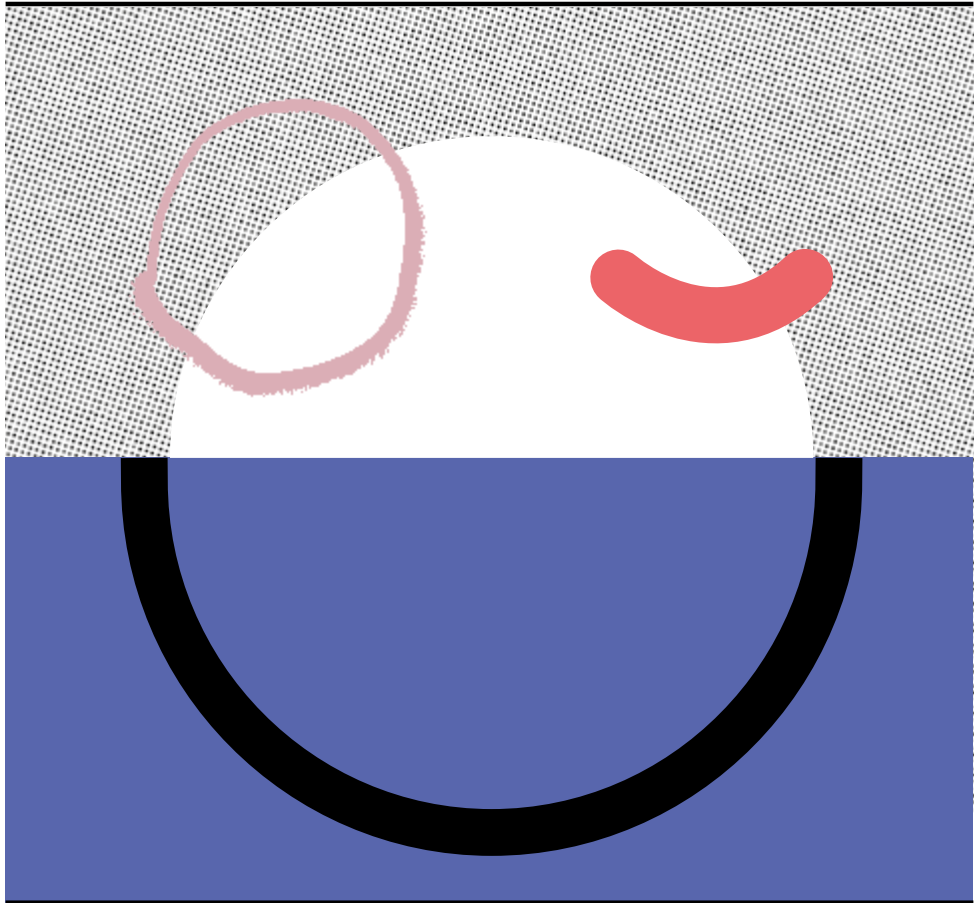


**KLARA
FESTIVAL**

**Mon 12.3
2018**

flagey



BETWEEN LIGHT AND DARK

Pavel Haas Quartet
Boris Giltburg piano

main partners



artistic partners



funding partners



driven by



IN A CHANGING WORLD,
YOUR FINEST EMOTIONS
DESERVE ALL OUR SUPPORT.



LET'S SHARE SOME VIVID CULTURAL
MOMENTS TOGETHER



BNP PARIBAS
FORTIS

The bank
for a changing
world

program	4
toelichting	6
clé d'écoute	10
program notes	14
artist biographies	18

**“For me, Russian music is
addictively rich, deep and
utterly authentic.”**

Boris Giltburg



**Share your Klarafestival
experiences now on
Facebook & Instagram
#klarafestival18**

Klarafestival Box

Live classical music, just for you! Book your time slot now on klarafestival.be, and enjoy a very intimate concert in the Klarafestival Box, the smallest concert hall in the world.

festival supplier

MOOILLOOP

BEELGIUM

BETWEEN LIGHT AND DARK

Pavel Haas Quartet

Veronika Jarůšková violin

Marek Zwiebel violin

Jiří Kabát viola

Peter Jarůšek cello

Boris Giltburg piano

co-production Klarafestival, Flagey

broadcast live on Klara, at 19:00; on Musiq'3, on 26.3 at 13:00

presentation by Greet Samyn, outfit by Mooiloop, look by MUD & jewellery by Edelgedacht

flowers provided by Daniël Ost

chocolates provided by Neuhaus

DMITRI SHOSTAKOVICH 1906-1975

› String Quartet No. 7 in f sharp minor, op. 108 (1960)

Allegretto

Lento

Allegro - Allegretto

› Piano Trio No. 2 in e minor, op. 67 (1944)

Andante

Allegro non troppo

Largo

Allegretto

intermission

› Piano Quintet in g minor, op. 57 (1940)

Prelude: Lento - Poco più mosso - Lento

Fugue: Adagio

Scherzo: Allegretto

Intermezzo: Lento

Finale: Allegretto

the concert is expected to end at 21:50

this concert is being held in the framework of the residence of Boris Giltburg in Brussels, presented by Flagey, BOZAR and the Queen Elisabeth Competition.

The Quartet. A mirror of Society?

Sonic tasting with writer and music agent **Sonia Simmenauer**

One only needs to compare the musical scores by the composer Haydn to those of Bartók or Shostakovich to understand how composition can reflect the 'zeitgeist' of a society. From perceiving the quartet as a 3 + 1, to 4 equal partners, composers themselves, one could argue, embodied a shift from autocratic organisation through to democracy with all its consequences.

12.3 at 19:00 — Free access for ticket holders for the concert *Between Light and Dark*. Limited seats, reservation only.

SJOSTAKOVITSJ, TUSSEN LICHT EN DUISTERNIS

“Ik voel me Duitser, Rus en jood, en mijn geloof bevat katholieke, joodse en orthodoxe elementen. Ik ben me bewust van dit onoplosbare dilemma, het feit aan niemand toe te behoren, geen land te hebben, geen eigen plek, en uiteindelijk heb ik me daarbij neergelegd. Per slot van rekening heeft het weinig belang waar men zich bevindt, dat is niet essentieel. Waar het op aankomt is wat men denkt!”

Sjostakovitsj had het moeilijk met zijn bestaan als Russische componist, voelde zich ontworteld. Daar was het Sovjetregime niet vreemd aan. Hij had er nood aan complexe, negatieve gevoelens te uiten, daar waar de Sovjetkunst alleen optimisme en heldere eenvoud duldde. Dat het leven en werk van Sjostakovitsj getekend zijn door een moeizame, ambigue relatie met het communistische regime, is nagenoeg bekend. Vele van zijn werken zouden een onderliggende politieke boodschap in zich dragen, soms vóór, dan weer tégen het Sovjetregime. Maar ergens in het midden van de externe – vaak conflicterende – druk van buitenaf, het massale lijden van zijn landgenoten en zijn persoonlijke humanistische idealen is Sjostakovitsj erin geslaagd een hoogstpersoonlijke én emotionele muziektaal te ontwikkelen. Steeds meer wordt zijn muziek begrepen als een succesvolle weergave van (de sfeer van) een tijd en samenleving.

Traditionele vorm, moderne inhoud

In 1936 kwam Sjostakovitsj voor het eerst zeer expliciet in aanvaring met het regime, toen de befaamde partijkrant *Pravda* zijn opera *Lady Macbeth uit het district Mtsensk* kapittelde als “modder in plaats van muziek”. De vernietigende commentaar beknotte de potentiële operaproductie van Sjostakovitsj, en sindsdien zat het regime hem nauw op de huid en greep in waar nodig, in contrast met de uiterlijke signalen van favoritisme en lof jegens de componist.

De jaren volgend op deze publiekelijke aanval hield Sjostakovitsj zich enigszins op de achtergrond, ook al omdat de kritiek hem enigszins verlamde. Hij schreef minder, en als hij componeerde, legde Sjostakovitsj zich vooral toe op filmmuziek en op kamermuziek, meer bepaald het strijkkwartet. Kamermuziek liet hem toe te experimenteren en ideeën uit te drukken, die hij nooit had kunnen uitdrukken met zijn meer publieke symfonieën.

Op die manier zag ook Sjostakovitsj’ *Pianokwintet, op. 57* het levenslicht. Sjostakovitsj schreef het kwintet op vraag van het Beethovenkwartet. Het viertal was erg onder de indruk van het *Eerste strijkkwartet* van de componist en had nu een kwintet met Sjostakovitsj zelf aan de

piano in gedachten. De samenwerking was erg succesvol, net als het kwintet zelf. Het *Pianokwintet* leverde Sjostakovitsj de Stalinprijs en een aanzienlijke geldsom op en het Beethovenkwartet zou nauw met de componist blijven samenwerken: het verzorgde van 13 van zijn 15 kwartetten de première.

Doorheen Sjostakovitsj'

Pianokwintet, op. 57 waart de geest van Bach, wat vooral tot uiting komt in het gebruik van contrapunt.

Dat heeft drie redenen: ten eerste greep de componist wel vaker naar het contrapunt wanneer hij kampte met een *writer's block*. Verder maakte een Bachiaanse aanpak deel uit van Sjostakovitsj' rehabilitatiestrategie na 1936, en ten derde hanteerde de componist in zijn werk in het algemeen traditionele vormen en technieken, ook al houdt zijn muziek er een duidelijke, persoonlijke en moderne sound op na.

Het *Pianokwintet* is een uitstekend voorbeeld van de combinatie van traditionele vorm met moderne inhoud. De eerste twee delen vormen een prelude en fuga, volledig in navolging van Bach. Hier krijgt het concept van een prelude en fuga een extra dimensie, omdat beide entiteiten op zich – de piano aan de ene kant en het kwartet aan de andere – in staat zijn om een meerstemmige partij te vertolken. Het derde deel is een briljant scherzo. Het zit vol kleurrijke parodie en donker

sarcasme, zo typerend voor Sjostakovitsj. Minder traditioneel is een tweede trage beweging, die de componist inlaste tussen het scherzo en *de Finale*. Wel toont dit deel een ander typisch gezicht van Sjostakovitsj: het is de weergave van een stil lijden en angst – steeds onder de oppervlakte evenwel. In *de Finale*, in een klassieke sonatevorm, is af en toe nog een echo naar het *Intermezzo* te horen maar die kan de mars-achtige ondertoon van de beweging niet verhullen.

In Memoriam

Sjostakovitsj schreef zijn *Pianokwintet* vlak voor het uitbreken van de oorlog tussen de Sovjet-Unie en Duitsland in 1941. Aanvankelijk bleef de componist in Leningrad (nu Sint-Petersburg); hij probeerde zelfs het leger te vervoegen maar werd afgekeurd op basis van zijn slechte zicht. Wel leverde hij zijn bijdrage als vrijwilliger als brandweerman bij het conservatorium en op het muzikale front: Sjostakovitsj' bekende *Zevende symfonie* is opgedragen aan Leningrad en werd al snel een symbool tegen het totalitarisme.

Ook andere werken die Sjostakovitsj schreef tijdens de Tweede Wereldoorlog dragen er de sporen van. Het ***Tweede pianotrio, op. 67***, dat de componist kort voor het einde van de oorlog realiseerde, is er een van. Sjostakovitsj droeg het werk immers niet alleen op aan zijn pas overleden, dierbare vriend Ivan Sollertinski, maar ook aan zijn leerling Fleischmann, die gestorven was aan het front in Leningrad, én aan de slachtoffers van de Holocaust.

Het hoeft bijgevolg niet te verbazen dat Sjostakovitsj, net als in de liedcyclus *Uit Joodse volkspoëzie* en in andere werken, in zijn *Tweede pianotrio* joodse thema's inlaste. Hij ontleende die bovendien aan Fleischmanns opera *Rothschild's viool*, die hij aan het orkestreren was.

De ontstaanscontext en de opdrachten, verbonden aan het trio, verklaren de weemoedige, meditatieve en donkere aard van het werk. De eerste beweging vangt aan met een smartvolle klaagzang in de cello. De melodie klinkt onwezenlijk, omdat ze zo hoog op de cello wordt gespeeld. Wanneer de viool invalt, speelt ze zelfs even lager dan de cello. Stilaan bloeit het werk open met een thema dat folkloristisch overkomt. De beweging eindigt op een resolute en gedecideerde, maar nog steeds sombere toon. Het *Allegro non troppo* is een scherzo dat enige ontspanning lijkt te brengen, maar dit is slechts schijn. De wervelende beweging vol energieke ritmes, abrupte harmonische contrasten en scherpe ironie, ademt geen vreugde. De derde beweging is een melancholische passacaglia. Ze is gecomponeerd op een opeenvolging van acht lage akkoorden gespeeld op piano, akkoorden die “meedogenloos” weerklinken, “zoals een doodsvonnis of de aankondiging van onvermijdelijke catastrofes”. Het finale *Allegretto* start met een cynisch motiefje dat pizzicato op de viool gespeeld wordt en onmiddellijk een *danse macabre* opent. In zijn boek *The New Shostakovich* beschreef Ian MacDonald het alsof Sjostakovitsj, “gruwelend van de verhalen over

SS-bewakers die hun slachtoffers lieten dansen naast hun eigen graf, een direct programmatisch beeld heeft gecreëerd.” Meteen na het hoogtepunt wordt de dans bruusk onderbroken door de viool, die de melodie van het eerste *Andante* herneemt.

Innerlijke monoloog

Het *Tweede pianotrio* was af in augustus 1944, en Sjostakovitsj vervolgde onmiddellijk in het genre van de kamermuziek met zijn *Tweede strijkkwartet*. In het latere deel van zijn leven volgden de kwartetten elkaar steeds sneller op. Net zoals bij Beethoven of Schubert was het kwartet of kwintet Sjostakovitsj' geliefkoosde vorm waarin de intiemste gedachten, de meest innerlijke monologen worden verzameld.

Dat is in zijn *Zevende strijkkwartet, op. 108* niet anders. Op het moment dat hij het componeerde, in 1960, moest hij het Sovjetregime niet langer vrezen. Integendeel, de lofbetuigingen – en verplichtingen die daar bij hoorden – werden te intens. Aan een vriend liet hij zich ontvallen dat hij “bang was te zullen verdrinken in een oceaan van prijzen.”

Ook al was het regime hem nu goedgezind, Sjostakovitsj' problemen waren niet van de baan. Hij sukkelde met zijn gezondheid en in 1954 was zijn eerste vrouw, Nina, plots overleden na een spoedoperatie voor een voorheen onopgemerkte kanker. Haar dood liet een diepe indruk na op Sjostakovitsj en hij droeg zijn *Zevende strijkkwartet* op aan haar nagedachtenis. De impact

van haar dood is weerspiegeld in de toonaard van het werk, fa-kruis klein, die wordt geassocieerd met pijn en lijden. Bach bijvoorbeeld gebruikte de toonaard in zijn *Johannespassie* wanneer Petrus zijn berouw uitschreeuwt, en Mahler had zijn *Tiende symfonie* ook fa-kruis klein opgevat.

De compactheid van Sjostakovitsj' *Zevende strijkkwartet* is ongezien: de metrische transformaties, de motivische zuinigheid en cyclische herhalingen zijn meer geconcentreerd dan in alle vorige kwartetten. Van de 15 kwartetten is het *Zevende* dan ook Sjostakovitsj' kortste. Daarnaast is een grote inventiviteit een opvallend kenmerk van het werk; net zoals het huwelijk van Nina en Dmitri vele ups en downs kende, zit ook het *Zevende strijkkwartet* vol contrasten. Het eerste deel is opgewonden en speels, maar soms ook enigszins hard en bitter. De tweede beweging, die *attaca* – dus onmiddellijk, zonder pauze – op het eerste

volgt, is dromerig. Het minimalistische deel verleidt als ware het een hypnose, en wiegt de luisteraar langzaam in slaap. Op het einde van het drie minuten durende deel worden we zachtjes gewekt door de altviool. De schok aan het begin van het derde deel, opnieuw *attaca* ingezet, kan niet groter zijn. Snauwende dissonanten leiden een canon in; de noten vormen een omkering van het speelse motief uit de eerste beweging. Juist op het moment dat de intensiteit te groot dreigt te worden, slaat de sfeer om. Het tempo zakt en het eerste deel van de canon maakt opnieuw zijn opwachting, dit keer in de dromerige wereld van de tweede beweging. Ook de andere motieven keren vervolgens terug en het geheel verliest momentum, het werk sterft langzaam weg.



Dmitri Sjostakovitsj

CHOSTAKOVITCH, ENTRE OMBRE ET LUMIÈRE

« Je me sens allemand, russe et juif, et ma foi réunit des éléments catholiques, juifs et orthodoxes. Je suis conscient de cet insoluble dilemme, le fait de n'appartenir à personne, de ne pas avoir de pays, de chez-soi, et j'ai fini par accepter cette situation. Somme toute, l'endroit où l'on se trouve a peu d'importance, ce n'est pas essentiel. Le plus important, c'est ce que l'on pense ! ».

Chostakovitch vivait difficilement son existence de compositeur russe. Il se sentait déraciné, et le régime soviétique n'y était pas étranger. Alors que l'art soviétique ne tolérait qu'optimisme et simplicité limpide, il avait besoin d'exprimer des sentiments complexes et négatifs. On sait déjà que la vie et l'œuvre de Dmitri Chostakovitch ont été marquées par des relations pénibles et ambiguës avec le régime communisme. Nombre de ses œuvres comporteraient un message sous-jacent, tantôt favorable, tantôt opposé au régime soviétique.

Cependant, entre la pression extérieure souvent conflictuelle, la souffrance de vivre loin de ses compatriotes et ses propres idéaux humanistes, Chostakovitch est parvenu à développer un langage musical très personnel et pétri d'émotions. Au fil du temps, sa musique est de plus en plus appréhendée comme l'illustration fidèle (de l'atmosphère) d'une époque et d'une société.

Tradition dans la forme, modernité dans le fond

Pour la première fois, en 1936, Chostakovitch est confronté de façon très concrète au régime, lorsque le fameux journal du parti, la *Pravda*, qualifie son opéra *Lady Macbeth du district Mtsensk* de « boue et non de musique ». Ce commentaire destructeur restreint la potentielle production de l'opéra de Chostakovitch, et contrairement aux signes apparents de favoritisme et d'éloges à l'égard du compositeur, celui-ci sera désormais suivi de près par le régime qui n'hésitera pas à intervenir le cas échéant.

Les années qui suivent cette attaque publique, Chostakovitch se met quelque peu en retrait, entre autre parce que la critique a tendance à le paralyser. Il écrit moins, et lorsqu'il compose, il se consacre principalement à la musique de film et la musique de chambre, et plus spécifiquement au quatuor à cordes. La musique de chambre lui permet d'expérimenter et d'exprimer des idées qu'il n'aurait jamais pu développer avec ses symphonies davantage destinées au grand public.

C'est de cette manière que son *Quintette pour piano, op. 57* voit le jour. Chostakovitch compose ce quintette à la

demande du Quatuor Beethoven, dont les musiciens avaient été très impressionnés par le *Premier quatuor à cordes* du compositeur et envisageaient un quintette avec Chostakovitch en personne au piano. La collaboration est une réussite, tout comme le *Quintette pour piano* proprement dit, qui vaut à Chostakovitch le prix Staline ainsi qu'une coquette somme d'argent. Le Quatuor Beethoven poursuivra son étroite collaboration avec le compositeur et assurera la première de 13 de ses 15 quatuors.

L'esprit de Bach plane sur l'ensemble du *Quintette pour piano, op. 57* de Chostakovitch, et cette influence, qui s'illustre principalement dans l'emploi du contrepoint, a trois raisons : d'abord, le compositeur avait souvent recours au contrepoint lorsqu'il était en proie à l'angoisse de la page blanche. Ensuite, l'approche bachienne s'inscrit dans la stratégie de réhabilitation de Chostakovitch après 1936. Enfin, bien que sa musique possède un son identifiable, personnel et moderne, le compositeur utilisait généralement dans son travail les formes et techniques traditionnelles.

Le Quintette pour piano est un formidable exemple de combinaison entre une forme traditionnelle et un contenu moderne.

Les deux premiers mouvements forment un prélude et fugue, dans la droite ligne de Bach. Le concept de prélude et fugue

acquiert ici une dimension supplémentaire par le fait que chacune des deux entités – le piano d'une part et le quatuor d'autre part – est capable de jouer une partition à plusieurs voix. Le troisième mouvement est un scherzo rayonnant. Il enchaîne les parodies pittoresques et les sarcasmes noirs, tout à fait caractéristiques de Chostakovitch. L'élément moins traditionnel est le deuxième mouvement lent inséré par le compositeur entre le scherzo et le finale. Celui-ci révèle cependant une autre facette typique de Chostakovitch : il traduit une souffrance et une angoisse sourdes et toujours sous-jacentes. Dans le *Finale* prenant les traits d'une sonate classique, on perçoit encore çà et là un écho de l'*Intermezzo* que les accents de marche du mouvement ne parviennent pas à dissimuler.

In Memoriam

Chostakovitch compose son *Quintette pour piano* juste avant le début de la guerre entre l'Union soviétique et l'Allemagne, en 1941. Il demeure initialement à Leningrad (aujourd'hui Saint-Pétersbourg); il tente même de rejoindre l'armée mais n'est pas accepté en raison de sa mauvaise vue. Il apporte toutefois sa contribution en tant que pompier bénévole, au conservatoire et sur le front musical : sa célèbre *Septième symphonie* est dédiée à Leningrad et devient rapidement un symbole de l'opposition au totalitarisme.

D'autres œuvres composées par Chostakovitch au cours de la Deuxième

Guerre Mondiale en portent également les traces. Le **Deuxième trio pour piano, op. 67** composé peu avant la fin de la guerre, en est un exemple : Chostakovitch dédie cette œuvre, non seulement à un ami cher récemment décédé, Ivan Sollertinski, mais également à son élève Fleischmann, mort au front à Leningrad, ainsi qu'aux victimes de l'Holocauste. Il n'est donc pas surprenant que, tout comme dans le cycle de lieder *De la poésie populaire juive* et dans d'autres œuvres, il intègre dans son *Deuxième trio pour piano* des thèmes juifs, qu'il empreinte en outre à l'opéra *Le violon de Rothschild* de Fleischmann, dont il est en train de réaliser l'orchestration.

Le contexte de création et les dédicaces liés au trio permettent d'expliquer sa nature mélancolique, méditative et obscure. Le premier mouvement s'ouvre sur une plainte maussade du violoncelle, dont la mélodie paraît irréaliste tant elle est jouée dans le registre aigu. Lorsque le violon entre, il se pose dans un registre un peu plus grave que le violoncelle. Petit à petit, l'œuvre se développe avec un thème qui paraît inspiré du folklore et le mouvement se termine dans un ton résolu et décidé, mais toujours sombre. *L'Allegro non troppo* est un scherzo qui semble apporter quelque détente, mais celle-ci n'est qu'apparente. Ce mouvement tourbillonnant, aux rythmes énergiques, aux contrastes harmoniques abrupts et à l'ironie acerbe ne respire pas la joie. Le troisième mouvement est une passacaille toute en mélancolie. Elle est écrite sur une succession de

huit accords graves joués au piano, qui résonnent « impitoyablement, comme une condamnation à mort, comme l'annonce d'inéluctables catastrophes ». Le finale *Allegretto* commence par un motif cynique joué en pizzicato par le violon, ouvrant immédiatement une danse macabre. Dans son ouvrage *The New Chostakovitch*, Ian MacDonald décrit ce passage comme si Chostakovitch « hanté par les récits de gardes SS qui faisaient danser leurs victimes à côté de leur propre tombe, avait créé une image tout à fait évocatrice ». Arrivée à son paroxysme, la danse est brusquement interrompue par le violon reprenant la mélodie du premier *Andante*.

Monologue intérieur

Le *Deuxième trio pour piano* est achevé en août 1944, et Chostakovitch poursuit immédiatement dans le genre de la musique de chambre avec son *Deuxième quatuor à cordes*. Plus tard dans sa vie, il enchaînera la composition des quatuors à un rythme de plus en plus soutenu. Comme chez Beethoven ou Schubert, la forme du quatuor ou du quintette constitue le réceptacle privilégié des pensées les plus intimes, des monologues les plus intérieurs.

Son *Septième quatuor à cordes, op. 108* ne fait pas exception à la règle. Le régime soviétique ne constitue plus une menace pour lui au moment de sa composition. Au contraire, les louanges – et les obligations correspondantes – l'étouffent. Il laissait entendre à un ami qu'il

avait « peur de sombrer dans un océan de prix. »

Si le régime lui est désormais favorable, les problèmes de Chostakovitch n'en sont pas pour autant résolus. Il a des soucis de santé et en 1954, sa première femme, Nina, décède subitement des suites d'une opération en urgence liée à un cancer qui n'avait pas été détecté à temps. Sa mort marque profondément Chostakovitch, qui dédie à sa mémoire son *Septième quatuor à cordes*. L'impact de sa mort se reflète dans la tonalité de l'œuvre, fa dièse mineur, associée à la peine et la souffrance. Bach, par exemple, avait employé cette tonalité dans sa *Passion selon Saint-Jean* lorsque Pierre hurle son repentir, et Mahler l'avait également utilisée pour sa *Dixième symphonie*.

La densité du *Septième quatuor à cordes* de Chostakovitch est inédite : les transformations métriques, l'économie motivique et les répétitions cycliques sont plus concentrées que dans tous ses quatuors antérieurs. De ses 15 quatuors, le *Septième* est également le plus court. Il se caractérise en outre par

une grande inventivité : tout comme le mariage de Nina en Dmitri connu de nombreux hauts et bas, le *Septième quatuor à cordes* est riche en contrastes. Le premier mouvement est bouillonnant et enjoué, mais parfois quelque peu âpre et amer. Le deuxième mouvement, qui suit *attaca* – donc immédiatement, sans pause – est contemplatif. Ce mouvement minimaliste captive tel une hypnose, et berce lentement l'auditeur. À la fin des trois minutes, l'alto nous réveille doucement. Le choc avec le troisième mouvement, à nouveau entamé *attaca*, ne pourrait être plus fort. Des dissonances stridentes introduisent un canon ; les notes forment une inversion du motif enjoué du premier mouvement. Au moment même où l'intensité menace de devenir trop forte, l'atmosphère change brusquement. Le tempo ralentit et la première partie du canon se fait à nouveau entendre, cette fois dans l'univers songeur du deuxième mouvement. Les autres motifs sont ensuite repris, la dynamique de l'ensemble faiblit, et la pièce s'éteint lentement.

SHOSTAKOVICH, BETWEEN LIGHT AND DARK

'I feel that I'm a German, a Russian and a Jew and that my faith has Catholic, Jewish and Orthodox elements. I'm aware of this unsolvable dilemma, of not belonging to anyone, of having no country, no place to call home, and I've finally accepted this. After all, it's of little importance where you are, that's not what matters. What matters is what you think!'

Shostakovich had difficulty dealing with his existence as a Russian composer, he felt uprooted. The Soviet regime was certainly a factor here. He needed to express complex, negative emotions, while Soviet art only tolerated optimism and clear simplicity. The fact that the life and work of Shostakovich was marked by a difficult, ambiguous relationship with the communist regime is virtually known. Many of his works are said to contain an underlying political message, at times favouring, at other times opposing the Soviet regime. But somewhere in the middle of the external, often conflicting, pressure from outside, the great suffering of his compatriots and his personal humanist ideals, Shostakovich succeeded in developing a highly personal and emotional musical language. Increasingly, his music is considered a successful depiction (of the mood) of a time and age of society.

Traditional form, modern content

In 1936, Shostakovich very explicitly collided with the regime for the first time when the renowned party newspaper *Pravda* pronounced his opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District* to be 'muddle instead of music'. The scorching commentary curtailed the potential of Shostakovich's opera production and from then on, the regime kept a close eye on him and intervened as they saw fit, quite in contrast with the outward signs of favouritism and praise towards the composer.

In the years following this public attack, Shostakovich kept a relatively low profile, also because the criticism had a somewhat paralysing effect on him. He wrote less, and when he did write, it was mainly film music and chamber music, more specifically for string quartet. Chamber music allowed him to experiment and to express ideas he could never have expressed in his more public symphonies.

This is also how the *Piano Quintet, Op. 57* was born. Shostakovich wrote the quintet at the request of the Beethoven Quartet. The four musicians were very impressed with the composer's *String Quartet No. 1* and were now hoping for

a quintet with Shostakovich himself at the piano. The collaboration was very successful, just like the quintet itself. The *Piano Quintet* even landed Shostakovich the Stalin Prize as well as a considerable sum of money. The Beethoven Quartet continued to work closely with the composer: it premiered 13 of his 15 quartets.

The spirit of Bach is present in Shostakovich's *Piano Quintet, Op. 57*, and this becomes particularly clear in the use of the counterpoint. There are three reasons for this: first, the composer was known to use the counterpoint when experiencing writer's block. Second, a Bachian approach was part of Shostakovich's rehabilitation strategy after 1936 and third, the composer generally used traditional forms and techniques in his work, even though his music has a clearly personal and modern sound to it.

The *Piano Quintet* is an excellent example of the combination of traditional form with modern content. The first two parts form a prelude and a fugue which is entirely in keeping with Bach. However,



Shostakovich in a fireman's uniform in Leningrad, 1941

the concept of both are given an extra dimension because both entities are in and of themselves – the piano on the one hand and the quartet on the other – capable of performing polyphonic parts. The third part is a brilliant scherzo. It is packed with the colourful parody and dark sarcasm so typical of Shostakovich. Not so traditional is a second slow movement the composer placed between the scherzo and the finale. It does, however, show another typical Shostakovich trait: it represents quiet suffering and fear even though it always remains below the surface. The *Finale*, in classical sonata form, still displays the occasional echo of the *Intermezzo* but it is unable to overcome the march-like undertone of the movement.

In Memoriam

Shostakovich wrote his *Piano Quintet* just before the outbreak of the war between the Soviet Union and Germany in 1941. Initially, the composer stayed in Leningrad (now Saint Petersburg). He even tried to join the army but was rejected because of his bad eyesight. He did serve as a volunteer firefighter at the conservatory and made contributions on the musical front in the form of his well-known *Symphony No. 7*, a symphony he dedicated to Leningrad and quickly became a symbol against totalitarianism.

Also other works he wrote during the Second World War bear its marks. The *Piano Trio No. 2, Op. 67*, which he wrote shortly before the end of the war, is one of them. Shostakovich dedicated the

work not only to his recently deceased dear friend Ivan Sollertinsky, but also to his student Fleischmann who died on the front in Leningrad and to the victims of the Holocaust. It should therefore come as no surprise that he introduced, just as he did in his song cycle *From Jewish Folk Poetry* and other works, Jewish themes in *Piano Trio No. 2*. Furthermore, he borrowed them from Fleischmann's opera *Rothschild's Violin*, which he was orchestrating.

The context of its creation and the assignments associated with the trio explain the melancholic, meditative and dark nature of the work. The first movement starts with a sorrowful lament on the cello. The melody sounds ethereal because it is played so high on the cello. When the violin joins in, it is played even lower than the cello. Gradually, the work flourishes with a theme that comes across as folkloric. The movement ends on a resolutely and decidedly but still gloomy tone. The *Allegro non troppo* is a scherzo that seems to bring some diversion but this is only an illusion. The swirling movement full of energetic rhythms, abrupt harmonic contrasts and sharp irony does not reflect joy. The third movement is a melancholic passacaglia. It is composed as a succession of eight low chords played by the piano, chords that sound 'relentless', 'like a death sentence or the announcement of inescapable catastrophes'. The final *Allegretto* starts with a cynical little motif that is played pizzicato on the violin and immediately sets in a danse macabre. Ian MacDonald, writing in *The New Shostakovich*, said that

"horrified by stories that SS guards had made their victims dance beside their own graves, Shostakovich created a directly programmatic image of it." Immediately after the climax, the dance is abruptly interrupted by the violin retaking the melody of the first *Andante*.

Inner monologue

The *Piano Trio No. 2* was finished in August of 1944 and Shostakovich, in keeping with the chamber music genre, immediately followed it with his *String Quartet No. 2*. In the latter part of his life, one quartet followed the next in ever faster succession. Just like with Beethoven or Schubert, the quartet or quintet were Shostakovich's preferred forms of expression in which he collected his most intimate thoughts, his inner most monologues.

That is no different in his ***String Quartet No. 7, Op. 108***. At the time he composed it, in 1960, he no longer had anything to fear from the Soviet regime. On the contrary, the accolades, and the commitments that came with it, became too much. He divulged to a friend that he 'was afraid of drowning in an ocean of praise'.

Even though the regime was now favourably disposed towards him, Shostakovich's problems were far from over. He was struggling with his health and in 1954 his first wife, Nina, unexpectedly died after emergency surgery for a previously undetected cancer. Her death left a deep impression on Shostakovich and he dedicated his *String Quartet No. 7* to her memory. The impact of her death is

reflected in the key of this work, F-sharp minor, associated with pain and suffering. Bach, for instance, used the key in his *St John Passion* when Peter cries out his regret, and Mahler also conceived an F-sharp minor in his *Symphony No. 10*.

The compactness of Shostakovich's *String Quartet No. 7* is unprecedented: the metric transformations, the scarcity of motif and the cyclical repetitions are more concentrated than all previous quartets combined. Of the 15 quartets, the No. 7 is consequently Shostakovich's shortest. Inventiveness is another remarkable quality of this work; just as the marriage of Nina and Dmitri had many ups and downs, the *String Quartet No. 7* shows an equal number of contrasts. The first part is exciting and playful, but sometimes also somewhat hard and bitter. The second

movement, which follows attacca (that is, immediately, without pause) after the first, is dreamlike. The minimalistic part invokes a hypnosis, as it were, and slowly rocks the listener to sleep. At the end of the three-minute-long part, we are gently awakened by the viola. The shock of the start of the third part, again in attacca, could not be greater. Snapping dissonances introduce a canon; the notes form a reversal of the playful motif from the first movement. At precisely the moment the intensity threatens to become overwhelming, the mood changes. The tempo slows and the first part of the canon reappears, this time as part of the dreamy world of the second movement. The other motifs subsequently return as well and the music loses momentum, the work slowly growing indistinct.

Boris Giltburg

piano

Boris Giltburg is in 1984 in Moskou geboren, maar groeide op in Tel Aviv. Op vijfjarige leeftijd kreeg hij zijn eerste pianolessen van zijn moeder. Later volgde Giltburg les bij Arie Vardi. De pianist won tal van prijzen op internationale wedstrijden, waaronder ook de Eerste Prijs op de Koningin Elisabethwedstrijd in 2013. In het verleden speelde hij reeds aan de zijde van het Philharmonia Orchestra, de BBC Scottish Symphony, het Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam, het Belgian National Orchestra, l'Orchestre National du Capitole de Toulouse, de Filharmonie en het Prague Symphony Orchestra. Giltburg heeft samengewerkt met dirigenten als Marin Alsop, Martyn Brabbins, Edo de Waart, Vladimir Fedoseyev, Neeme Järvi, Emmanuel Krivine en Yan Pascal Tortelier, en heeft onder meer opgetreden in het Koninklijk Concertgebouw van Amsterdam, het Konzerthaus in Wenen, het Auditorium du Louvre in Parijs, de Tonhalle in Zürich, en de Wigmore Hall in Londen. Recentelijk heeft Giltburg een nieuwe opname toegevoegd aan zijn discografie, met de *Études-Tableaux, op. 39* en de *Moments musicaux, op. 16* van Rachmaninov (Naxos, 2016).

Boris Giltburg naît en 1984 à Moscou et passe son enfance à Tel Aviv. Dès l'âge de cinq ans, il suit ses premières leçons de piano avec sa mère et poursuit



son apprentissage auprès d'Arie Vardi. Très vite, il s'impose lors de compétitions internationales, remportant de nombreuses récompenses dont le Premier Prix au Concours Reine Elisabeth en 2013. Le musicien s'est notamment produit avec l'Orchestre Philharmonia, le BBC Scottish Symphony, l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre National de Belgique, l'Orchestre National du Capitole de Toulouse, de Filharmonie ou l'Orchestre symphonique de Prague. Il a en outre collaboré avec des chefs d'orchestre comme Marin Alsop, Martyn Brabbins, Edo de Waart, Vladimir Fedoseyev, Neeme Järvi, Emmanuel Krivine ou encore Yan Pascal Tortelier. Le pianiste foule des scènes de renommée internationale telles que le Concertgebouw d'Amsterdam, le Konzerthaus de Vienne, l'Auditorium du Louvre à Paris, la Tonhalle de Zurich ou le Wigmore Hall de Londres. Sa discographie a récemment accueilli un nouvel opus dédié aux *Études-Tableaux, op. 39* et aux *Moments musicaux, op. 16* de Rachmaninov (Naxos, 2016).

Boris Giltburg was born in Moscow in 1984 but grew up in Tel Aviv. His mother gave him his first piano lessons when he was five and then continued learning the instrument with Arie Vardi. The pianist has won many awards at international competitions, including the First Prize at the Queen Elisabeth Competition in 2013. He has played with the Philharmonia Orchestra, the BBC Scottish Symphony, the Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, the Belgian National Orchestra, l'Orchestre National du Capitole de Toulouse, deFilharmonie and the Prague Symphony Orchestra. Giltburg has worked with conductors like Marin Alsop, Martyn Brabbins, Edo de Waart, Vladimir Fedoseyev, Neeme Järvi, Emmanuel Krivine and Yan Pascal Tortelier, and has performed at the Royal Concertgebouw in Amsterdam, the Konzerthaus in Vienna, the Auditorium du Louvre in Paris, the Tonhalle in Zürich, and Wigmore Hall in London. Recently, Giltburg has added a new recording to his discography with the *Études-Tableaux, Op. 39* and the *Moments musicaux, Op. 16* by Rachmaninov (Naxos, 2016).



Pavel Haas Quartet

Het Pavel Haaskwartet werd opgericht in 2002 door violiste Veronika Jarůšková en altviolist Pavel Nikl, die deel uitmaakte van het ensemble tot 2016. Het kwartet is genoemd naar de joodse Tsjechische componist, die in 1944 overleed in Auschwitz. Sinds 2004 werd de rol van tweede violist vervuld door Kateřina Gemrotová Penková, Marie Fuxová en Eva Karová Krestová. In 2005 won het Pavel Haaskwartet de Prague Spring Festival Competition en de Premio Paolo Borciani in Reggio Emilia, Italië. Het viertal is te gast bij de meest gerenommeerde concertzalen ter wereld en heeft intussen 6 cd's opgenomen, die bekroond werden met meerdere prijzen. De leden van het kwartet studeerden bij Milan Škampa, de legendarische violist van het Smetanakwartet. In 2007 riep

de European Concert Hall Organisation het Pavel Haaskwartet uit tot Rising Star, wat leidde tot een reeks prestigieuze concerten overal ter wereld. Van 2007 tot 2009 was het kwartet eveneens BBC New Generation Artist, en in 2010 werd het ensemble een fellowship toegekend van de Borletti-Buitoni Trust.

Le Quatuor Pavel Haas a été fondé en 2002 par la violoniste Veronika Jarůšková et l'altiste Pavel Nikl, qui en ont fait partie jusqu'en 2016. L'ensemble doit son nom au compositeur tchèque juif décédé en 1944 à Auschwitz. Depuis 2004, le rôle de second violon est assuré par Kateřina Gemrotová Penková, Marie Fuxová et Eva Karová Krestová. En 2005, le quatuor Pavel Haas a remporté le concours du Festival du printemps de Prague et le Premio Paolo-Borciani à Reggio d'Emilie, en Italie. Il se produit dans les plus grandes salles de concert du monde et a déjà enregistré 6 CD récompensés par plusieurs prix. Les membres du quatuor ont étudié chez Milan Škampa, le légendaire violoniste du Quatuor Smetana. En 2007, la European Concert Hall Organisation a élu le Quatuor Pavel Haas Rising Star, ce qui lui a permis de réaliser une série de concerts prestigieux dans le monde entier. De 2007 à 2009, le quatuor a également été BBC New Generation Artist et a été récompensé en 2010 par le Borletti-Buitoni Trust.

The Pavel Haas Quartet was founded in 2002 by the violinist Veronika Jarůšková and the violist Pavel Nikl, who was a member of the ensemble until 2016. The quartet is named after the Jewish Czech composer, who died in Auschwitz in 1944. Since 2004, the second violin has been played by Kateřina Gemrotová Penková, Marie Fuxová and Eva Karová Krestová. In 2005, the Pavel Haas Quartet won the Prague Spring Festival Competition and the Premio Paolo Borciani in Reggio Emilia, Italy. Performing at the most renowned concert venues around the globe, the PHQ have to date recorded six critically acclaimed CDs, which have received numerous prestigious awards. The ensemble members studied with Milan Škampa, the legendary violist of the Smetana Quartet. In 2007, the European Concert Hall Organisation named the Pavel Haas Quartet one of its Rising Stars, following which they were afforded the opportunity to give numerous high-profile concert appearances all over the world. Between 2007 and 2009, the Pavel Haas Quartet held the title of BBC New Generation Artist. In 2010, the ensemble was granted a classical music fellowship from the Borletti-Buitoni Trust.



Tue 13.3

MANTRA
GrauSchumacher
Piano Duo



Wed 14.3

THE KLARAS
Classical Music
Awards



Tue 20.3
- Thu 22.3

THE PSALMS
EXPERIENCE
Nederlands
Kamerkoor
Det Norske Solistkor
The Tallis Scholars



Wed 28.3

CLAIR DE LUNE
Yefim Bronfman



Klarafestival is a joint project of Flanders Festival Brussels & Klara

main partners



**BNP PARIBAS
FORTIS**



project partner



concert partner



driven by



business seats

KLARA, YAKULT, BDO, AG REAL ESTATE, INNO.COM

Klarafestival Sessions



public funding



Vlaanderen
verbeelding werkt



VLAAMSE
GEMEENS
CHAPSC
M I S S I E



Vlaamse Gemeenschap

x Kabinet van de Minister van
Cultuur, Media, Jeugd en Brussel
De Heer Sven Gatz

Brussels Hoofdstedelijk Gewest / Région de Bruxelles-Capitale

x Kabinet van de Minister van Financiën,
Begroting, Externe Betrekkingen
en Ontwikkelingsamenwerking &
Voorzitter van het College van de
Vlaamse Gemeenschapscommissie
(VGC), belast met Onderwijs, Vorming,
Begroting en Communicatie
De Heer Guy Vanhengel

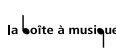
x Staatssecretaris van het Brussels
Hoofdstedelijk Gewest belast met
Ontwikkelingsamenwerking, Verkeers-
veiligheidsbeleid, Gewestelijke en
gemeentelijke Informatica en
Digitalisering, Gelijkekansenbeleid
en Dierenwelzijn
Mevrouw Bianca Debaets

x Minister van de Brusselse
Hoofdstedelijke Regering, belast
met Mobiliteit & Openbare Werken
x Minister, Lid van het College van de
Vlaamse Gemeenschapscommissie
(VGC), belast met Cultuur, Jeugd,
Sport en Stedelijk Beleid
De Heer Pascal Smet

associations

BRUSSELS NV, DAVIDSFONDS, GEZINSBOND, KUL ALUMNI, OKRA, VRIJE UNIVERSITEIT BRUSSEL, TURKSE UNIE, GLOBE AROMA, DE VAARTKAPOEN, FMDO, JES, KA KOEKELBERG, D'BROEJ, JHOB KOEPEL VAN DE BRUSSELSE JEUGDHUIZEN, SCOUTS BRUSSEL, BRONKS VZW, HOBO VZW, COSMOS VZW, FEMMA VZW, LOKAAL DIENSTENCENTRUM ELLIPS, VIVES, DE HARMONIE, LOTUS, LASSO, CENTRE D'ACCUEIL WOLUWE-SAINT-PIERRE, ELCKERLYC, SINT-PIETERSCOLLEGE BRUSSEL, AMUSEVOUWS, CHIRO STOKKEL, OVER GRENZEN, MÉDORI, INDIVIO VZW, VERENIGING PERSONEN MET EEN HANDICAP, BRUSSELS PLATFORM ARMOEDE, VZW ZONIENZORG, LDC ANKER-MIRO-FORUM, CAW BRUSSEL, CHAMBERY, OCMW ANTWERPEN, OCMW AARSCHOT, OCMW BEGIJNENDIJK, OCMW ROTSELAAR, OCMW OOSTKAMP, OCMW BRUGGE, OCMW NEERPELT, OCMW SINT-TRUIDEN, VZW HORIZONT RAP OP STAP, AKSENT, CURIEUS SCHAARBEEK, GOLDEN ROSE, VERENIGING DER PASTORALE WERKEN

official festival suppliers



media partners



friends of flagey

Fellow

Stephanie Donck, Michel Moortgat, Claude Van Reeth, Maison de la Radio Flagey S.A., Omroepgebouw Flagey N.V.

Great Friend

Claude de Selliers, Philippe de Wouters d'Oplinter, Agnes de Wouters d'Oplinter, Christiaan Delporte, Charlotte Hanssens, Manfred (Freddy) Loeb, Michel Moortgat, Christophe Steyaert, Coen Teulings, Bertold Theeuwes, Piet van Waeyenberge, Christophe Vandoorne, JOYN Legal

Friend

Noura Ait Said, Sandra Barentz, Eric Bauchau , Marijke Beauduin, Joe Beauduin, André Beernaerts , Mireille Beernaerts , Gaëlle Bellec , Patricia Bogerd , Chantal Butaye, Servaas Carbonez, Antonio Castro Freire, Anne Castro Freire, Stephen Clark, Colette Contempre, Jean-Pierre Cot, Philippe en Craninx , Jean-Claude Daoust , Theo De Beir, Cédric de Biolley, François de Borchgrave, Werner de Borchgrave, Isabelle de Borchgrave, Stefan De Brandt, Sabine de Clippele, Olivier de Clippele, Marleen De Geest, Cécile De Jaegher, Pierre de Maret , Alison de Maret , Sabine de Ville de Goyet, Sebastiaan de Vries, Pascale Decoene, Steve Dept, David D'Hooghe, Frederika D'Hoore, Anne-Marie Dillens, Stanislas d'Otreppe de Bouvette, Abdallah El Azm , Martine El Azm , Gilles Emond, Patricia Emsens, Jacques Espinasse, Danielle Espinasse, Catherine Ferrant , André Ghuys, Anne-Marie Ghuys, Hélène Godeaux, Pierre Goldschmidt, Philippe Goyens , Stephania Greco, Arnaud Grémont, Fiona Groetaers, Rym Hadabi, Roger Heijens, Diane Hennebert, Eric Hemeleers, Isabelle Hemeleers, Delphine Hocquard Scelles , Margarete Hofmann, Veerle Huylebroek, Myriam Indekeu , Gérard Indekeu , Kathleen Iweins, Patrick Jacobs, Ida Jacobs, Yvan Jansen, Guy Jansen, Claire Kirschen, Philippe le Hodey, Béatrice le Hodey, Christine Le Maire, Peter L'Ecluse, Isabelle Lefébure, Hervé Lefébure, Corine Legrand , Clive Llewellyn, Danielle Llewellyn, Luc Meeùs, Marie-Christine Meeùs, Patrick Mercier, Gerardus Nijborg , Irina Nijborg , Martine Payfa, Michel Penneman, Marie-Jo Perrier Post, Caroline Petit, Michèle Pollet, Agnes Rammant, Jean-Pierre Rammant , Karina Rau, André Rezsohazy, Bénédicte Ries, Olivier Ries, Désirée Schroeders, My-Van Schwab, Hans Schwab, Giuseppe Scognamiglio , Augustin Siaens, Sérgio Simão, Amélie Slegers, Pierre Slegers, Freddy Smet, Anne-Véronique Stainier, Frank Sweerts, Maria Grazia Tanese, Dominique Tchou, Olivier Thuysbaert, Béatrix Thuysbaert, Yves Trouveroy , Béatrice Trouveroy, Els Van de Perre, Radboud Van Den Akker, Henriëtte van Eijl, Frédéric van Marke, Stéphanie Van Rossum, Pascale Van Zuylen , Koen Vanhaerents , Elisabeth Vanistendael, Marleen Vanlouwe, Olivier Verola, Armelle Verola, Ann Wallays , Sabine Wavreil, Nathalie Zalczman

MUSIQ³

FESTIVAL MUSIQ³

Le plus rock des festivals classiques

Het klassiek festival met het hoogste rockgehalte

29/6 > 1/7/2018

@ Flagey, Marni, Abbaye de La Cambre /
Ter Kamerenabdij

«Nordic Vibes»

Avec / Met
Paul Lewis, Olli Mustonen,
Kimmo Phojonen, Olga Paschenko,
Deborah Nemtanu, Bruno Philippe, Edgar
Moreau, Vassilena Serafimova, Thomas
Enhco, Lorenzo Gatto, Jodie Devos, Shirlly
Laub, Joonas Ahonen, Quatuor Taurus, Oxalys,
Kheops, Sturm und Klang, Le Chœur de
Chambre d'Helsinki/Kamerkoor van Helsinki,
Brussels Philharmonic, Vlaams Radio
Koor, An Pierlé, Supernova
and many more...

www.musiq3.be

rtbf.be



flagey

Yefim Bronfman 28.03.18

'one of
the greatest pianists
active today'

The New York Times

klara
festival

Mail naar info@klarafestival.be

tickets: www.flagey.be – t.02 641.10.20



BNP PARIBAS
Vlaanderen
verbeelding werkt



TOTAL

Lhoist

Fondation
Roi Baudouin

friends of flagey

VLAANDEREN

Knack

LE SOIR
BRUSSEL



Vlaanderen
verbeelding werkt



Ostbelgien

18e Unterstutzung
der Staatshochschule
Gesamthochschule Duisburg



Culture

be
brussels

sonuma
LES AMATEURS DE MUSIQUE

La Jere

Klara

i love
iGOTO ?



Always close

Passionate about classical music?
Join us on proximusmusic.be



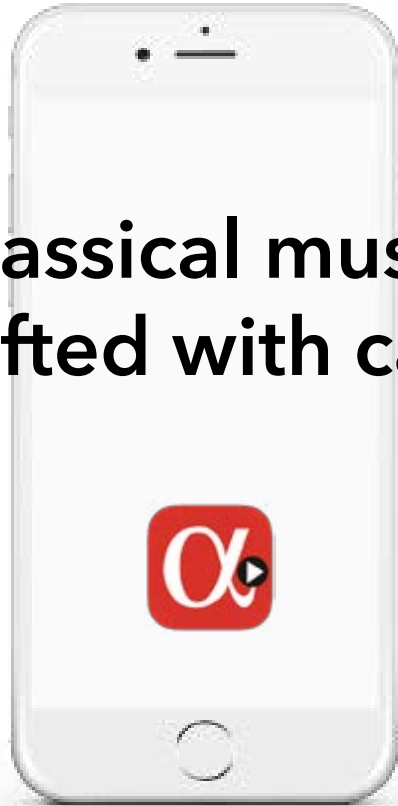
proximus

close partner of

klara
festival

Alpha Play

Classical music,
crafted with care.



Download on the
App Store



GET IT ON
Google Play

Discover the [Klarafestival playlist](#) & more than 40,000 tracks from leading independent labels available in HD streams.

www.alphaplay.com

Elke dag een ritme



Elke dag een flesje

Yakult

proud
partner
of

**klara
festival**



DE NATIONALE LOTERIJ ZET DANKZIJ HAAR SPELERS DE
SCHOULDERS ONDER CULTUUR, SPORT, WETENSCHAPPELIJK
ONDERZOEK, ARMOEDEBESTRIJDING, ONTWIKKELINGSSAMENWERKING EN
SOLIDARITEITSACTIES. EN ELKE INZET VAN DEZE SPELERS, HOE KLEIN OOK,
MAAKT EEN WERELD VAN VERSCHIL.
HET KLARAFESTIVAL KIEST VOOR DE NATIONALE LOTERIJ ALS BETROUW-
BARE PARTNER OM HAAR PROJECTEN TE REALISEREN EN BEDANKT DAN OOK
DE SPELERS VOOR DE STEUN!

#IEDEREENTELMEE

**6 Nationale
Loterij**

GRÂCE À SES JOUEURS, LA LOTERIE NATIONALE SOUTIENT
LA CULTURE, LE SPORT, LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE, LA LOTTE
CONTRE LA PAUVRETÉ, LA COOPÉRATION AU DÉVELOPPEMENT ET DES
ACTIONS DE SOLIDARITÉ. QUEL QUE SOIT LE MONTANT MISÉ, CHAQUE
JOUEUR PEUT VRAIMENT FAIRE LA DIFFÉRENCE.

POUR MENER À BIEN SES PROJETS, LE KLARAFESTIVAL A CHOISI POUR
PARTENAIRE LA LOTERIE NATIONALE EN RAISON DE SA FIABILITÉ. ELLE
REMERCIÉ DÈS LORS LES JOUEURS POUR LEUR SOUTIEN !

#CHACUNCOMPTE

**6 Loterie
Nationale**