize, de prijs voor beste uitvoerder van kamermuziek, de publieksprijs en de prijs voor beste uitvoerder van hedendaagse muziek. Eerder mocht Levit al de Eerste Prijs van de International Hamamtsu Piano Academy Competition in Japan op zijn naam schrijven. In de tien jaar die sindsdien verstreken zijn, heeft de carrière van Levit een steile vlucht genomen en heeft hij enorm gewonnen

aan ervaring en maturiteit. Zo speelde hij de voorbije jaren onder meer met de Berliner Philharmoniker (Riccardo Chailly), het Cleveland Orchestra (Franz Welser-Möst), het City of Birmingham Symphony Orchestra (Andris Nelsons) en het Tonhalle-Orchester Zurich (Bernhard Haitink).

Ten slotte werd zijn opname van de Goldbergvariaties van Bach, de Diabellvariaties van Beethoven en *The People United Will Never Be Defeated!* van Rzewski (Sony Classical) op 15 september bekroond met de prestigieuze Recording of the Year Award 2016 van Gramophone.

Bovendien is Ludwig van Beethoven allesbehalve een vreemde voor Levit. Met violiste Julia Fischer bracht Levit de complete vioolsonates in Berlijn, Londen, München, Zürich en Parijs. En met Daniel Müller-Schott speelde hij eerder de cellosonates van Beethoven.

Ook met Beethovens pianosonates is Levit al langer vertrouwd. Van de vijf laatste sonates maakte de pianist een opname, die bijzonder goed onthaald werd. Het album won meerdere prijzen, waaronder de BBC Music Magazine Newcomer of the Year 2014 Award en een ECHO Klassik. Bovendien zijn de Beethovenconcerten bij BOZAR niet Levits eerste project waarbij hij de integrale sonates brengt. Eerder ondernam hij het huzarenstukje reeds bij de Tonhalle in Düsseldorf. Is er één

sonate in het bijzonder om naar uit te kijken? Op de volgende drie vragen – zijn lievelingssonate, de sonate waar hij het langst op gestudeerd heeft, en de sonate die fysiek het meest veeleisend is – antwoordt Levit alvast drie keer hetzelfde: “de Hammerklaviersonate!” Over deze en andere sonates, laten we Levit aan het woord.

– **Alle specialisten – maar zelfs als leek kan je het horen – zijn het erover eens: de Pianosonate nr. 12, op. 26 is iets nieuws. Wat gebeurt er in dit werk?**

‘Volgens mij introduceerde Beethoven voortdurend nieuwigheden. Denk maar aan de “Pathétique”, het opus 10/3, of de *Vierde pianosonate in Es*, dezelfde toonaard als van de *Eroica*. Wat er specifiek aan de hand is met het opus 26? Vooral de vorm is erg vrij. Beethoven schreef bijna een romantische reeks variaties. Voordien had Beethoven geen variaties geschreven als openingsdeel van een werk – Mozart had dat wel al gedaan, denk maar aan zijn *Pianosonate in A*, met het bekende *Rondo alla Turca*. Beethoven, de grootmeester van de variatie, gaf het genre een volledig nieuwe invulling.’

‘Het opus 26 was trouwens het eerste werk dat ik ooit publiekelijk speelde. Ik was nog erg klein, slechts twaalf jaar. Mijn toenmalige leraar Hans Leygraf had ze mij opgegeven. Daarna volgde het opus 2/2, dat ik vele honderden keren heb gespeeld. Dan kwamen de “Storm”-sonate en de “Waldstein”-sonate, die ik ook talloze keren heb gespeeld.’

– **Waarom is het begin van de “Waldstein”-sonate zo indrukwekkend?**

‘Omdat ze gewoon zo lekker is. Omdat ze waanzinnig is. Omdat ze davert. Dat begin is een aardbeving. Je hartslag gaat naar driehonderd slagen per minuut; het

werk is één en al leven. Op een klavier kan je geen vibrato spelen. Je slaat een toon aan, de hamer beroert de snaar, en *that’s it*. De klank weerklinkt. Maar hoe ontstaat een vibrato op de piano, hoe krijg je het klavier aan het trillen? Daarover gaat dat mieterse begin.’

– **Is Beethoven in de eerste plaats de held van de ritmiek?**

Hij is óók een held van de ritmiek. Als je zijn werk analyseert, merk je dat er hele maten zijn waarin geen melodie voorkomt. In de plaats daarvan zijn er vormen. Beethoven is in de eerste plaats zo ongelooflijk vrij: als geen ander is hij op vormelijk vlak én vrij én volmaakt. Beethoven is in de eerste plaats een man die je verrast en overvalt: stil, stil, luid! En dat alles is zowel geestig als charmant, goedlachs, stout, zwaar, licht, snel, langzaam.. Ik heb niet graag voorgekauwde verhaallijnen, een begin en een einde. Het einde moet aan het begin komen!’

– **Waar staat u in de strijd rond de metronoomcijfers bij Beethoven?**

‘Er zijn eigenlijk niet zoveel twistpunten, behalve voor de “Hammerklavier”-sonate. Voor mij zijn de tempoaanduidingen juist, voor bijvoorbeeld Grigori Sokolov duidelijk niet. De metronoomcijfers geven voor mij een bepaalde richting aan, en ik kan me ermee identificeren. Ook Liszt leefde deze metronoomcijfers na, terwijl andere grootheden zoals Hans von Bülow de metronoomcijfers onzin vonden. Het is toch te gek: de sonates zijn absolute meesterwerken wanneer je de metronoomcijfers strikt volgt. Maar ook wanneer je ze naast je neerlegt, houdt Beethovens muziek volledig steek. Het is vrij, het is kunst.’

– **Is er een rode draad in de**

interpretatie van Beethoven bij de Duitse School: Kempff, Backhaus, Schnabel, Serkin?

‘Pffff, de Duitse School... Ik vind dat een leeg begrip. De Duitse School, de Russische School; *who cares?* Wie heeft u genoemd? Kempff, Backhaus, Schnabel, Serkin? Als ik dezelfde Beethoven-sonate bij deze vier pianisten hoor, zijn het vier verschillende sonates.’

– **Is Artur Schnabel de absolute meester?**

‘Van hem komt de uitspraak: “Ik zou graag enkel muziek spelen, die beter is dan ze kan uitgevoerd worden”. Wat hij bedoelde: Schanbel legde de muziek nooit uit; hij gaf ze steeds onmiddellijk vorm. Neem de “Hammerklavier”-sonate: dat is bij momenten pure hysterie. Maar dan komt Schnabel, en die speelt dat met zijn typische pit. Of het langzame deel van het opus 10/3; bij Schnabel is dat werkelijk een diepgaand drama. Zijn opnames dateren grotendeels van de jaren 1930, maar ik ken geen enkele interpretatie van Beethovensonates die zo gedurfd, zo actueel en zo nieuw zijn.’

– **Gaat u akkoord met de bewering van Wilhelm Kempff dat de langzame delen van Beethovens sonates steeds de kern vormen, dat hij zich hier “veel persoonlijker, zonder terughoudendheid” heeft uitgedrukt?**

‘Nee, helemaal niet. Omdat Beethoven zich overal op hoogst persoonlijke wijze uitdrukt. De fuga is niet minder persoonlijk dan het adagio. Onzin. Een tweede deel is bovendien niet gemakkelijker te beluisteren dan een eerste: zo is het tweede deel uit het opus 10/3 niet erg toegankelijk. Wie was Beethoven? *Enjoy exploring*. Wil je hem inperken? Veel plezier. Dan werpt hij je telkens terug naar het begin.’

– **Zijn er bepaalde passages uit een Beethovensonate waarvan u denkt dat ze nog nooit zo zijn gebracht, de manier waarop u ze speelt?**

‘Ik denk niet in dat soort categorieën. Heeft iemand dit ooit zo mooi gehoord? Interesseert mij niet. Ik vertrek van mijn eigen ideeën en van de notencontext – tot waar die reikt. Natuurlijk hoor ik ook andere interpretaties; we leven niet in het luchtledige. Maar aan mij zijn uitdrukkingen als “de muzikant, dienaar van de componist” niet besteed. Ik vind dat niemand ooit iemand moet dienen, op welk vlak dan ook. “Ik speel wat Beethoven schreef”; dat moet zo’n beetje de meest holle frase zijn die er is. Steeds weer kom ik ergens wel bij een passage, waarvan ik denk: absurd hoe dat tot nog toe werd gespeeld.’

– **Zijn de pianosonates van Beethoven een verklanking van de problemen van de mens van vandaag?**

‘Mag ik kort nadenken? Ik zou het anders formuleren: stelt Beethoven vragen die de mensen zich vandaag ook stellen? Ja. Is Beethoven de absolute componist van het heden, die muziek voor hier en nu schrijft? Ja. Dat heeft met ons te maken. Het is onze muziek, ze is voor ons gecomponeerd. Beethoven is geen onbereikbare god die we niet mogen benaderen. Hij was een mens. Hij heeft het menselijke in muziek omgezet. En of we hem uitvoeren of naar hem luisteren: interpreteren doen we altijd.’

Uit: „Es ist so unheimlich geil“, in *Die Zeit* (19 mei 2016, nr. 22), opgetekend door Moritz von Uslar

DE PIANOSONATES VAN BEETHOVEN

Over de reeks van 32 pianosonates die Ludwig van Beethoven componeerde, zijn bibliotheken vol geschreven. Op alle mogelijke manieren zijn Beethovens pianosonates geanalyseerd en becommentarieerd – steevast in de meest lovende woorden. De beroemde Duitse pianist en dirigent Hans von Bülow noemde de 32 pianosonates van Beethoven het “Nieuwe Testament” (Das wohltemperierte Klavier is dan het “Oude Testament”).

Waarom raken musicologen en muzikanten maar niet uitgepraat over deze 32 werken? Wat maakt hen zo uitzonderlijk en goed? Een integrale uitvoering van deze indrukwekkende serie biedt een uitgelezen kans om deze vragen te proberen te beantwoorden. Volgens toppianist en Beethovenspecialist Alfred Brendel, die de sonates van Beethoven zelf maar liefst drie keer integraal opgenomen heeft, is het antwoord driedelig: ten eerste zijn ze de weergave van de volledige evolutie van een muzikaal genie. Ten tweede telt de reeks geen zwakke werken. En tot slot heeft Beethoven zichzelf in zijn sonates nooit herhaald. Elk werk, zelfs elk deel, is een compleet nieuw organisme.

VERKLANKING VAN DE EVOLUTIE VAN EEN MUZIKAAL GENIE

Veel korter dan Brendel deed, kan de essentie van de 32 pianosonates van Beethoven niet worden samengevat. Hoe kort ook, zijn analyse is wel bijzonder accuraat. Inderdaad overspannen de 32 sonates heel het muzikale leven van Beethoven, van het moment dat hij zich definitief in Wenen vestigde in 1792, tot een aantal jaren voor zijn dood in 1827. Op die manier verhalen de pianosonates de (evolutie van de) muzikale visie van Beethoven. Bovendien, en daarin schuilt misschien wel het grootste belang van de tweeëndertig pianowerken, ging Beethoven in geen ander genre zo experimenteel te werk. De piano was Beethovens stem en laboratorium. Met zijn pianosonates verzette de componist de bakens van het componeren.

De eerste vijf jaar in Wenen concentreerde Beethoven zich op de vierdelige sonate. In de drie *Sonates op. 2*, de *Sonate op. 7* en de *Sonate op. 10 nr. 3* perfectioneerde Beethoven zijn beheersing van de klassieke vormen: sonatevormen en liedvormen, menuetten en scherzi, rondo's of variaties. Ze geven bovendien al meteen aan dat Beethoven groots dacht, en dat hij de piano eigenlijk behandelde als een symfonisch orkest. Dat blijkt uit de typische elementen, die keer op keer terug keren in het pianowerk van Beethoven: de twee handen die ver uit elkaar spelen, het veelvuldige gebruik van dichte, zware akkoorden in het

lage register, de extreme dynamische contrasten en het gebruik van stilte als een bepalend structureel en dramatisch element van een compositie.

Rond de eeuwwisseling ging Beethoven de pianosonate meer en meer als het uitgelezen compositorische experimenteerterrein beschouwen. Zo dramatiseerde hij in de *Sonate Pathétique* (1798) op verregaande wijze de instrumentale muziek. Met deze sonate gaf hij als het ware de eerste aanzet tot latere heroïsche symfonische werken zoals de *Derde* en *Vijfde symfonie* of het *Derde pianoconcerto*. Vervolgens introduceerde Beethoven in de *Sonate op. 26* (1800-1801) met de *marcia funebre* een expliciet niet-muzikaal gegeven in de pianosonate. Tot dan werd de pianosonate gezien als een genre voor absolute, abstracte muziek, vrij van elk buitenmuzikaal idee. Daarna begon Beethoven ook aan de vorm van de pianosonate te timmeren. In de *Sonate op. 26* en de eerste sonate van het opus 27 komt de klassieke sonatevorm zelfs niet meer voor. In de twee *Sonates op. 27* (1801) week Beethoven zelfs zo sterk af van de klassieke drie- of vierdelige opbouw, dat hij deze sonates de titel *quasi una fantasia* meegaf. Vooral de *Sonate opus 27 nr. 2*, de beroemde *Mondscheinsonate*, lijkt in niets meer op de sonates van Haydn of Mozart. Na een langzaam eerste deel volgen een gematigd snel en een zeer snel deel, zonder onderbreking. De geleidelijke en continue versnelling van het tempo is een van de meest opvallende kenmerken van dit werk.

De *Sonates op. 31* (1802) vormen volgens Beethoven het begin van een nieuwe benadering van het genre. Nochtans zijn ze, op de tweede sonate

uit het drieluik na, conservatiever dan veel van de voorgaande werken. Dit is trouwens een constante voor de sonates uit Beethovens zogenoemde middelste periode (ruwweg 1802-1815). In deze periode zette Beethoven niet in het genre van de sonate zijn belangrijkste stappen voorwaarts. De uitzonderingen zijn evenwel de *Waldsteinsonate* (1803) en de *Appassionata* (1805). In deze twee sonates ging Beethoven verder met de dramatisering van instrumentale muziek, zoals hij dat had gedaan in de symfonieën, kwartetten en concerten. Vooral de *Appassionatasonate* is bijzonder expressief. Nooit eerder werden op de piano, toen nog een fragiel instrument, zo gewelddadig emoties losgelaten. Het tragische en wilde slot is misschien de meest pessimistische passage in de volledige serie van 32 sonates.

Beethovens grootste realisaties op het vlak van de pianosonate komen uit zijn 'laatste periode' (ong. 1814-1827). Deze 'late sonates' (de vijf sonates nrs. 28 tot en met 32) overtroffen alles wat tot dan in het genre van de pianosonates was geschreven. Ze vallen op door hun originele vorm, een emotioneel sterk geladen inhoud, een verbluffende muzikale variatie en inspiratie, erg ongebruikelijke harmonieën en een spirituele dimensie. Het trage deel van de *Hammerklaversonate* (1816), de eerste van de late sonates, is een uitstekend voorbeeld van een werk waarin Beethoven de stilte tot een sleutelement verhiel.

Naar Diederik Verstraete
en Jeremy Siepmann

VERKLANKING VAN DE EVOLUTIE VAN EEN INSTRUMENT

De tweeëndertig pianosonates zijn niet alleen de weergave van de evolutie van Beethoven als componist, en van de ontwikkeling van klassieke muziek (voor piano) in het algemeen. Ze zijn ook een muzikale getuigenis van de evolutie van een instrument. Beethovens artistieke nalatenschap valt samen met de evolutie van de piano van een klein, draagbaar, houten-frame instrument met slechts vijf octaven, tot het grote metalen-frame-instrument waarmee we vandaag vertrouwd zijn. De voortdurende evolutie (verbetering) van het instrument beïnvloedde de manier waarop Beethoven componeerde voor het instrument, én omgekeerd: Beethoven spoorde pianobouwers actief aan om oplossingen te vinden voor technische beperkingen, waardoor wat hij in zijn hoofd had, uitvoerbaar was.

Beethoven had nooit genoeg aan de instrumenten uit zijn tijd. Hij was vaak ontevreden over het bereik, het volume, de klank, de mogelijkheden tot het aanhouden van die klank, en de snelheid waarmee noten konden herhaald worden (bv. voor trillers). Bij het uitdenken én vertolken van zijn pianomuziek dreef Beethoven het instrument vaak tot zijn limiet. Zijn leven lang bleef Beethoven op zoek gaan naar die onmogelijke combinatie. Daartoe heeft hij uiteenlopende soorten piano's geprobeerd en bouwers steeds onder druk gezet om oplossingen te vinden. In toenemende mate componeerde hij naar een klankbeeld in zijn hoofd, en niet naar de mogelijkheden van het instrument. Op het einde schreef Beethoven voor een 'geïdealiseerde' piano, één die niet bestond in zijn tijd

maar pas werd gerealiseerd 40 jaar na zijn dood.

De musicoloog William Newman heeft vastgesteld dat Beethoven in zijn leven 14 piano's heeft bezeten of geleend. Een keer dat Beethoven beroemd werd, moest hij geen piano meer kopen. Pianobouwers stelden hem maar al te graag instrumenten ter beschikking; het was de best mogelijke reclame.

De klavecimbel stond zijn plaats als dominant toetsinstrument pas af in de jaren 1760 en 1770. En slechts begin 19e eeuw verving de piano de klavecimbel volledig. Zowel Mozart als Beethoven leerden klavierspelen op een klavecimbel. De muziek die geschreven werd voor de vroegste piano's leunde nog erg dicht aan bij muziek voor klavecimbel. Die nieuwe muziek was wel briljant, maar schreef geen groot volume, plotse accenten of aangehouden tonen voor. Voorbeelden zijn sonates van Clementi en Mozart uit eind de jaren 1780.

In tegenstelling hiermee vergt de allereerste pianosonate van Beethoven, *Sonate op. 2 nr. 1*, al een grote explosiviteit, sonoriteit en hamerende aanpak. Het derde deel van deze sonate is een goed voorbeeld. Al van het begin vergde Beethoven een enorme kracht en volume van het instrument. Deze sonate, net als de andere vroege sonates, schreef Beethoven op een Stein-piano (nadat Andreas Streicher in de familie van de bouwer kwam, voortaan bekend als Stein-Streicherpiano's). Vele jaren was Beethoven tevreden met deze instrumenten.

Maar rond 1800, toen de componist een piano van Anton Walter in bruikleen kreeg, stelde hij zich kritischer op ten

opzichte van de Stein-Streichers. Walter bouwde piano's met een sterkere klank en een zwaardere aanslag. Dat kon Beethoven erg smaken. Bovendien behield een Walter zijn transparantie, en dan nog in alle registers!

Ondanks de verbeteringen van de Walter-instrumenten ten opzichte van die van Streicher, was Beethoven nog niet tevreden. Hij richtte zijn blik daarom naar het buitenland, meer bepaald naar het Verenigd Koninkrijk. De Engelse piano's waarom immers fundamenteel verschillend van de Weense, wat alles te maken had met de manier waarop de snaren in het instrument werden aangeslagen. In tegenstelling tot de 'Prellzungenmechaniek' van de Weense instrumenten, waarbij de hamers door een dubbele hefboom tegen de snaren geduwd werden, kregen de Engelse instrumenten een 'Stosszungenmechaniek'. Daarbij worden de hamers rechtstreeks tegen de snaren gestoten. Dit laatste vergde een grotere kracht van de pianist. Engelse bouwers waren bovendien al langer aan het experimenteren met pedalen, waardoor de klank kon worden aangehouden, en voorzagen al eerder dan de Weners een uitgebreider bereik van het klavier. Engels piano's konden dus grotere dynamische verschillen en langere klankbogen produceren. Dit paste beter in de kraam van Beethoven. Deze Engelse instrumenten leerde Beethoven overigens kennen via een welbekende Franse bouwer: Erard. De Parijse bouwer werkte al langer naar Engels model. Met de mogelijkheden van dit instrument componeerde Beethoven de *Waldsteinsonate* en de *Appassionata*.

Toch viel ook de Erard uiteindelijk in ongenade bij Beethoven. De componist

keerde terug naar zijn eerste liefde: Streicher. Onder druk van de eisen van componisten en uitvoerders paste de bouwer zijn instrumenten steeds verder aan, zodat ze een groter volume konden voortbrengen – zonder al te veel in te leveren op flexibiliteit en transparantie, het handelsmerk van de Streicher-instrumenten. Een soort compromis tussen de lichte Streichers en de zware Erards werd gevonden. Rond 1810 had Beethoven een nieuw instrument. Vele jaren was Beethoven er tevreden mee.

Maar begin 1818 kreeg Beethoven een nieuw instrument: een Broadwood. Dit keer niet op eigen verzoek, wel als geschenk. Het bedrijf van John Broadwood was het nummer één in Londen. Maar de Europese markt was nog niet veroverd. De bouwer probeerde een ingang te forceren op het continent door een instrument te schenken aan Beethoven, zodat zijn product op die manier bekendheid en faam zou verwerven.

Een Broadwood was de Rolls Royce van de piano's. Zijn klank was dik, had veel galm en kon tegelijk zingen. Beethoven schreef zijn laatste sonates, de meest indrukwekkende, op dit instrument; ook al kon hij het intussen bijna niet meer horen... Maar bepaalde aanwijzingen in partituren zijn zonder twiifel specifiek geschreven met een Broadwood voor ogen. Zo zijn de *pp*- en *ppp*-effecten (dubbel- en tripelpiano) in onder meer de *Hammerklaviersonate* geïnspireerd door de mogelijkheden die de linkerpedaal, een nieuwigheid, bood.

Naar J. Caeyers, *Beethoven, een biografie*, De Bezige Bij, 2009

« PLUS JE JOUE BEETHOVEN, PLUS JE SUIS HEUREUX. »

IGOR LEVIT, *BEETHOVEN SONATA'S I-IV*



Igor Levit © Felix Broede

Demandez donc à un musicien ce qu'il y a de plus extraordinaire dans sa vie, et il vous répondra à coup sûr : la musique. Pour le pianiste allemand Igor Levit, au contraire, celle-ci est « la chose la plus normale qui soit ». Elle lui est si évidente et lui vient si naturellement qu'elle ne peut être séparée de sa personne. Levit respire la musique. Une telle assise musicale est bien nécessaire pour s'attaquer à l'intégrale des sonates de Beethoven - tâche qui, autrement, s'avérerait tout simplement inhumaine. Levit donne la première partie du cycle des sonates de Beethoven cette saison, avant de l'achever la saison suivante.

Levit a à peine 30 ans, ce qui rend l'entreprise plus ambitieuse encore. Mais il y est très bien préparé. Le pianiste a remporté pas moins de quatre prix lors du Concours Arthur Rubinstein à Tel Aviv 2005, alors qu'il en était le plus jeune participant : le Silver Prize, le prix du public, le prix du meilleur interprète de musique de chambre et celui du meilleur interprète de musique contemporaine. Il avait auparavant remporté le Premier Prix de l'International Hamamtsu Piano Academy Competition au Japon ; au cours des dix années qui se sont écoulées depuis lors, sa carrière a pris un essor rapide et son art a énormément gagné en expérience et en maturité. Dans ces dernières années, il s'est ainsi notamment produit avec

le Berliner Philharmoniker (Riccardo Chailly), le Cleveland Orchestra (Franz Welser-Möst), le City of Birmingham Symphony Orchestra (Andris Nelsons) et l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich (Bernhard Haitink).

Enfin, le 15 septembre dernier, son enregistrement des *Variations Goldberg* de Bach, des *Variations Diabelli* de Beethoven et de *The People United Will Never Be Defeated!* de Rzewski (Sony Classical) a reçu le très prestigieux Gramophone's 2016 Recording of the Year Award.

L'œuvre de Ludwig van Beethoven lui est plus que familière, puisqu'il a donné l'intégrale des sonates pour violon avec Julia Fischer à Berlin, Londres, Munich, Zurich et Paris ainsi que les sonates pour violoncelle avec Daniel Müller-Schott.

Ces sonates pour piano ne lui sont pas non plus étrangères. En 2013, il a ainsi dédié un album aux cinq dernières sonates de Beethoven. À sa sortie, l'album a été accueilli avec beaucoup d'enthousiasme et a remporté de nombreux prix, dont le BBC Music Magazine Newcomer of the Year 2014 Award et un ECHO Klassik. De plus, à BOZAR Igor Levit n'en est pas à sa première confrontation avec cette intégrale, puisqu'il a déjà réalisé l'exploit de les donner en concert à la Tonhalle de Dusseldorf. Une sonate en particulier sortira-t-elle du lot ? Trois questions ont été posées à Levit (quelle est sa sonate préférée, quelle est celle qui lui a demandé le plus de travail, quelle est la plus exigeante physiquement), auxquelles il a répondu d'emblée : « la *Sonate Hammerklavier* ». « Plus je joue Beethoven, plus je suis heureux », dit-il de ce compositeur dont il ne se lasse pas. L'interview ci-après vous en dit plus sur la relation qui unit le musicien aux sonates du maître de Bonn.

– Les spécialistes s'accordent sur l'idée suivante : la *Sonate pour piano n° 12, op. 26* est novatrice pour son époque. À quel niveau cette nouveauté apparaît-elle ?

Les œuvres de Beethoven foisonnent de nouveautés. La *Sonate n° 8 « Pathétique »*, la *Sonate n° 7, op. 10 n°3*, ou encore la *Sonate n° 4 en mi bémol majeur*, dont la tonalité est identique à celle de la *Symphonie « Eroïca »*, en sont de bons exemples. Quelle est la particularité de la *Sonate n° 12, op. 26* ? Essentiellement sa grande liberté formelle. Ici Beethoven a livré ce qui se rapproche davantage d'une série de variations romantiques. Jamais auparavant, il n'avait écrit un mouvement d'ouverture suivant la forme des variations - contrairement à Mozart qui s'était livré à l'exercice dans sa *Sonate pour piano en la majeur*, dont le *Rondo alla Turca* est resté célèbre. Beethoven, ce maître de la variation, a donné un souffle nouveau au genre de la sonate.

L'*Opus 26* est, du reste, la première pièce que j'ai interprétée en public. Je n'étais alors qu'un enfant, je n'avais que douze ans. Mon professeur de l'époque, Hans Leygraf, m'avait fait les louanges de cette œuvre. Après, je me suis attaqué à l'*Opus 2 n° 2* ; une œuvre que j'ai jouée des centaines de fois depuis lors. S'ensuivirent des œuvres telles que la *Sonate « la Tempête »* et la *Waldstein*, qui ont également défilé de nombreuses fois sous mes doigts.

– Pourquoi les premières mesures de la *Sonate « Waldstein »* sont-elles si marquantes ?

Parce qu'elles sont belles, tout simplement. Parce qu'elles sont folles. Parce qu'elles sont aussi bruyantes qu'un tremblement de terre. À son écoute, on a le cœur qui bat à cent à l'heure ; cette

œuvre respire la vie.

Au clavier, il est impossible de réaliser un vibrato. On appuie sur la touche, le marteau frappe la corde, le son résonne et *that's it*. Comment créer un vibrato au piano, comment obtient-on des trilles ? Voilà tout l'objet de ce merveilleux début.

– **Beethoven est-il en premier lieu un rythmicien de génie ?**

Je dirais qu'il est aussi un rythmicien de génie. En analysant son œuvre, force est de constater que parfois, durant des mesures entières, la mélodie est absente, au lieu de quoi, des idées formelles nous apparaissent. La première grande caractéristique de Beethoven est qu'il s'accorde une liberté incroyable : sur le plan formel, il parvient comme nul autre à combiner liberté et perfection. Beethoven est aussi un compositeur qui se plaît à nous surprendre : calme, tranquillité et paix, puis soudain... une explosion sonore ! Son œuvre est tout à la fois pleine d'esprit et charmante, gaie et intrépide, pesante et légère, vive et lente... Je ne raffole pas des trames narratives, avec un début et une fin : la fin doit être présente dès le début du morceau.

– **Quel regard portez-vous sur les indications métronomiques de Beethoven ?**

Il existe peu de points litigieux en termes de tempo, à l'exception de la *Sonate « Hammerklavier »*. À mon sens, les indications de tempo sont justes, mais elles ne le sont apparemment pas pour un musicien comme Grigori Sokolov. Ces informations donnent, selon moi, une ligne directrice bien définie, et je peux aisément m'y accorder. Si Liszt observait ces indications à la lettre, d'autres sommités telles que le chef d'orchestre Hans von Bülow les jugeaient absurdes.

C'est quand même fou : les sonates se révèlent de véritables chefs-d'œuvre lorsqu'on s'en tient aux indications métronomiques. Pourtant, même lorsqu'on choisit de les ignorer, la musique de Beethoven demeure cohérente. La liberté : c'est aussi cela l'art.

– **Existe-t-il une unité dans l'interprétation des œuvres de Beethoven par l'École allemande, à laquelle on rattache les noms de Kempff, Backhaus, Schnabel et Serkin ?**

L'École allemande... Je trouve cette expression vide de sens. L'École allemande, l'École russe ; *who cares* ? Qui nomme-t-on ainsi ? Kempff, Backhaus, Schnabel, Serkin ? Si j'entends la même sonate de Beethoven jouée par chacun de ces quatre pianistes, j'aurai droit à quatre versions différentes.

– **Artur Schnabel était-il un maître absolu ?**

On lui doit la citation suivante : « Je voudrais jouer une musique qui soit meilleure que chacune des interprétations qu'elle suscite. » Ce que Schnabel entendait à travers ces mots, c'est qu'il n'essayait jamais d'expliquer la musique : il préférerait lui donner forme directement. Prenez la *Sonate « Hammerklavier »* : par moments, le discours s'enflamme véritablement. Mais vient alors Schnabel et le jeu énergique qui le caractérise. Prenez aussi le mouvement lent de l'*Opus 10 n° 3* ; sous les doigts de Schnabel, il devient incroyablement dramatique. Même si les enregistrements de Schnabel remontent aux années 1930, je ne connais aucune autre interprétation des sonates de Beethoven qui témoigne d'une telle audace et qui demeure aussi actuelle.

– **Êtes-vous d'accord avec l'affirmation de Wilhelm Kempff selon laquelle les mouvements lents des sonates constituent le cœur de l'œuvre de Beethoven et qu'à travers elles le compositeur s'exprime « de façon plus personnelle, sans aucune réserve » ?** Non, pas du tout. Beethoven s'est toujours exprimé en impliquant sa personne tout entière. Une fugue n'est pas moins personnelle qu'un adagio. Un deuxième mouvement n'est pas plus facile à écouter qu'un premier mouvement : ainsi le deuxième mouvement de l'*Opus 10 n° 3* n'est pas vraiment facile d'accès. Qui était vraiment Beethoven ? *Enjoy exploring*. Vous voulez vraiment le mettre dans une case ? Allez-y, mais sachez qu'on ne peut le cerner totalement.

– **Pensez-vous que certains passages des sonates de Beethoven n'ont jamais été joués tels que vous les interprétez ?**

Je ne raisonne pas de cette manière. Cela ne m'intéresse pas de savoir si quelqu'un trouve une interprétation plus belle qu'une autre. Je pars de mes propres idées et du contexte musical auquel elles tendent. Naturellement, il m'arrive également d'écouter d'autres interprétations ; je ne vis pas en dehors du monde. Mais des expressions telles que « le musicien, au service du compositeur » ne me conviennent pas. Selon moi, personne ne doit se mettre au service d'un autre. « Je joue ce que Beethoven a écrit » est peut-être être la phrase la plus creuse qui soit. À chaque fois que je m'attaque à l'œuvre de Beethoven, je me retrouve face à un passage dont je me dis que la façon dont il a été interprété jusqu'à présent est absurde.

– **Les sonates pour piano de Beethoven reflètent-elles musicalement les**

problèmes auxquels l'homme d'aujourd'hui est confronté ?

Laissez-moi réfléchir... Je reformulerai la question ainsi : Beethoven pose-t-il des questions que l'on se pose également aujourd'hui ? Oui. Beethoven est-il le compositeur du présent, qui écrit de la musique pour hier et aujourd'hui ? Oui. Cette musique nous concerne, elle s'adresse à nous. Beethoven n'est pas un dieu inaccessible que l'on ne peut approcher. Il était humain. Il a exprimé l'humain en musique. Enfin, qu'on joue sa musique ou qu'on l'écoute, on ne peut le faire sans passer par l'interprétation.

Interview extraite de « Es ist so unheimlich geil », dans *Die Zeit* (19 mai 2016, n° 22)
Propos recueillis par Moritz von Uslar

LES SONATES POUR PIANO DE BEETHOVEN

La littérature autour de la série des 32 sonates pour piano de Ludwig van Beethoven remplit des bibliothèques entières. Ces œuvres ont fait l'objet d'analyses et de commentaires de tout poil, et toujours dans les termes les plus élogieux. Pour Hans von Bülow, célèbre pianiste et chef d'orchestre allemand du XIX^e siècle, elles sont au *Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach ce que le Nouveau Testament est à l'Ancien.

Pourquoi les musicologues et musiciens ne cessent-ils d'en parler ? Qu'est-ce qui les rend si exceptionnelles ? Une interprétation intégrale offre l'occasion rêvée de tenter de répondre à ces questions. Selon Alfred Brendel, pianiste virtuose et spécialiste de Beethoven, qui a lui-même enregistré l'intégrale des sonates du compositeur à trois reprises, la réponse est triple : elles témoignent de l'évolution complète d'un génie musical ; la série ne possède pas d'élément faible ; Beethoven ne se répète jamais. Chaque œuvre, et même chaque mouvement, est une entité totalement nouvelle.

LE TÉMOIGNAGE SONORE DE L'ÉVOLUTION D'UN GÉNIE MUSICAL

L'essence des sonates pour piano de Beethoven ne peut être saisie beaucoup plus succinctement que l'a fait Brendel. Bien que concise, son analyse est extrêmement précise. En effet, les 32 sonates couvrent toute la vie musicale de Beethoven, depuis le moment où il s'installe définitivement à Vienne en 1792 jusqu'à quelques années avant sa mort en 1827. Elles rendent ainsi compte de l'évolution de sa vision musicale. En outre, et là réside peut-être leur intérêt majeur, dans aucun autre genre, Beethoven ne s'est montré aussi expérimental. Le piano était à la fois sa voix et son laboratoire. Avec ce cycle, il a déplacé les balises de la composition.

Au cours de ses cinq premières années à Vienne, Beethoven se concentre sur la sonate en quatre mouvements. Dans les sonates op. 2, 7 et 10 n° 3, il perfectionne sa maîtrise des formes classiques : forme sonate et lied, menuet et scherzo, rondo ou variations. Ces œuvres démontrent également que Beethoven pense large et qu'il traite véritablement le piano comme un orchestre symphonique. Cela ressort des éléments typiques, récurrents de son œuvre pour piano : les deux mains qui jouent très écartées, l'utilisation fréquente d'accords serrés et pesants dans le registre grave, les

contrastes dynamiques extrêmes et l'usage du silence comme élément structurel et dramatique déterminant d'une composition.

Au tournant du siècle, Beethoven voit de plus en plus dans la sonate pour piano le terrain d'expérimentation par excellence. Ainsi, il dramatise la musique instrumentale de façon extrême dans la sonate *Pathétique* (1798), effectuant un premier pas vers les œuvres symphoniques ultérieures comme la *Troisième* ou la *Cinquième Symphonie*, ou encore le *Troisième Concerto pour piano*. Avec la *marcia funebre*, Beethoven introduit ensuite dans la *Sonate, op. 26* (1800-1801) une donnée explicitement non musicale. La sonate pour piano est alors considérée comme un genre absolu, abstrait, libre de toute idée extra-musicale. Beethoven commence également à forger la forme de la sonate pour piano. Dans la *Sonate, op. 26* et la première sonate de l'op. 27, la forme sonate classique n'apparaît même plus. Dans les deux sonates op. 27 (1801), Beethoven s'écarte tellement de la construction classique en trois ou quatre mouvements qu'il donne à ces sonates le titre de « *quasi una fantasia* ». La *Sonate, op. 27 n° 2* en particulier, la célèbre sonate *Mondschein* (*Sonate au clair de lune*), ne ressemble plus en rien aux sonates de Haydn et de Mozart. À un premier mouvement lent succède sans interruption un mouvement modérément rapide puis un mouvement très rapide. L'accélération progressive et continue du tempo est l'une des caractéristiques les plus remarquables de cette œuvre.

Selon Beethoven, les sonates op. 31 (1802) constituent le début d'une nouvelle approche du genre.

Pourtant, elles sont, à l'exception de la deuxième sonate du triptyque, plus conservatrices que beaucoup de ses œuvres précédentes. Ceci est en effet une constante pour les sonates de la « période médiane » du compositeur (ca 1802-1815), au cours de laquelle Beethoven pose ses jalons les plus importants ailleurs que dans le genre de la sonate. La *Waldstein* (1803) et l'*Appassionata* (1805) constituent cependant des exceptions. Beethoven y poursuit la dramatisation de la musique instrumentale, comme il l'a fait dans ses symphonies, ses quatuors et ses concertos. L'*Appassionata* est particulièrement expressive. Jamais auparavant des émotions aussi violentes n'avaient été libérées sur le piano, un instrument encore fragile à l'époque. La fin tragique et sauvage est peut-être le passage le plus pessimiste de la série complète des 32 sonates.

Les plus grandes réalisations de Beethoven dans le champ de la sonate pour piano datent de sa « dernière période » (ca 1814-1827). Ces « dernières sonates » (les cinq sonates n°s 28 à 32) vont au-delà de tout ce qui a été écrit jusqu'alors dans le genre de la sonate pour piano. Elles se distinguent par une forme originale, un contenu très chargé en émotions, une diversité et une inspiration musicales étonnantes, des harmonies très inhabituelles et une dimension spirituelle. Le mouvement lent de la sonate *Hammerklavier* (1816), la première des dernières sonates, est un excellent exemple d'œuvre dans laquelle Beethoven fait du silence un élément-clé.

D'après Diederik Verstraete
et Jeremy Siepmann

LE TÉMOIGNAGE SONORE DE L'ÉVOLUTION D'UN INSTRUMENT

Les 32 sonates pour piano sont non seulement à l'image de l'évolution de Beethoven en tant que compositeur, mais aussi à celle du développement de la musique classique (pour piano) en général. Elles sont également le témoignage de l'évolution d'un instrument. L'héritage artistique de Beethoven coïncide avec l'évolution du piano depuis le petit instrument portable, au cadre de bois et à l'étendue limitée à cinq octaves, jusqu'au grand instrument à cadre métallique que nous connaissons aujourd'hui. L'évolution continue (ou l'amélioration) de l'instrument a influencé la manière de composer de Beethoven pour l'instrument et vice versa : il encouragea activement les facteurs de pianos à trouver des solutions aux contraintes techniques, qui rendaient irréalisable ce qu'il avait en tête.

Beethoven n'était pas satisfait des instruments de son époque. Il était mécontent de la portée, du volume, de la sonorité, des possibilités de tenue du son et de la vitesse à laquelle les notes pouvaient être jouées (notamment pour les trilles). Lorsqu'il concevait et interprétait sa musique, Beethoven poussait souvent l'instrument à ses limites. Tout au long de sa vie, il resta en quête de cette combinaison impossible. Il essaya différentes sortes de pianos et mit toujours les facteurs sous pression afin qu'ils cherchassent des solutions. De plus en plus, il composa selon les sonorités qu'il avait en tête plutôt que selon les possibilités de l'instrument. À la fin, il écrivit pour un piano « idéalisé », qui, n'existant pas à son époque, serait réalisé 40 ans après sa mort.

Le musicologue William Newman a pu déterminer que Beethoven avait

possédé ou emprunté quatorze pianos au cours de sa vie. Une fois célèbre, il ne dut plus en acheter. Les facteurs de pianos étaient trop heureux de mettre des instruments à sa disposition, ce qui constituait pour eux la meilleure publicité qui soit.

Ce n'est que dans les années 1760-1770 que le clavecin céda au piano sa place d'instrument à clavier dominant, avant que celui-ci finisse par le remplacer complètement au début du XIX^e siècle. Aussi bien Mozart que Beethoven apprirent donc à jouer du clavier sur un clavecin. La musique écrite pour les premiers pianos reste très proche de la musique pour clavecin : elle est brillante, mais ne demande pas de grand volume, d'accents brusques ou de sons soutenus. Les sonates de Clementi et de Mozart de la fin des années 1780 en sont de parfaits exemples.

En revanche, la toute première sonate de Beethoven, la *Sonate op. 2 n° 1*, demande une explosivité, une sonorité et un martelé puissants, comme on peut l'entendre dans le troisième mouvement. Dès le départ, Beethoven exigea de l'instrument une puissance et un volume énormes. Le compositeur écrivit cette sonate, tout comme les autres sonates des débuts, sur un piano Stein (ces instruments seraient connus plus tard sous le nom de Stein-Streicher, après l'arrivée d'Andreas Streicher dans la famille de facteurs). Pendant de nombreuses années, Beethoven en fut satisfait.

Mais vers 1800, lorsqu'il reçut en prêt un piano d'Anton Walter, il se fit plus critique à l'égard du Stein-Streicher. Les pianos de Walter possédaient une sonorité plus puissante et un toucher plus lourd, ce que Beethoven appréciait beaucoup. En outre, un Walter conservait sa transparence dans tous les

registres.

Enfin, le 15 septembre dernier, son enregistrement des *Variations Goldberg* de Bach, des *Variations Diabelli* de Beethoven et de *The People United Will Never Be Defeated!* de Rzewski (Sony Classical) a reçu le très prestigieux Gramophone's 2016 Recording of the Year Award.

Malgré les améliorations qu'apportaient les instruments Walter par rapport à ceux de Streicher, Beethoven n'était toujours pas satisfait. Il se tourna donc vers l'étranger, et plus particulièrement vers le Royaume-Uni. La différence fondamentale entre les pianos anglais et les viennois résidait dans la manière dont les cordes étaient frappées. Contrairement à la *Prellemechanik* (mécanique inversée) des instruments viennois, où les marteaux étaient poussés par un double levier contre les cordes, les instruments anglais possédaient une *Stoßmechanik* (mécanique à pilote) : les marteaux étaient frappés directement contre les cordes, ce qui exigeait une grande force du pianiste. En outre, les facteurs anglais travaillaient sur les pédales depuis un certain temps, afin de permettre de maintenir le son, et élargirent l'étendue du clavier avant les Viennois. Ainsi, les pianos anglais pouvaient produire de plus grandes différences dynamiques et des sons plus longs, ce qui convenait mieux à la musique de Beethoven. Celui-ci découvrit d'ailleurs ces instruments anglais via un célèbre facteur français, Érard, qui travaillait depuis longtemps avec les modèles anglais. Beethoven composa la *Waldstein* et l'*Appassionata* pour un instrument possédant ces caractéristiques.

Pourtant, Érard lui-même finit par tomber en disgrâce auprès de Beethoven. Celui-ci retourna à

ses premières amours : Streicher.

Sous la pression des exigences des compositeurs et des interprètes, le facteur alla de plus en plus loin dans l'adaptation de ses instruments, afin de leur donner plus de volume, sans trop sacrifier en flexibilité et en transparence, marques de fabrique des instruments Streicher. Une sorte de compromis entre la légèreté des Streicher et la puissance des Érard fut trouvée. Beethoven eut son nouvel instrument vers 1810 et en fut satisfait pendant de longues années.

Au début de 1818, le compositeur reçut un nouveau piano : un Broadwood. Cette fois, ce n'était pas à sa propre demande, mais en cadeau. L'entreprise de John Broadwood était la plus importante à Londres, mais le marché européen ne s'en était pas encore emparé. Le facteur essaya de forcer son entrée sur le continent en faisant cadeau d'un instrument à Beethoven, afin que son produit acquière ainsi notoriété et réputation.

Le Broadwood était la « Rolls Royce » du piano. Il possédait une sonorité puissante, beaucoup de réverbération tout en conservant le *cantabile*. Même s'il ne pouvait presque plus les entendre, Beethoven écrivit ses dernières sonates, les plus imposantes, sur cet instrument... Certaines indications dans la partition sont clairement spécifiquement écrites pour un Broadwood. Ainsi, les effets *pp* et *ppp* (double et triple piano), notamment dans la *Sonate Hammerklavier*, sont inspirés des possibilités qu'offrait la pédale de gauche (pédale douce), une nouveauté à l'époque.

D'après Jan Caeyers, *Beethoven, een biografie*, De Bezige Bij, 2009



Handschrift van de Pianosonate nr. 21, op. 53 · Manuscrit de la Sonate pour piano n° 21, op. 53
"Waldstein", 1804, Beethoven-Haus, Bonn



Piano Érard, 1802, Musée de la musique, Paris

BEETHOVEN, SONATA'S I

19:15

inleiding door Liesbet Dingemans · introduction par Charles-Henry Boland

LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770-1827

Pianosonate nr. 1 in f · Sonate pour piano n° 1 en fa mineur, op. 2/1 (1793-1795)

- Allegro
- Adagio
- Menuetto: Allegretto
- Prestissimo

Pianosonate nr. 12 in As · Sonate pour piano n° 12 en la bémol majeur, op. 26 (1800-1801)

- Andante con variazioni
- Scherzo: Allegro molto
- Marcia funebre
- Allegro

pauze · pause

Pianosonate nr. 25 in G · Sonate pour piano n° 25 en sol majeur, op. 79 (1809)

- Presto alla tedesca
- Andante
- Vivace

Pianosonate nr. 21 in C · Sonate pour piano n° 21 en ut majeur, op. 53, "Waldstein" (1803-1804)

- Allegro con brio
- Introduzione - Rondo

21:45

einde van het concert · fin du concert

22:00

ontmoeting met · rencontre avec Igor Levit

Toelichting

PIANOSONATE NR. 1 IN F, OP. 2/1

In maart 1796 verscheen bij de Weense drukker Artaria Beethovens opus 2: een verzameling van drie pianosonates. Het gaat hier niet om Beethovens eerste sonates – nog tijdens zijn jeugd jaren in Bonn schreef hij ten minste drie sonates. Maar het feit dat Beethoven deze niet liet uitgeven of van een opusnummer voorzag, duidt aan dat hij ze niet echt als een onderdeel zag van de imposante reeks van 32 sonates, die met de drie werken uit het opus 2 start.

Dit opus schreef Beethoven tijdens zijn eerste verblijf in Wenen. Hij wist er zich onmiddellijk tot de beste pianist te ontpoppen. Zijn grootste concurrent, de ervaren en befaamde pianist Abbé Joseph Gelinek, schreef: *"Dat is geen man, dat is een duivel. Hij laat mij en alle anderen spelen tot de dood erop volgt. En hoe hij improviseert!"* Beethoven was zich bewust van zijn succes en ook van de onmiddellijke nabootsing van zijn typische improvisatiestijl door andere pianisten: *"Ik heb nu reeds vrij vaak opgemerkt hoe sommige mensen in Wenen, na mij eens 's avonds te hebben horen improviseren, de volgende dag notities plegen te maken van verscheidene eigenaardigheden van mijn stijl en die dan trots uitgeven als van henzelf."* Soms gaat hij zo moeilijk componeren, dat hij ervan overtuigd is dat de concurrenten onderuit zullen gaan als ze zijn variatiereeksen willen spelen.

In deze periode legde Beethoven zich toe op de vierdelige sonate en vervolmaakte zijn beheersing van de klassieke vormen. Dat blijkt ook uit de *Eerste pianosonate*. In dit werk is de geest van de kamermuziek nooit ver weg. Het antwoord op het snel

stijgende beginthema komt in de linkerhand, als betrof het een cello in een strijkkwartet. In het tweede thema maakt het conventionele patroon van een Albertijnse bas (een steeds weerkerend begeleidend motiefje) plaats voor een baslijn met veel meer inhoud en thematisch belang. En zelfs de afsluitende akkoorden uit het eerste deel lijken zo weggelopen uit de slotmaten van een kwartet van Mozart of Haydn. In het hoofddeel van het menuet valt de imitatie van klassieke kwartetschifturen zelfs nog meer op, zoals in het gebruik van een vierstemmig contrapunt of in de fortissimo-passage in octaven die sterk geënt is op gelijkaardige passages in Haydns kwartetten. De finale zorgt voor het nodige contrast: ze is gedomineerd door rusteloze gebroken akkoorden.

PIANOSONATE NR. 12 IN AS,
OP. 26

Rond 1800 begon Beethoven met de pianosonate te experimenteren. Zo introduceerde hij met de *Marcia funebre* een niet-muzikaal gegeven in de pianosonate, een genre dat voordien gekenmerkt was door zijn abstract, zuiver instrumentaal-muzikaal karakter.

Toch keek Beethoven nog steeds ook om naar Mozart: zoals deze in zijn *Pianosonate, KV 331* had gedaan, begon Beethoven zijn twaalfde sonate met een thema en variaties in een langzaam tempo, die de kaart van de lyriek trekken. Vooral de vierde variatie valt op: met haar abrupte veranderingen in register en fraseringen is ze een voorafspiegeling van Beethovens latere variatiereeksen. De vijfde en laatste variatie fungeert als een soort tussentijdse finale: ze combineert diverse ideeën die in de vorige variaties

aan bod kwamen met een coda*, gebaseerd op een nieuwe melodie.

Na een intermezzo in de vorm van een *Scherzo*, vol bevreedende accenten en statische momenten, volgt de *Marcia funebre*. Voor de treurmars leende Beethoven enkele bekende muzikale standaardfiguren van de muziek ten tijde van de Franse Revolutie, waarbij hij typisch orkestrale effecten overplante naar de wereld van de piano. Beethoven heeft dit deel later trouwens georkestreerd. Daardoor is het moeilijk je van het idee te ontdoen dat deze sonate als het ware een voorstudie was voor het langzame deel uit de *Eroica-symfonie*. Het korte middendeel in majeur van de *Marcia* is zowat het meest uitgesproken voorbeeld van programmatisch geïnspireerde muziek in Beethovens 32 sonates.

In het afsluitende rondo* ligt aan eerder eenvoudig idee, bijna een vingeroefening, aan de basis van een briljante contrapuntische en thematische uitwerking. Dit 'moto perpetuo' lijkt in niets meer op de onschuldige rondo's uit de 18e eeuw.

PIANOSONATE NR. 25 IN G, OP. 79

Beethoven beschreef deze sonate als een sonatine, een 'kleine sonate', maar het gaat wel om de enige sonate uit zijn zogenoemde middenperiode die uit drie volledig van elkaar gescheiden delen bestaat. Alle drie de delen zijn echter ultrakort, en tot op zekere hoogte zelfs - wellicht doelbewust - archaisch. Bovendien is de sonate ook allesbehalve eenvoudig, voornamelijk op ritmisch vlak. Vooral het eerste deel veronderstelt heel wat technische

bagage en valt zo buiten het bereik van vele amateurpianisten.

In het eerste deel wordt de dominanttoon aard niet bereikt door middel van een gebruikelijke modulatie*, maar door de directe nevenschikking van harmonische blokken, zoals dat wel eens het geval was in korte delen in sonatevorm* uit de 18e eeuw. Vertrekend van een onstuimig thema ontwikkelt dit *Presto* zich enigszins chaotisch op reeksen van sterk benadrukte tegentijden. Deze spanning lost evenwel rustig op in een coda*, waarin het voornaamste thema in echovorm in beide handen afgewisseld wordt.

Het langzame deel is het meest eenvoudige drieledige deel van alle 32 sonates. Het is een soort van 'romance zonder woorden', waarvan de metrische ambiguïteit en de archaische toon aan de Oost-Europese folklore herinneren.

Ook de rondo*-finale zou zo uit een 18e-eeuws compositiehandboek kunnen komen. Dit *Vivace* is uiterst beknopt en verenigt binnen een compacte ruimte een sterke spanning en een uitgesproken expressiviteit.

PIANOSONATE NR. 21 IN C, OP. 53, "WALDSTEIN"

De beroemde *Waldsteinsonate* neemt binnen Beethovens 32 klaviersonates een plek in die te vergelijken is met de *Eroica-symfonie* of het eerste *Razumovski-kwartet*. Beethoven nam met dit werk definitief afscheid van de klassieke sonate. Zijn concept van een sonate heeft hij drastisch uitgebreid. Zo komt er in de plaats van een klassiek neventhema in de eerste beweging een hele groep thema's, die bovendien reeds in de expositie uitgebreid verwerkt worden.

Het zwaartepunt van de sonate verschuift definitief van de presentatie naar de verwerking van het thematische materiaal.

De uitgedijde vorm was geen gratuite ingreep van Beethoven. In het eerste deel van deze sonate hangt de expansieve vorm nauw samen met de enorme contrasten in de thema's. Een grotere tegenstelling dan tussen de bijna mechanische passage waarmee de sonate opent, en het koraal aan het begin van de tweede themagroep, is moeilijk denkbaar. En toch weet Beethoven beide elementen probleemloos binnen eenzelfde muzikale eenheid onder te brengen - juist omdat hij zichzelf zoveel tijd gunt om dit onderscheiden materiaal van zoveel mogelijk kanten te bekijken.

Aanvankelijk plande Beethoven een uitgebreid, zelfstandig langzaam deel als tweede beweging van deze sonate. Maar in een laat stadium besliste hij om dit andante te vervangen door het intense, harmonisch erg onstabiele *adagio molto* dat zonder onderbreking overgaat in de finale. Het originele andante werd later uitgegeven onder de titel *Andante favori*. De finale, een rondo*, lijkt zich te houden aan het onschuldige karakter van veel vroegere rondo's. Maar de vele speelse trillers* en toonladders zijn slechts de aanloop tot de plotselinge prestissimo-explosie aan het einde, die het werk op uitbundige en opwindende wijze tot een einde brengt. Nu wordt ook duidelijk dat Beethovens keuze voor een kort maar harmonisch kronkelend langzaam deel, voor een beter muzikaal evenwicht tussen de diverse delen van de sonate zorgde.

Naar Diederik Verstraete

* zie woordenlijst p.46

Clé d'écoute

SONATE POUR PIANO N° 1 EN FA MINEUR, OP. 2/1

À la fin de 1792, Beethoven s'installe à Vienne pour prendre des leçons auprès de Joseph Haydn. Quatre ans plus tard, ses trois premières sonates pour piano sont publiées avec pour dédicataire le maître autrichien. Si l'on peut percevoir dans les pages de la première sonate les marques d'une révérence de l'élève à son maître, il est indéniable qu'elles se distinguent déjà sérieusement de son influence notamment dans les passages où l'écriture apparaît subversive et l'expression plus violente.

Le premier thème du premier mouvement, *Allegro*, construit sur un arpège* ascendant, présente un profil mozartien, mais après l'intervention du second thème et au fur et à mesure du développement, le dramatisme « pré-romantique » se dévoile « *con espressione* » et clôt le mouvement par une série d'accords marqués.

Contrastant avec ce qui précède, l'*Adagio* se présente comme une longue rêverie. Peu à peu, la structure harmonique confère à l'allure méditative de la mélodie un caractère mélancolique, ou du moins sème le doute sur la véritable sérénité du moment. L'auditeur reconnaît les élans affectifs, alors même que le compositeur l'entraîne dans une fuite de la conscience.

Dans le *Menuetto*, un thème scandé par groupe de trois accords fait entendre des silences, donnant un air désabusé au mouvement. Vient ensuite le trio*, dont la tonalité majeure confère à la mélodie une nouvelle teinte. D'un

point de vue formel, le menuet obéit parfaitement aux habitudes classiques.

Enfin, le sursaut surgit dans le quatrième et dernier mouvement : un *Prestissimo* construit sur une déferlante de triolets et un martèlement d'accords, pour créer une agitation ultime. Dans ce bouillonnement, il faut tendre l'oreille vers le chromatisme* qui se dégage des triolets ininterrompus : Beethoven propose ici une des nouvelles ressources du piano, le murmure qui émane d'un nuage sonore et dont les romantiques feront pleinement usage.

SONATE POUR PIANO N° 12 EN LA BÉMOL MAJEUR, OP. 26

Datant de 1802, la *Sonate en la bémol majeur, op. 26* est la première sonate de Beethoven qui présente un premier mouvement en forme de variations. Le compositeur ne se cantonne pas ici à la simple variation purement ornementale, mais présente déjà un travail organique digne des futures grandes variations beethoveniennes.

Le thème de l'*Andante* est un chant tendre et sentimental qui subit les métamorphoses des six variations. La première évoque une grâce très mutine. Dans la deuxième variation, le thème passe à la basse et tout se déchaîne, tout devient vibration. Tous les éléments de la troisième variation sont portés au tragique, ce qui crée le lien avec la marche funèbre finale. La quatrième est à la coquetterie et à l'espièglerie ce que la cinquième est à la féminité, jusqu'à ce que revienne le thème dans son expression pure.

Dans le *Scherzo*, le thème se montre léger, glissant, sautillant ; le

chromatisme* ajoute un caractère fuyant et moqueur à cette vivacité. Le trio* est construit sur une suite d'élan interrompus qui donneront l'impression d'une palpitation.

Le *Scherzo* est suivi d'une Marche funèbre "*sulla morte d'un Eroë*". Beethoven orchestra ce mouvement en 1815 pour l'utiliser comme musique de scène du drame Leonore Prohaska de Johann Duncker, secrétaire du Roi de Prusse, venu à Vienne pour le congrès de 1814, mais la pièce ne fut jamais donnée, sans doute à cause de la louange subversive à la liberté politique qu'elle recelait. La construction formelle de ce dernier mouvement est difficile à appréhender. La marche commence par six mesures d'une immobilité absolue. Les plus grandes manifestations de la douleur sont souvent ces visages fermés et tendus, sans extériorisation. Peu à peu l'éloquence tragique se révèle par les accords brutaux et coupants.

Le *Rondo* est un modèle d'écriture contrapuntique ; le graphisme musical est presque géométrique tant tout le morceau est élaboré sur des profils mélodiques inversés. D'allure désinvolte, le mouvement repose sur cette ambiguïté d'une douleur vive et d'une fuite en avant.

SONATE POUR PIANO N° 25 EN SOL MAJEUR, OP. 79

Parue à Leipzig en 1810, cette mince *Sonate en sol majeur* a été surnommée par Beethoven lui-même *Sonate facile* ou *Sonatina*. L'œuvre tout entière consiste en une barcarolle romantique, rêveuse et sereine, encadrée par

deux mouvements extrêmement légers. La partition témoigne à chaque mesure d'une recherche de simplicité extrême des idées et de leur mise en œuvre. Dans le premier mouvement, le thème charmant fait alterner des noires avec le rythme en croches d'un motif chantant, tandis que le second thème adoptera un profil de croches continues. Le développement affiche un caractère très pittoresque, soutenu par les modulations* successives. L'*Andante*, que l'on peut librement assimiler à la barcarolle, la canzone ou la romance sans paroles, est une page éminemment romantique de forme ternaire (ABA) avec coda*. La partie A présente un thème mélodique à deux voix. La partie B se compose d'un motif plus ornémenté, soutenu par un accompagnement en doubles croches. Le *Vivace final* est un rondo* d'allure assez allègre et heureuse. Tout le mouvement est parfaitement ciselé sur le plan rythmique : arrêts suspensifs, effets d'écho entre les deux mains et décalage de tempo.

SONATE POUR PIANO N° 21 EN UT MAJEUR, OP. 53, "WALDSTEIN"

La *Sonate en ut majeur, op. 53*, dédiée au comte Ferdinand von Waldstein et publiée en 1805 par le Bureau des Arts et de l'Industrie après le refus de Breitkopf et Härtel, a été composée en 1803-1804. La sonate, dite « *Waldstein* », introduit à ce que l'on appelle parfois la seconde manière de Beethoven, caractérisée par une ampleur, une ouverture considérable dans les développements, une invention

technique et une aisance virtuose d'une richesse nouvelle.

Le premier thème de l'*Allegro* est constitué d'une suite de battements suivis de deux motifs embryonnaires. Beethoven tente de créer une atmosphère épaisse, par une certaine immobilité de ce début, par sa situation dans le registre grave. Quelques traits brillants émergent, menant finalement à un bref recueillement. Le compositeur inscrit ensuite le second thème dans la tonalité plus lumineuse de mi majeur et en fait une sorte de cantique. Dans le développement, Beethoven opère un long jeu sur les modulations* laissant l'équilibre instable entre le clair et l'obscur. La réexposition offrira finalement un point de stabilité en réinstallant la tonalité initiale de do majeur.

Le second mouvement part d'une petite idée thématique en forme de sixte majeure (intervalle d'élan), et d'une quarte augmentée (intervalle de tension et d'attraction). Une fois résolu, le motif est reproduit par étage. Le compositeur donne ainsi l'impression d'une pensée qui voyage, qui se cherche ou hésitante. Viennent ensuite une évocation plus mélancolique puis une chute d'octaves, nous amenant subtilement au mouvement suivant : *Rondo*. La présentation du thème d'origine populaire est enveloppée par un trille* prolongé - une innovation récente de Beethoven - créant une lumière vibrante. Les notes piquées à la basse et plus loin à l'aigu accentuent encore le caractère champêtre général.

D'après Valérie Dufour

* voir glossaire p.46

BEETHOVEN, SONATA'S II

19:15

inleiding door Liesbet Dingemans · introduction par Charles-Henry Boland

LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770-1827

Pianonate nr. 24 in Fis · Sonate pour piano n° 24 en fa dièse majeur, op. 78 (1809)

- Adagio cantabile – Allegro ma non troppo
- Allegro vivace

Pianonate nr. 4 in Es · Sonate pour piano n° 4 en mi bémol, op. 7 (1796-1797)

- Allegro molto e con brio
- Largo, con gran espressione
- Allegro
- Rondo: Poco allegretto e grazioso

pauze · pause

Pianonate nr. 9 in E · Sonate pour piano n° 9 en mi majeur, op. 14/1 (1798)

- Allegro
- Allegretto
- Rondo: Allegro comodo

Pianonate nr. 10 in G · Sonate pour piano n° 10 en sol majeur, op. 14/2 (1799)

- Allegro
- Andante
- Scherzo: Allegro assai

Pianonate nr. 26 in Es · Sonate pour piano n° 26 en mi bémol majeur, op. 81a, "Les Adieux" (1809-1810)

- Das Lebewohl. Adagio – Allegro
- Abwesenheit. Andante espressivo
- Wiedersehen. Vivacissimamente

22:00

einde van het concert · fin du concert

Toelichting

PIANOSONATE NR. 24 IN FIS, OP. 78

In de tweedelige *Pianonate*, nr. 24 weerklinkt een tedere intimiteit, een weerspiegeling van Beethovens vriendschap met gravin Thérèse von Brunswick.

De sonate is een meesteroefening in miniatuurkunst. Het eerste deel opent met een ultrakort *Adagio* dat niet meer doet dan een goede startpositie zoeken voor het *Allegro ma non troppo*. Nochtans komt het materiaal voor de rest van deze beweging – zowel melodisch, harmonisch als ritmisch – voort uit deze vier inleidende maten. Het bescheiden eerste deel in sonatevorm* beschikt over een opvallend grote expressieve reikwijdte, vooral dankzij goed overdachte contrasten qua textuur en dankzij een heel subtiele ritmiek.

Het *Allegro vivace* staat in een rondovorm* die eveneens erg subtiel wordt ingevuld. Het refrein is een reeks van drie zinnen, elk bestaande uit vier maten, die niet in de hoofdtoonard beginnen. Hierdoor wordt dit refrein het ideale lanceerplatform voor de diverse andere thema's, die dan wel qua frasering en harmonie regelmatig zijn.

PIANOSONATE NR. 4 IN ES, OP. 7

Van Beethovens *Vierde pianonate* zijn er zo goed als geen schetsen bewaard gebleven. Dit suggereert alvast dat deze sonate snel tot stand kwam. Deze alleenstaande sonate leunt erg dicht aan bij de drie sonates opus 2, en zou bijna als een vierde werk uit die serie kunnen beschouwd worden.

In het energieke en grootschalige eerste deel ging Beethoven verder op het

virtuoze elan van de *Derde pianonate*. Opmerkelijk is het uitgebreide tweede thema, een aantrekkelijk koraalthema dat steeds meer momentum krijgt naarmate het verder ontwikkeld wordt. Typisch voor de vroege Beethoven is de uitgebreide coda*, ingeleid door een onverwachte wending in de harmonie. Terwijl deze bij Mozart en Haydn vaak slechts een korte afsluitende muzikale formule was, nam Beethoven de kans om een of meerdere elementen uit het voorgaande nog eens op een andere manier te belichten. Hier greep hij terug naar het koraalthema, maar dat maakt al snel plaats voor een caleidoscopische revue van de belangrijkste motieven uit dit deel. Het derde deel refereert met zijn vierstemmige textuur en sterke contrapuntische schrijfwijze aan de klassieke kwartetstijl, zoals dat ook al het geval was in de eerdere pianonates. Beethoven beschouwde op dit moment in zijn muzikale ontwikkeling de pianonate immers als hét belangrijkste genre. Hij zag het als een soort experimenteerterrein, waarin hij zich ook bezighield met zaken die normaal gezien voorbehouden waren voor andere genres. De finale tot slot is een vredevol *Rondo*. Het wordt slechts enkele keren onderbroken door meer geagiteerde episodes.

PIANOSONATE NR. 9 IN E, OP. 14/1

De twee sonates uit het opus 14 ontstonden quasi tegelijkertijd met de veel bekendere "*Pathétique*", opus 13 en verschenen ook dezelfde maand in druk. Wellicht wou Beethoven in eerste instantie een nieuwe reeks van drie werken onder één opusnummer uitgeven, zoals hij met het opus 2 en het opus 10 had gedaan, maar vond hij het uiteindelijk toch raadzamer om de "*Pathétique*" afzonderlijk aan het

publiek voor te stellen. Zeker geen domme zet, aangezien het opus 13 een stuk toegankelijker is dan de twee werken uit het opus 14, en inderdaad al snel bijzonder populair bleek te zijn.

De *Pianonate nr. 9, op. 14/1* heeft nooit een gelijkaardige populariteit gekend. Nochtans is het absoluut geen inferieur werk, integendeel. Opmerkelijk is dat Beethoven deze sonate twee jaar later zelf herwerkte voor strijkkwartet. De relatie tussen dit grillige werk en Beethovens kamermuziek uit die periode, de *Kwartetten, opus 18*, is inderdaad groot. Dat komt onder meer tot uiting in het hoge contrapuntische gehalte van de muziek. Zelfs de triosectie* uit het ingetogen *Allegretto*, traditiegetrouw dé plek voor idiomatische pianoschrijftuur, leent zich goed tot een transcriptie voor strijkers.

Beethoven koos voor een ontwapenend openingsdeel, dat klassieke formele helderheid combineert met een directe, sterk gevarieerde expressie. Zo raakt de doorwerking een diepere snaar, maar het pregnante motiefje met herhaalde noten zorgt steeds voor een terugkeer naar een grotere objectiviteit. De finale is een geestig rondo*, dat voortdurend verrassende wendingen maakt, zonder zichzelf ooit echt serieus te nemen. Deze sonate is eerder klein van opzet, ze is wel het levende bewijs dat Beethoven op 28-jarige leeftijd het genre volledig onder de knie had en klaar was voor verregaande experimenten.

PIANOSONATE NR. 10
IN G, OP. 14/2

De *Pianonate, nr. 10* valt op door haar lyrische karakter en haar ritmische subtiliteit. De opmerkelijke lyriek lijkt de late Beethoven te anticiperen. In

deze sonate is weinig te merken van het dramatische karakter dat zoveel van Beethovens muziek van de volgende jaren zou kenmerken.

Het eerste deel, *Allegro*, is exemplarisch voor beide kwaliteiten: lyriek en ritmiek. Zowel de melodie als de begeleiding van het beginthema beginnen op een zwak maatdeel, zodat dit thema het karakter van een introductie meekrijgt. Bovendien maken de motieven uit de daaropvolgende overgang uitvoerig gebruik van lange opmaten, wat ervoor zorgt dat in heel het deel een voortdurende stuwingsdrang aanwezig is, een onderhuidse rusteloosheid die indruist tegen het hoofdzakelijk lyrische karakter.

Het *Andante* van deze sonate is de eerste beweging uit Beethovens hele reeks pianosonates, dat de componist als een thema met variaties concipieerde. Toch lijkt dit deel weinig op de latere variatiereeksen, met hun fundamentele, vormgevende functie in de laatste sonates. Hier fungeert de variatiereeks eerder als een onbekommerd interludium tussen de twee hoekdelen.

De finale betitelde Beethoven als een *Scherzo*, maar dit lijkt eerder betrekking te hebben op het karakter van de muziek dan op de vorm. Formeel gaat het immers om een standaard rondovorm* met twee strofen (A-B-A-C-A), zoals we die ook aantreffen in de *Pianonate, nr. 8*. Analoog aan het eerste deel, beginnen ook hier de meeste motieven niet met een snel maatdeel. Het effect is hier evenwel volledig anders. De muziek wordt er veel onvoorspelbaarder, grilliger door, wat nog versterkt wordt door het subtiele ritmische spel van twee tegen drie. In deze finale komt voor het eerst de grillige, humoreske Beethoven om het hoekje kijken, de Beethoven van de latere bagatellen of van de *Achtste symfonie*.

PIANOSONATE NR. 26 IN ES, OP.
81A, "LES ADIEUX"

Begin mei 1809 begonnen de troepen van Napoleon met een nieuw beleg van Wenen. Vele vrienden en beschermers van Beethoven verlieten de stad - vooral de Oostenrijkse adel vreesde voor eventuele vrijheidsberoving in het geval van een Franse bezetting van de stad. Ook aartshertog Rudolph, broer van de Oostenrijkse keizer en een van de meest fervente bewonderaars en geldschieters van Beethoven, verliet op 4 mei de stad. Beethoven schetste bij deze gelegenheid het eerste deel van de *Pianonate, nr. 26*. Beethoven gaf elk deel later niet alleen een titel maar ook een datum: "Das Lebewohl" (4 mei 1809, het afscheid van de aartshertog); "Die Abwesenheit" (Rudolphs afwezigheid) en "Das Wiedersehen", de vreugde bij de terugkeer op 10 januari 1810, aan het einde van het beleg en de bezetting.

Bij de eerste uitgave van deze sonate, in juli 1811 door Breitkopf & Härtel in Leipzig, droeg het werk als titel (in het Frans!) "Les adieux, l'absence et le retour", een titel waarmee Beethoven zich hoegenaamd niet kon verzoenen. "Les adieux" betekende volgens hem toch helemaal iets dan "Lebewohl". Het eerste zegt men alleen aan individuen. De tweede uitdrukking kan voor een groep personen gebruikt worden, en is veel minder gevoelsgeladen. Beethoven stelde Breitkopf & Härtel dan ook voor de Franse titel te vervangen door een Duitse: "Das Lebewohl, Die Abwesenheit, Das Wiedersehen", en de sonate bovendien "Sonate caractéristique" te noemen. Op deze voorstellen ging Breitkopf jammer genoeg niet in.

In deze sonate zagen vele latere componisten en theoretici het "bewijs" voor de stelling dat aan bijna alle

instrumentale muziek van Beethoven een "verborgen programma" ten grondslag ligt. Deze stelling doet Beethoven echter onrecht aan. Het was hem niet zozeer om het uitbeelden van bepaalde gebeurtenissen te doen; wel wou hij drie universele, spirituele en emotioneel geladen gemoedsgesteldheden verklanken. Het vertrek, de afwezigheid en de terugkeer van de aartshertog was voor Beethoven niet meer dan de uiterlijke aanleiding voor het werk. Die gegevens vormden zeker niet de essentie van de muziek.

Het eerste deel begint met een motief van drie noten, waarboven Beethoven de drie lettergrepen van "Lebewohl" liet afdrukken. Dit motief zet door zijn bedachtzaam en dalend karakter meteen de toon voor het hele eerste deel. Daarnaast heeft het motief ook functie als bindend element in de hele sonate: ook in de andere twee delen duikt het op, vaak in sterk gewijzigde maar toch herkenbare vorm. Zo zet het hoofdthema van het *Allegro*-onderdeel uit de eerste beweging in met deze dalende cel, dadelijk gevolgd door een veel drukker motief.

In het begin van het tweede deel keert dit leidmotief terug in een andere toonaard en wordt het zuiver dalend karakter gedeeltelijk getransformeerd in een stijgend patroon. Bovendien heeft het motiefje nu een chromatische* vorm, dus in halve tonen, in plaats van zijn oorspronkelijke diatonische vorm - met afstanden in hele tonen. Daardoor wordt het droevige karakter van deze muzikale cel nog versterkt. Het is een passende uitdrukking van het verlangen naar de afwezigheid in dit deel.

Naar Diederik Verstraete

* zie woordenlijst p.46

Clé d'écoute

SONATE POUR PIANO N° 24 EN
FA DIÈSE MAJEUR, OP. 78

Écrite en 1809 et publiée en 1810, la *Sonate en fa dièse mineur, op. 78* est dédiée à Thérèse de Brunswick – d'où le surnom de *Sonate « à Thérèse »*. La partition se distingue par l'absence d'un mouvement lent. Deux mouvements ont suffi au compositeur pour installer la poésie capable d'exprimer l'amitié ou la tendresse éprouvée. L'œuvre s'ouvre sur un *Adagio* de quatre mesures qui ont une analogie frappante avec la mélodie que Beethoven écrit, en même temps, sur le poème de Goethe : « Connais-tu le pays où fleurit l'oranger ? » Le ton est donné : c'est une invitation au voyage, thème si fondamental du romantisme et du rêve allemand.

Le thème principal de l'*Allegro* est serein, joyeux et souriant. La suite du mouvement en est dérivée et s'appuie sur des guirlandes de doubles croches qui feront parfois des incursions dans les registres les plus aigus du clavier – reflet probable de l'ivresse de l'idylle. L'*Allegro* vivace, léger, vif et subtil, s'articule sur deux thèmes s'alternant selon la forme rondo* et donne à l'interprète l'occasion d'offrir non seulement une belle vélocité, mais aussi un jeu perlé qui n'est pas sans rappeler le style italien des sonates de Scarlatti.

SONATE POUR PIANO N° 4
EN MI BÉMOL, OP. 7

La *Sonate en mi bémol majeur, op. 7* est la première des sonates de Beethoven à paraître seule – et non plus au sein d'un

recueil –, en l'occurrence chez Artaria, à Vienne, en 1797. Elle est dédiée à la comtesse Barbara von Keglevics qui était, semble-t-il, une excellente pianiste. Cette sonate date de l'époque où le compositeur triomphe dans les soirées où on le mesure à des rivaux dans des épreuves d'improvisation ou de virtuosité. L'*Opus 7* se situe dans cette mouvance de l'art de la démonstration et se caractérise également par une recherche de déploiement de la forme qui va de pair avec la substance expressive.

Qualifiée de « Grande Sonate » par Beethoven, cette sonate, d'une durée de près d'une demi-heure, est en effet la plus longue du compositeur. Le premier thème de l'*Allegro* initial se compose d'une suite d'accords qui reposent sur une basse en notes piquées alors que le second thème est plus lié et plus calme, bien qu'il reste très ornémenté de même que tout le développement du mouvement. Le *Largo* révèle une profondeur terrible où le drame se joue dans les silences qui entrecourent les courts essais sonores. Quelques accents tentent de retrouver un équilibre qui réveille une certaine confiance, notamment avec les notes piquées à la basse, avant de laisser se dessiner le profil d'une supplication quasi religieuse. Une première lueur de lumière spirituelle et contemplative baigne incontestablement ces pages. Après le mouvement lent, apparaît un menuet délicat avec un trio* en mode mineur traduisant une sombre agitation. Le *Rondo* final instaure un nouvel équilibre teinté de gaieté même si le compositeur n'exclut pas un rappel des interrogations antérieures.

SONATE POUR PIANO N° 9 EN MI
MAJEUR, OP. 14/1

Composée en 1798, la *Sonate en mi majeur, op. 14 n°1* appartient encore très clairement au XVIII^e siècle, même si quelques accents annoncent aussi le premier romantisme. La limpidité des lignes mélodiques de l'*Allegro* et la carrure des phrases sont ancrées dans la plus pure tradition classique. D'autre part, les accords répétés par trois, dès les premières mesures, montrent déjà la façon qu'a Beethoven de tirer un parti expressif de procédés pianistiques très simples. Le ton de mi majeur, le ton lumineux par excellence, donne d'emblée une légèreté et une joyeuse insouciance au premier mouvement. Les grandes pages heureuses de Beethoven – elles sont rares – sont dans ce ton : nous le retrouverons donc avec le finale de l'*Opus 90* et avec l'*Opus 109* qui traduisent aussi bonheur et lumière.

Dédiée à la baronne Josephine von Braun, la *Sonate, op. 14 n°1* esquisse bel et bien une silhouette féminine et une démarche délicate. La dédicataire était l'épouse du baron Peter von Braun qui, en tant que directeur du Theater an der Wien, devait jouer un rôle très important dans l'organisation des représentations de la version de l'opéra *Fidelio* de 1804-1805. Certains ont évoqué le thème de l'*Opus 14* en rapport avec l'amour naissant entre Beethoven et Thérèse de Brunswick. Dans le développement du premier mouvement, le sérieux et le tourment prennent en effet le dessus sur la jeunesse légère et les sentiments aériens. Le retour du thème, accompagné de gammes puissantes, et l'exposition en accords confirment cet aspect de la passion où les élans appellent des

certitudes. Le retour immédiat à des courbes mélodiques gracieuses évoque à nouveau le vocabulaire musical féminin. La coda* de l'*Allegro* présente le thème à la basse laissant ainsi deviner la proximité entre le caractère enjoué et heureux de la sonate et la douleur toujours proche.

L'*Allegretto* amène une tendresse un peu triste, une nostalgie, un souffle plus plaintif. L'écriture musicale en accords parallèles, avec quelques échappées mélodiques, donne le sentiment d'une marche lente ou d'un cheminement intérieur.

Le *Rondo* final revient à l'expression joyeuse et expansive, notamment par l'utilisation d'accords arpégés* continus à la basse et de notes répétées. Les gammes qui fusent participent également à l'impression de bonheur inattendu et à la poussée vitale et vivifiante qu'il déclenche. Au centre du *Rondo*, un passage brillant qui, sous la virtuosité indispensable au déroulement traditionnel de la sonate, exprime inévitablement une agitation intérieure et les sentiments troubles. L'évocation du thème en variante chromatique*, qui n'a dès lors plus rien de paisible, souligne bien le côté dramatique qui va clore l'œuvre très abruptement.

En général, chez Beethoven, la musique de piano a ses caractéristiques propres qui empêchent l'adaptation pour d'autres formations instrumentales. Le cas de la *Sonate, op. 14 n°1* est particulier, car Beethoven en a réalisé lui-même une version pour quatuor à cordes. En effet, la tendance de la fin du XVIII^e siècle était encore l'arrangement pour des instruments plus populaires (comme les cordes) des œuvres pour piano, instrument alors encore peu présent dans les foyers.

SONATE POUR PIANO N° 10 EN
SOL MAJEUR, OP. 14/2

Composée et publiée en 1799, la seconde sonate de l'*Opus 14* est marquée, au fil des trois mouvements, par un côté désinvolte constant – ce qui est assez rare chez Beethoven. Dans l'*Allegro* initial, le ton de sol majeur contribue déjà à l'expression de la joie, de même que les ornements et les rythmes qui caractérisent le thème d'allure toute gracieuse. On a parfois l'illusion de pépiements d'oiseau qui annoncent peut-être la *Symphonie pastorale*. L'*Andante* peut être comparé aux thèmes variés de Händel ou d'autres musiciens du XVIII^e siècle que Beethoven prend incontestablement pour modèle, même s'il y apporte sa propre sensibilité. La carrure rythmique du thème énoncé, dès le début, sans lourdeur, donne l'impression d'une petite marche qui ne peut se défaire d'un ton souriant et parfois taquin. C'est sans doute l'un des mouvements les plus sereins que Beethoven ait pu écrire. Le *Scherzo* combine sa forme à celle du rondo*. Gracieux et léger, il conserve le même registre émotionnel que les deux mouvements précédents. Avant la courte coda*, reprise finale du premier thème, on note la présence d'un véritable *Ländler* : petite valse allemande de mesure ternaire, caractérisée par le sautillerment du troisième temps.

SONATE POUR PIANO N° 26 EN
MI BÉMOL MAJEUR, OP. 81A, "LES
ADIEUX"

La *Sonate en mi bémol majeur op. 81a*, composée au cours des années 1809-1810, fut publiée par Breitkopf und Härtel à Leipzig en 1811. L'affection particulière de Beethoven pour cette sonate se lit dans la dédicace à l'archiduc Rudolph qu'il avait eu comme élève à l'âge de 16 ans et avec lequel il avait noué une amitié singulière. En mai 1809, lorsque Vienne fut assiégée par les troupes de Napoléon et que la famille impériale fut obligée de quitter la ville, le compositeur était profondément affecté par le départ de Rudolph, son élève, mécène et ami. Le premier mouvement de la sonate commémore ce départ ; en tête d'une esquisse de la partition, on trouve la mention manuscrite : « L'Adieu, Vienne le 4 mai 1809, jour du départ de S.A.I. mon archiduc vénéré ». Les mouvements furent ensuite intitulés « *Das Lebewohl* » (Les Adieux), « *Abwesenheit* » (L'Absence) et « *Wiedersehen* » (Le Retour). Le dernier mouvement a été composé lorsque la paix fut conclue, le 14 octobre 1809, et que la famille impériale fut revenue dans la capitale ; il traduit avec autant d'intensité la joie des retrouvailles.

L'œuvre porte également le sous-titre étrange de « Sonate caractéristique » ; une possible allusion à la destination précise de son contenu émotionnel. Cet *Opus 81a* se compose de trois mouvements, tous relativement courts : *Adagio - Allegro, Andante espressivo* et *Vivacismente*.

Les trois accords liminaires de l'*Adagio* présentent déjà l'amertume la plus sombre ; ils formeront le motif

unificateur tout au long de la sonate. Ce caractère accablé, déclinant et instable sera sujet à diverses variations et transformations. Le compositeur fait rapidement intervenir d'autres motifs à travers lesquels il opère un jeu sur les intervalles pour forcer l'inquiétude et le désarroi. Au développement étrangement court de ce premier mouvement, Beethoven oppose une coda* d'une ampleur exceptionnelle dans laquelle il peint un tableau de l'éloignement, avant de se perdre dans un ultime élan de croches, ultime image de l'homme qui s'efface à l'horizon.

L'absence relatée dans le second mouvement *Andante espressivo* traduit tous les sentiments de l'attente et ses nuances : de l'inquiétude au désespoir en passant par une certaine nervosité ou une étrange impatience. Tout s'articule autour de deux sections principales construites à partir du thème initial de l'*Adagio* mais laissant planer imperturbablement l'impression d'une pure improvisation.

L'envol brusque et joyeux du *Vivacismente* rompt instantanément le climat pour laisser place à l'expression du plus grand éclat de joie. La jubilation se traduit par les procédés les plus variés : notes piquées dans l'aigu, retentissements *ff*, valeurs rapides, modulations* dans les tons les plus éloignés, et courses en octaves dévalant le clavier, laissant néanmoins aussi parfois la place à un recueillement plus intime, un bonheur plus intérieur.

D'après Valérie Dufour

* voir glossaire p.46

BEETHOVEN, SONATA'S III

19:15

inleiding door Liesbet Dingemans · introduction par Charles-Henry Boland

LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770-1827

Pianosonate nr. 5 in c · Sonate pour piano n° 5 en ut mineur, op. 10/1 (1795-1797)

- Allegro molto e con brio
- Adagio molto
- Finale: prestissimo

Pianosonate nr. 19 in g · Sonate pour piano n° 19 en sol mineur, op. 49/1 (1797)

- Andante
- Rondo: Allegro

Pianosonate nr. 20 in G · Sonate pour piano n° 20 en sol majeur, op. 49/2 (1795-1796)

- Allegro ma non troppo
- Tempo di menuetto

pauze · pause

Pianosonate nr. 22 in F · Sonate pour piano n° 22 en fa majeur, op. 54 (1804)

- In tempo di menuetto
- Allegretto

Pianosonate nr. 23 in f · Sonate pour piano n° 23 en fa mineur, op. 57, "Appassionata" (1804-1806)

- Allegro assai
- Andante con moto
- Allegro ma non troppo - Presto

21:45

einde van het concert · fin du concert

captation · opname



uitzending · diffusion



Toelichting

PIANOSONATE NR. 5 IN C,
OP. 10/1

De *Pianosonate opus 10, nr. 1* neemt een belangrijke plaats in binnen de reeks van 32. Met deze sonate brak Beethoven voor het eerst met de 'grandes sonates', grootse vierdelige werken die qua vorm en inhoud de grenzen van het genre aftastten. Beethoven begon wellicht reeds in 1795 te werken aan deze sonate. Maar hij onderbrak de arbeid voor uitgebreide reizen naar Berlijn en Praag in het jaar nadien. In de eerste maanden van 1797 legde hij de laatste hand aan zijn eerste driedelige sonate.

In de periode dat hij aan deze sonate werkte, toonde Beethoven een grote belangstelling voor muziek in de toonaard van do klein. Die interesse uitte zich uiteraard in zijn eigen muziek - deze sonate, maar ook een onvoltooide symfonie, een onvoltooide sonate en het *Strijktrio nr. 3, opus 9* staan allen in deze toonaard - maar Beethoven was ook sterk aangetrokken tot Mozarts werken in do klein. Zo trad hij regelmatig op met Mozarts grootse, diepzinnige *Pianoconcerto nr. 24* en drukte hij ook meermaals zijn bewondering uit voor dit werk, alsook voor de *Fantasie & Sonate, KV 475/457*, eveneens in do klein.

De invloed van Mozart op Beethovens *Vijfde pianosonate* is dan ook onmiskenbaar. Zo introduceerde Beethoven in de doorwerking van het eerste deel een volledig nieuw thema, een procédé dat ook Mozart graag gebruikte. De structuur van het *Adagio molto*, in sonatevorm* zonder doorwerking, wendde ook Mozart graag aan in zijn langzame delen. Het *Adagio* is breedvoerig, erg lyrisch en

rijkelijk versierd. De finale verrast met haar opgejaagde, rusteloze karakter. Beethoven voorzag in eerste instantie een veel langere finale, waar het zwaartepunt van de sonate zou komen te vallen, maar uiteindelijk koos hij voor een beknoptere versie. Atypisch voor Beethoven is de keuze om de extreme contrasten niet op te lossen in een bevestigende coda*, maar om het deel pianissimo te laten uitsterven, alsof alle aangehaalde contradicties blijven bestaan.

PIANOSONATE NR. 19 IN G,
OP. 49/1 & PIANOSONATE
NR. 20 IN G, OP. 49/2

Deze twee korte werken nemen binnen de canon van 32 pianosonates van Beethoven een uitzonderlijke positie in. De componist betitelde een van beide zelf als sonatine, een 'kleine sonate', en hij vond het pas meerdere jaren nadat hij ze op papier zette nodig om ze te laten uitgegeven. Op een bepaald moment leek Beethoven deze werkjes zelf niet helemaal ernstig te nemen. In 1799 of 1800 herwerkte hij een deel uit het *Tempo di menuetto* van de tweede sonate in het *Septet, op. 20*.

Beide sonates zijn tweedelig, en het tweede deel is in allebei de werken een rondo*. Dit maakt duidelijk dat Beethoven de twee werken initieel niet complementair bedacht heeft, en dat hij ze pas in een later stadium onder één opusnummer heeft samengebracht. Normaal gezien zorgde Beethoven immers voor een grotere vormelijke variatie tussen de verschillende werken binnen eenzelfde groep van sonates of kwartetten.

Pianosonate nr. 19. Het eerste deel van de eerste sonate lijkt in heel wat opzichten op een typische Haydn-compositie. De textuur in de openingsmaten doet sterk aan die van een strijkkwartet denken, veranderingen van toonaard worden razendsnel afgehandeld, en heel wat motieven maken gebruik van het ritme waarmee de sonate opent. Het unisono-begin van de doorwerking en de registerverschuivingen bij de herneming van het hoofdthema, zijn nog elementen die naar Haydn lijken te verwijzen.

Pianosonate nr. 20. Het eerste deel van de tweede sonate daarentegen suggereert de invloed van Mozart, vooral wat de algemene opbouw betreft. Typisch Mozartiaanse trekjes zijn de korte cesuur vlak voor de presentatie van het tweede thema, en de harmonische uitwijking naar de subdominant in de recapitulatie, een procedé dat Mozart zelf toepaste in de erg bekende en populaire "Sonata facile", KV 545. Het is heel goed denkbaar dat Beethoven deze Mozartsonate voor ogen had toen hij aan zijn tweede 'gemakkelijke' sonate begon.

PIANOSONATE NR. 22 IN F, OP. 54

De ultrakorte, tweedelige *Pianosonate*, op. 54 zit als het ware geplet tussen twee grootse, veel beroemdere sonates: de *Waldsteinsonate* en de *Appassionata-sonate*. Toch is dit kleinnood omwille van zijn beperkte dimensies niet minder interessant dan deze twee giganten.

Geen van beide delen correspondeert met een standaardbeweging uit een sonate. In 1804 was Beethoven op een punt aanbeland dat standaardbewegingen of patronen hem

nog maar weinig interesseerden. Het eerste deel kan als een menuet gezien worden met een sterk modulerende* triosectie*, waarbij het hoofdthema nog eens extra hernomen wordt in de coda*. Maar de idee van een onstabiel trio* druist in tegen alle klassieke principes. De finale zou op zijn beurt als 'verwant aan de sonatevorm'* kunnen omschreven worden, maar de proporties kloppen niet. Het hele deel lijkt te bestaan uit de verwerking van harmonisch en thematisch materiaal dat evenwel nooit in een stabiele vorm gepresenteerd werd. In tegenstelling tot de *Pianosonates*, op. 53 en 57, bezit deze sonate geen melodie die onmiddellijk aanspreekt; haar sterkte schuilt eerder in details zoals ongebruikelijke modulaties*, sterk uitgewerkte motivische ontwikkelingen of opvallende contrasten qua textuur. Hiermee is deze sonate als het ware een vooruitblik naar de werken die Beethoven in dit genre vanaf 1809 zou schrijven.

PIANOSONATE NR. 23 IN F, OP. 57, "APPASSIONATA"

Weinig Beethovensonates hebben zo'n mythische status als de "*Appassionata*". De emotionele kracht van het eerste deel spreekt direct aan. Die kracht is voor een groot deel terug te leiden tot Beethovens hoogst originele en vooral consequent volgehouden behandeling van één enkel muzikaal interval: de halve toon. Beethoven gebruikt dit interval in de opbouw van de melodieën, maar ook als een techniek waarmee hij ver van elkaar verwijderde toonaarden naast elkaar kan plaatsen. Op die manier ontstaan harmonische blokken, die soms zonder duidelijk onderling verband naast elkaar geponeerd worden. Een

hoogst ongewoon maar doeltreffend procedé. Een uitgesproken lyriek vormt het tegengewicht voor deze extreme emotionele intensiteit. Reeds uit het gebroken akkoord waarmee het eerste deel opent, spreekt die lyriek. Heel het eerste deel door wordt het delicate evenwicht tussen dramatische spanning en lyrische vrijheid gerespecteerd.

Het *Andante* bestaat uit een reeks variaties op een eenvoudig thema. De variaties worden in toenemende mate complex. De versieringen streven steeds hoger, maar vallen vlak voor de gevarieerde herhaling van het thema terug tot hun startpositie. Voor de rusteloze finale hanteerde Beethoven een licht gewijzigde sonatevorm*: niet de thema's worden herhaald (wat normaal gezien het geval is), maar wel de verwerking en de herhaling ervan. Door voortdurend vast te houden aan mineur-toonaarden, creëerde Beethoven een erg onrustige, onstabiele sfeer. De beweging kent zijn climax in een hectisch *Presto*.

Naar Diederik Verstraete

* zie woordenlijst p.46

Clé d'écoute

SONATE POUR PIANO N° 5 EN UT MINEUR, OP. 10/1

La *Sonate en ut mineur* inaugure le recueil des trois sonates de l'*Opus 10* publiées en 1798. Cette œuvre passionnée ouvre considérablement le champ de l'expressivité personnelle grâce à ses silences haletants ou dramatiques dans le premier mouvement, à ses traits rapides et souvent violents dans le mouvement lent, et enfin, à la colère éclatante du finale. Les trois mouvements, qui témoignent d'un attachement à la division classique de la sonate, sont tous de forme sonate*. Tout au long de l'œuvre on note le soin apporté par le compositeur à l'écriture des voix médianes qui deviendra très vite caractéristique du style beethovenien.

Dans l'*Allegro* initial, le premier thème exprime un conflit intérieur dans un élan viril et saccadé qui se résout dans un chant apaisé. Le second thème et le développement préservent cette ambiguïté sur le plan émotionnel.

Le second mouvement, *Adagio*, se construit au départ d'une mélodie tendre teintée de mélancolie qui progresse peu à peu vers une série de chutes vertigineuses, lesquelles éveillent brusquement l'obsession oubliée. Les fuites en avant, à travers les tentatives de mouvements ascendants traduisent une volonté de surmonter la douleur.

Le caractère nerveux et changeant de l'œuvre est porté à son apogée dans le troisième et dernier mouvement de l'œuvre. Les deux thèmes de ce *Finale*, d'une rythmique très précise et ciselée, sont tous deux énoncés du bout des doigts, ce qui leur donne un côté sarcastique, renforcé par les ruptures et les scansionnements incessants.

SONATE POUR PIANO N° 19
EN SOL MINEUR, OP. 49/1
& SONATE POUR PIANO N° 20
EN SOL MAJEUR, OP. 49/2

Vraisemblablement écrites vers 1796-1797, les deux sonates de l'*Opus 49* n'ont probablement été publiées qu'en 1805 sous le titre *Sonates faciles pour le pianoforte*. Écrites dans les années de jeunesse de Beethoven, ces deux sonates rappellent le profil aimable et élégant de la sonate du XVIII^e siècle.

Dans l'*Opus 49 n° 1*, l'*Andante* initial adopte la forme conventionnelle de la forme sonate* à deux thèmes. Le premier thème, construit sur l'intervalle expressif de sixte combiné à un motif tournant sur lui-même, est en demi-teinte, entre la contemplation et la mélancolie.

Le *Rondo* mélange des atmosphères très différentes, populaires ou sentimentalistes ou encore bucoliques, comme dans la coda* qui est ici un bel exemple de l'apport de l'art beethovénien à ce type de pièces champêtres.

Écrite vers 1796, la seconde sonate de l'*Opus 49* est publiée conjointement avec la première et a les mêmes caractéristiques de la « *Sonate facile* » probablement destinées à des élèves de Beethoven. Toutefois l'apparente facilité d'exécution et la simplicité de l'écriture n'excluent nullement la profondeur.

Dans l'*Allegro* de forme sonate*, le premier thème est encadré par un accord franc de sol majeur à la suite duquel se décline un trait furtif et un peu espiègle. Le second thème est une émanation du premier, sans être véritablement un développement.

Beethoven aimait beaucoup le thème du *Menuetto* final, une sorte de chanson populaire, qu'il réutilisera dans une forme très peu différente dans le *Septuor*, op. 20 et dans l'*Adagio* de son *Trio*, op. 11. Après le trio* bref et joyeux, la reprise du menuet nous replonge dans une ambiance de naïveté rafraîchissante.

SONATE POUR PIANO N° 22
EN FA MAJEUR, OP. 54

Composée en 1804, peu après la *Sonate* « *Waldstein* », la *Sonate en fa majeur*, op. 54 de Beethoven est une page quelque peu oubliée du répertoire. Elle a suscité les commentaires les plus divergents. De par son non-conformisme, elle est tantôt perçue comme faible par les uns, tantôt comme extrêmement originale par d'autres. Composée de deux mouvements assez brefs, sa construction défie en effet l'analyse traditionnelle. Il est tout à fait probable que les deux morceaux de cette œuvre constituent les segments d'un travail avorté.

Le ton humoristique du premier mouvement contribue à l'idée selon laquelle cette œuvre est avant tout légère et qu'elle constitue une page de virtuosité pianistique. Que Beethoven ait voulu donner aux pianistes l'occasion de montrer leur adresse technique ne fait aucun doute : en témoignent les trilles* interminables et nombreux traits d'octaves présents dans la partition, en particulier dans le second mouvement, *Allegretto*. Construit uniformément à deux voix, sans profil mélodique marqué, ce mouvement prend l'allure d'un *perpetuum mobile*. Le motif principal – car l'on ne peut

véritablement parler de thème – est une simple gamme ascendante en sixtes brisées. Les effets de modulations* sont constants jusqu'aux tons les plus éloignés du ton initial avant de se résoudre dans le *più allegro* vif et spirituel.

SONATE POUR PIANO N° 23
EN FA MINEUR, OP. 57,
"APPASSIONATA"

Esquissée en 1804, la *Sonate en fa mineur*, op. 57 de Beethoven est contemporaine de la *Symphonie héroïque*. Terminée en 1806, la sonate est finalement publiée en 1807, dédiée au comte de Brunswick et titrée « *Appassionata* ». Le mot de Beethoven, « *Lisez La Tempête* de Shakespeare », souvent rapporté, n'est pas suffisant pour approcher la richesse thématique, les drames, les chutes, les désespoirs et les destins de la condition humaine si présents dans cette sonate inouïe. La sonate « *Appassionata* » est un tournant de l'évolution morale et musicale de Beethoven. Le compositeur s'affranchit ici complètement des contraintes, livrant son lyrisme ou son drame intégralement, résolu à ne répondre qu'à son expérience humaine.

Le thème du destin, d'une parenté évidente avec celui de la *Cinquième Symphonie*, est très présent dans le premier mouvement *Allegro Assai*. Le grand arpège du premier thème crée une atmosphère menaçante ; le drame est pressenti, mais pas encore manifesté. De brefs motifs ascendants, entrecoupés par des explosions ou des martèlements crispés et aboutissant à des trilles* vibrants et frémissants. Une

poussée violente, très progressive, laisse le drame s'installer et se déchaîner. Le retour du premier thème présente des transfigurations ou des déflagrations rageuses. Le second thème mènera à un équilibre momentané, dans la tessiture aiguë avec un filet lumineux, une tentative de recours dans les régions spirituelles. Un déferlement mobilisant toutes les ressources du jeu pianistique aboutira finalement à laisser les colères et les ressentiments dans le silence immobile.

Le deuxième mouvement, *Andante*, est construit sous la forme de variations. Le thème *piano e dolce* poursuit cette quasi immobilité, pleinement habité de la crispation intériorisée. Les variations, parfois considérées ici comme une quête pour surmonter la souffrance, utilisent successivement un registre harmonique plus élevé et, dès lors, plus lumineux.

C'est dans l'*Allegro ma non troppo* final que la tempête explose littéralement ; on pense ici aux brûlures intérieures, aux hallucinations. Jamais le mouvement ne quittera son univers tourmenté, enfermé dans un déchaînement dévastateur devant lequel le monde entier est impuissant.

D'après Valérie Dufour

* voir glossaire p.46

BEETHOVEN, SONATA'S IV

19:15

inleiding door Liesbet Dingemans · introduction par Charles-Henry Boland

LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770-1827

Pianosonate nr. 17 in d · Sonate pour piano n° 17 en ré mineur, op. 31/2 (1801-1802)

- Largo – Allegro
- Adagio
- Allegretto

Pianosonate nr. 8 in c · Sonate pour piano n° 8 en ut mineur, op. 13, "Pathétique" (1798)

- Grave – Allegro di molto e con brio
- Andante cantabile
- Rondo: Allegro

pauze · pause

Pianosonate nr. 11 in Bes · Sonate pour piano n° 11 en si bémol majeur, op. 22 (1799-1800)

- Allegro con brio
- Adagio con molto espressione
- Menuetto
- Rondo: Allegretto

Pianosonate nr. 3 in C · Sonate pour piano n° 3 en ut majeur, op. 2/3 (1794-1795)

- Allegro con brio
- Adagio
- Scherzo: Allegro
- Allegro assai

22:00

einde van het concert · fin du concert

Toelichting

PIANOSONATE NR. 17 IN D, OP. 31/2

De tweede van de drie sonates van het opus 31, ook bekend onder de naam "Der Sturm", ontstond wellicht het eerst van de drie: Beethoven schetste dit werk tijdens de laatste maanden van 1801 en werkte het af in de eerste helft van 1802. De bijnaam "Der Sturm" heeft deze sonate te danken aan het antwoord dat Beethoven ooit zou gegeven hebben aan de musicus Schindler op diens vraag wat deze sonate nu juist moest voorstellen: "*Lees Shakespeares De storm*". Met de sonates uit het opus 31, in het bijzonder deze tweede sonate, sloeg Beethoven duidelijk een nieuwe weg in. De klassieke vorm is niet langer dominant. Ze moest plaatsmaken voor de romantische expressie. Dat wil niet zeggen dat deze sonate formeel van mindere kwaliteit is dan vroegere werken. Wel paste Beethoven de vorm aan aan de expressieve inhoud.

Dit blijkt vooral in het eerste deel, dat op het eerste gezicht zeer sterk van de klassieke sonatevorm* afwijkt maar er toch ook nog verband mee houdt. De eerste twee maten, *Largo*, zijn niet meer dan een gebroken akkoord, met een lang aangehouden orgelpunt. De illusie van een langzame inleiding tot het eerste deel wordt onmiddellijk doorbroken door drie maten jachtig *Allegro*, die crescendo leiden tot één enkele adagio-maat. Deze sluit de eerste muzikale gedachte af. Een nieuw arpeggio*, opnieuw *largo* of traag gespeeld, leidt wederom naar het nerveuze *allegro*-motief, dat uiteindelijk uitmond in een lang uitgesponnen cadens en het eigenlijke hoofdthema van het eerste deel. Het contrast tussen de ideeën - beide uiterst eenvoudig qua muzikale inhoud - wordt sterk

uitvergroot door de tegenstellingen in tempo en dynamiek. In de doorwerking bouwt Beethoven verder op dit contrast, dat nog verder wordt opgedreven: de *largo*-akkoorden worden uitgerekt, *pianissimo*, geheimzinnig; de *allegro*-delen *fortissimo* en dramatisch. Na de eerste presentatie van de *largo*- en *allegro*-delen, introduceert Beethoven in het volgende *largo*-fragment een fragiel recitatief ("con espressione e semplice"), dat de overgang vormt naar de terugkeer van het hoofdthema - weliswaar niet meer onder de vorm van een gebroken drieklank, maar als een (statische) reeks akkoorden. De veranderlijkheid en grote dynamische contrasten beïnvloeden hier dus zelfs de verschijningsvormen van een thema!

Het tweede deel, *Adagio*, belooft op het eerste zicht rustgevend te zijn, na een bijzonder tumultueus eerste deel. De weliswaar verbrokkelde melodie waarmee de beweging opent, geeft dit aan. Maar dan profileert een kort ritmisch motief zich in de bas. Door de voortdurende herhaling krijgt dit motief een dreigend karakter, dat de meditatieve idylle net niet verbreekt.

De finale is een schoolvoorbeeld van een *perpetuum mobile*: heel de beweging is gebaseerd op eenzelfde melodische en ritmische formule van slechts vier noten, die echter sterk evolueert. In dit deel lijkt Beethoven aan te sluiten bij de idee van een "Sonata quasi una fantasia", zoals hij ook de beide sonates opus 27 uit 1801 had omschreven.

PIANOSONATE NR. 8 IN C, OP. 13, "PATHÉTIQUE"

De sonates van het opus 10 markeren zonder twijfel het begin van Beethovens diepere interesse in het genre van de pianosonate. Maar het was pas de daar-

opvolgende sonate, deze *Pianosonate nr. 8* of “*Grande Sonate Pathétique*”, die Beethovens reputatie als componist van pianowerken definitief vestigde.

Een grote stap voorwaarts in de ontwikkeling van het genre is de gewichtige langzame inleiding tot het eerste deel, die twee keer terugkeert in de loop van het *Allegro di molto e con brio*. Nog belangrijker is dat het basismotief uit de langzame inleiding een cruciale rol speelt in de doorwerking van het snelle deel, zodat de integratie tussen de langzame inleiding en het snelle hoofddeel compleet is. Toch was Beethoven hiermee niet de absolute pionier: reeds in zijn *Symfonie nr. 103*, “*Mit dem Paukenwirbel*”, zorgde Haydn voor een hechte integratie tussen een langzame inleiding en het eerste allegro. Uit heel het eerste deel van Beethovens pianosonate spreekt een gejaagde gedrevenheid, een urgentie en een noodgedwongenheid die ervoor zorgt dat het genre op de grens belandt van klassiek en romantiek.

Delen twee en drie zijn echter minder revolutionair. De tweede beweging is het beroemde *Andante cantabile*, dat gedomineerd wordt door het bekende, fraai geproportioneerde lyrische thema. Structureel gaat het hier om een simpele rondovorm*, die schematisch kan worden voorgesteld als een A-B-A-C-A-vorm waarbij A voor het thema (refrein) staat, en B en C voor de twee licht contrasterende strofen. Harmonisch blijft dit deel opvallend dicht in de buurt van de grondtoonard.

In de finale, eveneens een rondo, zijn er weinig verrassingen tot helemaal aan het slot, wanneer het hoofdthema van dit deel terugkeert in een vreemde toonaard. Wel vinden we hier iets van de romantische gejaagdheid uit het eerste deel terug, zij het in een meer klassieke snit.

PIANOSONATE NR. 11 IN BES, OP. 22

Van alle sonates die Beethoven tot 1800 voltooidde, toont de elfde het beste aan wat Beethoven op 30-jarige leeftijd al in zijn mars had. Beethoven zelf was best tevreden met dit werk. Zo schreef hij aan een potentiële uitgever: “*Die Sonate hat sich gewaschen!*” – “Deze sonate is één en ander!”.

Zoals in heel wat van zijn werken, gebruikte Beethoven in het openingsdeel niet bepaald thema's die op zich goed in het gehoor liggen of gemakkelijk meegezongen kunnen worden. Hij concentreerde zich meer op de logische samenhang en verbeeldingsrijke verwerking van deze thema's. Van in de openingsmaten tot op het einde van de doorwerking trakteert Beethoven de luisteraar op een niet-aflatende muzikale inventiviteit: de gebeurtenissen volgen elkaar in hoog tempo op, en pas vlak voor de reprise van het openingsthema komt er een korte pauze die de luisteraar toelaat even op adem te komen.

Na een *Adagio* met hier en daar onverwachte akkoorden, herneemt Beethoven in de twee slotdelen eerder conservatieve technieken. Vooral de finale keert terug naar de onbezorgde, complexloze sfeer van heel wat vroegere rondo's*.

Het lijkt wel alsof de klassieke pianosonate zich met het opus 22 niet alleen gewassen, maar ook uitgeput heeft. Aan de sonate zoals die tot dan gekend was, viel niets meer toe te voegen. Beethoven besefte dit zelf ook. Dat bewijzen de verregaande formele en expressieve experimenten die hij in zijn sonates zou doorvoeren.

PIANOSONATE NR. 3 IN C, OP. 2/3

De *Derde pianosonate* heeft symfonische dimensies, net als de andere sonates uit het opus 2 trouwens. Niet alleen is de pianistische schrijfwijze erg vol voor die tijd (voller dan in om het even welke Mozartsonate bijvoorbeeld), de individuele delen zijn ook op een grootse schaal geconcipieerd en bevatten flink wat muzikale dramatiek. De derde is de langste en meest briljante sonate uit het opus 2. Ze appelleert aan een virtuositeit die weinig in andere laat 18e-eeuwse muziek terug te vinden is.

Opvallend is de affiniteit met het concerto en de symfonie. In het eerste deel laste Beethoven aan het einde een formele *cadenza* in, net zoals Mozart dat in zijn pianoconcerto's deed. Hij voorzag ook een extra thema tussen het eerste thema en het eigenlijke tweede thema, iets wat alweer sterk doet denken aan Mozarts concerten. De laatste herneming van het hoofdthema in de finale in rondovorm* heeft ook veel weg van een *cadenza*. Het derde deel is een bijna symfonisch uitgewerkt, fijnzinnig polyfoon scherzo, een absolute nieuwigheid binnen het genre van de pianosonate. Echte emotionele expressie reserveerde Beethoven bijna exclusief voor het langzame deel. Het ingetogen hoofdthema ruimt snel plaats voor een meer rusteloze, dynamische sectie. Deze melodische en harmonische onrust duurt langer dan verwacht, met zelfs enkele sterke dynamische contrasten, zodat de terugkeer van het stabiele beginthema des te meer aanvoelt als ‘thuiskomen’.

Naar Diederik Verstraete

* zie woordenlijst p.46

Clé d'écoute

SONATE POUR PIANO N° 17 EN RÉ MINEUR, OP. 31/2

La *Sonate en ré mineur, op. 31 n° 2* est construite sur un plan tonal d'une grande originalité. De nombreux commentateurs ont voulu expliquer ce développement inhabituel en s'emparant aveuglément de la révélation d'Anton Schindler selon qui Beethoven conseillait de lire la *Tempête* de Shakespeare pour comprendre sa sonate. Une telle allégation, peut-être totalement fantaisiste, a conduit les musicologues aux conclusions les plus faciles, car il faut bien se garder de coller un programme à cette œuvre. Il suffit souvent d'observer le plus simplement les éléments dont le compositeur fait usage pour comprendre le sens de la partition.

Le ton de ré mineur est couramment associé au tragique, à la douleur intérieure. Les rythmes utilisés soutiennent parfaitement cette idée. Les trois noires qui égrainent l'accord parfait dans une atmosphère d'attente anxieuse (*le Largo*), avant les croches répétées exprimant une sorte de halètement (*l'Allegro*), puis des trémolos dramatiques, des fragments mélodiques très brefs participent au tourbillon orageux. Il est ponctué par quelques silences toujours avant-coureurs de l'angoisse et du drame. Clair-obscur, *l'Adagio* présente un caractère sombre, marqué par des accords, qui laisse échapper des filets de lumière traduits dans les notes brèves de l'aigu. Mélange de douleur et de pacification, le mouvement est une longue méditation qui se réalise parfaitement dans un ample *cantabile*. *L'Allegretto* se devait de trancher avec le tragique du premier mouvement et la profondeur

du deuxième. Le compositeur y est habité par un nouvel élan positif, traduit par de petites cellules répétées et un rebondissement permanent.

SONATE POUR PIANO N° 8
EN UT MINEUR, OP. 13,
"PATHÉTIQUE"

Le titre de « *Pathétique* », donné à la *Sonate en ut mineur, op. 13* de Beethoven, est le seul à avoir été consacré par le compositeur. Si l'on parle d'une phase « pathétique » dans la musique de Beethoven, il faut noter qu'il existe une sonate de Dussek - la *Sonate en ut mineur, C 151* - qui préfigure celle-ci de manière étonnante, surtout dans l'indication *patetico* du mouvement lent. Comme l'a dit Eric Blom : « Il est évident que les grands maîtres ont accepté les suggestions des maîtres moindres et les ont absorbées dans leur propre style pour les transmuier en un métal plus noble ».

L'introduction, le *Grave*, pose immédiatement le sujet : un mélange de plainte et de supplication. La proximité de la lumière échappe subitement au suppliant pour l'entraîner dans la chute vertigineuse de l'*Allegro*.

Le premier thème est une nouvelle escalade vers l'aigu, agitée, indomptable, comme l'expression de la rage de vivre. Le second est plus mélodique, grâce à une ligne plus serrée, mais tout aussi mordant. Les accentuations rythmiques et le profil du premier thème fondent le développement jusqu'à la réapparition du *Grave* qui se brise dans une cadence conclusive éclatante et écrasante. Le début de l'*Andante cantabile* a tout d'une berceuse. Le calme intériorisé laissera peu à peu la place à des répliques plus graves, plus pathétiques, jusqu'à une certaine véhémence. Le *Rondo* atténue le sentiment dramatique

et tente même de sourire. Il est entraîné par les envolées rapides et enjouées parfois interrompues par quelques accords solides.

SONATE POUR PIANO N° 11
EN SI BÉMOL MAJEUR, OP. 22

La *Sonate en si bémol majeur, op. 22* fut composée en 1800. Par sa forme et son caractère, elle est assez caractéristique de ce tournant du siècle. C'est un adieu au monde gracieux du XVIII^e siècle; les sentiments s'assument jusque dans leur expression la plus violente, mais parallèlement à ce souffle épique, on trouve aussi dans ces pages tout l'héritage de Mozart et Haydn. L'œuvre, dédiée au comte Johann Georg von Browne, officier russe d'origine irlandaise qui fut l'un des grands mécènes de Beethoven, est composée de quatre mouvements amplement développés.

Le premier thème du premier mouvement, *Allegro con brio*, est d'un optimisme et d'une énergie parfaits. Le dynamisme ne faiblit pas dans le développement dont tous les éléments traduisent une force invincible et profondément héroïque, notamment par un travail polyphonique serré.

L'*Adagio* qui suit s'ouvre sur un chant magnifique ; les phrases s'étirent lentement, essentiellement par mouvements mélodiques conjoints, et glissent sur l'impression paisible qu'elles dégagent. Au terme de l'exposition, une interrogation angoissée s'éveille dans le *grave*. Le chromatisme* préserve le mystère intact.

Dans le *Tempo di Menuetto* se retrouve tout le classicisme gracieux, alors que le *trio** réveillera un embrasement nettement plus romantique.

Dans le finale, Beethoven se conforme strictement aux impératifs de la sonate classique. Le premier thème de ce dernier mouvement est apparenté à tout le matériau thématique de la sonate. Méditatif et lyrique, le *Rondo* conclut une sonate qui est autant une révérence aux maîtres viennois qu'un présage du grand brio pianistique de tout le XIX^e siècle.

SONATE POUR PIANO N° 3
EN UT MAJEUR, OP. 2/3

Comme les deux premières sonates de l'*Opus 2*, également bâties en quatre mouvements, la troisième date de la période d'apprentissage auprès de Haydn à qui elle est dédiée. L'œuvre contient en germe tout ce que Beethoven apportera plus tard à l'évolution de l'art musical : la souplesse des cadres formels, l'art de la « trituration » thématique, la conquête du son, la virtuosité instrumentale, l'ordonnance de la pensée, le renouvellement dynamique. En même temps que les prémices de la grandeur future, on y trouve aussi les traits de jeunesse : obéissance à la symétrie, prolixité, démonstration technique qui lui confère une allure particulièrement brillante et virtuose.

Dans l'*Allegro*, tout est étudié pour accentuer le dynamisme : répétition rapide de notes dès les premières mesures, puis les jeux rythmiques entre la main droite et la main gauche. Le second thème est bien contrastant avec son lyrisme propre, coulé dans le *legato* d'une grande sérénité. La tonalité de mi majeur donne à l'*Adagio* un ton rêveur et soupissant qui opère parfaitement pour créer le climat de méditation. Le bref *Scherzo*, ironique et mordant, est introduit par des entrées en imitation

aux deux mains. Le *trio**, plus lyrique, repose sur les accords solidement ancrés dans le registre grave tandis que des arpèges s'envolent dans l'aigu. Le finale adopte la forme du *rondo** de sonate avec un thème/refrain emporté dans l'aigu par une haute virtuosité. Le développement, dans lequel s'insère un choral, investit toutes les formules mélodiques avant de clôturer l'œuvre par des trilles* insistants et des traits d'octaves particulièrement virtuoses.

D'après Valérie Dufour

* voir glossaire p.46

arpeggio

Speelwijze waarbij de noten van een akkoord niet simultaan, maar na elkaar worden gespeeld.

chromatiek

Beweging van de melodie in halve tonen (het kleinste interval van de toonladder in de tonale muziek).

coda

Italiaans woord dat eigenlijk 'staart' betekent en verwijst naar het slot van een stuk of van een beweging.

modulatie

Overgang van de ene toonaard in de andere.

rondo

Muzikale vorm gekenmerkt door de afwisseling van coupletten en een refrein.

sonatevorm

Klassieke vorm, gebaseerd op de behandeling van twee thema's in drie grote etappes (expositie, doorwerking, re-expositie) binnen een welbepaald tonaal kader.

triller

Muzikale versiering waarbij de hoofdnoot snel wordt afgewisseld met de bovenliggende noot.

trio

Centraal deel van een werk of beweging met een drieledige structuur (ABA).

arpège

Accord dont les notes sont jouées une à une.

chromatisme

Mouvement mélodique par demi-ton (plus petit intervalle de l'échelle dans la musique tonale).

coda

Nom (italien : « queue ») donné à la conclusion d'une pièce ou d'un mouvement.

modulation

Passage d'une tonalité à une autre.

rondo

Forme musicale caractérisée par l'alternance de couplets et d'un refrain.

forme sonate

Forme classique reposant sur le traitement de deux thèmes en trois grandes étapes (exposition, développement, réexposition) et régie par un cadre tonal bien défini.

trille

Ornement musical consistant en l'alternance rapide d'une note principale et de sa note conjointe supérieure.

trio

Partie centrale d'une pièce ou d'un mouvement de forme ternaire (ABA).

THE SPACE BETWEEN THE NOTES

SCHRIJVERS OVER MUZIEK
DE LA MUSIQUE ET DES MOTS

YVES PETRY LUDWIG VAN BEETHOVEN

BOZAR nodigt auteurs uit om zich te laten inspireren door het muziekprogramma van BOZAR. Speciaal voor ons concertpubliek schreven ze literaire hommages aan hun favoriete componisten en muzikanten, die elke maand zijn te lezen in de concertprogrammaboekjes van BOZAR. De teksten zijn ook gebundeld in de aparte publicatie *The Space between the Notes*, die te koop is in de BOZAR Boutik.

De Vlaamse schrijver Yves Petry schreef over Ludwig van Beethoven naar aanleiding van diverse uitvoeringen van zijn werk in 2016.

BOZAR invite des écrivains à se laisser inspirer par sa programmation musicale. Chacun d'eux a tenu à rendre hommage à son compositeur ou musicien favori au travers d'un texte publié dans nos programmes de concert. Ces textes font également l'objet du recueil *The Space between the Notes*, en vente à la BOZAR Boutik.

L'écrivain flamand Yves Petry a partagé sa passion pour Ludwig van Beethoven à l'occasion de plusieurs concerts consacrés au compositeur en 2016.

OP SLAG EEN COMPLETER MENS

Er zijn componisten die een of twee onvergetelijke stukken hebben geschreven, composities die mij blijven aanspreken, zij het soms met lange tussenpozen. Zo kan *Prélude à l'après-midi d'un faune* van Claude Debussy bij mij nog steeds heel navoelbaar de sfeer oproepen van de zomervakanties uit mijn latere tienerjaren. Een broeierig verlangen naar leven dat maar niet wordt ingelost. Opwellingen van dadendrang zonder concrete bestemming. Alweer een hemelse dag die geen aardse pointe krijgt. Handenwringende frustratie.

Absoluut prachtig - maar ander werk van Debussy weet me niet echt te raken, hoezeer ik daarvoor ook mijn best al heb gedaan. Voor mij blijft hij de componist van dat ene klankgedicht.

Toen ik Beethoven leerde kennen, ook al in die late tienerjaren, ging mijn belangstelling in het begin alleen naar diens symfonieën uit. Hun vaak martiale karakter deed dromen van een opwindende mars die mij en mijn lotgenoten wegvoerde uit de kinderachtige, suffe situatie waarin we ons als tieners bevonden. Op naar het front! Naar het echte leven!

Het duurde een tijdje eer ik ook de concerto's voor viool of piano leerde appreciëren. En door me te concentreren op het spel van een solo-instrument veranderde geleidelijk mijn interpretatie van Beethovens muziek. In plaats van een collectieve beweging begon ik er de dynamiek van een individuele ziel in te herkennen - de mijne met name. Dat zorgde voor een nieuw soort verrukking. Een explosie van zelfgevoel. Ik wist niet dat mijn ziel zo weids kon zijn. Zo'n volume kon bereiken. En dat er tegelijk ook zoveel

betekenisvolle stilte in zat, zoveel verfijnde tederheid. Al die ritme- en stemmingswisselingen, die muzikale vrijgevigheid, die weelde aan melodieën. Het was nauwelijks te geloven en toch was het zo. Ik kon het horen met mijn eigen oren en voelde het aan de rillingen over mijn huid: dit was ik!

Deze zeer persoonlijke toe-eigening van Beethovens orkestrale muziek maakte me vervolgens rijp voor een genre dat me voorheen niet had kunnen boeien. Het duurde even, maar uiteindelijk was ik in staat om ook in zijn kamermuziek, zijn sonates en strijkkwartetten, de energie te voelen waardoor je innerlijk uitzet tot een binnenruimte vol onvermoede klasse en emotie. Je waant je op slag, na enkele maten al, een completer mens.

Door Beethoven heb ik niet alleen intensiever en preciezer leren luisteren naar muziek, ik geloof dat ik aan hem ook een zekere morele opvoeding te danken heb. Dat maakt hem voor mij uniek onder klassieke componisten. Zijn werk lijkt uit nog iets anders voort te komen dan louter uit het verlangen om grote kunst te maken. Van zijn geheel eigensoortige idioom, herkenbaar uit duizenden, gaat het appel uit om zelf ook een persoon als geen ander te worden, onverwisselbaar zoals alleen een individu of een kunstwerk dat kan zijn.

Dat zijn natuurlijk maar woorden en wie professioneel met muziek bezig is, zal dit aspect van Beethovens kunst misschien minder interesseren. Maar voor mij, eenvoudig luisteraar, blijft het een essentieel onderdeel van mijn genot. En ik hoor het ook altijd opnieuw, bij om het even welk stuk van hem: het is alsof hij mij heeft willen scheppen - mijn betere, vollere ik.

UN HOMME TOUT DE SUITE PLUS ACCOMPLI

Il y a des compositeurs qui ont laissé une ou deux œuvres inoubliables, lesquelles ne manquent pas de me toucher, que je les écoute ou non à intervalles rapprochés. Ainsi, malgré les années qui s'écoulaient, *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy fait souvent resurgir en moi l'atmosphère des grandes vacances de mon adolescence. Un désir suffocant de vivre, une sensualité qui ne trouve pas à s'exprimer. Des élans, une fougue sans buts précis. À chaque fois, une journée céleste sans finale terrestre. À s'en triturer les doigts de frustration. Une composition sublime. Toutefois, malgré mes efforts et ma bonne volonté, les autres créations de Debussy ne m'émeuvent pas du tout. Pour moi, il reste le compositeur de ce seul poème sonore.

Quand j'ai commencé à me familiariser avec Beethoven, là aussi à la fin de l'adolescence, seules ses symphonies ont suscité mon intérêt. Le caractère martial de la plupart d'entre elles m'entraînait dans un songe : une marche enlevée qui nous propulsait, mes camarades et moi, bien loin de l'ennui mortel et des puérités qui nous étouffaient. En avant ! Montons au front ! À nous la vraie vie !

De fait, les concertos pour violon et piano, il me fallut un certain temps pour les apprécier à leur tour. Porter mon attention sur le jeu d'un instrument solo m'amena peu à peu à réviser ma façon de voir Beethoven. Au lieu de trouver dans sa musique un simple mouvement collectif, je commençai à y percevoir la dynamique d'une âme individuelle, à savoir la mienne. Cette découverte s'accompagna d'une nouvelle forme d'enchantement. Une impétueuse prise

de conscience. La découverte d'une immensité intérieure, d'une intensité sonore que je ne connaissais pas. Et dans le même temps, bien des silences chargés de sens, de la tendresse, tout en subtilité, à revendre. Maintes variations de rythme et d'atmosphère, musique généreuse, luxe de mélodies.

Difficile à croire et pourtant c'est bien ce qui s'est passé. Cela, je l'ai entendu de mes propres oreilles et ressenti dans les frissons qui ont parcouru ma peau : cela, c'était moi !

Mon appropriation très singulière de la musique symphonique de Beethoven m'avait préparé à accueillir un genre auquel j'étais resté jusqu'alors insensible. Ça ne s'est pas fait tout seul, mais pour finir, j'ai été à même de percevoir dans sa musique de chambre, ses sonates et ses quatuors à cordes, l'énergie qui dilate chez l'auditeur un espace plein de distinction et d'émotion insoupçonnées. Tout de suite, dès les premières mesures, on a l'impression d'être un homme plus complet qu'avant.

Beethoven m'a appris à écouter la musique avec plus d'intensité, plus de justesse, mais je crois que je lui dois aussi une certaine formation morale. Voilà pourquoi il occupe à mes yeux une place unique parmi les compositeurs classiques. À la source de son art, il semble y avoir autre chose que le seul désir de créer une grande œuvre. De son idiome foncièrement singulier, reconnaissable entre mille, émane un appel à devenir soi-même un être unique, irremplaçable comme seule une personne ou une œuvre d'art peut l'être.

Bien entendu, ce ne sont là que des mots. Cette facette de Beethoven intéressera peut-être bien peu ceux qui ont fait de la musique leur profession.

Mais pour moi, mélomane du dimanche, cet aspect demeure une part essentielle du plaisir que je prends à l'écouter. Ce que je ne cesse d'entendre, encore et toujours, quel que soit le morceau qui

retentit : j'ai l'impression que l'artiste a voulu me créer, moi - le meilleur de moi, mon moi le plus accompli.

Traduit du néerlandais par Daniel Cunin

NL **Yves Petry** (1967) studeerde wiskunde en filosofie. Daarna heeft hij naast essays, verhalen en toneelstukken ook zes veelgeprezen romans geschreven, bekroond met onder andere de BNG Nieuwe Literatuurprijs (*De Achterblijver*, 2006) en de Libris Literatuurprijs (*De Maagd Marino*, 2011). Zijn laatste roman, *Liefde bij wijze van spreken*, verscheen in 2015.

FR Né à Tongres en 1967, **Yves Petry** a fait des études de mathématiques et de philosophie. Essayiste, auteur de nouvelles et de textes pour le théâtre, il est aussi considéré comme l'un des romanciers flamands majeurs. Certains de ses six romans publiés à ce jour ont d'ailleurs été distingués par des prix.



Stephan Vanfleteren

CENTRE FOR FINE ARTS
BRUSSELS

BO ZAR

BRASSERIE



In aller haast iets eten voor een concert hoeft niet meer. In de BOZARBRASSERIE kun je vanaf 18 uur rustig genieten van een verfijnde keuken en toch op tijd in de concertzaal aankomen.

Plus besoin de manger en vitesse avant un concert. La BOZARBRASSERIE vous permet dès 18 h de goûter aux plaisirs d'une cuisine raffinée avant de vous rendre au spectacle en toute sérénité.

RESERVERING
AANBEVOLEN
RÉSERVATION
SOUHAITÉE
+ 32 (0)2 503 00 00

PALEIS VOOR SCHONE KUNSTEN
BRUSSEL
PALAIS DES BEAUX-ARTS
BRUXELLES

Rue Ravensteinstraat 23
1000 Brussels
+32 2507 82 00 / bozar.be

Monsieur et Madame Charles Adriaenssen • Madame Geneviève Alsteens • Madame Marie-Louise Angenent • Monsieur et Madame Etienne d'Argembeau • Comte et Comtesse Christian d'Armand de Chateauvieux • Monsieur Laurent Arnauts • Duchesse d'Audiffret Pasquier • Monsieur et Madame Laurent Badin • Baron en Barones Jean-Pierre de Bandt • Monsieur Erard de Becker • Monsieur et Madame Roger Bégault • Madame Marie Bégault • Monsieur Jan Behlau • Monsieur Jean-François Bellis • Baron et Baronne Berghmans • Monsieur Tony Bernard • Baron en Barones Luc Bertrand • De Heer Stefaan Bettens • De Heer en Mevrouw Carl Bevernage • Madame Bia • Mevrouw Liliane Bienfet • Professor en Mevrouw Roger Blanpain • Monsieur et Madame Mickey Boël • Comte et Comtesse Boël • Monsieur et Madame Bernard Boon Falleur • Monsieur Vincent Boone • Monsieur et Madame Thierry Bouckaert • Monsieur Olivier Bourgois et Madame Alice Goldet • De Heer en Mevrouw Alfons Brenninkmeijer • Ambassadeur Dr. Günther Burghardt en Mevrouw Rita Burghardt-Byl • Mevrouw Helena Bussers • Madame Marie Anne Carbonez • Baron Cardon de Lichtbuer • Monsieur et Madame Michel Carlier • Monsieur et Madame Hervé de Carmoy • Mevrouw Ingrid Ceusters-Luyten • Monsieur Robert Chatin • Prince et Princesse de Chimay • Monsieur et Madame Christian Chéruy • Madame Marianne Claes • Monsieur Nicolas Clarembaux • Monsieur Jim Cloos • Madame Jean de Cock de Rameyen • Monsieur Bernard de Cock de Rameyen • Comtesse Michel Cornet d'Elzius • Monsieur et Madame Patrice Crouan • Prince Guillaume de Croÿ • De Heer Géry Daeninck • Monsieur et Madame Denis Dalibot • Monsieur et Madame Bernard Darty • Vicomte Davignon • De Heer en Mevrouw Philippe De Baere • De Heer en Mevrouw Philippe Declercq • Monsieur Pascal De Grae • De heer en Mevrouw Bert De Graeve • Baron Andreas De Leenheer • Monsieur Michel Delloye • Monsieur et Madame Alain De Pauw • Monsieur Patrick Derom • Monsieur Laurent Desseille • Monsieur Eric Devos • Monsieur Amand-Benoît D'Hondt • Monsieur Régis D'Hondt • Madame Iro Dimitriou • De Heer en Mevrouw Xavier D'Hulst-Struyven • Monsieur et Madame Thierry R. Dillard-Desjonquères • Monsieur Michel Doret • M. Bruce Dresbach et Dr. Corinne Lewis • Monsieur Alain Dromer • De Heer en Mevrouw Bernard Dubois • Madame Sylvie Dubois • Monsieur et Madame Pierre Dumolard-Balthazard • Monsieur et Madame Paul Dupuy • Mr. Graham Edwards • Madame Jacques E. François • Madame Monique Fritz • Madame Sophie de Galbert • De heer en Mevrouw Marnix Galle Sioen • Monsieur Marc Ghysels • Monsieur et Madame Léo Goldschmidt • Madame Sylvia Goldschmidt • De heer André Gordts • Comtesse Nadine le Grelle • Monsieur et Madame Pierre Guilbert • Monsieur Paul Haine • Monsieur et Madame Bernard Hanotiau • De Heer en Mevrouw Philippe Haspeslagh • Monsieur Thierry Hazevoets • De Heer en Mevrouw Pieter Heering • Monsieur Jean-Pierre Hoa • De Heer Xavier Hufkens • Madame Christine Huvelin • Mevrouw Bonno H. Hylkema • Monsieur Fernand Jacquet • Monsieur Maxime Jadot • Monsieur et Madame Jean-François Jans • Barones Janssen • Baron et Baronne Paul-Emmanuel Janssen • Monsieur et Madame Mathieu Janssens van der Maelen • Madame Patricia de Jong • Madame Elisabeth Jongen • De Heer en Mevrouw Martin Kallen • Monsieur et Madame Adnan Kandiyoti • Monsieur Claude Kandiyoti • Madame Harold t'Kint de Roodenbeke • Monsieur Peter Klein et Madame Susanne Hinrichs • Dr. et Madame Klaus Körner • Monsieur Charles Kramarz • Madame Jean-Jacques Kreglinger • Monsieur et Madame Charles Kriwin • Madame Marleen Lammerant • Mademoiselle Alexandra et Monsieur Ludovic van Laethem • Mevrouw Hilde Laga • Madame Brigitte de Laubarede • Comte et Comtesse Yvan de Launoit • Chevalier et Madame Laurent Josi • Monsieur Pierre Lebeau • Monsieur et Madame François Legein • Monsieur et Madame Laurent Legein • Monsieur et Madame Charles-Henri Lehideux • Monsieur Mark Le Jeune • Monsieur et Madame Gérald Leprince Jungbluth • Madame Dominique Leroy • De Heer en Mevrouw Thomas Leysen • De Heer en Mevrouw Paul Lievevrouw - Van der Wee • Madame Florence Lippens • Madame Daphné Lippitt • Monsieur et Madame Clive Llewellyn • Monsieur Manfred Loeb • Madame Marguerite de Longeville • Comte et Comtesse

Jean-Baptiste de Looz-Corswarem • Monsieur et Madame Thierry Lorang • Madame Olga Machiels - Osterrieth • De Heer Peter Maenhout • Madame Oscar Mairlot • Monsieur et Madame Jean-Pierre Mariën • Notaris Luc L. R. Marroyen • De Heer en Mevrouw Frederic Martens • Monsieur et Madame Yves-Loïc Martin • De Heer en Mevrouw Paul Maselis • Monsieur et Madame Dominique Mathieu-Defforey • Monsieur Etienne Mathy • Madame Luc Mikolajczak • De Heer en Mevrouw Frank Monstrey-Noé • Madame Philippine de Montalembert • Baron et Baronne Dominique Moorckens • Madame Jean Moureau-Stoclet • Madame Nelson • De Heer en Mevrouw Robert van Oordt • Mevrouw Thérèse Opstal • Monsieur Laurent Pampfer • Monsieur Jean-Philippe Parain • Comte et Comtesse Baudouin du Parc Locmaria • Madame Jessica Parser • Madame Jean Pelfrene - Piquery • Monsieur et Madame Dominique Peninon • Monsieur et Madame Olivier Périer • Monsieur Frédéric Peyré • Monsieur Gérard Philippson • Madame Florence Pierre • Madame Marie-Caroline Plaquet • Madame Suzanne de Potter • Madame Marie-Neige Prignon • Madame Caroll Pucher • Monsieur et Madame André Querton • Madame Hermine Rédélé Siegrist • Madame Olivia Nicole Robinet-Mahé • De Heer en Mevrouw Anton van Rossum • Monsieur et Madame Bernard Ruiz Picasso • Monsieur et Madame Jean Rusotto • Monsieur et Madame Dominique de Saint-Rapt • Monsieur et Madame Frederic Samama • Mevrouw Anne-Marie Saquet • Monsieur Jean-Pierre Schaeken-Willemaers • Monsieur Eric-Emmanuel Schmitt • Monsieur et Madame Philippe Schöller • Monsieur et Madame Hans C. Schwab • Chevalier Alec de Selliers de Moranville • Monsieur et Madame Tommaso Setari • Madame Gaëlle Siegrist Mendelssohn • Messieurs Bernard Slegten et Olivier Toegemann • Mr. & Mrs. Trevor Soames • Monsieur Patrick Solvay • Madame Mario Spandre • Monsieur Eric Speeckaert • Vicomte Philippe de Spoelberch • Madame Irene Steels-Wilsing • De Heer en Mevrouw Jan Steyaert • Stichting Liedts-Meesen • Monsieur et Madame Stoclet • Baron et Baronne Hugues van der Straten • Monsieur et Madame Julien Struyven • De Heer Coen Teulings • Monsieur Daniel Thierry • Monsieur Gilbert Tornel • Madame Astrid Ullens de Schooten • Madame Brigitte Ullens de Schooten • Monsieur Marc Urban • De Heer Marc Vandecandelaere • De heren Pascal van der Kelen en Patrick Haemelinck • Monsieur et Madame Bruno Vanderschelden • Mevrouw Greet Van de Velde • De heer Jan Van Doninck • Madame Nadine van Havre • Madame Lizzie Van Nieuwenhuysse • De Heer Johan Van Wassenhove • Baron et Baronne de Vauleroy • Baronne Velge • De Heer Eric Verbeeck • Monsieur et Madame Denis Vergé • Monsieur et Madame Bernard Vergnes • Monsieur et Madame Alexis Verougstraete • Mevrouw Eddy Vermeersch • De Heer en Mevrouw Axel Vervoordt • Monsieur Guy Vieillevigine • De Heer en Mevrouw Karel Vinck • Vrienden van het Zoute • Madame Gabriel Waucquez • Monsieur et Madame Peter Wilhelm • Monsieur et Madame Luc Willame • Monsieur Robert Willocx • Madame Véronique Wilmot • Monsieur et Madame Antoine Winckler • Monsieur et Madame Bernard Woronoff • Chevalier Godefroid de Wouters d'Oplinter • Mr. Johan Ysewyn & Ms Georgia Brooks • Monsieur et Madame Jacques Zucker

CORPORATE PATRONS

ABN AMRO · EDMOND DE ROTHSCHILD (EUROPE) · BIRD & BIRD · BKCP · KBC BANK NV · EDF LUMINUS · LHOIST · LINKLATERS · LOMBARD ODIER · NH HOTELES · PUILAETCO DEWAAY PRIVATE BANKERS S.A. · SOCIÉTÉ FÉDÉRALE DE PARTICIPATIONS ET D'INVESTISSEMENTS S.A. · FEDERALE PARTICIPATIE EN INVESTERINGSMAATSCHAPPIJ NV ·

Contact : 02 507 84 21 ou 02 507 84 01 - Membership@bozar.be

Overheidssteun · Soutien public · Public partners



Federale Regering · Gouvernement Fédéral

Diensten van de Eerste Minister, Cel algemene beleidscoördinatie · Services du Premier Ministre, Cellule de coordination générale de la politique · Diensten van de Vice-eersteminister en Minister van Werk, Economie en Consumenten, belast met Buitenlandse Handel · Services du Vice-Premier Ministre et Ministre de l'Emploi, de l'Economie et des Consommateurs, chargé du Commerce extérieur · Diensten van de Vice-eersteminister en Minister van Veiligheid en Binnenlandse Zaken, belast met Grote Steden en de Regie der gebouwen · Services du Vice-Premier Ministre et Ministre de la Sécurité et de l'Intérieur, chargé des Grandes Villes et de la Régie des bâtiments · Diensten van de Vice-eersteminister en Minister van Ontwikkelingssamenwerking, Digitale Agenda, Telecommunicatie en Post · Services du Vice-Premier Ministre et Ministre de la Coopération au développement, de l'Agenda numérique, des Télécommunications et de la Poste · Diensten van de Vice-eersteminister en Minister van Buitenlandse Zaken en Europese Zaken, belast met Beliris en de Federale Culturele Instellingen · Services du Vice-Premier Ministre et Ministre des Affaires étrangères et européennes, chargé de Beliris et des Institutions culturelles fédérales · Diensten van de Minister van Begroting, belast met de Nationale Loterij · Services du Ministre du Budget, chargé de la Loterie nationale · Diensten van de Minister van Financiën · Services du Ministre des Finances

Vlaamse Gemeenschap

Kabinet van de Minister-president en Minister van Buitenlands Beleid en Onroerend Erfgoed · Kabinet van de Minister van Cultuur, Media, Jeugd en Brussel

Communauté Française

Cabinet du Ministre-Président · Cabinet de la Vice-Présidente et Ministre de l'Education, de la Petite enfance, des Crèches et de la Culture · Cabinet du Ministre de l'Aide à la jeunesse, des Maisons de justice et de la Promotion de Bruxelles

Deutschsprachige Gemeinschaft Belgiens

Kabinett des Ministerpräsidenten

Région Wallonne

Cabinet du Ministre-Président

Brussels Hoofdstedelijk Gewest · Région de Bruxelles-Capitale

Kabinet van de Minister-President · Cabinet du Ministre-Président · Kabinet van de Minister van Financiën, Begroting, Externe Betrekkingen en Ontwikkelingssamenwerking · Cabinet du Ministre des Finances, du Budget, des Relations extérieures et de la Coopération au Développement

**Vlaamse Gemeenschapscommissie
Commission Communautaire Française
Stad Brussel · Ville de Bruxelles**

Internationale partners · Partenaires internationaux · International partners

European Concert Hall Organisation: Concertgebouw Amsterdam · Gesellschaft der Musikfreunde in Wien · Wiener Konzerthausgesellschaft · Cité de la Musique Paris · Barbican Centre London · Town Hall & Symphony Hall Birmingham · Kölner Philharmonie · The Athens Concert Hall Organization · Konserthuset Stockholm · Festspielhaus Baden-Baden · Théâtre des Champs-Élysées Paris · Salle de concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte de Luxembourg · Paleis voor Schone Kunsten Brussel/Palais des Beaux-Arts de Bruxelles · The Sage Gateshead · Palace of Art Budapest · L'Auditori Barcelona · Elbphilharmonie Hamburg · Casa da Música Porto · Calouste Gulbenkian Foundation Lisboa · Palau de la Música Catalana Barcelona · Konzerthaus Dortmund



Institutionele partners · Partenaires institutionnels · Institutional partners



Structurele partners · Partenaires structurels · Structural partners



Media partners · Partenaires médias



Bevoorrechte partners · Partenaires privilégiés · Privileged partners



Stichtingen · Foundations



Promotiepartners · Partenaires promotionnels



Officiële leveranciers · Fournisseurs officiels



BO ZAR

U houdt van Beethoven? Ook Schubert zal u bekoren.
Bestel nu het abonnement "Schubert Wanderungen" (PR3)
en woon de volgende concerten bij.

Vous aimez Beethoven ? Vous aimerez également Schubert.
Commandez dès à présent votre abonnement « Schubert Wanderungen » (PR3)
et assistez aux concerts suivants.

01.02.2017 · 20:00

Woe · Mer · HLB

Matthias Goerne & Leif Ove Andsnes

Matthias Goerne, *bariton · baryton*

Leif Ove Andsnes, *piano*

Franz Schubert, *Die schöne Müllerin,*

D 795

Copresentatie · Coprésentation: De Munt · La Monnaie

03.02.2017 · 20:00

Vrij · Ven · HLB

Matthias Goerne & Leif Ove Andsnes

Matthias Goerne, *bariton · baryton*

Leif Ove Andsnes, *piano*

Franz Schubert, *Winterreise, D 911*

Copresentatie · Coprésentation: De Munt · La Monnaie

04.02.2017 · 20:00

Zat · Sam · HLB

Matthias Goerne & Leif Ove Andsnes

Matthias Goerne, *bariton · baryton*

Leif Ove Andsnes, *piano*

Franz Schubert, *3 Klavierstücke, D 946;*

Schwanengesang, D 957

Copresentatie · Coprésentation: De Munt · La Monnaie

07.02.2017 · 20:00

Din · Mar · HLB

SILENT SONGS into the wild...

Franz Schubert, Geënceneerde liederen · Franz Schubert, Lieder mis en scène

Schumann Quartett

Nicola Hümpel, *artistieke directie ·*

direction artistique

Oliver Proske, *regie · mise en scène*

Tobias Weber, *bewerking, gitaar ·*

adaptation, gitare

Matan Porat, *piano*

Nikolay Borchev, *bariton · baryton*

Ted Schmitz, *tenor · ténor*

Julla von Landsberg, *sopraan · soprano*

Rowan Hellier, *mezzo*

Yui Kawaguchi, Anna-Luise Recke,

Michael Shapira, *performer ·*

performeur

NN, *video · vidéo*

Andreas Fuchs, Carsten Wank,

belichting · lumières

Mattef Kuhlmeij, *geluid · son*

Teresa Verghe, Cristina Lelli, *kostuums*

· costumes

Franz Schubert, *Lieder (te bepalen) ·*

Lieder (à déterminer)

Coprod.: Nico and the Navigators,

Niedersächsische Musiktage, Konzerthaus Berlin

CENTRE FOR FINE ARTS
BRUSSELS

BO ZAR

NEW FORMULA
A LA CARTE YOUTH
- 26 = 9€ / CONCERT*
*MINIMUM 4 CONCERTS

MUSIC

Alle info vind je op · Pour toute info : www.bozar.be

PALEIS VOOR SCHONE KUNSTEN
BRUSSEL
PALAIS DES BEAUX-ARTS
BRUXELLES

Foto · Photo: Rafael Payare © Luis Cabelo

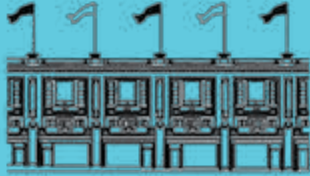
CENTRE FOR FINE ARTS
BRUSSELS

THEATRE

DANCE

ACORA

BO ZAR



GREAT ART NEEDS GREAT PEOPLE

JOIN THE PATRONS!

CONTACTS: membership@bozar.be · +32 2 507 8421 or 8401

NEW: JOIN THE YOUNG PATRONS!

CONTACT: youngpatrons@bozar.be · +32 2 507 8428

PALEIS VOOR SCHONE KUNSTEN
BRUSSEL
PALAIS DES BEAUX-ARTS
BRUXELLES

MUSIC

EXPO

CINEMA

LITERATURE

ARCHITECTURE



WARWICK

BRUSSELS



HISTORY

AUTHENTICITY

LUXURY EXPERIENCE

EXCELLENCE



WARWICK

HOTELS AND RESORTS

A collection of Urban Hotels and Resorts

warwickhotels.com

BMW EfficientDynamics
Less consumption. More driving pleasure.

BMW

www.bmw.be



**Sheer
Driving Pleasure**

ALLEGRO CRESCENDO.

Experience joy that is more powerful and more intense every time you take the wheel of a BMW. Become the conductor of your own driving pleasure – playing on the most beautiful instrument. Like an artist, BMW aspires to perfect aesthetics notably with the new BMW 4 Series Gran Coupé. This is why BMW Belux is proud to be the partner of BOZAR.



Environmental information (RD 19/03/04): www.bmw.be

4.5-8.3 L/100 KM • 119-193 G/KM CO₂