

BRAHMS HAPPENING

EEN SAMENWERKING VAN DESINGEL, DEFILHARMONIE & CONSERVATORIUM ANTWERPEN



laatste foto van Johannes Brahms, 15 juni 1896

ZA 17 & ZO 18/04/2010



gelieve uw GSM uit te schakelen!



Cd's

Bij elk concert worden cd's te koop aangeboden door 't KLAVerVIER, Kasteeldreef 6, Schilde, 03 384 29 70
www.tklavervier.be



Op twee locaties kunt u doorlopend iets drinken: de Foyer en de Vestiaire.
Op twee locaties kunt u iets eten:

Foyer

doorlopend open
belegde broodjes, diverse dranken

Refter Conservatorium

za 17 april tijdens avondpauze vanaf 19.00 uur

chili con carne of vegetarische lasagne

zo 18 april tijdens middagpauze vanaf 13 uur en avondpauze vanaf 18.50 uur

kruidig stoofpotje met kip of vegetarisch stoofpotje

**DE AVONDCONCERTEN VAN DEFILHARMONIE WORDEN UITGEZONDEN
DOOR KLARA OP 21 & 22 APRIL 2010 IN HET PROGRAMMA 'IN DE LOGE' OM 20 UUR.**

deSingel internationale Kunstcampus

Desguinlei 25 / B-2018 Antwerpen / T +32 (0)3 248 28 28
tickets@desingel.be / www.desingel.be

alle concerten **Blauwe Zaal** snelcursus **zo 18 april Rode Zaal**

ism. **deFilharmonie, Koninklijk Conservatorium van de Artesis Hogeschool Antwerpen**

teksten programmaboek **Pieter Bergé, Jan Christiaens, Jozef De Beenhouwer, Piet De Volder, Chloë Herteleer, Tom Janssens** coördinatie programmaboek **deSingel**

Neue

Zeitschrift für Musik.



Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Suttentag) in Berlin.
F. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Reichelt gm. Carlo in Wien.
D. Westermann u. Comp. in New-York.
Aub. Friedlein in Warschau.

Neununddreißigster Band.

N^o 18.

Den 28. October 1853.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.

Preis des Bandes von 26 Rth. 2½ Thlr.
Insertionsgebühren die Zeilzeile 2 Rgr.

Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-
Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Neue Bahnen. — Kammer- und Hausmusik. — Instructives. — Briefe aus Carlsruhe (Fortf.). — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Neue Bahnen.

Es sind Jahre verfloßen, — beinahe eben so viele, als ich der früheren Redaction dieser Blätter widmete, nämlich zehn —, daß ich mich auf diesem an Erinnerungen so reichen Terrain einmal hätte vernehmen lassen. Oft, trotz angestrengter productiver Thätigkeit, fühlte ich mich angeregt; manche neue, bedeutende Talente erschienen, eine neue Kraft der Musik schien sich anzukündigen, wie dies viele der hochanstrebenden Künstler der jüngsten Zeit bezeugen, wenn auch deren Productionen mehr einem engeren Kreise bekannt sind*). Ich dachte, die Bahnen dieser Auswählten mit der größten Theilnahme verfolgend, es würde und müsse nach solchem Vorgang einmal plötzlich Einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva, gleich voll-

kommen gepanzert aus dem Haupte des Kronen spränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms, kam von Hamburg, dort in dunkler Stille schaffend, aber von einem trefflichen und begeistert zutragenden Lehrer*) gebildet in den schwierigsten Sagenen der Kunst, mir kurz vorher von einem verehrten bekannten Meister empfohlen. Er trug, auch im Aeußeren, alle Anzeichen an sich, die uns ankündigen: das ist ein Berufener. Am Clavier sitzend, fing er an wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Clavier ein Orchester von wehlagenden und lautjubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Symphonien, — Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen, verstehen würde, obwohl eine tiefe Gesangs melodie sich durch alle hindurchzieht, — einzelne Clavierstücke, theilweise dämonischer Natur von der anmuthigsten Form, — dann Sonaten für Violine und Clavier, — Quartette für Saiteninstrumente, — und jedes so abweichend vom andern, daß sie jedes verschiedenen Quellen zu entspringen schienen. Und dann schien es, als

*) Ich habe hier im Sinn: Joseph Joachim, Ernst Raumann, Ludwig Norman, Woldemar Bargiel, Theodor Kirchner, Julius Schäffer, Albert Dietrich, des liebkühnigen, großer Kunst beklüßten geistlichen Tonsetzers G. F. Willing nicht zu vergessen. Als rühmlich schreitende Vorboden waren hier auch Niels W. Gade, G. F. Mangold, Robert Franz und St. Heller zu nennen.

*) Edoard Marxen in Hamburg.

ZA 17 APR 2010

17.00 UUR **JOZEF DE BEENHOUWER** PIANO
Klavierstücke, opus 76 (1871 en 1878) **27'**

- Boek I
- 1 Capriccio in fis. Un poco agitato (Unruhig bewegt)
 - 2 Capriccio in b. Allegretto non troppo
 - 3 Intermezzo in As. Grazioso (Anmutig, ausdrucksvoll)
 - 4 Intermezzo in B. Allegretto grazioso

- Boek II
- 5 Capriccio in cis. Agitato, ma non troppo presto (Sehr aufgeregt, doch nicht zu schnell)
 - 6 Intermezzo in A. Andante con moto (Sanft bewegt)
 - 7 Intermezzo in a. Moderato semplice
 - 8 Capriccio in C. Grazioso ed un poco vivace (Anmutig lebhaft)

Klavierstücke, opus 118 (1892) **23'**

- 1 Intermezzo in a. Allegro non assai
- 2 Intermezzo in A. Andante teneramente
- 3 Ballade in g. Allegro energico
- 4 Intermezzo in f. Allegretto un poco agitato
- 5 Romanze in F. Andante. Allegretto grazioso. Tempo I
- 6 Intermezzo in es. Andante, largo e mesto

17.55 UUR **PAUZE**

18.10 UUR **CAROLINE MELZER** SOPRAAN **NICHOLAS RIMMER** PIANO
Ausgewählte Lieder **ca. 50'**

Acht Lieder und Gesänge, opus 59

- 1 Dämmerung senkte sich von oben (Goethe)
- 2 Auf dem See (Simrock)
- 3 Regenlied (Groth)
- 4 Nachklang (Groth)
- 5 Agnes (Mörrike)
- 6 Eine gute, gute Nacht (Daumer)
- 7 Mein wundes Herz (Groth)
- 8 Dein blaues Auge (Groth)

Alte Liebe (Candidus), opus 72 nr 1

Schwermut (Candidus), opus 58 nr 5

In der Gasse (Hebbel), opus 58 nr 6

Therese (Keller), opus 86 nr 1

Mein Mädcl hat einen Rosenmund (Volkslied), WoO 33 nr 25

Feinsliebchen, du sollst mir nicht barfuß gehn (Volkslied), WoO 33 nr 12

Da unten im Tale (Volkslied), WoO 33 nr 6

Von ewiger Liebe (Von Fallersleben, naar een Sorbisch gedicht), opus 43 nr 1

19.00 UUR **PAUZE**

20.00 UUR **DEFILHARMONIE** OLV. **PHILIPPE HERREWEGHE**
Symfonie nr 1 in c, opus 68 **45'**

Un poco sostenuto - Allegro

Andante sostenuto

Un poco Allegretto e grazioso

Adagio - Più Andante - Allegro non troppo, ma con brio

PAUZE

Symfonie nr 2 in D, opus 73 **43'**

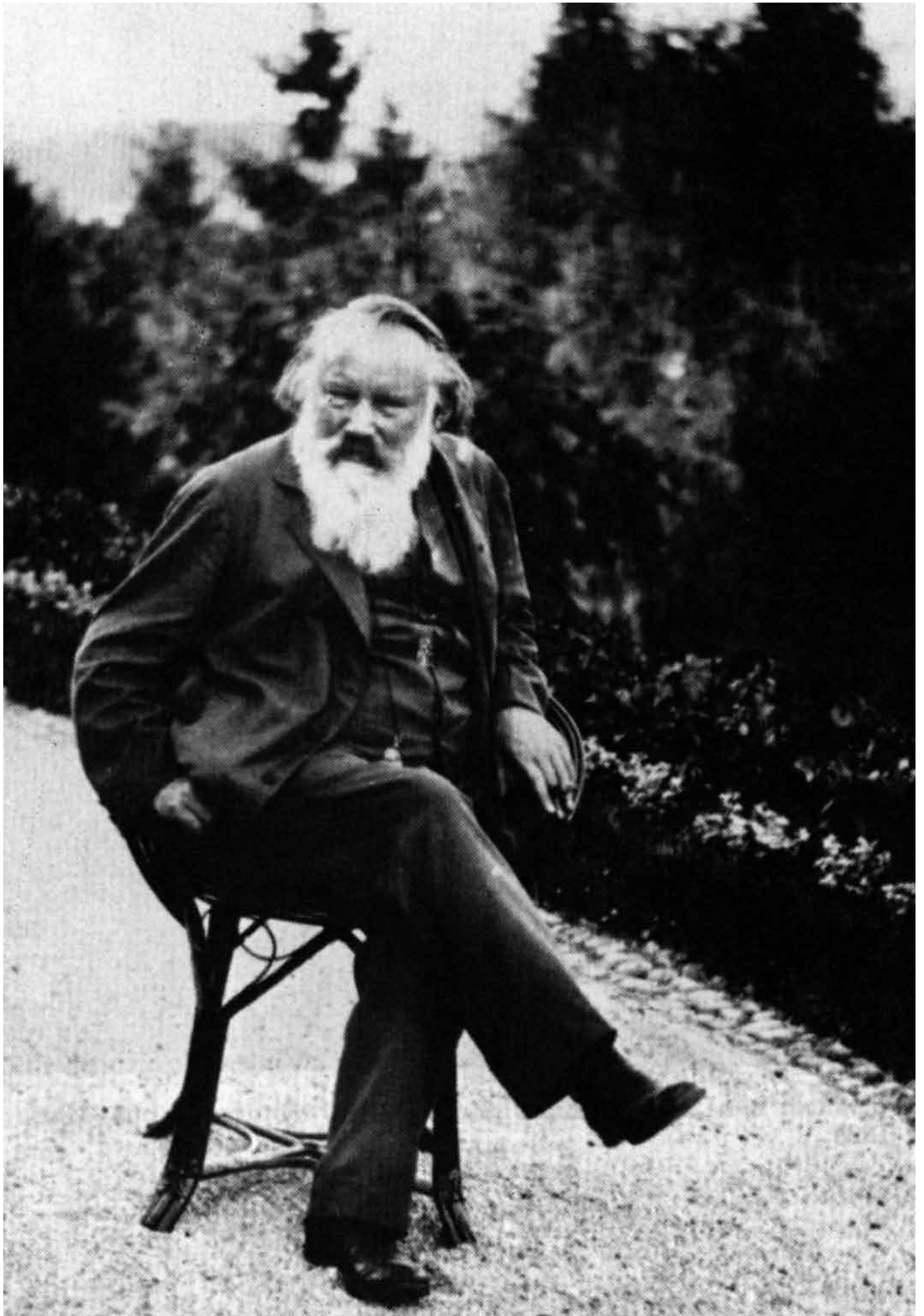
Allegro non troppo

Adagio non troppo

Allegretto grazioso

Allegro con spirito

EINDE CA. 21.55 UUR



Johannes Brahms in Gmunden, 1894 © Staatsbibliothek Berlin

ZO 18 APR 2010

12.00 UUR	RODE ZAAL SNELCURSUS 'DE SYMFONIEËN VAN BRAHMS' MET TOM JANSSENS & PHILIPPE HERREWEGHE	
14.00 UUR	PAUZE	
15.30 UUR	PIANOKLAS OLV. LEVENTE KENDE: JAN HEYNDRICKX & BART STEYAERT Variaties op een thema van Haydn, opus 56b	20'
	SYMFONIEORKEST CONSERVATORIUM ANTWERPEN OLV. IVAN MEYLEMANS NOÉMI TIERCET VIOOL RIET VAN DEN FONTEYNE CELLO Selectie uit Hongaarse Dansen	10'
	nr 2 Allegro non assai - Vivace nr 5 Allegro - Vivace (arr. Parlow) nr 6 Vivace (arr. Parlow) Dubbelconcerto voor viool en cello in a, opus 102	32'
	Allegro Andante Vivace non troppo Selectie uit Hongaarse Dansen	10'
	nr 1 Allegro molto nr 3 Allegretto nr 10 Presto	
17.00 UUR	PAUZE	
17.30 UUR	SILKE AVENHAUS PIANO ANTJE WEITHAAS VIOOL QUIRINE VIERSSEN CELLO Sonate voor viool en piano nr 2 in A, opus 100, 'Thuner Sonate'	22'
	Allegro amabile Andante tranquillo - Vivace Allegretto grazioso (quasi Andante) Sonate voor viool en piano nr 3 in d, opus 108	21'
	Allegro Adagio Un poco Presto e con sentimento Presto agitato Pianotrio nr 2 in C, opus 87	28'
	Allegro Andante con moto Scherzo: Presto Finale: Allegro giocoso	
18.50 UUR	PAUZE	
20.00 UUR	DEFILHARMONIE OLV. PHILIPPE HERREWEGHE Symfonie nr 3 in F, opus 90	36'
	Allegro con brio Andante Poco Allegretto Allegro PAUZE	
	Symfonie nr 4 in e, opus 98	45'
	Allegro non troppo Andante moderato Allegro giocoso Allegro energico e passionate	

EINDE CA. 21.50 UUR



Johannes Brahms op de koffie bij Johann Strauss, ca. 1894 © Österreichische Nationalbibliothek Wien

INHOUDSTAFEL

- p. 8 **20 X JOHANNES BRAHMS**
Tom Janssens
- p. 10 **ZEITGEIST EN TRADITIE**
Pieter Bergé
- p. 12 **ABNORMALE LUISTERBEREIDHEID**
BRAHMS EN DE SYMFONIE
Tom Janssens
- p. 16 **DE SPRONG VOORBIJ HET FRAMEWORK**
BRAHMS EN DE PIANO
Jan Christaens / Jozef De Beenhouwer
- p. 20 **“LIEDER DEREN POESIE MAN OHNE DIE WORTE
ZU KENNEN, VERSTEHEN WÜRDE”**
BRAHMS EN HET LIED
Chloë Herteleer
- p. 24 **DE ELASTICITEIT VAN EENVOUD**
BRAHMS EN DE KAMERMUZIEK
Tom Janssens / Piet De Volder
- p. 31 **LIEDTEKSTEN**
- p. 36 **UITVOERDERS**

20 X JOHANNES BRAHMS

door Tom Janssens

Johannes Brahms is niet weg te denken van het concertpodium. En dat al meer dan 100 jaar lang. Om uw geheugen nog even op te frissen: leven en werk van Brahms in 20 stappen.

JOHANNES BRAHMS...

- 1 ... wordt geboren op 7 mei 1833 in Hamburg als de zoon van een stadsmuzikant. Zijn vader Johann Jacob merkt het muzikale talent van zoonlief gauw op en ijvert om hem een muziekonderricht en pianolessen te kunnen geven. Otto Cossel, een lokale musicus, laat de jonge Brahms kennismaken met pianomuziek van Bach en Schubert.
- 2 ... treedt in 1843 voor het eerst op in een kamermuziekconcert en krijgt onmiddellijk het aanbod voor een concerttournee doorheen de Verenigde Staten. Brahms' leraar Cossel weet Brahms' ouders te overhalen om de jonge pianist toch in Hamburg te laten blijven.
- 3 ... wordt op voorspraak van Cossel in 1845 aangenomen als leerling piano en compositie van de vermaarde Hamburgse muzikant Eduard Marxsen. Deze leert Brahms de muziek van Beethoven kennen. Daarnaast verdiept de jonge Brahms zich in de eigentijdse literatuur en leert hij door Hongaarse muzikanten de zigeunermuziek kennen.
- 4 ... geeft in 1848 zijn eerste soloconcert en speelt een jaar later opnieuw een recital, waarop hij ook een eigen compositie laat horen. De Hamburgse pers is erg enthousiast en voorspelt hem een mooie carrière als pianovirtuoos. Brahms, die actief is als pianoleraar, aarzelt vooralsnog tussen een pianistische loopbaan en een carrière als componist.
- 5 ... componeert in 1850 zijn Eerste Pianosonate, opus 1 en zoekt welbewust de mening van anderen op. Hij knoopt vriendschapsbanden aan met sterviolist Joseph Joachim, ontmoet Franz Liszt en speelt eigen werk voor bij Robert Schumann. Deze laatste is zo onder de indruk van de jongeman dat hij een belangwekkend artikel publiceert (Neue Bahnen) waarin Brahms voorgesteld wordt als de grote belofte van de Duitse romantiek.
- 6 ... werkt in 1856 een geplande symfonie om tot zijn Eerste Pianoconcerto, opus 15. Na de dood van Robert Schumann onderhoudt Brahms een bijzonder innige vriendschapsrelatie met diens vrouw Clara. Dankzij haar krijgt hij in 1857 een eerste vaste aanstelling als 'kapelmeester' aan het hof van Detmold.
- 7 ... is erg ontmoedigd door de lauwe respons op zijn Eerste Pianoconcerto en neemt een bijzonder zelfkritische houding aan. Brahms verdiept zich in muziekhistorische tradities, componeert verschillende koorliederen en sticht in Hamburg een vrouwenkoor.
- 8 ... stelt samen met Joachim een muzikaal manifest op dat zich richt tegen de zogenaamde 'Neudeutsche Schule' van Liszt, die de traditionele genres wil vervangen door nieuwerwetse muziekvormen. Het manifest wordt per vergissing te vroeg gepubliceerd en verliest daardoor elke impact. Brahms - die nu gebrandmerkt staat als pleitbezorger van de traditie - neemt zich voor om zich nooit meer actief in te laten met muziekesthetische polemiek.
- 9 ... verzorgt begin jaren 1860 de pianobegeleiding in liedrecitals van de beroemde bariton Julius Stockhausen. Hij reist in 1862 naar Wenen en stelt er zich voor met zijn twee Pianokwartetten. Zijn muziek wordt in bepaalde Weense kringen bijzonder positief ontvangen en Brahms maakt via de 'Gesellschaft der Musikfreunde' tal van invloedrijke vrienden.
- 10 ... ambieert een aanstelling als dirigent van het orkest in zijn geboortestad Hamburg, maar grijpt naast de post. Hij wordt in 1863 dirigent van de Wiener Singakademie en programmeert opvallend veel barok- en renaissancemuziek. Al een jaar later dient hij zijn ontslag in om meer te kunnen componeren. Eveneens spant hij zich in voor de uitgave van kritische uitgaven van anderen werk: tot aan zijn dood engageert hij zich voor edities van Bach, Händel, Beethoven, Schubert, Chopin en Schumann.

- 11 ... componeert in de jaren 1860 verschillende kamer-muziekwerken en onderneemt concertreizen naar Zwitserland, Oostenrijk, Duitsland en Denemarken. Hij stelt in 1867 zonder succes delen uit zijn 'Ein deutsches Requiem' voor aan het Weense publiek. Wanneer het volledige werk twee jaar later in Leipzig uitgevoerd wordt, viert hij zijn grootste succes. In geen tijd wordt Brahms, die eerder reeds met zijn populaire Hongaarse Dansen menig huiskamer veroverde, een Europese beroemdheid.
- 12 ... vestigt zich in 1869 definitief in Wenen, waar hij zich verbindt aan uitgeverij Simrock. Begin jaren 1870 componeert hij enkele grootse koorliederen (waaronder de 'Alt-Rhapsodie' en het 'Schicksalslied'). In 1872 wordt hij artistiek directeur van de 'Gesellschaft der Musikfreunde', waar hij de leiding krijgt over orkest en koor. Brahms voert een gesofisticeerd artistiek beleid en stelt in 1873 zijn eerste twee strijkkwartetten voor.
- 13 ... neemt in 1875 ontslag als directeur van de 'Gesellschaft', maar blijft nauw betrokken bij de werking van deze organisatie, die toonaangevend is voor het Weense concertleven. Een jaar later stelt hij zijn Eerste Symfonie, opus 68 voor. De première van deze langverwachte symfonie valt in hetzelfde jaar waarin Richard Wagner zijn 'Ring des Nibelungen' in Bayreuth programmeert. In 1877 volgt een Tweede Symfonie: Brahms' positie als frontman van de muzikale traditie en tegenstander van de 'Neudeutsche Schule' wordt definitief bevestigd.
- 14 ... laat eind jaren 1870 zijn beroemde baard groeien, waardoor hij zich profileert als lid van het Weens-liberale 'Bildungsbürgertum'. Zijn werk wordt verdedigd door dirigent-pianist Hans von Bülow, die hem zijn orkest in Meiningen ter beschikking stelt. Brahms zelf promoot de muziek van de beloftevolle jonge componist Antonín Dvořák. Hij componeert na meer dan 10 jaar opnieuw pianomuziek (de acht 'Klavierstücke', opus 76') en stelt in 1879 zijn Vioolconcerto, opus 77 voor, met Joachim als solist. Wagner valt Brahms aan in een giftig artikel, 'Über das Dichten und Komponieren'.
- 15 ... voltooit in 1881 zijn Tweede Pianoconcerto, opus 83 (opgedragen aan zijn leraar Marxsen) en voert het concerto uit in Oostenrijk, Hongarije, Duitsland en Nederland. Brahms voltooit na het overlijden van Wagner zijn Derde Symfonie, opus 90 en zijn laatste, Vierde Symfonie, opus 98, die door de Weense Wagnerclan op venijnige kritieken onthaald worden.
- 16 ... legt eind jaren 1880 een slepende ruzie met Joachim bij en componeert bij wijze van verzoening het Dubbelconcerto voor viool en cello, opus 102. In 1890 besluit hij een punt te zetten achter zijn carrière als componist, maar weet zich door klarinettist Richard Mühlfeld geprikkeld om kamermuziek voor klarinet te schrijven.
- 17 ... treedt in 1896 in Berlijn voor de laatste keer in het publiek op als dirigent. Voor de doodzieke Clara Schumann componeert hij de 'Vier ernste Gesänge', opus 121'. Haar overlijden is voor hem een enorme schok en zijn gezondheid gaat achteruit. Er wordt leverkanker vastgesteld.
- 18 ... sterft op 3 april 1897 en wordt onder massale belangstelling begraven in de nabijheid van Beethoven en Schubert. In de haven van zijn geboortestad Hamburg hangen de scheepsvlaggen halfstok.
- 19 ... neemt een prominente plaats in binnen de muziekgeschiedenis van de negentiende eeuw omwille van zijn keuze voor traditionele genres, logische vormen en een tot in het kleinste detail doorgevoerde compositorische controle. Zijn gave om uit minuscule cellen een overvloed aan melodische, ritmische en harmonische vertakkingen te puren, werd door Arnold Schönberg geëerd in het essay 'Brahms the progressive' - waarmee deze komaf wilde maken met het gangbare beeld van Brahms als conservatief componist.
- 20 ... is vandaag de dag nog steeds het dankbare onderwerp van menige studie. Musicologen raken maar niet uitgepraat over Brahms' mateloos fascinerende muziek, en verbazen zich nog steeds over de muzikale radicaliteit van deze Weense burgerman. Na een eeuw louter op zijn muziek gefocust te hebben, staat vandaag de dag zijn socio-culturele en ideologische prestige in de belangstelling.

ZEITGEIST EN TRADITIE

door Pieter Bergé

De tweede helft van de negentiende-eeuwse Duitse muziekgeschiedenis werd in hoge mate gedomineerd door de muziekesthetische en compositorische vernieuwingen die door de componisten van de zogenaamde 'Neudeutsche Schule' doorgevoerd werden. In het verlengde van de late werken van Beethoven, streefden componisten als Liszt en Wagner ernaar om muziek te componeren waarin ze hun hoogstpersoonlijke emotionele, zintuiglijke en ideële impressies optimaal tot uitdrukking konden brengen. De 'Neudeutsche' componisten wilden als het ware het relatief conventioneel en abstract karakter van de klassieke en vroegromantische muziek doorbreken en gingen zich voor hun eigen werken daarom steeds vaker baseren op buitenmuzikale inspiratiebronnen (autobiografische feiten, mythen en sagen, volkstaferelen, drama's, landschappen, natuurfenomenen). In functie daarvan werd in deze periode ook het arsenaal aan muzikale uitdrukkingstechnieken gevoelig uitgebreid, des te meer daar de vertegenwoordigers van de 'Neudeutsche Schule' ook sterk doordrongen waren van de Hegeliaanse gedachte dat ieder historisch proces noodzakelijkerwijze een proces van 'Fortschritt' ('vooruitgang') was, en dat bijgevolg ook iedere individuele kunstenaar de verantwoordelijkheid op zich moest nemen om zijn eigen kunstvorm verder te ontwikkelen en aan de eisen van zijn tijd te laten voldoen. Zo werden omstreeks het midden van de negentiende eeuw tal van traditionele normen overschreden. De klassieke vormconcepten bijvoorbeeld werden vaak ontwricht of verdrongen door nieuwe, vaak unieke vormprocédés, die in sommige gevallen zelfs aanleiding gaven tot het ontstaan van nieuwe genres. De harmonische verbindingen en organisatieschema's werden vaak zodanig gecompliceerd of onorthodox dat ze nog maar nauwelijks vanuit de klassieke harmonieleer geïnterpreteerd en begrepen konden worden. Melodische en ritmische ontwikkelingen verloren vaak hun klassieke voorspelbaarheid, en vooral ook werden de algemene gestiek en dynamiek van de muziek dermate in het extreme getrokken dat de muzikale taal in haar totaliteit meer plastisch en tegelijkertijd ook heterogener werd. Kortom, de muzikale taal werd volkomen geconformeerd aan de noden van de progressieve inhouds'esthetiek van de 'Neudeutsche Schule'.

Johannes Brahms is veruit de enige prominente Duitse componist uit de tweede helft van de negentiende eeuw die zich resoluut van deze 'Neudeutsche' ontwikkelingen - en in het bijzonder van het werk van Liszt - gedistantieerd heeft. Brahms huldigde immers geenszins het aangehaalde vooruitgangsgeloof, maar was er daarentegen veeleer van overtuigd dat de artistieke kwaliteit van een kunstwerk in wezen ahistorisch is: de waarde van een kunstwerk werd volgens hem met andere woorden niet bepaald door de specifieke muziekhistorische relevantie

ervan (dit wil zeggen door het aanwezige 'Fortschritts'-gehalte), maar wel door de absolute esthetische kwaliteiten die het in zich droeg (door de 'Ewigkeitswert'). Muziek was voor Brahms niet zozeer eigentijds of verouderd, dan wel goed of slecht. Daarnaast voelde Brahms ook geenszins de behoefte om zijn muziek te linken aan concrete buitenmuzikale inhouden. Voor Brahms was muziek immers voor alles inhoudsonafhankelijk klinkende vorm, een kunst met een eigen autonomie, die als abstracte constructie moest kunnen functioneren en standhouden en waarvan de expressiviteit bijgevolg niet programmatisch was, maar absoluut. Muziek diende volgens Brahms niet aan concrete buitenmuzikale inhouden een muzikale gestalte te geven, maar moest daarentegen haar consistentie én haar betekenis genereren vanuit de louter interne muzikale referenties die er tussen de verschillende componenten van een compositie zelf konden bestaan (de harmonische en thematische verbanden, de motivische ontwikkelingen). Vanzelfsprekend sloot Brahms daarmee geenszins uit dat muziek wel degelijk emotioneel kon zijn en zelfs aanleiding kon geven tot buitenmuzikale associaties, doch vanuit zijn visie ging het in dergelijke gevallen om louter individuele effecten en geenszins om de artistieke verwerkelijking van een esthetisch basisconcept.

Brahms' aversieve houding ten aanzien van twee van de meest typische esthetische opvattingen uit de negentiende eeuw - de 'Fortschritts'-gedachte en de 'Inhaltsästhetik' - heeft er als vanzelfsprekend toe geleid dat Brahms in zijn eigen tijd steevast als een conservatief componist beschouwd werd. Overigens is deze beoordeling niet alleen begrijpelijk op basis van de centrale punten uit Brahms esthetiek, maar minstens evenzeer door analyse van zijn muziek zelf. Opmerkelijk is bijvoorbeeld het feit dat Brahms relatief veel aandacht besteedt heeft aan genres die door de progressieve 'Neudeutschen' in feite reeds als achterhaald beschouwd werden en dat hij zich bij de concrete compositorische behandeling van dergelijke genres bovendien in veel opzichten gehouden heeft aan de normen die reeds bij Beethoven golden. Zeer duidelijk blijkt dat bijvoorbeeld uit Brahms' vier symfonieën. Niet alleen omdat Brahms ze een kwarteeuw componeerde nadat dit in oorsprong abstracte genre was opgegaan in het symfonisch gedicht dat door het woord beziel wordt, maar vooral omwille van de in vele opzichten oertraditionele uitwerking ervan. Ook Brahms' belangstelling voor kamermuziek gold in zijn tijd als conservatief: de intimiteit van de kamermuziek moest in de tweede helft van de negentiende eeuw veelal plaats ruimen voor de exuberantie van de grote concertzaal. Ook in de vele werken van Brahms voor klavier solo blijkt hoezeer zijn esthetiek en stijl met die van de 'Neudeutschen' contrasteerde. Nergens veroorloofde Brahms zich de formele vrijheden

die de 'Neudeutsche' meesters zichzelf gunden en nergens capituleerde hij voor de bij uitstek Lisztiaanse optie om het klavier met orkestraal pathos te beladen.

Uitgerekend dit verzaken aan de lokroep naar extraverte en direct aansprekende muziek heeft Brahms nog met een tweede cruciaal verwijt opgezegd, dat van intellectualisme, academische droogheid. Ook dit verwijt is niet helemaal ongerechtvaardigd. Brahms schuwde het directe effect, de openlijke emotie en wilde de coherentie van zijn muziek vanuit de muziek zelf consolideren. Hij concipieerde zijn werken als muzikale gedachteconstructies en sprak zijn luisteraars derhalve niet alleen op hun emotioneel, maar tevens op hun muzikaal-verstandelijk inlevingsvermogen aan. De muziek van Brahms is uiterst geconcentreerd en vraagt van haar luisteraars eenzelfde concentratie.

Hoe onmiskenbaar de esthetische en muzikale tegenstellingen tussen Brahms en de componisten van de 'Neudeutsche Schule' ook mogen zijn, toch geven de toen gevoerde polemieken een té vertekend en gepolariseerd beeld van de muzikale werkelijkheid. Brahms was zeker geen fanatiek conservatief componist, eerder een kunstenaar die trouw aan de traditie boven het tabula rasa van de avant-garde stelde. Brahms mag dan al het Beethovenaanse idioom op structureel, harmonisch en stilistisch vlak verder ontwikkeld hebben, men kan er niet aan voorbijgaan dat hij een volledig eigen en door en door romantische muzikale taal gecreëerd heeft. Zo bestaat het overgrote deel van Brahms' oeuvre niet uit orkestwerken (dertien opusnummers), kamermuziek (tweeëntwintig opusnummers) of werken voor solo piano (zestien opusnummers), maar wel uit het romantische genre bij uitstek: de liederen (tweeëndertig opusnummers, ongeveer tweehonderd liederen). Bovendien liggen populaire dansen en (volks)liederen vaak aan de basis van zijn instrumentale werken.

Zo mag duidelijk zijn dat hij uitging van een voor het volk herkenbare muziek, die hij dan compositorisch exploiteerde en artistiek sublimerde.



Johannes Brahms ca. 1860 © Kammerhofmuseum Gmunden

ABNORMALE LUISTERBEREIDHEID

BRAHMS EN DE SYMFONIE door Tom Janssens

Ook al zijn ze zo'n slordige 120 jaar oud, de symfonieën van Brahms doen het nog steeds. Daar zou alvast Brahms zelf aardig van hebben opgekeken. Nog in 1894 opperde hij dat de muziekgeschiedenis hem net zo zou behandelen als... Luigi Cherubini. Te weten: een verdienstelijk, maar groten-deels academisch componist, wiens vakkundige muziek slechts gewaardeerd wordt in relatie tot zijn maatschappelijke ambtenaarsrol.

Nu was Brahms bepaald niet vies van valse bescheidenheid, maar dit ruikt wel erg bedompt. Zo weinig de muziek van Cherubini nog klinkt, zo veelvuldig bestookt die van Brahms het concertpodium. Van op afstand bekeken, en met binnen handbereik een onmatigheid aan concerten met, opnames van en publicaties over zijn muziek, lijkt Brahms' nederige prognose zelfs behoorlijk aanmatigend. Niettemin geeft Brahms' inschikkelijkheid te denken - en zeker wanneer het zijn symfonieën aanbelangt. Gewend als we zijn om deze orkestwerken te beschouwen als 'made for eternity', toch is een minimale nuchterheid hier niet misplaatst. Bij leven en onmiddellijk na zijn dood in 1897 werd Brahms in hoofdzaak getaxeerd op zijn bijdrage tot de koormuziek, de liedkunst, de kamermuziek. Als zijn orkestwerk ter sprake kwam, was er vooral lof te over voor zijn Vioolconcerto. Om kort te gaan, Brahms' symfonieën waren geenszins representatief voor zijn renommee. Er was een twintigste eeuw voor nodig om de duurzaamheid van Brahms' symfoniewerk te keuren. Waar deze werken aanvankelijk beschouwd werden als een hermetisch, intellectualistisch of zelfs doorwrocht oeuvre, zouden ze gaandeweg - paradoxaal genoeg met een gelijkaardige set argumenten - geprezen worden voor hun kamermuzikale, gesofisticeerde en fijnmazige kwaliteiten. Inmiddels is ook duidelijk geworden dat Brahms' vier symfonieën de afzonderlijke punten vormen waartussen de breuklijn van het romantische symfoniegenre getrokken kan worden. Daarover spreken is nagenoeg onmogelijk zonder eerst een andere Weense Duitser aan het woord te laten.

OPUS METAFYSICUM

Zijn vertelseltje is zo bekend dat we u details zullen besparen. Nadat Ludwig van Beethoven in 1824 koor en solisten liet opdraven in zijn laatste, Negende Symfonie, was de muzikale wereld het symfonische noorden kwijtgespeeld. Binnen de carrière van één enkele componist was de klassieke symfonie zowel heruitgevonden, geperfectioneerd, geromantiseerd als vernietigd. Beethoven had de symfonie gefinetuned tot een van de meest prestigieuze genres van het ogenblik. Zijn tomeloze verbeelding schiep de exemplarische symfonie: een omvangrijk, vierdelig orkestwerk dat vanuit zichzelf structurele problemen opwerpt en over verschillende bewegingen heen naar een 'oplossing' streeft. Voortaan was de symfonie geen verzameling

amusementsdeuntjes meer, maar een hecht en compromisloos parcours dat van begin tot finale voerde. Meer nog: door zijn meesterlijke beheersing van (uiterlijke) vorm en (interne) constructie wist Beethoven de symfonie om te buigen tot een betekenisvol genre. Een 'opus metafysicum', zeg maar, dat - ook al zij het dan in schijn - de belofte van diepgang inhoudt. Geen symfonie die zulks beter illustreert dan 's mans laatste. Door de symfonie te gebruiken als kruk voor Schillers hunkering naar utopisch broederschap, maakte Beethoven een definitief einde aan de illusie als zou muziek maatschappelijke onschuld bezitten. "Met zijn Negende maakte Beethoven de symfonie overbodig", zo monkelde Richard Wagner. Zulke woorden doen recht aan de verpletterende impressie die Beethoven na zijn dood uitoefende. Zeker deden componisten als Schumann en Mendelssohn hun romantische best om nog wat rek uit het genre te halen, na hun beider dood was het uit met de gein: de symfonie leek geen sprankeltje creatieve energie meer te genereren. Na 1850 duurde het liefst twee decennia vooraleer nog eens een eersteklassymfonie gecomponeerd werd. Niet dat er intussen geen symfonieën ontstonden. Tussen 1850 en 1876 - de première van Brahms' Eerste Symfonie - zag het Germaanse muzikaleven symfonieën van Reinecke, Jadassohn, Gade, Raff, Volkmann of Rubinstein gecreëerd worden. Mooie muziek, beslist, maar geen enkele van hun symfonieën kon zich meten met wat vóór 1850 uitgedacht werd.

Het uitblijven van een symfonische wedergeboorte maakte de symfonie snel tot een van de meest stoffige genres van het ogenblik. Dat uitgerekend academici of professoren zich aangetrokken voelden tot de symfonie, is dus geen toeval (net zomin overigens als het feit dat Brahms, de man die de symfonie hernieuwde, géén academicus was). De symfonie leek voorgoed tot het verleden te horen: liever nog dan ze te evenaren, deed je er beter aan ze te bestuderen. En dat kon uitvoerig, want parallel met de kwalitatieve terugval van 'nieuwe' symfonieën schoot het aantal uitvoeringen van 'oude' symfonieën van 'grote meesters' de hoogte in. Berekeningen demonstreren dat omstreeks 1800 liefst 80% van de uitgevoerde muziek eigentijds was, terwijl in 1870 net het omgekeerde het geval was: nooit voordien in de muziekgeschiedenis was er zoveel muziek van dode componisten op een concertpodium te horen.

De omstandigheden die daarvoor verantwoordelijk waren, vormen een ontielig ingewikkeld socio-cultureel kluwen. Met de opkomst van de concertzaal (als spiegel van de bemiddelde en 'gecultiveerde' samenleving) dwong het gebrek aan actueel, symfonisch toprepertoire organisatoren en instellingen tot de creatie van zoiets als de 'symfonische canon': een selectie uit het orkestrepertoire dat niet enkel verondersteld werd de moeite waard te zijn, maar ook een ongenaakbare status toegemeten kreeg.

Ongelofelijk maar waar: de constructie van de 'klassieke canon' was niet zozeer het resultaat van esthetische consensus, maar van een onontwarbare fusie van platte commerce, marketingstrategieën, artistiek historicisme, consumentencultus en sociale gedragspatronen. Om als jong symfonicus naam te maken binnen dit soort mechanismen, volstond het niet om orkestmuziek te schrijven met grootse gebaren en meeslepende melodieën. Je moest ook worden opgenomen in de gecodeerde habitat van de concertzaal. Van nieuwe symfonieën werd verondersteld (maar zelden verwacht) dat ze de 'canonieke' waarden respecteerden, maar tegelijk origineel genoeg waren om op te vallen. Deze werken moesten zowel een gesofisticeerde aanvulling op de traditie zijn, als een originele retoriek uitdragen. Kortweg: de nieuwe symfonie moest, in gelijke mate, antiek én uniek zijn. Doe het maar eens.

VIER KEER SCHEEPSRECHT

Brahms deed het. Toen hij in 1876 zijn **Eerste Symfonie** aan het publiek voorstelde, leverde hij het klinkende bewijs dat de Beethoveniaanse symfonie niet reddeloos verloren was. Alleen al de toonaard van zijn symfonische eersteling laat geen twijfel toe. C-klein was niet zomaar een toonaard, het was de toonaard van hét symfonische oermodel: Beethovens Vijfde Symfonie. En niet enkel diens berucht stotterende notenmotiefje duikt op in Brahms' eersteling. Eveneens wordt de grote boog die Beethoven over de verschillende delen legde door Brahms geïmiteerd én opgevijseld met een extra historische lading: het hoofdthema van zijn finale is immers een reminiscentie aan de Ode aan de vreugde. Maar natuurlijk wist Brahms dat namedropping alleen niet volstond. Zijn Eerste Symfonie was zich niet louter bewust van het verleden, maar keek ook vooruit. De knarsende openingsmaten, de spanningsvolle harmonieën, de geraffineerde spitsvondigheden, het elastische tempo, de subtiel geplaatste stiltes en langoureuze melodieën: deze symfonie was meer dan academisch huiswerk, maar - zoals een toenmalige recensent het uitdrukte - "de modernste onder de moderne muziek". Inderdaad was Brahms' eersteling de eerste symfonie uit de muziekgeschiedenis die progressieve taal sprak met een (muziek)historische tongval.

Zo lang hij erover deed om zijn Eerste Symfonie af te werken, zo snel voltooide Brahms zijn symfonische nummer twee. Al een jaar na zijn baanbrekende, zelfbewust naar Beethoven refererende eersteling componeerde de componist een **Tweede Symfonie** (1877), waarin hij zijn eigen romantische stem (terug)vond. Als om de overwonnen psychologische barrière te markeren, zette Brahms ook harmonisch een stapje voorwaarts: van het met Beethovenragiek ingevulde c-klein naar de Schubertiaanse glorie

van D-groot. De toonspraak klinkt er ook opvallend milder: waar 's mans nummer één nog inzette met angst inboezemende paukenslagen, opent deze symfonie met een ontwapenende melodie. Lyrische hoornmelodieën, lieflijke houtsolo's en een immer zingende strijkersgroep maken deze diepwarme symfonie tot een arcadische luisterbelevens. Hier en daar doemen donkere wolkjes op (zoals de koperpassage in het eerste deel, of halverwege de finale), maar Brahms plaatst alles in de gloed van een stralend herfstzonnetje.

Na de zorgeloze weelde van zijn Tweede Symfonie had de componist opnieuw nood aan een portie tumult. Brahms' **Derde Symfonie** (1883), zijn kortste, is een ongemeen ingenieus werk, waarin licht-donkerschakeringen hoge eisen stellen aan luisteraar en uitvoerder. Alleen al over de drie assertieve orkestakkoorden waarmee het werk inzet, is een klein bibliotheekje volgeschreven. Brahms plaatst al in deze eerste maten F-groot en f-klein naast elkaar, en creëert zo een uiterst ambigu spanningsveld, dat ook ritmisch op meer dan één niveau leesbaar is (en dirigen ten voor hartverscheurende artistieke dilemma's plaatst). Tegelijk puurt hij deze compositorische ambiguïteit helemaal uit één motivische cel van drie noten, waarvan de notennamen (f-a-f) niet toevallig overeenkomen met Brahms' levensleus ('Frei aber froh' - 'Vrij maar vrolijk'). Die geraffineerde schakering tussen licht en donker blijft het hele openingsdeel, en bij uitbreiding ook de hele symfonie, typeren. Het fris openende Andante bijvoorbeeld besluit met enkele uiterst donkere en zwaarmoedige maten. De grootste verrassing houdt Brahms tot het einde: na een rits aanstekelijke thema's, ritmische slimmigheidjes, mysterieuze stiltes, plotse vertragingen, transformaties en andere earcatchers laat Brahms alles verzinken in een Wagneriaans moeras, waaruit dan plots het hoofdthema van het openingsdeel in een etherisch verstilde gedaante herrijst.

Dat Brahms dit soort Wagneriaanse tendensen slechts bij hoge uitzondering bezigde, werd al meteen duidelijk bij de aanhef van zijn **Vierde Symfonie** (1885). "Mir fällt schon wieder gar nichts ein" ("Er viel me weer niets te binnen"): die woorden bedachten Brahms' tegenstanders als tekst op de hoofdmelodie van zijn Vierde Symfonie. Wat ons nu in de oren klinkt als een wondermooie, uit grote sprongen opgebouwde melodie werd destijds net gehegeld om die ongewone aandacht voor wisselende intervallen. Want, ja, opnieuw had Brahms bewezen een componist te zijn van inhoudelijke concentratie op de kleinste muzikale cel. Zulks resulteerde in een van subtiliteiten doortrokken muziek, die om een abnormale luisterbereidheid vroeg. Er valt dan ook veel te genieten en te ontdekken in deze symfonie, die bij elke beluistering meer informatie aandraagt. Luister

hoe de sprongen waarmee de eerste beweging opent, doorwerken tot in elke muzikale geste. Of hoe Brahms in de finale een Bachkoraal doorheen dertig romantische variaties loodst.

ARTISTIEKE TERMIJNPLANNING

Dat Brahms het spanningsveld tussen verleden en toekomst een duurzame oplossing verleende, werd niet ogenblikkelijk en in die mate begrepen. Aanvankelijk was er enkel aandacht voor Brahms' traditionele aanpak. In de ogen (en oren) van toenmalige spraakmakers werd zijn vormelijke beheersing hemels pretentius, zo niet hopeeloos oubollig bevonden. En toegegeven: op structureel vlak was Brahms stellig geen ruitbreker. Zo goed als alle bewegingen uit zijn symfonieën zijn schatplichtig aan klassieke vormschema's.

Het gevoel dat Brahms daarbij uitdroeg, stond lijnrecht tegenover de allengs populairder wordende 'toekomstmuziek' van Liszt, Wagner en anderen. Niet zozeer hun muzikale stijl kletterde op elkaar (Brahms had veel te bewonderen in Wagners muziek), maar wel hun artistieke termijnplanning. Beide partijen hadden de toekomst in het vizier, maar hadden een andere visie op het verleden. Terwijl Wagners volgelingen de traditionele genres overboord gooiden, deed Brahms een heroïsche poging om binnen de geijkte vormtaal nieuwe dimensies aan te boren. Dat uitgerekend Brahms in de kijker liep met zijn poging om de (symfonische) traditie te revitaliseren, had veel te maken met zijn publieke statuut. Immers, laten we het volgende goed in de oren knopen: Brahms' contributie tot het symfonische genre viel samen met de consolidatie, niet het begin van zijn roemrijke status binnen het Weense establishment. Toen hij in 1876 zijn Eerste Symfonie aan het publiek voorstelde, was de componist reeds een gerenommeerd koor-, lied- en kamermuziekcomponist. Brahms dankte zijn roem dus allerm minst aan orkestmuziek, laat staan symfonieën. Je kan zelfs stellen dat niemand zat te wachten op zijn orkestmuziek: de componist had zijn postje binnen het Weense muziekleven al ruimschoots verzilverd.

Brahms dankte zijn culturele en esthetische prestige grotendeels aan de 'Gesellschaft der Musikfreunde', de instelling die het publieke muziekleven van de 'Musikstadt' bestierde. Brahms was in 1872 directeur en dirigent van deze vereniging geworden, en hoewel hij al drie jaren later zijn post opzegde, bleef hij er tot aan zijn dood actief als bestuurslid en consulent. Uit hoofde van de 'Gesellschaft' onderhield hij nauwe contacten met docenten, muziekhistorici, bibliothecarissen, recensenten, dirigenten, uitvoerders en solisten. Daar het Weense conservatorium geen staatsinstelling was, maar een private academie onder gezag van de Gesellschaft, deed hij ook daar zijn invloed gelden. Verschillende van zijn vrienden doceerden aan het

conservatorium en Brahms zelf zetelde in vrijwel elke jury of commissie.

Brahms was dus allerm minst een onbesproken figuur toen hij zich aan de symfonie waagde. Voor 'believers' was hij zelfs de officieuze regisseur van het Weense muziekleven, en als dusdanig de frontman van het liberale Bildungsbürgertum. Dat juist deze man - door Schumann eens aangekondigd als de muzikale Messias die "ons nog wonderbare inzichten in de geheimen van de geestenwereld" zou bieden - het op apegapen liggende symfoniegenre oprakelde, werd even snel als eenzijdig geïnterpreteerd als de uitdrukking van een liberaal conservatisme. Met alle gevolgen vandien. Want wat in het opiniërend geraas verdoken bleef, was de ingenieuze, vooruitstrevende wijze waarop Brahms de symfonie een nieuw elan verleende.

EIS TOT CONTROLE

Brahms' orkestmuziek heette in alles de tegenpool te zijn van de 'narcotische', expressieve en melodieuze muziek van zijn Wagneriaanse tijdgenoten. In de kern genomen is dat ook zo. Waar het Wagneriaanse melos nadrukkelijk om andersoortige contouren vroeg, stelde Brahms de focus scherp op introverte logica en vormelijke controle. Paradoxaal genoeg bleek net die keuze meer toekomst in zich te dragen dan de zogezegd 'progressieve' esthetica van Wagner en co. Niet de halfgod van het Germaanse muziekdrama, maar de bebaarde burgerman van het prachtigsaaie Wenen keek het verst op de twintigste eeuw vooruit.

Het was Arnold Schönberg, het opperhoofd van de moderne muziek, die zulks als eerste naar waarde kon schatten. In een bewonderenswaardige poging de Duitse componist van zijn bestoven imago af te helpen, schreef deze in 1933 het invloedrijke radio-essay 'Brahms the progressive'. In zijn tekst maakte Schönberg komaf met alle clichés rond diens vermeende conservatisme en onderstreepte hij het belang van Brahms' muziek voor de moderne muziek. Volgens Schönberg had de nakende twintigste eeuw juist veel op te steken van Brahms' harmonische rijkdom, compacte schrijfstijl en waanzinnige gave om melodieën en zelfs hele bewegingen te puren uit petieterige motiefjes.

Binnen een tijdsbestek waarin zogenaamde verdedigers van een 'nieuwduits' romanticisme middels fantasievolle orkestapparaten (Liszt), mythologische drama's (Wagner) of statisch conceptualisme (Bruckner) de Germaanse geest uitdroegen, opteerde Brahms namelijk voor de focus op het detail. Zijn strategie daarbij was niet die van grote gebaren of uiterlijke vernieuwing, maar van inhoudelijke concentratie en innovatie. De minutieuze aandacht die hij besteedde aan zelfs de kleinste muzikale cel resulteerde in een van subtiliteiten doortrokken muziek, die om een abnormale luisterbereidheid vroeg. In onvertaalbaar mooi

Duits heet dat dan 'Überkammermusik'. Luister maar naar de Tweede Symfonie, die een hele openingsbeweging ontvouwt met slechts twee prutsige motiefjes. Of naar het ongrijpbare hoofdthema van de Vierde Symfonie, dat juist in melodische sprongen een hele compositie bestiert. Binnen zijn symfonieën dreef Brahms de eis tot compositorische controle op de spits. Daarmee was hij de allereerste componist die illustreerde dat constructivisme en symfonische muziek niet onverzoenbaar zijn. In zekere zin is hij ook de enige gebleven. Want naarmate de twintigste eeuw Brahms' meticuleuze constructies steeds beter ging begrijpen, werd het Beethovieniaanse symfoniemodel ontoereikend bevonden om de (atonale en seriële) moderniteit op te vangen. Die tijd ligt intussen achter ons. Nu de eenentwintigste eeuw een aanvang genomen heeft en de modernistische argwaan jegens het verleden finaal bezworen lijkt, kan de interesse voor Brahms' symfonische klasse, die het verdwenen en vertrouwd, het bekende en bevreemdende samendenkt, niet groot genoeg zijn.

DUBBELCONCERTO VOOR VIOOL EN CELLO IN A opus 102

Brahms' eigenaardige Dubbelconcerto ontstond als een zoenoffer aan zijn jeugdvriend, de Oostenrijks-Hongaarse sterviolist Joseph Joachim, aan wie de componist in 1879 zijn enige Vioolconcerto opdroeg. Tussen Brahms en Joachim was het tot grote spanningen gekomen nadat deze eerste de echtgenote van de violist verdedigde tijdens hun tumultueuze echtscheiding. Tot 1883 wisselden beide vrienden geen woord meer elkaar, tot Brahms in 1887 het ijs brak met zijn Dubbelconcerto. Joachim wist het gebaar én de compositie naar waarde te schatten, want ondanks alle gekrakeel bleef de violist op professioneel vlak een fervent bewonderaar van Brahms. Het is verleidelijk om - met deze geschiedenis in het achterhoofd - de solisten van het Dubbelconcerto te typeren als Joachim en Brahms zélf. De originele vondst van deze merkwaardige bezetting laat alvast zo'n speculatie toe: waarom schreef Brahms immers geen (tweede) vioolconcerto? De ongewone, dramatische aanzet van het Allegro en de recitatief-achtige manier waarop beide solisten inzetten, wijst alvast in de richting van een instrumentale tweespraak.

Wat er ook van zij: Brahms toonde zich zoals steeds erg zuinigjes met commentaar. Terecht, want dit Dubbelconcerto is bovenal een fantastische brok muziek die weinig uitleg behoeft. Vanaf de dramatische opener (opmerkelijk zonder *cadenza*) weet Brahms een fantasierijke brug te spannen over het bloedmooie langzame *Andante* heen tot de 'Hongaarse' rondo-finale. Daarbij valt in het bijzonder de reeds vermelde kamermuzikale intensiteit op waarmee Brahms viool, cello én orkest in elkaar laat overvloeien. Niet toevallig dus dat dit Dubbelconcerto - geschreven een jaar ná Brahms' fameuze Pianotrio in c, opus 101 - door musicologen wel eens omschreven wordt als een uit de kluiten gewassen pianotrio, met het orkest in de rol van het klavier.

DE SPRONG VOORBIJ HET FRAMEWORK

BRAHMS EN DE PIANO

door Jan Christaens / Jozef De Beenhouwer

In zijn klaviermuziek werd Johannes Brahms duidelijk beïnvloed door het geniale oeuvre voor piano van zijn mentor Robert Schumann: zowel de lyrische expressie als de complexe polyfone structuur verwijzen ernaar. Maar Brahms bracht ook vernieuwing, ondermeer door een zeer persoonlijke behandeling van het ritme en door een eigen pianistische benadering. Zijn muziek kreeg vooral haar persoonlijke kleur doordat zij diep de stempel draagt van de Duitse volksmuziek en van de Hongaarse zigeuner-muziek. Ook Brahms' grondige kennis van de muziek uit de renaissance en uit de barok bleef niet zonder invloed op zijn oeuvre. Enkele schaarse, maar onvergetelijke opnames van pianisten van de oudere generatie die vanuit de traditie nog directe toegang hadden, weerspiegelen op een authentieke manier de romantische gevoelswereld van deze muziek. Hun opnames bewijzen overigens eveneens dat Brahms' pianomuziek garant staat voor mateloze verbeeldingskracht. Een rijkdom die het gevolg is van zijn unieke gave om voorbij de vorm te denken, en alle aandacht te geven aan de inhoudelijke muzikale ontplooiing.

WEERGALOOS CREATIEVE KLANKFANTASIE

DE SONATES, VARIATIES EN DANSEN

"Geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubelnden Stimmen machte", zo klonk de lof die Schumann de jonge pianist Brahms toezong. Veel meer dan een anticiperende verwijzing naar Brahms' artistieke odyssee (was het niet diezelfde Schumann die Brahms' pianosonates omschreef als verdoken symfonieën?) is dit citaat een pleidooi om de creatieve persoonlijkheid van de jonge Brahms in zijn juiste proporties te zien. Totdat hij zich in Wenen vestigde en daar een vast inkomen had, was Brahms in de eerste plaats actief als concertpianist. De voorkeur voor Bach en Beethoven in zijn recitalprogramma's kan slechts gedeeltelijk op rekening van zijn leraar Eduard Marxsen geschreven worden. Diens aandacht voor componisten met een sterk ontwikkeld vormgevoel - Clementi en vanzelfsprekend ook Beethoven - vond ongetwijfeld een ideale klankbodem in de constructivistische interesse van de jonge Brahms.

De sterkste uitdrukking van Brahms' jeugdig (lees: voorbijgaand) enthousiasme voor de architecturale kracht van de sonatevorm vormen ongetwijfeld de drie vroege pianosonates - de enige drie in hun soort. Na 1853 echter, het jaar waarin de Derde Pianosonate werd gecomponeerd, hechtte Brahms steeds minder belang aan het abstracte architecturale kader en alle bijbehorende genreconventies van de klassieke pianosonate. Zijn kennismaking met het echtpaar Schumann, die naderhand zou uitgroeien tot een diepgaande artistieke beïnvloeding, zit hier zeker voor iets tussen. Brahms liet zijn aandacht nu veel meer uitgaan naar die procédés waarmee componisten als Beethoven

in letterlijke zin muziek hadden gemaakt: de opsplitsing van thema's in motiefjes, de verwerking en verkenning van de immanente muzikale waarde en mogelijkheden ervan, de voorstelling van die motieven in steeds wisselende gedaantes en contexten, kortom alle procédés die onder de naam 'doorwerking' worden gevat en als dusdanig het hart van de sonatevorm uitmaken. Door te focussen op dit ene aspect van de sonatevorm maakt Brahms een niet-onbelangrijke kwalitatieve sprong: van het framework van de sonatevorm als belangrijkste drager van betekenis naar de creatieve verwerking van de thema's en motieven zelf. Beethovens semantiek van de vorm heeft plaats gemaakt voor Brahms' vormgenererende semantiek van de thematische arbeid.

Of Brahms' opvallende aandacht voor variatierreeksen (kort na de drie pianosonates) iets te maken heeft met zijn groeiend gevoel voor de muzikale logica van de thematische arbeid, valt moeilijk uit te maken. Alleszins is het zo dat de variatierreeks een uitgelezen onderzoeksterrein vormt voor alle mogelijke technieken van ontwikkeling en verwerking van een thema. In minder dan tien jaar tijd componeerde Brahms naast de Schumann- en de Händelvariaties ook nog twee reeksen variaties op eigen thema's, een korte variatierreeks op een Hongaars volkslied en als afsluiter de Paganinivariaties, opus 35. Zoals redelijkerwijs te verwachten wanneer een thema van (en in de geest van) Paganini wordt uitgewerkt, gaat Brahms in deze cyclus geen enkel speeltechnisch probleem uit de weg. De ondertitel van de bundel, 'Studien für das Piano-forte', getuigt van de fascinerende invloed die de Italiaanse duivelskunstenaar toen uitoefende op de grote Duitse en Oostenrijkse componist-pianisten. Schumann en Liszt hadden al een collectie Paganini-etudes gecomponeerd, Brahms voegde er in 1862 - kort nadat hij in Wenen gearriveerd was en daar onder de indruk was gekomen van de halsbrekende vingervlugheid van Liszt-leerling Carl Tausig - zijn eigen nec plus ultra van pianistische virtuositeit aan toe. De grootheid van Brahms' variatiecyclus, die trouwens werd opgedragen aan Tausig, reikt echter verder dan de exploitatie van alle klaviertechnische mogelijkheden. Op wonderse wijze slaagt hij erin enkele typische viooltechnieken en strijkersklanken op de piano weer te geven. Snelle arpeggio's en flageolettonen, spiccato-spel, snelle snaarwisselingen en quasi pizzicato: Brahms' interesse in klaviertechnische problemen openbaart zich hier als secundair ten opzichte van zijn weergaloos creatieve klankfantasie.

Na zijn vestiging in Wenen (1862) verkoos Brahms voor zijn optredens als pianist de intiemere sfeer van de kamermuziek en de 'Hausmusik' boven de concertzaal. De eerste Weense jaren zijn dan ook vooral de periode van de grote

kamermuziekwerken (twee pianokwartetten, het pianokwintet, een reeks liederen, de eerste cellosonate, het hoorntrio) naast een aantrekkelijke collectie 'Hausmusik'. Niettemin draagt veel van zijn muziek voor piano vierhandig - zowat het paradigma van de 'Hausmusik' - nog de handtekening van de virtuoze jonge Brahms en overschrijdt aldus de grenzen van dit genrebegrip. Niet zozeer de Walsen, opus 39 voor piano vierhandig (door Brahms zelf omschreven als "kleine onschuldige Walzer in Schubertscher Form"), maar wel enkele van de **Hongaarse Dansen** uit het eerste en tweede boek (1852-1869) vragen uitvoerders van goeden huize om alle pianistische finesses van deze concertmuziek ten volle tot hun recht te laten komen. In weerwil van die moeilijkheidsgraad groeiden Brahms' Hongaarse Dansen uit tot een ware klassieker, en bezegelden ze (samen met de voltooide versie van 'Ein Deutsches Requiem') zijn allengs populairder wordende renommee. Brahms pikte het gros van deze dansen op in Café Czarda, gelegen aan het beroemde Prater, of in het Weense straatbeeld, waar zigeunermuzikanten allerhande melodieën 'alla zingarese' speelden. Hoewel hij de dansen naar eigen smaak hercomponeerde, en van een passende begeleiding voorzag, bezag Brahms deze muziek in eerste plaats als verstrooiing. De elastische tempi, de exotische harmonieën, de improvisatie-achtige melodieën prikkelden reeds lange tijd zijn verbeelding. Brahms had er dan ook enige tijd over getwijfeld of hij 'zijn' versie van deze dansen zou publiceren. De dansen in kwestie werden uiteindelijk gepubliceerd onder de betiteling "Hongaarse Dansen, gearrangeerd voor piano door Johannes Brahms", wat (samen met het markante gebrek aan een opusnummer) aangeeft dat de componist ze niet als originele composities wilde doen doorgaan. "Deze dansen zijn zigeunerkinderen", zo vertelde hij aan uitgever Simrock, "ik ben niet hun echte vader, maar heb ze wel grootgebracht met brood en melk." Dat hoederschap loonde, want de immense populariteit van Brahms' 'zigeunerkinderen' (aanvankelijk in de versie voor twee klavieren, later in het arrangement voor piano vierhandig en uiteindelijk in een rist orkestraties, al dan niet van Brahms' hand) bezorgde de componist een riant inkomen.

GRAUWE PARELS DE KLAVIERSTÜCKE

Brahms' 'Klavierstücke' stammen voor het grootste gedeelte uit zijn latere periode. Het zijn meestal relatief korte, introspectieve en uiterst geconcentreerde pianostukken, die opvallen door een magistrale vormgeving. Deze pianostukken dragen titels als Intermezzo, Capriccio, Romanze of Ballade. De laatste bundel (opus 119) wordt uitzonderlijk afgesloten met een groots opgevatte Rhapsodie.

De acht '**Klavierstücke, opus 76**' ontstonden in de jaren 1871-1878 en werden uitgegeven in twee delen. Ze vor-

men eigenlijk een losse reeks, die is samengesteld uit vier levendige Capriccii en vier elegische Intermezzi. Over het algemeen overheerst in dit opus 76 een gebroken stemming. Vanaf 1877 verleende Brahms voor de uitgeverij Breitkopf und Härtel in Leipzig zijn medewerking aan de complete uitgaven, meer in het bijzonder van de pianowerken van Schumann en Chopin. Het is dan ook niet te verwonderen dat vooral op pianistiek gebied, maar ook stilistisch, in de laatste vier klavierstukken uit het opus 76 heel wat reminiscenties aan Schumann (nummers 5 en 8) en aan Chopin (nummers 6 en 7) terug te vinden zijn. Dat Brahms zich heel bewust was van die Schumann-invloed blijkt uit een brief aan zijn uitgever, waarin hij niet zonder zelfironie voorstelt om zijn opus 76 'Kirchneriana' te noemen.

Het openingsstuk is een geheimzinnig Capriccio in fis (nummer 1: Un poco agitato). Brahms zond het op 12 september 1871 als verjaardagsgeschenk aan Clara Schumann. Zij had er - evenals Brahms' vriendin Elisabeth von Herzogenberg - een bijzondere voorliefde voor. Het Capriccio in b (nummer 2: Allegretto non troppo) contrasteert sterk met het voorgaande door het staccato-spel dat het hele stuk door te horen is. In het middendeel klinkt plotseling een zachte cantilene terwijl een reeks betoverende modulaties verschijnt in de begeleiding. Mede door zijn Hongaars karakter werd dit het enige stuk uit het opus 76 dat echt is doorgedrongen in de concertzaal. De Intermezzi in As (nummer 3: Anmutig, ausdrucksvoll) en in B (nummer 4: Allegretto grazioso) ontstonden waarschijnlijk reeds vroeger zoals het eerste Capriccio. Clara Schumann noemde ze in een brief aan Brahms echte parels. Het heftige Capriccio in cis (nummer 5: Sehr aufgeregt, doch nicht zu schnell) zit vol contrapuntische en ritmische vondsten, en door zijn getormenteerd, soms dreigend-chaotisch karakter doet het onmiskenbaar aan de fantastische klankvisioenen van Schumann denken. De Intermezzi in A (nummer 6: Sanft bewegt) en in a (nummer 7: Moderato semplice) dragen duidelijk de sporen van Brahms' arbeid aan de kritische Chopin-uitgave. Clara Schumann merkte dat terecht op in het bekoorlijke middendeel van het Intermezzo in a aan Chopins Nocturne in f, opus 55 nr 1. Dergelijke vergelijkingen wimpelde Brahms gewoonlijk af met: "dat merkt iedere ezel!" Het Capriccio in C (nummer 8: Anmutig lebhaft) behoorde samen met het Capriccio in fis tot Clara Schumanns lievelingsstukken. Brahms wilde het bij de publicatie eerst weglaten, maar ze kon hem overhalen om dat niet te doen. Dat belette haar echter niet om het stuk in een brief aan Brahms (7 november 1878) te bekritisieren - wat de componist rustig negeerde. Dit Capriccio in C behoort tot de allerbeste - en tevens minst bekende - stukken van de toondichter.

2. Adante Moderato. MS. ms. autogr. J. Brahms 12. 1

The image shows a handwritten musical score for Johannes Brahms' Intermezzo, Op. 118 No. 2. The score is written on three systems of two staves each. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music is characterized by a steady, rhythmic accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand. The second system continues the piece, showing some dynamic markings like 'pp' and 'ppp'. The third system concludes the fragment with a 'Cresc.' marking and a final chord. The handwriting is in ink on aged paper.

Fragment uit het handschrift van Johannes Brahms' Klavierstücke, opus 118 nr 2: Intermezzo © Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin

Op zestigjarige leeftijd (1893) publiceerde Brahms zijn **'Klavierstücke opus 118 & 119'**. Niet iedereen reageerde toen even enthousiast als Clara Schumann. Zo wisten bijvoorbeeld zijn vriend, de beroemde chirurg en muzikkenner Theodor Billroth, of zijn oud-leerlinge Florence May deze stukken van kleinere omvang helemaal niet te waarderen. Over het openingsstuk uit de 'Klavierstücke, opus 118', het hartstochtelijke maar tevens elegische Intermezzo in a, schreef Clara Schumann (op 2 september 1893) aan Brahms: "Bij het kleine stuk Allegro non assai, ma molto appassionato vind ik het merkwaardig, hoe jij binnen het kleinste bestek een overvloed aan gevoelens ontplooit." Het hierop volgende Intermezzo in A (Andante teneramente) baadt in een tedere, stralende sfeer; in het middengedeelte in fis met liefelijke melodie-omstrengelingen is een canon verwerkt. Veel extroverter is de heroïsche Ballade in g (Allegro energico) die herinnert aan sommige ballades die Brahms bijna veertig jaar eerder schreef. Verrassend is het dromerige middendeel in B, dat boordevol sublieme modulaties steekt. Het vierde stuk, een Intermezzo in f (Allegretto un poco agitato), is het meest raadselachtig en ook moeilijkst te spelen stuk van de reeks. Het is opgevat als een strenge, maar samengedrongen canon die naar het einde toe een heftige climax bereikt. Het grootst mogelijk contrast hiermee wordt bereikt in het vijfde klavierstuk: een pastorale Romanze in F, die klinkt als een oud-Duits wiegelied, waarvan het thema een aantal keer gevarieerd wordt. De Romanze wordt onderbroken door een zachte, idyllische barcarole. Het opus 118 wordt afgesloten met het visionaire Intermezzo in es (Andante, largo e mesto): een van Brahms' meest geniale, maar ook meest tragische ingevingen. In dit lugubere 'Fantasiestück' wordt een geresigeneerde, wanhopige klacht ritornelachtig herhaald en voortdurend door steeds andere impressionistische arabesken omrankt. In het middendeel groeit een gedempte, spookachtige fanfare uit tot passionele klankuitbarstingen. Brahms' biograaf Max Kalbeck suggereerde dat de componist dit zwaarmoedige stuk wilde orkestreren.

De bundel 'Klavierstücke, opus 119' bestaat uit drie Intermezzi en één Rhapsodie: het zijn Brahms' laatste pianostukken. Het Intermezzo in b (Adagio) herinnert aan het twee jaar voordien gecomponeerde klarinetkwintet. Vanuit Ischl schreef Brahms in mei 1893 aan Clara Schumann: "Het kleine stuk is erg melancholisch, en 'zeer langzaam spelen' is nog niet genoeg gezegd. Iedere maat en iedere noot moet als een ritardando klinken." Clara Schumann noemde dit Intermezzo "treurig-zoet", en aan Brahms schreef ze op 24 juni 1893: "Het recente stuk in b is een grauwe parel. Ken je die? Ze hebben zo iets omfloerst en zijn heel kostbaar." Bij het tweede stuk, een Intermezzo in e (Andantino un poco agitato), lost de geagiteerde stem-

ming heel onverwachts in het middengedeelte op in een gracieuze 'wienerische' Ländler in E, die gevormd wordt uit het onrustige beginmotief. Het luchtige karakter (Grazioso e giocoso) en de milde humor van het daaropvolgende Intermezzo in C is verrassend in deze late periode. Het gebruik van tussenstemmen in akkoordreeksen is een procédé dat ook bij Schumann voorkomt ('Aufschwung'). De grandioze Rhapsodie in Es (Allegro risoluto) vormt het sluitstuk van het opus 119. Dit duistere en demonische stuk roept stemmingen op die herinneren aan vroege pianocomposities zoals de Ballade, opus 10, nr 1, 'Edward'. Een somber neventhema in c lijkt wel een voorbode te zijn van het eerste lied uit de 'Vier ernste Gesänge, opus 121': "Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh." Heel ongebruikelijk eindigt deze Rhapsodie in Es genadeloos in de dramatische toonaard van es-klein.

“LIEDER DEREN POESIE MAN OHNE DIE WORTE ZU KENNEN, VERSTEHEN WÜRDE”

BRAHMS EN HET LIED door Chloë Herteleer

Net als zijn grote voorgangers Schubert en Schumann was Johannes Brahms een meester in het intieme liedgenre, dat streeft naar de ultieme verbinding van woord, muziek en emotie. Lange tijd bleef Brahms als liedcomponist verwaarloosd. Pas de laatste decennia deed er zich in de musicologie een kentering voor en wordt Brahms' rijke liedoeuvre eindelijk naar waarde geschat. Recente publicaties - Eric Sams' schitterende 'The Songs of Johannes Brahms' (2000, Yale University Press) voorop - dragen in belangrijke mate bij tot een dieper en juist begrip van deze schat aan liederen. Een schat die bestaat uit ca. 200 sololiederen (verspreid over 31 bundels), 20 duetten en 60 solokwartetten met pianobegeleiding. Brahms componeerde zijn hele leven lang liederen, vanaf zijn jeugd tot in zijn laatste jaren. Tussen het opus 3 van de 21-jarige en het voorlaatste opus 121, de 'Vier ernste Gesänge', van de 63-jarige ligt een liedoeuvre dat een hechte eenheid van stijl vertoont.

'MINDERE' DICHTERS

Wat ongetwijfeld lang heeft bijgedragen tot de slechte appreciatie van Brahms' liederen, is het hardnekkige vooroordeel dat Brahms geen literaire kennis of slechte smaak zou hebben omdat hij gedichten van 'mindere' dichters heeft getoonzet. Inderdaad vermeed hij de bekende gedichten en cycli van de Duitse romantiek zoals Goethes 'Wilhelm Meister' of 'Faust', of cycli van Heine en Eichendorff, die in de liederen van Schubert en Schumann centraal hadden gestaan. In Brahms' liedoeuvre komen de namen van Goethe, Schiller, Heine en Mörike duidelijk minder aan bod. In plaats daarvan legde Brahms een opvallende voorkeur aan de dag voor onbekende, zogenaamde 'tweederangsdichters' als Paul Heyse, Klaus Groth, Friedrich Halm en Georg Friedrich Daumer. Namen die voor ons vandaag onbekend zijn, maar die in zijn tijd wel aanzien genoten. Een blik in Brahms' bibliotheek leert ons dat hij een zeer brede literaire interesse had en dat hij zeer openstond voor de dichters van zijn eigen tijd. Brahms was zeker kieskeurig wat zijn dichters betreft en hij was steeds op zoek naar hoge literaire kwaliteit. Die zocht hij echter niet bij de grote romantische dichters die al zo vaak op geniale wijze door Schubert en Schumann waren getoonzet. Liever koos hij poëzie van dichters die in hun schaduw stonden en die hij met zijn muziek naar een hoger niveau zou optillen.

AUTOBIOGRAFISCH

De keuze van een componist voor bepaalde gedichten hangt uiteraard sterk samen met zijn autobiografie. Zo koos ook Brahms teksten over thema's en gevoelens die voor hem persoonlijk een speciale betekenis hadden. De reeds genoemde auteur Eric Sams wijst op het steeds terugkerende 'leitmotiv' van de romantische isolatie. Die is volgens Sams te linken aan Brahms' persoonlijke emotio-

nele 'impasse', namelijk zijn vurige liefde voor Clara Schumann en zijn grote bewondering voor Robert Schumann, tegelijk zijn rivaal op het liefdesfront. Veel liederen van Brahms zijn klaagzangen van eenzaamheid of lamenteren over de onbereikbare geliefde. Ook gevoelens van nostalgie doordringen heel wat liederen van Brahms. Vanuit duistere gevoelens van wanhoop worden herinneringen aan vroeger geluk opgehaald (bv. 'In der Gasse'). Titels als 'Von ewiger Liebe', 'Liebstreu', 'Treue Liebe' wijzen op Brahms' obsessie voor trouw. De idee van de onsterfelijke liefde komt nergens zoveel voor als bij Brahms. In de vroege jaren 1860 zien we in liederen als 'Verrat' een toename van thema's als jaloezie, spanning en frustratie - toevallig of niet de periode dat Clara Schumann er 'heimelijk' een minnaar op nahield. Niet alleen voor Clara, ook voor haar dochter Julie zou Brahms een passionele affectie gevoeld hebben. Een mogelijke verklaring voor de vele moeder-dochter conversaties die in zijn liedoeuvre opduiken, meer dan bij welke componist dan ook. Verder toonde Brahms een sterke neiging naar gedichten over het gezang en de vlucht van de vogels. Zijn natuurliederen verkondigen vaak de idee dat de schoonheid van de natuur in de muziek weerspiegeld wordt (bv. 'Auf dem See').

WORTAUSDRUCK

Brahms' liedesthetica bereikt ons onder meer langs de geschriften van zijn enige compositieerlering Gustav Jenner (1865-1920). Centraal in zijn esthetiek staat het streven naar de ultieme harmonie tussen de muzikale vorm en de poëtische tekst. Aan Jenner legde hij uit aan welke criteria een goed liedcomponist moet voldoen. Talent voor melodie is de eerste vereiste. Onmiddellijk daarna gevolgd door een grondige kennis van het contrapunt. Als allereerste moet men de vocale lijn en de baspartij als contrapuntisch raamwerk componeren. (Volgens diverse getuigenissen beoordeelde Brahms een lied door enkel de melodie en de baslijn te bekijken en de middenstemmen af te dekken. Ook tijdens het begeleiden van zangers aan de piano zou Brahms steeds de baslijn benadrukt hebben.) Verdere essentiële criteria luiden dat de muzikale vorm moet corresponderen met de poëtische tekst en dat men steeds rekening moet houden met de structuur en het metrum van het gedicht. Brahms streefde ernaar dat zijn liederen een perfecte spiegel waren van de gedichten, tot in het kleinste detail. Zo had hij veel aandacht voor de interpuncties en de pauzes in de teksten. Zelf declameerde hij de gedichten voortdurend om de pauzes en accenten op de juiste plekken aan te voelen, die er op exact dezelfde momenten in de muziek moesten staan. Er zijn notitieboekjes van Brahms bewaard met handgeschreven kopieën van gedichten waarin hij de accenten markeerde en zelfs hier en daar maatstrepen noteerde. Volgens nog een ander criterium moest de pianopartij

onafhankelijk zijn. Muzikale uitbeelding of toonschildering van woorden - door Brahms 'Wortausdruck' genoemd - is toegelaten om belangrijke details te illustreren (bv. regenmotief in 'Regenlied'), maar mag zeker niet het overkoepelende, algemene beeld van het gedicht verstoren.

Uiteraard was het geen sinecure om aan al deze strenge voorschriften tegelijk te voldoen. Ook niet voor Brahms zelf. Hij vernietigde of herwerkte zijn liederen voortdurend, alvorens hij ze vrijgaf voor publicatie.

VOLKSLIEDIDEAAL

In een brief aan Clara Schumann uit 1860 schreef Brahms: "Liedcomposities zijn vandaag zozeer op een dwaalspoor terechtgekomen dat je niet sterk genoeg aan je ideaal kunt vasthouden. En dat ideaal is voor mij het volkslied." Brahms koesterde een grote liefde voor het volkslied, tot aan het einde van zijn leven, toen hij zijn '49 Deutsche Volkslieder' uitgaf. Naar eigen zeggen had geen enkel werk hem zoveel plezier gegeven. In zeven bundels had hij zijn meest geliefde volksliederen verzameld, die hij geput had uit verschillende verzamelingen zoals de 'Stimmen der Völker in Liedern' van Herder, de bundels van Zuccalmaglio, Kretzschmar en van Erk en Böhme. Uiteraard bleef het niet bij louter ontlenen. Brahms voorzag de volksliederen van een even accurate als sobere begeleiding. Met een minimum aan middelen smeedde hij ze om tot uiterst expressieve kunstliederen.

Ook zijn eigen liederen leunen vaak bij het volkslied aan, met name de eenvoudige zingbare melodie. 'Therese' bijvoorbeeld klinkt als een volkslied en toch zijn de harmonieën onmiskenbaar typisch Brahms.

STROFISCH GEVARIEERD

Een verdere invloed van het volkslied mag blijken uit Brahms' voorkeur voor de strofische vorm (elke strofe keert dezelfde muziek terug), die hij ook bij Schubert grondig had bestudeerd. Brahms' liederen zijn zelden strikt strofisch. Hij was een meester in de gevarieerde strofische vorm en ontwikkelde een heel arsenaal aan variatietechnieken om strofen aan te passen, van lichte melodische variaties tot complete herwerkingen van frasen. Het lied 'Schwermut' bijvoorbeeld is volledig gebaseerd op een enkel ritmisch patroon dat licht gevarieerd terugkeert. Het is telkens een wonder wat Brahms bereikt met minieme ingrepen als een eenvoudige syncope, een discreet dissonant akkoord, de plotse schaduw van een mineur, de flits van een majeurakkoord.

Het mag ondertussen duidelijk zijn dat Brahms' liederen een componist tonen die zeer goed in staat was om een tekst tot leven te brengen met puur muzikale middelen. Daarbij steeds weloverwogen gebruik makend van

verschillende parameters: declamatie, melodische lijn, sfeerscheppend piano-intro, de emotionele impact van harmonieën, motivische manipulaties, efficiënt gebruik van pauzes, ... Al deze aanpakken en technieken maken Brahms' liederen zo rijk en dragen bij tot een rake psychologische portrettering van de personages in de gedichten. Zijn liederen overstijgen het 'op muziek zetten' van de tekst. Het zijn composities "deren Poesie man ohne die Worte zu kennen, verstehen würde", aldus Robert Schumann in 1853.

Hoog tijd om op enkele liederen dieper in te gaan!

ACHT LIEDER UND GESÄNGE opus 59

uitgegeven in december 1873

NR 1 DÄMMRUNG SENKTE SICH VON OBEN

Dit is een van de weinige liederen van Brahms op tekst van Goethe. Brahms evoceert hier op meesterlijke wijze het vallen van de nacht aan een meer. De lage oktaven in de pianoprelude en het onophoudelijke 3/8-ritme evoceren de invallende duisternis. Zwevende syncopes in de pianopartij schilderen de opstijgende nevel. De muziek daalt verder af naar beneden en bereikt een dieptepunt op het woord "Finsternisse". Pas wanneer de maan verschijnt, op de woorden "am östlichen Bereiche", kan men licht en schaduwen onderscheiden en klaart ook de muziek een beetje op, benadrukt door stijgende arpeggio's in de piano. De harmonische dissonanten die uiteindelijk oplossen op "Und durchs Auge schleicht die Kühle sänftigend ins Herz hinein" hebben een ongelooflijk rustgevende werking.

NR 2 AUF DEM SEE

Ook dit lied, op tekst van Karl Simrock, speelt zich af aan het meer. Het is een bekoorlijke barcarolle met Schubertiaanse zacht wiegende akkoorden. De dromerige sfeer wordt onderbroken op "Stürmend Herz" met onstuimige triolen in de linkerhand van de pianopartij. In de laatste strofe keert de rust van de eerste twee strofen terug.

NR 3 REGENLIED

NR 4 NACHKLANG

In zijn opus 59 zette Brahms voor het eerst teksten van Klaus Groth op muziek. Brahms en Groth leerden elkaar kennen in Kiel en sindsdien verbond hen een hechte vriendschap. Brahms zou enkele van zijn mooiste liederen toonzetten op teksten van Groth, waaronder het bekende 'Regenlied'. Mogelijk herkent u het thema, dat Brahms vijf jaar later zou recyclen in de finale van zijn Eerste Vioolsonate in G, opus 78. 'Regenlied' en 'Nachklang' horen inhoudelijk samen en zijn ook op hetzelfde motivisch materiaal gebaseerd. Het zijn allebei melancholische liederen die herinneren aan de kindertijd. De herinneringen worden geëvoceerd door de regen die kletst tegen de ruiten en ruist in het gras, door Brahms hoorbaar gemaakt in de vloeiende, op een neergaande 'regenfiguur' van achtste noten in de pianobegeleiding. De staccati in de linkerhand verklanken de koude druppels ('Kalte Tropfen').

NR 5 AGNES

Brahms heeft in totaal maar drie liederen van Mörike getoonzet, waaronder 'Agnes'. Het is een treurdicht over liefdesleed en ontrouw, door de dichter autobiografisch in zijn roman 'Maler Nolten' geschoven en op de breuk met zijn verloofde zinspelend - thematiek waardoor Brahms zich sterk aangesproken voelde. De herhalingen in de tekst (korte naverzen) inspireerden Brahms tot echo's in de muziek, waarbij een constante wisseling van 3/4- en 2/4-maat ontstaat. De melodie blijft in elke strofe gelijk, maar de pianopartij wordt telkens gevarieerd. Parrallele tertsen geven het kruipen weer op 'schleiche' in de derde strofe, de wankele chromatiek in de laatste strofe verklankt het spelen van de wind met de hoedenband en de korte pianosolo intermezzi klinken als uitbarstingen van verdriet.

NR 6 EINE GUTE, GUTE NACHT

'Eine gute, gute Nacht' is een speels, plagerig lied op tekst van Daumer. Wellicht voelde Brahms zich tot het gedicht aangetrokken door het thema van de brandende liefde. Reeds in de pianoprelude zijn de woorden uit de titel te horen. In de linkerhand weerklinken voorzichtige echo's in een versneld ritme, die in de interlude na 'Nacht' overgaan naar de rechterhand en met een ironische knipoog 'eine - gute - gute - Nacht' herhalen, op die manier uiting gevend aan het ongeloof van de protagonist in het gedicht.

NR 7 MEIN WUNDES HERZ

In dit lied op tekst van Klaus Groth zingt de piano reeds in de prelude haar verdriet uit: dalende sextintervallen symboliseren het 'gewonde hart'. Verderop in de tweede strofe worden de sixten niet meer gebroken, maar worden ze verenigd als in een liefdesduet. Dit motief wordt nog enkele malen herhaald als een canon tussen zang en piano.

NR 8 DEIN BLAUES AUGE

De bundel opus 59 eindigt met een ander lied op tekst van Groth, waarin Brahms zijn favoriete thema van de genezende kilte die de brandende passie verzacht, terugvond. De pianoprelude verbindt de ogen van beide personages uit het gedicht met muzikale metaforen: de arpeggio's in achtste noten in de linkerhand gaan omhoog terwijl in de rechterhand arpeggio's in kwartnoten afdalen, tot de beide handen elkaar ontmoeten en vol verwachting afwachten. Dit wordt nog eens herhaald en uiteindelijk lossen beide melodische lijnen op in het niets, het moment waarop de blikken elkaar raken in de tekst.

ALTE LIEBE opus 72 nr 1

uitgegeven in september 1877

In het gedicht 'Alte Liebe' van Candidus komen alle typische thema's van de Duitse romantiek aan bod: lente, liefde, weemoed, extase. Dromerige opwaartse arpeggi beheersen het muzikale gebeuren en dragen bij tot het gevoel niet meer op deze wereld te zijn. Brahms zet de transcendente toon van het gedicht - uiting gevend aan de 'Sehnsucht' naar de jeugd - op sublieme wijze in zijn muziek om.

SCHWERMUT opus 58 nr 5

uitgegeven in december 1871

'Schwermut' is een van de donkerste liederen van Brahms. De protagonist in dit gedicht van Candidus is levensmoe en verlangt naar de rust van de dood. Het lied klinkt als een rouwstoet op zware akkoorden. Een treurmarsachtig motief in de piano domineert, de zang lijkt eroverheen gelegd met een koraalachtige melodie. Brahms maakt in dit lied bijzonder efficiënt gebruik van harmonieën en modulaties om de wankele psyche weer te geven. De plotse, ongewone harmonische verschuivingen en onverwachte wendingen naar verre toonaarden geven perfect de radeloosheid weer van het personage. Het doodsverlangen in het laatste vers "Möcht' ich das Haupt hinlegen in die Nacht der Nächte" klinkt niet angstaanjagend maar aangenaam. Het majeur akkoord op het einde bevestigt dat de verlossende rust van de eeuwige slaap is bereikt.

IN DER GASSE opus 58 nr 6

uitgegeven in december 1871

Dit lied is gebaseerd op een 'nachtstuk' van de dichter Friedrich Hebbel. Doorheen de duistere regels van de tekst is de herinnering aan verloren liefdesgeluk voelbaar. De spookachtige sfeer bij maanlicht en de innerlijke bewogenheid van de protagonist worden bij Brahms verklankt door het quasi-recitatief van de zang en angstaanjagende arpeggi in de piano in het tweede deel van het lied.

THERESE opus 86 nr 1

uitgegeven in juli 1882

Het gedicht 'Therese' van Gottfried Keller inspireerde Brahms tot een naïeve, volksliedachtige melodie in conversatiestijl. Een ervaren oudere dame keurt de avances van een jonge aanbieder af en leert hem een lesje. In de eerste twee strofen vraagt ze wat hij van haar wil. In de derde vers strofe stuurt ze hem weg om zijn oor tegen een oude zeeschelp aan te houden en daarin het antwoord te vinden. Het golvende 3/4-ritme weegt mysterieus als de zee, voor Brahms de muzikale metafoor van het 'ewig Weibliche'.

VON EWIGER LIEBE opus 43 nr 1

uitgegeven in december 1868

De tekst van Brahms' bekende lied 'Von ewiger Liebe' werd lange tijd verkeerdelijk toegeschreven aan ene Joseph Wenzig. Brahms haalde echter de tekst uit de bundel 'Gedichte' van Heinrich Hoffmann von Fallersleben, die zich had laten inspireren door een gedicht in het Sorbisch (een Slavische taal die in het noordoosten van Duitsland nog steeds wordt gesproken). De tekst vertelt over een arme boerenzoon die zijn meisje de vrijheid wil geven, omdat zij door hem spot en vernedering moet verdragen. Het meisje wil hem echter trouw blijven. Brahms maakte er een doorgecomponeed lied van (elke strofe andere muziek) en trof de juiste volksliedklank van het gedicht. De eerste twee strofen volgen het rustige tempo van het wandelende jonge paar. De derde strofe, waarin de jongen voorstelt om uiteen te gaan, wordt meer bewogen met onrustige triolen. In de laatste strofe antwoordt het meisje dat ze niet van haar geliefde wil scheiden. De donkere mineur toonaard van voordien slaat om in majeur. Het heftige 3/4-metrum waarin de jongen zijn betoog deed, slaat om in een zacht wiegenlied in 6/8-maat. Op het lyrische hoogtepunt op de slotwoorden 'Unsere Liebe muß ewig bestehn' komen de 3/4-maat van 'hem' en de 6/8-maat van 'haar' samen - een muzikale metafoor voor hun onafscheidelijke liefde. Brahms vertrouwde aan een vriend toe dat hij dit lied had voorgespeeld aan Clara Schumann, waarop zij door tranen van ontroering geen woord meer had kunnen uitbrengen...

DE ELASTICITEIT VAN EENVOUD

BRAHMS EN DE KAMERMUZIEK

door Tom Janssens / Piet De Volder

“Met dit vodje zeg ik de noten vaarwel - want nu is het echt wel tijd ermee op te houden”, zo schreef de zevenenvijftigjarige Johannes Brahms in december 1890 aan zijn uitgever Fritz Simrock. Geen boekmaker in Wenen die het had durven voorspellen, maar Brahms, een van Europa's meest gerenommeerde componisten en heruitvinder van de klassieke traditie, overwoog om ermee te kappen. Het ‘vodje’ waarover sprake was een deeltje uit het Strijkkwintet in G, opus 111. Dat het werk waarmee Brahms afscheid wilde nemen van de kamermuziek krek hetzelfde opusnummer droeg als Beethovens laatste pianosonate, zal wel geen toeval geweest zijn. Dat het strijkkwintet bovendien gepubliceerd zou worden samen met een compositorische ‘remake’ van zijn eerste kamermuziekwerk (het Eerste Pianotrio, opus 8) was dat wellicht evenmin. Het leek er sterk op dat Brahms met deze dubbelpublicatie, waarin hij zijn (kamer)muzikale loopbaan in de staart liet bijten, met stijl afscheid wilde nemen van de muziek.

Tot zover de dure woorden, want nauwelijks enkele maanden na de bewuste afscheidsbrief aan zijn uitgever was Brahms alweer aan de werktafel terug te vinden. Toch mogen we Brahms' zelfverklaarde aftocht uit de kamermuziekwereld geen onbezonnen adieu noemen. Wat hij ná 1890 nog zou componeren, was immers allesbehalve een voortzetting van eerder werk, en mag dus terecht gelden als een muzikale epiloog op een hoogstaand kamermuziekoeuvre. De twee Klarinetsonates, het Klarinettrio, opus 114 en het Klarinetkwintet, opus 115 zijn niet enkel qua bezetting een buitenbeentje binnen Brahms' kamermuziek (waarin voorheen nog nooit een klarinet had geklonken). Ook op stilistisch vlak vormen ze met hun subtiele structuren en kristalheldere naturel een curieus addendum bij een oeuvre dat bol stond van - zo zulks al mogelijk is - ‘romantische rationaliteit’.

VERSLUIERDE SYMFONIEËN

Brahms zette zijn eerste passen in de kamermuziek in 1854 met het Eerste Pianotrio, opus 8. Gedurende zijn leven zou hij vierentwintig kamermuziekwerken aan de drukpersen toevertrouwen, een kleine tien werken liet hij onvoltooid achter of zou hij recyclen tot andere composities. Naar het aantal vernietigde kamermuziekwerken hebben we het raden: Brahms was immers niet alleen een begenadigd schepper, maar ook een notoir vernielers. Aan te nemen is dus dat Brahms aanzienlijk méér kamermuziek componeerde dan algemeen geweten is. Zo zat de componist al lang vóór 1854 met kamermuziek in het hoofd. Toen Robert Schumann in oktober 1853 in zijn beroemde artikel ‘Neue Bahnen’ de loftrumpet stak over de jonge Brahms, had hij het bijvoorbeeld over diens prachtige vioolsonates en strijkkwartetten. Als Schumanns uitspraak op waarheid berust, heeft Brahms deze jeugdwerken vernietigd, want

slechts één (voor publicatie geweigerde) vioolsonate en één (door Brahms verworpen) strijkkwartet zijn uit die tijd overgeleverd. Eigenlijk was het Eerste Pianotrio het enige jeugdwerk dat Brahms voor uitgave goedkeurde, al de rest van zijn pedoschrijfsels belandde óf in de schuif, óf in de prullenmand.

Vanaf 1860 zou Brahms zich heel wat zekerder voelen wat betreft het kamermuziekgenre. Het bewijs daarvan is de plotse output aan composities: tussen 1860 en 1865 schudde de componist liefst twee strijksextetten, twee pianokwartetten, een pianokwintet, een cellosonate en een hoortrio uit de mouw. De jaren 1870 waren weliswaar minder copieus, maar brachten wel Brahms' schitterendste kamermuziek voort. De drie strijkkwartetten, het (laatste) pianokwartet, het (eerste) strijkkwintet, het (tweede) pianotrio en de (eerste) vioolsonate die hij tussen 1873 en 1882 componeerde, behoren tot het beste wat de romantiek aan kamermuziek te bieden heeft. Het vet was daarmee nog niet van de soep, want na een korte pauze, van 1883 tot 1887, zou Brahms zijn muzikaal talent weer op ensembleformaat versnijden. Een (laatste) pianotrio, een strijkkwintet, een cello- en twee vioolsonates later horen we dat de Weense Duitser het kamermuzikaal samenspel tot op hoog niveau slingerde. Een herwerkte versie van zijn Eerste Pianotrio maakte, zoals gezegd, de cirkel rond. Enkel de ragfijne klarinetmuziek uit de jaren 1890 zou nog een lichtelijk buitenissig vervolgje breien aan deze kamermuzikale story.

Wat is het eigenlijk dat Brahms' kamermuziek ook nu nog het beluisteren waard maakt? Al in 1853 wees Robert Schumann in zijn reeds vermelde artikel ‘Neue Bahnen’ op een aspect dat Brahms' volledige oeuvre zou typeren. “Zo ontstond een werkelijk geniaal spel, dat aan het klavier een orkest van sombere en euforische stemmen ontlokte. Het waren sonates, of liever: versluisde symfonieën, liederen die men, zonder de woorden te kennen, begrijpen kan”, aldus een begeesterde Schumann. De componist zag in Brahms' jeugdige werken reeds een hybriditeit van genres, een versmelting van stijlen, een synthese der kunsten. Effectief overstijgt Brahms' kamermuziek voortdurend het louter huiselijk spelplezier. Net zoals zijn grote voorbeeld Ludwig van Beethoven bedeede de componist het strijkkwartet met symfonische allures, liet hij het pianotrio ronken van dramatiek en hebben zijn sonates de compositorische proporties van een concerto (zij het dan die zeldzame concertvorm waarin solist en orkest elkaar in de spiegel herkennen). Het gangbare onderscheid tussen de ‘intieme kamermuziek’ en de ‘luisterrijke orkestmuziek’ was aan Brahms duidelijk niet besteed. Zelfs Wagner mopte wel eens dat Brahms' symfonieën eigenlijk getransformeerde kamermuziekwerken waren. Een mooier

compliment was wellicht niet denkbaar, want ja: Brahms gaf in zijn orkestwerk vrije ruimte voor kamer muzikale introvertie en liet omgekeerd zijn kamer muziek majestueuze breedtes aannemen. De tegenwoordigheid van Schumanns geest had dus overschot van gelijk toen hij al in Brahms' vroegste (amper overgeleverde) kamer muziek diens latere, magistrale bijdrage tot de orkestmuziek hoorde.

VERBEELDINGSRIJKE AFGELEIDEN

De kwaliteit van Brahms' genereuze hoeveelheid kamer muziek staat in opvallend contrast met de vormelijke oubolligheid ervan. Op een handjevol uitzonderingen na begint en eindigt elk kamer muziekwerk van Brahms met een beweging in sonatevorm. Vrijwel alle composities hebben de traditionele vier bewegingen, waarvan de langzame beweging (mits twee excepties) steeds in de liedvorm geschreven is. Door terug te grijpen naar traditionele structuren en vormschema's bewees de componist dat de levenskracht en rekbaarheid daarvan nog lang niet uitgeput waren. Door de muzikale conflictstof voortdurend centraal te stellen en het autonome verloop van de muziek alle ruimte te geven, bezondigde hij zich nimmer aan speltechnische toegeeflijkheid. Maar bovenal, door in zijn kamer muziekwerken een brug te slaan tussen muzikaliteit en compositorische reflectie bewees hij het bestaansrecht van dit soort muziek. Hoe steriel of behoudsgezind zijn muziek er aan de oppervlakte ook uitzag, het was net in deze muziek dat Brahms zijn zogenaamd progressieve, kamer muziekafstotende tijdgenoten v r vooruit was.

Brahms' kunde om binnen 'conservatieve' vormen een 'progressieve' inhoud te presenteren, kon niet steeds op evenveel bijval rekenen. Exemplarisch voor die houding was een recensie die kort na de première van Brahms' Pianokwartetten, opus 25 en 26 in Die Presse verscheen. Vooral in dat laatste werk trad, aldus de recensent, "de schaduwzijde van Brahms' schrijfstijl" duidelijk naar voren: "Enerzijds zijn de thema's onbeduidend. Brahms toont een zwak voor thema's waarvan de contrapuntische houdbaarheid groter is dan hun essentiële zeggingskracht. De thema's van het Pianokwartet in A bijvoorbeeld klinken zelfs droog en nuchter. In de loop van het stuk echter krijgen ze weliswaar een overdaad aan verbeeldingsrijke afgeleiden. Alleen staat of valt het welslagen van het geheel met echte thema's. Uitsluitend dan kan je de grote, overkoepelende boog horen. Wij hoorden daarentegen een voortdurend aantrekken en afstoten, voorbereiding zonder einddoel, opwinding zonder ontlading. In elke beweging vinden we fijne, episodische motiefjes, maar niets dat in staat is het hele werk te dragen." De auteur van deze kritische woorden, Eduard Hanslick, zou niet weinig later een van de grootste verdedigers van Brahms' muziek worden.

In zijn recensie was Hanslick eerlijk (of omzichtig?) genoeg om toe te geven dat een eenmalige beluistering van deze werken niet volstond om er een accuraat oordeel over te vellen. Daarmee raakte hij aan de kern van Brahms' kamer muzikale prestatie. Immers, de kamer muziek van Brahms vertoont een uitgesproken voorkeur voor extreme densiteit en verdichting. Hoewel ze niet steeds een even ernstige toon aanheft, is Brahms' kamer muziek steeds een hulde aan de compositorische constructie. Als geen ander wist Brahms grootse constructies uit te denken, met slechts een minimum aan muzikale basisideeën. Hoe onnozel of onschuldig het motief of uitgangspunt ook, Brahms wist er steeds een onvoorzienbare veelvoud aan melodieën, varianten, structuren, begeleidingsfiguren, overgangen of -het pejoratieve oordeel van Hanslick is geeneens zo slecht gekozen - 'verbeeldingsrijke afgeleiden' uit te onttrekken. Als geen ander verstond Brahms de kunst om de kamer muzikale erfenis van Beethoven, Schubert en Schumann verder te zetten door middel van harmonische buitenissigheden en eindeloos geknutsel met motiefjes. Zijn muziek is bijgevolg een glorieus eerbetoon aan de elasticiteit van de eenvoud, een hommage aan de ongekunsteldheid.

MEER GEKUNSTELD DAN ORIGINEEL

PIANOTRIO NR 2 IN C-GROOT, OPUS 87

Aan Brahms' ogenschijnlijk ongecompliceerde aanpak ging vrijwel steeds een geforceerd en complex werkproces vooraf. Daar Brahms vrijwel al zijn schetsen vernielde, hebben we er het raden naar hoeveel versies er aan het uiteindelijke resultaat voorafgingen. De ingenieuze constructies van de voltooide werken echter doen vermoeden dat Brahms veel en uitvoerig piekerde vooraleer een definitieve beslissing te nemen. In een compositie-esthetiek waarin elk onooglijk motiefje de hele compositie schraagt, is zo'n grote behoedzaamheid op microniveau niet onlogisch. Ze weerspiegelt overigens eveneens de bezonnen manier waarop Brahms op macroniveau keuzes maakte.

Brahms' pianotrio's bijvoorbeeld zijn daar een mooi voorbeeld van. We hadden het reeds over Brahms' Eerste Pianotrio, dat aan het einde van zijn carrière nog eens volledig opgepoetst werd. Net zo moeten zijn overige twee pianotrio's in het licht bekeken worden van eerdere pogingen in dit genre. Zo weten we dat het pianotrio een genre was waar Brahms voor terugschrok. Had Schumann niet reeds gezegd dat "van iemand die een pianotrio schrijft men verwachten moet dat hij beseft wat voor heerlijke composities er in dit genre reeds geschreven werden"? Brahms wist dat zelfs zijn geniale leermeester er aanvankelijk voor terugdeinsde om zich te meten met de legendarische pianotrio's van Beethoven en Schubert. Kort na

de publicatie van Schumanns artikel 'Neue Bahnen' schrijft hij deze dan ook dat "de openlijke lof, die u mij schenkt, de verwachtingen van het publiek op mijn werk buitengewoon hoog maakt. Zo hoog, dat ik niet weet hoe eraan tegemoet te zullen komen. Bovenal dwingt het mij tot grote voorzichtigheid wanneer het gaat om de stofkeuze van mijn werken. Ik denk er voorlopig dus niet aan een van mijn trio's uit te geven."

Hoeveel pianotrio's de twijfelachtige Brahms zo aan de publicatie onttrok, valt niet met zekerheid te zeggen, maar het moeten er minstens drie geweest zijn. Aangenomen wordt dat Brahms met het Eerste Pianotrio een nieuwe poging deed om het genre aan te pakken en de verwachtingen die door Schumanns artikel geschapen werden het hoofd te bieden. Toch was Brahms allerm minst gelukkig met het resultaat en meende hij het genre verkeerd begrepen te hebben. Nadat zijn Eerste Pianotrio in november 1854 gedrukt werd, zou de componist het werk niet meer spelen en deed hij alles om uitvoeringen ervan tegen te houden. Dit ongemak verklaart waarom hij véél later, in 1889, de noodzaak voelde dit 'mislukte' werk nog eens grondig te herzien.

Daarna duurde het liefst zesentwintig jaren vooraleer Brahms zich nog eens aan een pianotrio waagde. Met een drietal magistrale pianokwartetten, drie strijkkwartetten, twee strijksextetten, een pianokwintet en enkele sonates op zijn actief voelde de componist zich inmiddels veel zekerder van zijn stuk. En hoel Brahms zag het meteen groots: in navolging van Beethovens driedelige opus 70 en Schumanns twee pianotrio's uit 1847 wilde hij ook een diptiek componeren. In juni 1880 legde hij de laatste hand aan de eerste bewegingen van twee pianotrio's, eentje in C-groot en eentje in Es-groot. Enkele maanden later speelde hij de bewegingen voor aan Clara Schumann, die in haar dagboek noteerde dat "ik vooral genoten heb van het pianotrio in Es-groot." Het mocht niet baten: de componist legde de aanvang van het pianotrio in C-groot in de schuif en vernietigde het door Clara beschreven deeltje in Es-groot. Stak de oude twijfel omtrent het genre opnieuw de kop op?

Pas twee jaren later, in 1882, zou Brahms het Pianotrio in C-groot verder afwerken. Wanneer hij het voltooide werk, het **Tweede Pianotrio**, aan Clara zond, antwoordde deze met een rist kritische kanttekeningen. De onrust in het Scherzo bijvoorbeeld vond ze niet alleen te woest, maar ook "te onbeduidend, te weinig verheffend, meer gekunsteld dan origineel." Ook later liet ze zich kritisch over het trio uit: "het geheel geeft me allerm minst een bevredigende indruk, met uitzondering dan van het Andante, dat wondermooi is. Jammer toch, dat hij soms zo flauw uit de hoek komt." Clara's commentaar zegt meer over haar enigszins

oudere muzikale smaak dan over Brahms' meesterlijke bijdrage aan het genre. De montere toonaard verleidde de componist tot een merkkelijk goedgemutste compositie, waarin de strijkers vaak samen optreden. Opvallend aan dit trio is de muzikale spaarzaamheid waarmee Brahms de drie instrumenten inzet. Zo vervangt hij in het eerste deel het obligate thematische puzzelwerk door een walsachtige dialoog tussen viool en cello - een speelse toets die een jongere Brahms zichzelf nooit zou hebben toegestaan. Brahms gaat meteen van bij het Allegro in de diepte: een breed majestueus thema zet gelijk de nobele, melancholische toon van het ganse werk. Die warmbloedige ernst zal het werk dan ook nooit verlaten, zelfs niet in het verraderlijk montere Allegro giocoso, een evenwichtsoefening tussen dramatische stuwning en spottende vrolijkheid. Aan die duale stemming komt Brahms ook fijntjes tegemoet in het Presto, waarin een ritmisch afgetraind Scherzo stukbreekt op een ontwapenend zangerig neventhema. Wellicht het diepst gaat Brahms in het Andante con moto, waarin een slepende, koraalachtige melodie de inzet vormt van een reeks variaties die besloten wordt met enkele heerlijk langgerekte slotmaten.

BALSEM VOOR DE ZIEL **BRAHMS' VIOOLSONATES**

Men kan alleen maar buigen voor de persoonlijkheid, de trefzekerheid en het ongeëvenaarde métier die Brahms' kamermuziek uitstraalt. We hadden het reeds over de occasionele kritiek op zijn doorwrochte aanpak. Maar evengoed was er ook lof voor Brahms' mateloze gave voor beminnelijkheid, zeer zeker niet te verwarren met beate gelukzaligheid of naïviteit. Dat geldt wel zeker voor zijn vioolsonates, die gelden als 'grand cru' in een sowieso hoogstaand oeuvre.

Amabile ('liefelijk'), teneramente ('teder'), tranquillo ('rustig'), grazioso ('bevallig'), dolce ('zacht'). De Tweede Vioolsonate van Johannes Brahms lacht ons vriendelijk toe. Geen spoor van innerlijke conflicten, geen drama. Muziek voor 'softies', voor watjes? Of 'vrouwenmuziek'? Elisabeth von Herzogenberg vergeleek de sonate met 'een streling'. Een ouder wordende Clara Schumann getuigde: "Geen enkel werk van Johannes verrukt me zozeer. Ik word er zo gelukkig van als ik al lang niet meer ben geweest." De emotionele band tussen Brahms en Robert Schumanns weduwe indachtig verwondert het ons niet dat Clara voor elk van Brahms' drie vioolsonates 'schwärmerisch' uit de hoek kwam; de Derde Vioolsonate was voor haar gewoon 'de hemel'.

Brahms schreef de **Tweede Vioolsonate** op zijn drieënvijftigste in de uiterst productieve zomer van 1886 waarin ook de Tweede Cellosonate, opus 99, het Derde Pianotrio,

opus 101 en de Derde Vioolsonate, opus 108 ontstonden. 'Thuner-Sonate' doopte Brahms' vriend en schrijver Josef Viktor Widmann de bewuste vioolsonate, verwijzend naar de idyllische plek van zoveel creativiteit: het vredige plaatsje Hofstetten aan de Zwitserse Thunersee. Overtuigd als Widmann was dat de sonate een verheerlijking was van dit liefelijke oord, met zicht op de met sneeuw bedekte Jungfrau, wijdde hij zelfs een ballade aan Brahms' compositie - meer gelegenheidspoëzie dan een literair hoogstandje. Als we Brahms' biograaf Max Kalbeck moeten geloven was de componist ook in een euforische stemming, "in Erwartung der Ankunft einer geliebten Freundin" ("wachtend op de komst van een geliefde vriendin"). Kalbeck doelt hier op de jonge en bevallige alt Hermine Spies met wie Brahms 'close' was op dat moment - zo 'close' zelfs dat men in Weense kringen een verloving van de twee verwachtte. Hermine Spies, die uitgroeide tot Brahms' favoriete vertolkster van de 'Alt-Rhapsodie', had het in haar correspondentie (juli 1887) met hun gemeenschappelijke vriend, de dichter Klaus Groth, over een ware 'Johannes Passion'. "Wat een prachtkerel is die Brahms", zo schreef ze aan Groth. "Eens te meer werd ik helemaal overweldigd, verrukt, betoverd en in vervoe-ring gebracht. En hoe lief was hij niet! In een echt gelukkige, jeugdige en zomerse stemming! Hij is eeuwig jong." Spies' vroege dood in 1893, op 36-jarige leeftijd, werd later voor de bejaarde componist een harde dobber.

De Tweede Vioolsonate is deels door liederen geïnspireerd die voor Brahms' 'nieuwste vlam' waren geschreven - liederen die nog wachtten op publicatie. Zelf vermeldde Brahms tegenover zijn Weense vriend Theodor Billroth een thematische band met het lied 'Wie Melodien zieht es mir leise durch den Sinn', op tekst van Groth (uit het latere opus 105). Behalve dit lied, dat model stond voor het tweede thema in het eerste deel van de sonate, was er ook 'Immer leiser wird mein Schlummer' waarvan we een echo horen in de aanhef van de opvallend warme en lyrische finale van het werk. (Naar verluidt zou Hermine Spies bij haar bezoek aan de componist de beide liederen met hem hebben doorgenomen.)

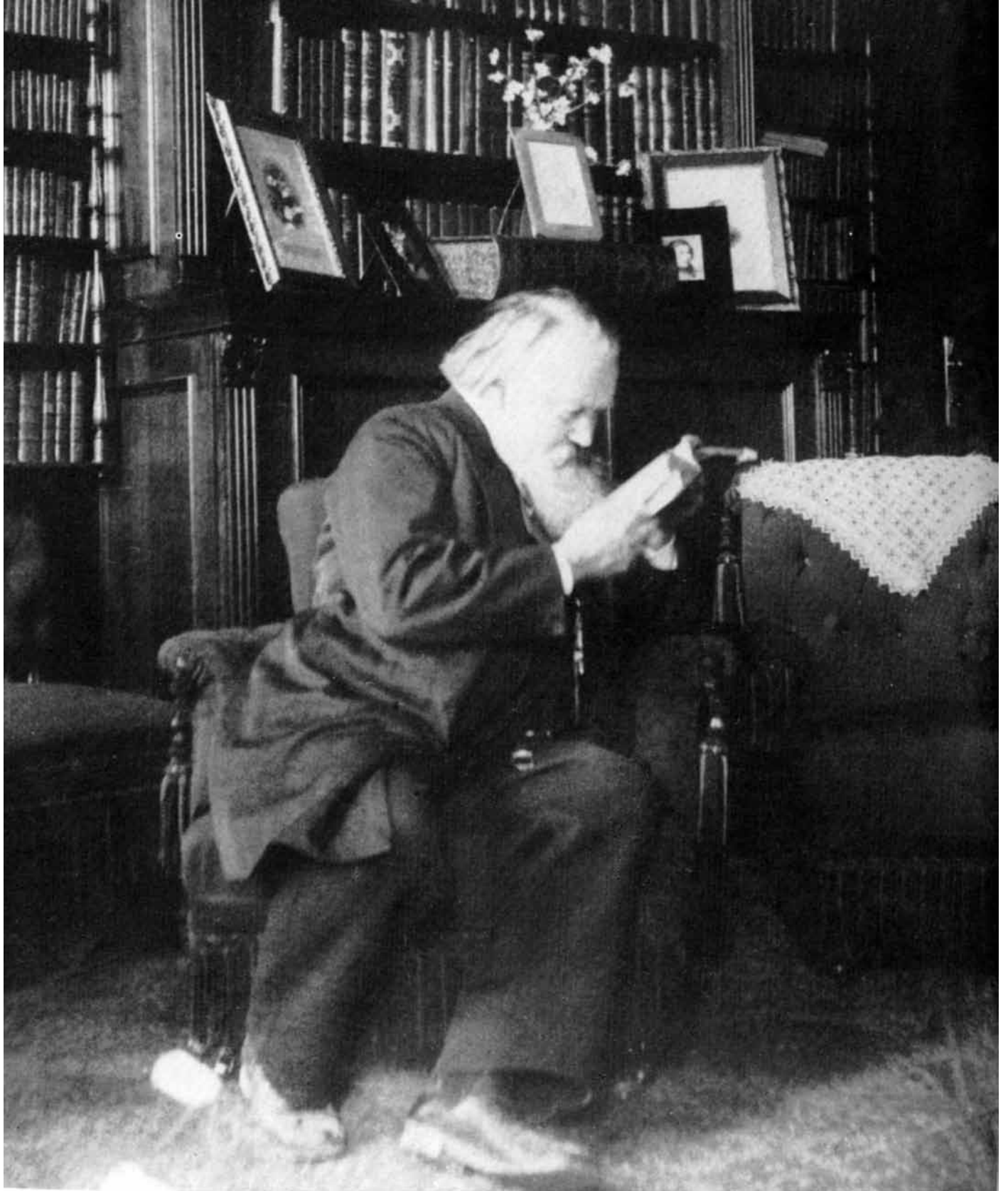
Een brede lyrische adem beheerst de hele sonate. De melodische generositeit die Brahms in zijn liederen ontplooid wordt hier vertaald naar het domein van de kamermuziek - een aanpak waarvan ook de zeven jaar oudere Eerste Vioolsonate getuigt; de zogenaamde 'Regenlied-Sonate'. Net zoals laatstgenoemd werk is ook deze sonate driedelig - een afwijking van de klassieke norm (die niettemin ook maar gangbaar werd na enige tijd) die Brahms in andere werken zo koesterde. Ingenieur daarbij is het ineenschuiven van het langzame tweede deel en het gebruikelijke scherzo. Door motivische banden weet de componist

twee contrasterende sferen met elkaar te laten dialogeren: een ingetogen cantilene en een schalks en ritmisch 'tussendoortje' dat gekruid wordt met pizzicati. Men krijgt de indruk dat beide types muziek niet zonder elkaar kunnen.

Net zoals de Eerste Vioolsonate dient Brahms' nummer twee zich aan als heruitgevonden 'Hausmusik': muziek die door haar intimiteit en afwezigheid van uiterlijke virtuositeit niet te rijmen valt met de concertzaal. In dit geval ook: muziek van kleine, intieme vreugden en verrukkingen. Balsem voor de ziel...

Ook Brahms' **Derde Vioolsonate in d, opus 108** (1889) werd voltooid met de Thunersee in de nabijheid. En opnieuw ontving hij lovende, verbeeldingsrijke woorden van Clara: "ik verbaasde me over de manier waarop alles in elkaar strengelt als wijnranken. Bovenal hou ik van de derde beweging, die me doet denken aan een mooi meisje dat haar geliefde plaagt, met in het midden - plots - een glimp van diepe passie, die opnieuw overhelt in zoet geflirt." Clara's amoureuze interpretaties raakten een gevoelige snaar bij Brahms. De componist beantwoordde haar brief met minstens zo liefdevolle woorden: "het is werkelijk te mooi om in te denken dat je mijn nieuwe vioolsonate lieflijk en dromerig onder de vingers neemt. Ik heb de sonate op mijn bureau gelegd en wandelde dan in gedachten met jou door een muzikaal labyrint. Ik ken geen groter plezier dan dit: naast je te zitten, of zoals nu, naast je te wandelen."

Alle amoureuze ontboezemingen ten spijt, toch slaat Brahms' derde en laatste vioolsonate een heel wat tristere toon aan dan haar voorgangster. De vierdelige sonate (opgedragen aan Hans von Bülow, de eerste professionele pianist die een werk van Brahms op zijn repertoire zette) is om te beginnen Brahms' enige vioolsonate in een mineurtoonard. Ook de aanhef is opvallend anders: waar nummer twee nog begint met een argeloze hymne, opent nummer drie met een meeslepende, ietwat nostalgische vioolmelodie met aan het einde van elke frasering enkele stamelende piano-akkoorden. Brahms legt een dramatisch bruggetje van de geschakeerde hoofdmelodie naar een extatische, opera-achtige nevenmelodie, waarvan de opzweepende melodie ten volle uitgespeeld wordt in de coda. In de langzame beweging voorziet Brahms in een wonderlijk zangerige en immer uitdijende vioolmelodie. Het aansluitende scherzo, waarin Clara zowel flirterig verlangen als fundamentele begeerte hoorde, is effectief afwisselend speels en ernstig - zoals de betiteling ook vraagt: "un poco presto", maar ook "con sentimento". Afsluiten doet Brahms met een turbulent Presto agitato, dat opvalt door donkergekleurd passagewerk, agressieve accenten, een overwegend mineurkarakter en een overdaad aan immer wervelende vioolfiguren. Zelfs de rustige



Johannes Brahms in de bibliotheek van Victor von Miller zu Aichholz, 1894 © Gesellschaft der Musikfreunde Wien

hymne die Brahms als nevenmelodie opvoert (en die ritmisch alvast doet herinneren aan de hartelijke opening van de Tweede Vioolsonate), kan het emotioneel tumult niet bedaren. Waarlijk geen 'balsem voor de ziel' in deze bedrukt eindigende sonate, maar een emotionele toets voor uitvoerders en luisteraars. Want ook dat is Brahms, naast een meticuleus structuralist en intelligent vormpurist: een doorvoeld en emotioneel geladen romanticus, die tot op leeftijd grootse gevoelens wist te verklanken. Alleen al om die zeldzame combinatie van emo en ratio, sentiment en intellect, passie en verstand is Brahms' kamermuziek de onvergankelijkheid vergund.



Brahms tijdens een liedrecital in de vroegere Bösendorfer Saal in Wenen © Historisches Museum der Stadt Wien

LIEDTEKSTEN

ACHT LIEDER UND GESÄNGE opus 59

1 DÄMMRUNG SENKTE SICH VON OBEN

Dämmlung senkte sich von oben,
Schon ist alle Nähe fern,
Doch zuerst empor gehoben
Holden Lichts der Abendstern.

Alles schwankt ins Ungewisse,
Nebel schleichen in die Höh',
Schwarzvertiefte Finsternisse
Widerspiegelnd ruht der See.

Nun am östlichen Bereiche
Ahn' ich Mondenglanz und Glut,
Schlanker Weiden Haargezweige
Scherzen auf der nächsten Flut.

Durch bewegter Schatten Spiele
Zittert Lunas Zauberschein,
Und durchs Auge schleicht die Kühle
Sänftigend ins Herz hinein.

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)

2 AUF DEM SEE

Blauer Himmel, blaue Wogen,
Rebenhügel um den See,
Drüber blauer Berge Bogen
Schimmernd weiß im reinen Schnee.

Wie der Kahn uns hebt und wieget,
Leichter Nebel steigt und fällt,
Süßer Himmelsfriede lieget
Über der beglänzten Welt.

Stürmend Herz, tu auf die Augen,
Sieh umher und werde mild:
Glück und Friede magst du saugen
Aus des Doppelhimmels Bild.

Spiegelnd sieh die Flut erwidern
Turm und Hügel, Busch und Stadt,
Also spiegle du in Liedern,
Was die Erde Schönstes hat.

Karl Joseph Simrock (1802-1876)

3 REGENLIED

Walle, Regen, walle nieder,
Wecke mir die Träume wieder,
Die ich in der Kindheit träumte,
Wenn das Naß im Sande schäumte!

Wenn die matte Sommerschwüle
Lässig stritt mit frischer Kühle,
Und die blanken Blätter tauten,
Und die Saaten dunkler blauten.

Welche Wonne, in dem Fließen
Dann zu stehn mit nackten Füßen,
An dem Grase hin zu streifen
Und den Schaum mit Händen greifen.

Oder mit den heißen Wangen
Kalte Tropfen aufzufangen,
Und den neuerwachten Düften
Seine Kinderbrust zu lüften!

Wie die Kelche, die da troffen,
Stand die Seele atmend offen,
Wie die Blumen, düftertrunken,
In dem Himmelstau versunken.

Schauernd kühlte jeder Tropfen
Tief bis an des Herzens Klopfen,
Und der Schöpfung heilig Weben
Drang bis ins verborgne Leben.

Walle, Regen, walle nieder,
Wecke meine alten Lieder,
Die wir in der Türe sangen,
Wenn die Tropfen draußen klangen!

Möchte ihnen wieder lauschen,
Ihrem süßen, feuchten Rauschen,
Meine Seele sanft betauen
Mit dem frommen Kindergrauen.

Klaus Groth (1819-1899)

4 NACHKLANG

Regentropfen aus den Bäumen
Fallen in das grüne Gras,
Tränen meiner trüben Augen
Machen mir die Wange naß.

Wenn die Sonne wieder scheint,
Wird der Rasen doppelt grün:
Doppelt wird auf meinen Wangen
Mir die heiße Träne glühn.

Klaus Groth

5 AGNES

Rosenzeit! wie schnell vorbei,
Schnell vorbei,
Bist du doch gegangen!
Wär mein Lieb' nur blieben treu,
Blieben treu,
Sollte mir nicht bangen.

Um die Ernte wohlgenut,
Wohlgenut
Schnitterinnen singen.
Aber, ach! mir krankem Blut,
Mir krankem Blut
Will nichts mehr gelingen.

Schleiche so durchs Wiesental,
So durchs Tal,
Als im Traum verloren,
Nach dem Berg, da tausendmal,
Tausendmal,
Er mir Treu' geschworen.

Oben auf des Hügels Rand,
Abgewandt,
Wein' ich bei der Linde;
An dem Hut mein Rosenband,
Von seiner Hand,
Spielet in dem Winde.

Eduard Mörike (1804-1875)

6 EINE GUTE, GUTE NACHT

Eine gute, gute Nacht
Pflegst du mir zu sagen -
Über dieses eitle Wort,
O wie muß ich klagen!

Daß du meiner Seele Glut
Nicht so grausam nährtest;
»Eine gute, gute Nacht«,
Daß du sie gewährtest!

Georg Friedrich Daumer (1800-1875)

7 MEIN WUNDES HERZ

Mein wundes Herz verlangt nach milder Ruh',
O hauche sie ihm ein!
Es fliegt dir weinend, bange schlagend zu -
O hülle du es ein!

Wie wenn ein Strahl durch schwere Wolken bricht,
So winkest du ihm zu:
O lächle fort mit deinem milden Licht!
Mein Pol, mein Stern bist du!

Klaus Groth

8 DEIN BLAUES AUGE

Dein blaues Auge hält so still,
Ich blicke bis zum Grund.
Du fragst mich,
Was ich sehen will?
Ich sehe mich gesund.

Es brannte mich ein glühend Paar,
Noch schmerzt, noch schmerzt das Nachgefühl:
Das deine ist wie See so klar
Und wie ein See so kühl.

Klaus Groth

ALTE LIEBE Fünf Gesänge, opus 72 nr 1

Es kehrt die dunkle Schwalbe
Aus fernem Land zurück,
Die frommen Störche kehren
Und bringen neues Glück.

An diesem Frühlingsmorgen,
So trüb' verhängt und warm,
Ist mir, als fänd' ich wieder
Den alten Liebesharm.

Es ist als ob mich leise
Wer auf die Schulter schlug,
Als ob ich säuseln hörte,
Wie einer Taube Flug.

Es klopft an meine Türe,
Und ist doch niemand draus;
Ich atme Jasmindüfte,
Und habe keinen Strauß.

Es ruft mir aus der Ferne,
Ein Auge sieht mich an,
Ein alter Traum erfaßt mich
Und führt mich seine Bahn.

Karl August Candidus (1817-1872)

SCHWERMUT Acht Lieder und Gesänge, opus 58 nr 5

Mir ist so weh ums Herz,
Mir ist, als ob ich weinen möchte
Vor Schmerz!
Gedankensatt
Und lebensmatt
Möcht' ich das Haupt hinlegen
In die Nacht der Nächte!

Karl August Candidus

IN DER GASSE Acht Lieder und Gesänge, opus 58 nr 6

Ich blicke hinab in die Gasse,
Dort drüben hat sie gewohnt;
Das öde, verlassene Fenster,
Wie hell bescheint's der Mond.

Es gibt so viel zu beleuchten;
O holde Strahlen des Lichts,
Was webt ihr denn gespenstisch
Um jene Stätte des Nichts!

Friedrich Hebbel (1813-1863)

THERESE Sechs Lieder, opus 86 nr 1

Du milchjunger Knabe,
Wie schautst du mich an?
Was haben deine Augen
Für eine Frage getan!

Alle Ratsherrn in der Stadt
Und alle Weisen der Welt
Bleiben stumm auf die Frage,
Die deine Augen gestellt!

Eine Meermuschel liegt
Auf dem Schrank meiner Bas':
Da halte dein Ohr d'ran,
Dann hörst du etwas!

Gottfried Keller (1819-1890)

MEIN MÄDEL HAT EINEN ROSENMUND 49 Deutsche Volkslieder, Wo0 33 nr 25

Mein Mädél hat einen Rosenmund,
Und wer ihn küßt, der wird gesund;
O du! o du! o du!
O du schwarzbraunes Mägdelein,
Du la la la la!
Du läßt mir keine Ruh!

Dein Augen sind wie die Nacht so schwarz,
Wenn nur zwei Sternlein funkeln drin;
O du! o du! o du!
O du schwarzbraunes Mägdelein,
Du la la la la!
Du läßt mir keine Ruh!

Du Mädél bist wie der Himmel gut,
Wenn er über uns blau sich wölben tut;
O du! o du! o du!
O du schwarzbraunes Mägdelein,
Du la la la la!
Du läßt mir keine Ruh!

Volkslied

FEINSLIEBCHEN DU SOLLST MIR NICHT BARFUß GEHN 49 Deutsche Volkslieder, Wo0 33 nr 12

Feinsliebchen, du sollst mir nicht barfuß gehn,
Du zertrittst dir die zarten Füßlein schön.

Wie sollte ich denn nicht barfuß gehn,
Hab keine Schuhe ja anzuziehn.

Feinsliebchen willst du mein eigen sein,
So kaufe ich dir ein Paar Schühlein fein.

Wie könnte ich euer eigen sein.
Ich bin ein arm Dienstmägdelein.

Und bist du arm, so nehm ich dich doch.
Du hast ja Ehr und Treue noch.

Die Ehr und Treu mir Keiner nahm,
Ich bin wie ich von der Mutter kam.

Und Ehr und Treu ist besser wie Geld.
Ich nehm mir ein Weib, das mir gefällt.

Was zog er aus seiner Tasche fein?
Mein Herz, von Gold ein Ringelein!

Volkslied

DA UNTEN IM TALE 49 Deutsche Volkslieder, Wo0 33 nr 6

Da unten im Tale
Läuft's Wasser so trüb,
Und i kann dir's net sagen,
I hab' di so lieb.

Sprichst allweil von Liebe,
Sprichst allweil von Treu',
Und a bissele Falschheit
Is auch wohl dabei.

Und wenn i dir's zehnmal sag,
Daß i di lieb und mag,
Und du willst nit verstehn,
Muß i halt weitergehn.

Für die Zeit, wo du gliebt mi hast,
Da dank i dir schön,
Und i wünsch, daß dir's anderswo
Besser mag gehn.

Volkslied

VON EWIGER LIEBE Vier Gesänge, opus 43 nr 1

Dunkel, wie dunkel in Wald und in Feld!
Abend schon ist es, nun schweiget die Welt.
Nirgend noch Licht und nirgend noch Rauch,
Ja, und die Lerche sie schweiget nun auch.

Kommt aus dem Dorfe der Bursche heraus,
Gibt das Geleit der Geliebten nach Haus,
Führt sie am Weidengebüsche vorbei,
Redet so viel und so mancherlei:

»Leidest du Schmach und betrübest du dich,
Leidest du Schmach von andern um mich,
Werde die Liebe getrennt so geschwind,
Schnell wie wir früher vereinigt sind.
Scheide mit Regen und scheide mit Wind,
Schnell wie wir früher vereinigt sind.«

Spricht das Mägdelein, Mägdelein spricht:
»Unsere Liebe sie trennet sich nicht!
Fest ist der Stahl und das Eisen gar sehr,
Unsere Liebe ist fester noch mehr.

Eisen und Stahl, man schmiedet sie um,
Unsere Liebe, wer wandelt sie um?
Eisen und Stahl, sie können zergehn,
Unsere Liebe muß ewig bestehn!«

Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798-1874),
naar een Sorbisch gedicht

BIOGRAFIËN UITVOERDERS

ARTESIS HOGESCHOOL ANTWERPEN DEPARTEMENT DRAMATISCHE KUNST, MUZIEK EN DANS

Het Koninklijk Conservatorium Antwerpen (Artesis Hogeschool Antwerpen) wil bevlogen talenten opleiden tot creatieve professionele musici die zichzelf kunnen situeren binnen het huidige internationale socio-culturele en artistieke referentiekader. Tijdens de bacheloropleiding krijgen de studenten een polyvalente vorming waarin ze een brede basis van kennis, vaardigheden en attitudes verwerven. In de masterjaren ligt de nadruk op uitdieping en krijgt de jonge musicus de kans om eigen projecten uit te werken. Accenten worden gelegd op samenspel in al zijn facetten en op samenwerking met diverse kunstopleidingen en professionele organisaties uit binnen- en buitenland. Op die manier krijgen jonge musici voeling met uiteenlopende artistieke stijlen, genres en disciplines en wordt hen o.a. ruimte geboden om ervaring op te doen op het gebied van zowel historische als hedendaagse uitvoeringspraktijk. Voor het realiseren van deze missie kan het Conservatorium Antwerpen rekenen op betrokken, vakbekwame en pedagogisch onderlegde docenten. Pascale De Grootte is departementshoofd, Aldo Baerten, Alain Craens, Levente Kende en Koen Kessels vormen de artistieke directie.

www.artesis.be/conservatorium/

SILKE AVENHAUS

Pianiste Silke Avenhaus studeerde bij o.a. Bianca Bodalia en Klaus Schilde in München, alsook bij György Sebök aan de Indiana University in Bloomington (VS). Daarnaast volgde ze ook masterclasses bij o.a. Sándor Végh en András Schiff. In het seizoen 2000-2001 werd ze samen met violiste Muriel Cantoreggi en klarinettist Jörg Widmann door de Philharmonie van Keulen naar voor geschoven voor de 'Rising Stars' concerten. Avenhaus gaf concerten in de Wigmore Hall in Londen, Concertgebouw Amsterdam, Salle Gaveau in Parijs, Musikverein Wien en in de Philharmonie van Keulen, München en Berlijn. Ook op festivals is Silke Avenhaus regelmatig te gast. Zo trad zij op tijdens het Marlboro Music Festival, het Kamermuziekfestival in Moritzburg, de Berliner Festwochen, Salzburger Festspiele, Luzern Festival, het Klavierfestival Ruhr, het Schleswig-Holstein Musik Festival, Beethovenfest Bonn en het Rheingau Musik Festival. In het seizoen 2002/2003 voerde zij o.a. de wereldpremière van het pianoconcert 'Gilgamesh' van Wilfried Hiller met het Münchner Kammerorchester in de Herculeszaal te München uit. Verschillende componisten schreven werken voor Silke Avenhaus, zoals Wilfried Hiller, Jörg Widmann, Akikazu Nakamura en Helmut Eder. Tot haar vaste kamermuziekpartners behoren Thomas Zehetmair, Irena Grafenauer, Benjamin Schmid, Tabea Zimmermann, Quirine Viersen, Antje Weithaas, Jörg Widmann en het Ensemble Collage met Sabine Meyer. Silke Avenhaus geeft les aan de Musikhochschule van München en verleent haar medewerking aan 'Rhapsody in School', een educatief project van Lars Vogt.

www.silke-avenhaus.de

JOZEF DE BEENHOUWER

Na het voltooien van zijn farmaciestudie wijdde Jozef De Beenhouwer zich volledig aan de muziek. Hij studeerde aan het Koninklijk Vlaams Conservatorium van Antwerpen bij Lode Backx en aan de Muziekkapel Koningin Elisabeth in Brussel. Later vervolmaakte hij zich bij David Kimball in Firenze. Als leerling van behaalde hij het Hoger Diploma piano met de hoogste onderscheiding. Hij trad op als solist in de meeste Europese landen en in de Verenigde Staten. Hij gaf ook talloze liedrecitals aan de zijde van onder anderen Ria Bollen, Robert Holl, Werner van Mechelen en Nina Stemme. In 1988 verzorgde hij samen met de Wiener Symphoniker de wereldpremière van Robert Schumanns 'Konzertsatz' (1839), en in 1992 die van Clara Schumanns gelijknamige werk uit 1847. Beide composities werden door hem voltooid. In 1991 maakte hij de eerste complete cd-opname van Clara Schumanns pianowerken. Voor al deze activiteiten werd hem in 1993 de Robert Schumann Preis der Stadt Zwickau toegekend. In 1998 stichtte hij samen met Kees Hülsmann en Marien van Staaen het Robert Schumann Pianotrio. Jozef De Beenhouwer realiseerde cd's voor het label Phaedra met composities van Brahms, Schumann en

Belgische componisten. Zowel zijn opname met werken van Peter Benoit als deze met muziek van Joseph Ryelandt werden bekroond met de Caeciliaprijs. Jozef de Beenhouwer is docent aan het Koninklijk Conservatorium van Antwerpen en artistiek directeur van de Brusselse Middagconcerten. Hij wordt ook regelmatig gevraagd als jurylid bij internationale pianowedstrijden.

DEFILHARMONIE

Als modern, stilistisch flexibel symfonieorkest bezit de Filharmonie (Royal Flemish Philharmonic) een artistieke souplesse die toelaat om meerdere stijlen - van klassiek tot en met hedendaags - op een historisch verantwoorde wijze te vertolken. Jaap van Zweden, die in 2008-2009 aangesteld werd als chef-dirigent, staat in voor het grote orkestrepertoire. Met zijn ruime orkestervaring, onder meer als concertmeester van het Concertgebouworkest, draagt hij bij tot de vorming van het unieke karakter van de Filharmonie. Hij werkt daarvoor nauw samen met hoofdirigent Philippe Herreweghe, die zich vanuit zijn specifieke achtergrond toespit op de (pre) romantische muziek. Martyn Brabbins is eerste gastdirigent. Dankzij eigen concertreeksen in grote zalen bekleedt de Filharmonie een unieke positie in Vlaanderen. De Koningin Elisabethzaal en de Singel in Antwerpen, het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel, De Bijloke in Gent en het Brugse Concertgebouw behoren tot de vaste podia. Naast reguliere concerten hecht de Filharmonie veel waarde aan de uitbouw van educatieve projecten, zoals de succesvolle KIDconcerten en de pedagogische OORcolleges, waarmee het orkest kinderen en jongeren doorheen de symfonische klankwereld gidst. Samen met uitgeverij Lannoo ontwikkelt de Filharmonie een reeks luisterboekjes met originele orkestvertellingen voor kinderen. Bovendien werkt het orkest aan diverse sociale projecten, die mensen uit diverse culturen en met verschillende sociale achtergronden de kans geven om het symfonieorkest van dichtbij te leren kennen. In het buitenland werd de Filharmonie uitgenodigd door de belangrijkste huizen: de Musikverein en het Konzerthaus in Wenen, het Festspielhaus in Salzburg, het Amsterdamse Concertgebouw, de Suntory Hall en de Bunka Kaikan Hall in Tokio, het Théâtre des Champs-Élysées in Parijs, de Philharmonie van Keulen en München, de Alte Oper in Frankfurt, het Kunstenpaleis van Boedapest en het National Grand Theatre van Peking. Internationale concertreizen door diverse Europese landen en Japan vormen bovendien een constante in de kalender. Behalve op de grote podia in binnen- en buitenland treedt de Filharmonie ook op in culturele instellingen en centra verspreid over heel Vlaanderen. Regelmatig is het orkest te horen in radio-uitzendingen van mediapartner Klara en is het te zien op televisie. Recent sloot de Filharmonie een overeenkomst af voor meerdere jaren met de digitale televisiezender EURO1080, waardoor diverse concerten in high definition in gans Europa te zien zijn. Verschillende cd's van het orkest werden bekroond door de vakpers, zoals de recente opnamen van Beethovensymfonieën met hoofdirigent Philippe Herreweghe op het label PentaTone. Met chef-dirigent Jaap van Zweden brengt de Filharmonie ondermeer symfonieën van Sjostakovitsj uit op het label Naïve.

www.defilharmonie.be

PHILIPPE HERREWEGHE

Philippe Herreweghe werd geboren in Gent en combineerde er zijn universitaire studies (geneeskunde en psychiatrie) met een muzikale opleiding aan het conservatorium, waar hij piano volgde bij Marcel Gazelle. In dezelfde periode begon hij ook te dirigeren en in 1970 richtte hij het Collegium Vocale Gent op. Nikolaus Harnoncourt en Gustav Leonhardt merkten al gauw zijn uitzonderlijke benaderingswijze op en nodigden hem uit om mee te werken aan hun opnames van de verzamelde Bachcantates. Al gauw werd Herreweghes levendige, authentieke en rethorische aanpak van de barokmuziek alom geprezen en in 1977 richtte hij in Parijs het ensemble La Chapelle Royale op, waarmee hij de muziek van de Franse Gouden Eeuw ten uitvoer bracht. Sedertdien creëerde hij nog verschillende andere ensembles, waarmee hij afzonderlijk, of in combinatie met elkaar, een adequate en gedegen lezing wist te brengen van een repertoire lopende van de renaissance tot de

hedendaagse muziek. Zo was er het Ensemble Vocal Européen, gespecialiseerd in renaissancepolyfonie, en het Orchestre des Champs Elysées, opgericht in 1991 met de bedoeling het romantische en preromantische repertoire opnieuw te laten schitteren op originele instrumenten. Met al deze ensembles bouwde Philippe Herreweghe in de loop der jaren een uitgebreide en enorm gevarieerde discografie op met werken van Josquin Desprez tot Arnold Schönberg. Recente opnamen bij Harmonia Mundi zijn onder andere Gustav Mahlers 'Des Knaben Wunderhorn', Anton Bruckners 4e 'Romantische' Symfonie, een nieuw volume Bach cantates en het Opus Ultimum 'Der Schwanengesang' van Heinrich Schütz of Ludwig van Beethovens 1ste en 3de Symfonie bij het label Pentatone. Steeds op zoek naar muzikale uitdagingen is Philippe Herreweghe sinds enige tijd erg actief in het grote symfonische repertoire van Robert Schumann tot Gustav Mahler. Bovendien is hij een veel gevraagd gastdirigent van orkesten zoals het Concertgebouworkest Amsterdam, het Gewandhausorchester uit Leipzig of het Mahler Chamber Orchestra. Sinds 1997 engageerde hij zich als muziekdirecteur van de Filharmonie (Royal Flemish Philharmonic). Met ingang van seizoen 2008-2009 wordt Philippe Herreweghe ook vaste gastdirigent van de Radio Kamer Filharmonie in Nederland. Omwille van zijn consequente artistieke visie en volgehouden engagement ten opzichte van de muziek werd Philippe Herreweghe op verschillende plaatsen onderscheiden. In 1990 werd hij door de Europese muziekers uitgeroepen tot "Muzikale Persoonlijkheid van het Jaar". In 1993 werd Philippe Herreweghe samen met het Collegium Vocale Gent benoemd tot "Cultureel Ambassadeur van Vlaanderen". Een jaar later werd hem de orde van Officier des Arts et Lettres toegekend, en in 1997 werd Philippe Herreweghe benoemd tot Doctor honoris causa aan de Katholieke Universiteit Leuven. In 2003 kreeg hij in Frankrijk de titel Chevalier de la Légion d'Honneur toegekend.

CAROLINE MELZER

Sopraan Caroline Melzer (*1976, Kronberg im Taunus) studeerde zang bij Rudolf Piernay aan de Musikhochschule van Mannheim en lied bij Ulrich Eisenlohr en Irwin Gage. Aanvullend volgde ze masterclasses bij Cornelius L. Reid, Edith Wiens en Christoph Prégardien. Ze kreeg beurzen toegekend voor de operacursus van de Händel-Akademie Karlsruhe, van het Richard Wagner Verband en van het Steans Institute for Young Artists, Ravinia Festival, Chicago. Reeds tijdens haar studies werd ze door verschillende operahuizen geëngageerd. Ze zong onder meer Donna Elvira in Mozarts 'Don Giovanni' in Cottbus, Detmold en Lübeck en ze zong de hoofdrollen in 'Die Lustige Witwe' van Léhár aan het Theater Kaiserslautern. Sinds 2007 is ze vast verbonden aan de Komische Oper Berlin. Ze zong er de rol van van Gravin in 'Le Nozze di Figaro', Fiordiligi, Mimì, Giulietta in 'Hoffmanns Erzählungen', Lisa in 'Pique Dame', Armida (in de regie van Calixto Bieito) en Cordelia in Aribert Reimanns 'Lear' in de nieuwe regie van Hans Neuenfels. In 2008 debuteerde ze als 'Lustige Witwe' aan de Volksoper Wien en sindsdien wordt ze er regelmatig voor gastrollen uitgenodigd. Daarnaast was ze in 2009 op de Ruhrtriennale in een nieuwe productie van David Hermann en aan de Staatsoper Berlin te horen. Caroline Melzer gaf liedrecitals in Duitsland, Spanje, België en Zwitserland. Als concertzangeres was ze te horen op festivals als UltraSchall Berlin, Mozartfest Würzburg, Rheingau Musik Festival, Herbstliche Musiktage Bad Urach en de Gustav Mahler Musikwochen in Toblach en in de Philharmonie in Berlijn, Konzerthaus Berlin, Meistersingerhalle Nürnberg en de Liederhalle Stuttgart. Ze zong onder leiding van Christoph Poppen, Konrad Junghänel, Frieder Bernius, Michael Sanderling e.a. Recent nam ze samen met haar vaste pianiste Anette Fischer-Lichdi een cd op met liederen van Schumann, Prokofjev en Heucke.

IVAN MEYLEMANS

Lang heeft de carrière van Ivan Meylemans (*1971, België) op twee pijlers gerust, trombone en orkestdirectie. Als trombonist maakte hij een flitsende carrière. Na amper vijf jaar studie, werd hij in 1992 solotrombonist bij het toenmalige BRTN-Filharmonisch Orkest. Nadien won hij diverse nationale en internationale prijzen en soleerde hij bij enkele zeer gerenommeerde orkesten waaronder

het Koninklijk Concertgebouworkest, waaraan hij zelf van 1994 tot 2007 als solotrombonist verbonden was. Simultaan met deze functie startte Ivan Meylemans in 1996 zijn opleiding orkestdirectie aan het Koninklijk Conservatorium van Den Haag bij Ed Spanjaard en Jac van Steen. Sinds hij er in 2000 cum laude afstudeerde komt ook zijn dirigentencarrière op een gelijkaardige manier als zijn trombonecarrière in een stroomversnelling. In de daaropvolgende jaren wordt Ivan finalist bij diverse nationale en internationale dirigentenwedstrijden, waaronder ook de befaamde Donatella Flick dirigentenwedstrijd in Londen waar hij het London Symphony Orchestra in Bartóks 'Wonderbaarlijke Mandarijn' dirigeerde. Vandaag is Ivan Meylemans een veelgevraagd dirigent bij gerenommeerde binnen- en buitenlandse orkesten, waaronder het Nationaal Orkest van België, de Filharmonie, de filharmonische orkesten van Rotterdam, Luxemburg, Budapest en Zagreb en tot slot ook het Koninklijk Concertgebouworkest. Bij dit laatstgenoemde orkest is Ivan Meylemans ook coverdirigent voor Mariss Jansons. Eerder assisteerde hij er dirigenten als Herbert Blomstedt en Markus Stenz. In juni 2007 zette Ivan Meylemans definitief een punt achter zijn dertienjarige loopbaan als solotrombonist bij het Koninklijk Concertgebouworkest om zich vanaf dan volledig te richten op zijn carrière als dirigent. In maart van datzelfde jaar verscheen een eerste cd-opname met het Koper van het Concertgebouworkest op het label RCOLive.

www.ivanmeylemans.com

NICHOLAS RIMMER

De Engelse pianist Nicholas Rimmer (*1981) kreeg zijn muzikale opleiding in Manchester, Cambridge en Hannover. In 2005 won hij de Birmingham Accompanist of the Year Award, in 2006 de Preis des Deutschen Musikwettbewerbss en de pianistenprijs op de Schubert LiedDuo Wettbewerb 2009 in Dortmund. Rimmer vormt een vast duo met violist Nils Mönkemeyer en maakt deel uit van het Leibniz Klaviertrio, dat hij mee oprichtte in 2005. Als liedpianist debuteerde hij in 2005 in de Wigmore Hall in Londen met Ronan Collett. Verder geeft hij regelmatig liedrecitals aan de zijde van Philip Langridge en Christiane Iven en van de jonge generatie Sylvia Schwartz, Ania Wegrzyn en Simon Bode. Sinds 2008 maakt hij ook deel uit van het Trio Belli-Fischer-Rimmer met de ongewone bezetting van trombone-slagwerk-piano. Nicholas Rimmer geeft ook concerten als solist. Hij concerteerde reeds met de Manchester Camerata en het Londense Ensemble Aurora. In 2010 zal hij twee cd's met solorepertoire opnemen. Sinds 2009 is Rimmer als lesgever verbonden aan de Musikhochschule van Hannover. **Nicholas Rimmer vervangt Anette Fischer-Lichdi, die door ziekte haar deelname aan de Brahms Happening moest afzeggen.**

NOÉMI TIERCET

Noémi Tiercet begon op haar vierde met viool. In 2003 won ze de eerste prijs op de Dexia Wedstrijd. In 2004 won ze ook de stichting Raskinprijs en een eerste prijs op het Concours Léopold Bellan in Parijs, alsook op het 'Concours Jeunes Talents'. Na haar studies bij Véronique Bogaert en Henri Raudales, krijgt ze tegenwoordig les van Tatiana Samouil aan het conservatorium van Antwerpen. Ze volgt er tevens kamermuziek bij Jozef De Beenhouwer, Henri Raudales en Levente Kende.

RIET VAN DEN FONTEYNE

Riet Van den Fonteyne (*1988, Gent) nam haar eerste cellolessen op vijfjarige leeftijd bij Chantal Suys en studeerde later bij Adriaan Van Waeyenberghe en Ilja Laporev. Momenteel studeert ze bij Justus Grimm aan het conservatorium van Antwerpen. Ze volgde masterclasses bij Vladimir Perlin en Gavriel Lipkind en volgde sinds 2003 elk jaar kamermuziekstages tijdens het Musica Mundi Festival. Riet was herhaaldelijk laureate in de Jong Tenuto Wedstrijd. In 2001 was ze eerste laureaat in de wedstrijd Jonge Solisten aan Zee in Oostende en in 2002 won ze het Fontys Concours voor Jong Muziek Talent in Tilburg. In 2006 won ze het celloconcours in Sint-Pieters Woluwe.

ANTJE WEITHAAS

Violiste Antje Weithaas studeerde aan de Hochschule für Musik 'Hanns Eisler' in Berlijn bij Werner Scholz. Ze behoort tot de meest gevraagde solisten en kamermuzikanten van haar generatie. Ze gaf concerten met de meeste radio-orkesten van Duitsland, het Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, de Bamberger Symphoniker en talrijke internationale toporkesten zoals Los Angeles Philharmonic Orchestra, San Francisco Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra, BBC Symphony Orchestra en toonaangevende orkesten uit Nederland, Scandinavië en Azië. Weithaas speelde onder leiding van prominente dirigenten als Vladimir Ashkenazy, Sir Neville Marriner, Yuri Temirkanov, Frans Brüggen, Yakov Kreizberg, Sakari Oramo, Tuomas Dausgaard, Carlos Kalmar, Andrej Boreyko, Christian Zacharias, Bruno Weil en Hans Vonk. Met bevriende collega's-musici zoals Christian en Tanja Tetzlaff, Clemens Hagen, Silke Avenhaus, Sharon Kam, Lars Vogt en Tabea Zimmermann speelt Anje Weithaas in wisselende kamermuziekformaties. Ze maakt tevens deel uit van het pas opgerichte Arcanto Quartett met Tabea Zimmermann, Daniel Sepec en Jean-Guihen Queyras. Weithaas combineert haar concertactiviteiten met een lesopdracht aan de Hochschule für Musik 'Hanns Eisler' in Berlijn. Antje Weithaas bespeelt een instrument van Peter Greiner uit 2001.

QUIRINE VIERSEN

De Nederlandse celliste Quirine Viersen (*1972) was onder meer laureate bij het Rostropovitsj Concours 1990 in Parijs, de internationale cellowedstrijd van Helsinki in 1991 en in 1994 won ze als eerste Nederlandse een prijs op het prestigieuze Tsjajkovski Concours. De tot nu toe belangrijkste prijs die Quirine Viersen won, was de Young Artist Award 2000, die door de Crédit Suisse Groupe werd uitgereikt. Aan deze prijs was een concert met de Wiener Philharmoniker en dirigent Zubin Mehta tijdens het Luzerner Festival 2000 verbonden. Quirine Viersen kreeg haar eerste cellolessen bij haar vader Yke Viersen, cellist in het Koninklijk Concertgebouworkest. Aan het conservatorium van Amsterdam waren haar leermeesters eerst Jean Decroos en later Dmitri Ferschtman. Haar studie beëindigde ze in 1997 als leerlinge van Heinrich Schiff aan het Mozarteum in Salzburg. Ze gaf concerten met orkesten en dirigenten als het Koninklijk Concertgebouworkest olv. Herbert Blomstedt en Bernard Haitink, Radio Sinfonieorchester Frankfurt olv. Hugh Wolff, St. Petersburg Philharmonic Orchestra olv. Valery Gergiev, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra olv. Jean Fournet, e.a. Ook in kamermuziekverband is Quirine een veelgevraagd musicus. Zo is zij een graag geziene gast op festivals als het Delft Chamber Music Festival, Klangspuren Festival in Schwaz, Mondsee Tage, Salzburger Festspiele en het Stavanger Chamber Music Festival. Met de pianiste Silke Avenhaus vormt ze sinds 1996 een succesvol duo. In 2007 werd het duo tot pianokwartet uitgebreid met violist Benjamin Schmid en altvioliste Hanna Weinmeister. Quirine Viersen bespeelt een Joseph Guarnerius Filius Andreae cello uit 1715, haar ter beschikking gesteld door het Nationaal Muziekinstrumenten Fonds.

www.quirineviersen.com

DEFILHARMONIE

muzikale leiding

Philippe Herreweghe

1e viool

Dimitri Ivanov
Baptiste Lopez
Eric Baeten
Peter Manouilov
Eva Zylka
Claire Lechien
Sihong Liang
Emiel Pieters
Christophe Pochet
Françoise Queguiner
Natalia Tessak
Guido Van Dooren
Bart Lemmens
Maartje Van Eggelen
Floris Uytterhoeven
Philip Handschoewerker
Eva Vermeeren
Vania Batchvarova

2e viool

Kio Seiler
Miki Tsunoda
Frederic Van Hille
Krystyna Bohacz
Nana Hiraide
Jack Ooms
David Perry
Lydia Seymourtier
Annie Soukiassian
Marjolijn Van der Jeught
Ann Lafaille
Kris Janssens
Rousalina Arnaoudova
Alexandru Achindinov
Kirsten Uytterhoeven

altviool

Sander Geerts
Rajmund Glowczynski
Pawel Krymer
Ingrid Ceuppens
Krzysztof Kubala
Peter Swaan
Marija Krumes
Nathalie Gazelle
Iris Roggeman
Lisbeth Lannie
Natalie Glas
Neil Leiter
Marc Sabbah
Dmitri Ryabinin

cello

Doo-Min Kim
Olivier Robe
Birgitta Barrea
Christina De Mey
Mieczyslaw Szynal
Jan Willekens
Dieter Schützhoff
Joost Cuypers
Marlon Dek
Mathieu Jocqué
Johannes Burghoff
Herlinde Verheyden

contrabas

Christian Vander Borgh
Aykut Dursen
Tadeusz Bohuszewicz
Julita Fasseva
Jeremiusz Trzaska
Robertino Mihai
Ben Faes
Gazmir Gjonaj
Sergei Gorlenko

fluit

Aldo Baerten
Peter Verhoyen

hobo

Piet Van Bockstal
Dimitri Mestdag

klarinet

Benjamin Dieltjens
Benoît Viratelle

fagot

Oliver Engels
Bruno Verrept
Tobias Knobloch

hoorn

Eliz Erkalp
Stefan Henke
Koenraad Cools
Gaston Coppys
Morris Powell
Koenraad Thijs

trompet

Alain De Rudder
Steven Verhaert

trombone

Harry Ries
Roel Avonds
Bernard Versavel

tuba

Bernd Van Echelpoel

pauken

Pieterjan Vranckx

percussie

Ludo Cools

SYMFONIEORKEST CONSERVATORIUM ANTWERPEN

muzikale leiding

Ivan Meylemans

concertmeester

Liesbet Jansen

1e viool

Dries Brouwers
Marie De Bry
Loes Dooren
Ward Faes
Marcos Gomez-Escolar
Alvarez
Lily Moons
Pascale Van Os
Nikki Verlinden

2e viool

Tom Johnson
Kai Chong
Bram De Reuse
Laura Kennis
Elisa Lepoutre
Marcia Pareijn

altviool

Miki Isako
Adele Fekete
Sander Geerts
Blai Ibanez Teresi
Esther Lopez Gonzalez
Anayantzi Oropeza
Mattijs Roelen
Hajdu Viola

cello

Joyce Kuipers
Elise Borgetto
Arpenik Hakobyan
Bruno Mente
Yi Xiao

contrabas

Lode Leire
Ruben Appermont
Joeri Vaerendonck

fluit

Sofie Verbeeck
Natacha Vermeulen-Perdaen
Janneke Giesbers piccolo

hobo

Pieter Jaspers
Tom Van de Graaf

klarinet

Inge Sprangers
Annemie Jacops

fagot

Wendy Devos
Kensuke Taira

hoorn

Hannes Verstraete
Sarah Van Hassel
Hendrik Stinders
Tom Vercruysse

deSingel
Internationale Kunstcampus

deFilharmonie
ROYAL FLEMISH PHILHARMONIC

 **artesis**
koninklijk conservatorium

deFilharmonie is een kunstinstelling van de Vlaamse Gemeenschap en wordt mee ondersteund door de Provincie Antwerpen en de Stad Antwerpen. Het seizoen 2009-2010 wordt mede mogelijk gemaakt door de Haven van Antwerpen, Deloitte, Ethias, SD Worx, Klara, Knack, Plus Magazine en Getty Images. / deSingel Internationale Kunstcampus is een kunstinstelling van de Vlaamse Gemeenschap en geniet de steun van de Provincie en de Stad Antwerpen. Het seizoen 2009-2010 wordt mogelijk gemaakt dankzij de Haven van Antwerpen (hoofdsponsor), De Standaard, Klara en Knack (mediasponsors).



STAD ANTWERPEN



Haven van Antwerpen

ds De Standaard

Klara

Knack

Plus Magazine

VIVIMUM

Deloitte

sdworx
Result driven HR

Plus

gettyimages

ethias