

programma

**SYMFONIEORKEST VAN DE MUNT**  
*Smetana - Prokofjev - Dvorák*

**DESINGEL 12 APRIL 97**  
*De Munt*

inleiding door Magda de Meester . 19.15 uur . Foyer  
begin concert 20.00 uur  
pauze omstreeks 20.55 uur  
einde concert omstreeks 22.00 uur  
teksten programmaboekje De Munt  
coördinatie deSingel  
druk programmaboekje Tegendruk

## Symfonieorkest van de Munt

muzikale leiding Libor Pesek  
solist Anatol Ugorski *piano*  
concertmeester Zygmunt Kowalski

## Programma

### Bedrich Smetana (1824-1884)

Šarka (1875)

- Allegro con fuoco ma non agitato 10'

### Sergey Prokofiev (1891-1953)

Pianoconcerto Nr.2 g-moll, Op.16 (1912-13, rev. 1923)

- Andantino

- Scherzo: Vivace

- Intermezzo: Allegro moderato

- Finale: Allegro tempestoso 35'

## Pauze

### Antonín Dvořák (1841-1904)

Symphonie Nr.8 G-Dur, Op.88 (1889)

- Allegro con brio

- Adagio

- Allegretto grazioso

- Allegro ma non troppo 40'



## BEDŘICH SMETANA

*Šarka (uit Mā vlast), T. 113 (1875)*

Na zijn ervaringen als operacomponist wijdde Smetana zich, verlost van de beslommeringen van het theaterbedrijf doch onder de dwang die het verlies van zijn gehoorvermogen (1874) hem vervolgens oplegde, opnieuw aan de instrumentale muziek. In snel tempo (1874-1879) schreef hij werken met een zodanige graad van volmaaktheid waartoe enkel een be- genadigd kunstenaar in staat is wiens kracht in volle bloei is. Met de onmiskenbare wezenstrekken van een echt drama- tisch componist, met een schitterende, met melodische tover omgeven instrumentatie en met zijn polyfone kunst bereikte Smetana nu het hoogtepunt van zijn creatieve periode.

Smetana, de geboren toondichter die nooit absolute muziek schreef maar steeds doordrongen was van een poëtische gedachte die hem bezielde, had zich onder invloed van Liszts werken reeds tijdens zijn verblijf in Göteborg (1856-1861) aan de programmamuziek gewijd. Wat hij als wezenstrekken van zijn overtuigingen samenvatte in de uitspraak "Mijn composities behoren niet tot het territorium van de absolute muziek,.... ik ben geen vijand van de oude vormen in de oude muziek, ik ben er echter hoegenaamd niet voor dat ze ook nu nog moeten nageaapt worden", verkondigde hij ook in klanken met zijn symfonische gedichten Richard III (1858), Wallensteins Lager (1859) en Hakon Jarl (1861). Van het kosmopolitisme uit zijn Göteborger jaren zette de componist nu ook in het kader van de programmamuziek de grote stap naar de nationale kunst - op operagebied was dit reeds tijdens het afgelopen decennium geschied met De Branden- burgers (1863), de Verkochte Bruid (1866), Dalibor (1868) en Libuše (1872). In deze aanvangsperiode werd Smetana door twee omstandigheden in het bijzonder sterk aangemoedigd: vooreerst moest hij nu geen rekening meer houden met de

smaak van het publiek. Hij kon onbekommerd de stem en muzikale smaak van zijn hart volgen. Zelfbewustzijn had bij hem weer de plaats ingenomen van een toestand van moedeloosheid: een tijdlang leefde in hem het idee dat de uiteindelijke doorbraak van zijn muziekdramatische composities onbereikbaar was, aangezien de grote menigte, zelfs de vakwereld op operagebied, hem voor een verdwaald en hopeloos geval hield. De tweede reden was dat Smetana met deze symfonische werken, met dit geschenk aan zijn landgenoten, tevens beoogde zijn vaderland muzikaal, en meteen ook in een internationale en algemeen te vatten voorstelling, te beschrijven en dit met de lofzang op Bohemen te verwezenlijken. In dit opzicht werd Smetana's omvattendste muzikale compositie ook zijn grootste nationale daad.

Doch ook Mijn Vaderland bleef tijdens Smetana's leven door het buitenland onopgemerkt, laat staan dat het enige erkenning genoot.

De zesdelige symfonische cyclus Mijn Vaderland is in zijn geheel een krachtige apotheose van Bohemen zoals die nog nooit in zo'n grandioze vorm werd geschreven. Men zou deze cyclus kunnen bestempelen als het hooglied van de donkere wouden en groene dalen, van de ruisende stromen van Bohemen, van de sprookjes en sagen, van de roemrijke geschiedenis van dit land.

Het is echter niet langer de voormalige leerling van Liszt die in deze cyclus aan het woord is; hier meldt zich reeds de schepper van de moderne programmasymfonie: "In deze gedichten heb ik het me veroorloofd zelf een vorm te kiezen, en wel een volledig nieuwe vorm; ze zijn nog slechts in naam symfonische gedichten. Daarom zijn ze ook een doorn

in het oog van diegenen die niets willen horen van vooruitgang in de muziek en enkel appreciëren wat op de oude leest is geschoeid." Smetana is vervuld van de ethische waarden van zijn natie, een natie die hij opnieuw wil opwekken uit het legendarische verleden. En deze schepper, die de muziek ondergeschikt maakt aan het dichterlijke idee, is volstrekt individueel, wat voor Smetana hetzelfde betekent als "nationaal-karakteristiek".

Het martelaarschap van de volstreekte doofheid, dat de mens Smetana brak en de eerste kapelmeester van het Praagse Interimtheater tot het opgeven van zijn activiteiten als dirigent verplichtte, werd tegelijkertijd het mysterie van zijn kunst. Ze verinnerlijkt, ze verdiept en voert de componist naar de zuiverste abstractie van de vorm. De vrees van zijn vrienden dat met het einde van zijn gehoorvermogen ook het einde van Smetana's activiteiten als componist was aangebroken, bleek onterecht. Zijn creatieve kracht kwam zegevierend uit deze hevige crisis. Nog tijdens de ergste uren van zijn kwellingen, waarin de bruisende chaos van klankhallucinaties Smetana's gehoor kwelde, hoorde hij tussen hen door, zoals hij later zelf vertelde, heerlijke majestueuze akkoorden. Dit was het basismotief voor Vysehrad (1874) en tegelijk de eerste kiem waaruit de symfonische cyclus Mijn Vaderland groeide, die de rapsodie van zijn volk opdroeg aan de stad Praag. Naast Vysehrad werd ook Vltava (1874) aan het begin van zijn lijden door de vernietigende krachten van zijn doofheid afgedwongen - aan het slot van de partituur staat Smetana's eigenhandig geschreven opmerking "ik ben volledig doof". Nadien schreef hij ook nog Šarka (1875), Uit Bohemens bossen en velden (1875), Tabor (1878) en Blaník (1879).

## Šarka

Ten noorden van Praag is er een rotsachtig dal dat ook nu nog de naam van de mythische amazone Šarka draagt, die om haar bedrogen liefde gezworen heeft zich te wreken op het ganse geslacht der mannen. "Het idee tot dit symfonisch gedicht is in enkele woorden uitgedrukt de legende van het meisje Šarka (zelf) bij het bekijken van de streek die zo heet. Ik schilderde dus niet deze ruwe omgeving, maar via haar aanblik de herinnering aan de legende van Šarka." De legende van Šarka, die men kan bestempelen als een dramatische ballade, is Smetana's thema voor dit werk, waarvan de compositie op 20 februari 1875 werd voltooid:

De strijd der jonkvrouwen die gezworen hadden de mannen te doden, woedde in alle hevigheid. Hun aanvoester Šarka is onverbiddelijk in haar eed van wraak die ze omwille van haar verraden liefde uitsprak. De held Ctirad trekt met zijn krijgers tegen de wilde vrouwen ten strijde. Tot het opgewekte gevolg van de legertroep dringt plots een hartverscheurend gejammer door. Het komt van Šarka, die zich door haar in hinderlaag verscholen gezellinnen aan een boom liet vastketenen. Met deze list lukt het haar Ctirad te betoveren: hij kan zijn blik niet afhouden van haar betoverende verschijning en uit smachtende liefde bevrijdt hij haar uit haar netelige positie. Vrolijk nestelen de niets vermoedende krijgers zich rond hun aanvoeder, die, betoverd door de liefkozingen van de vrouw, net als de anderen dronken in slaap valt. Daarop maakt Šarka zich los uit de omhelzing en geeft haar medestrijd-

sters met een lang aangehouden hoorngeschal te kennen dat het uur van hun wraak is aangebroken. In razernij storten ze zich op de slapenden wier bloed, in plaats van dauw, 's morgens het gras kleurt. Als laatste sterft Ctirad door Šarka's zwaard.

*Helmut Boese*



Sergey Prokofiev

## SERGEY PROKOFIEV

*Pianoconcerto Nr. 2 g-moll, Op. 16*  
(1912-1913, rev. 1923)

Het groeiende raffinement van Prokofievs stijl manifesteerde zich zeer duidelijk in het Tweede Pianoconcerto dat hij in 1912 begon te componeren. In deze muziek legde de componist zichzelf blijkbaar een nog ingewikkeldere muzikale taal en een nog dramatischere inhoud op dan in zijn Concerto in Des-Dur, met haar oppervlakkige bravoure en atletische kracht. 'De beschuldigingen van oppervlakkige schittering en een voetbalwedstrijdachtige sfeer in mijn Eerste Pianoconcerto zetten me er toe aan naar een grotere inhoudelijke diepgang te streven in het Tweede Concerto', zo merkte de componist zelf op.

Zijn werk aan het concerto schoot snel op. Begin april 1913 schreef Miaskovski naar Moskou: 'Sergey Prokofiev legt de laatste hand aan zijn Tweede Pianoconcerto in vier bewegingen. Het is een zeer fris en boeiend werk, intimistischer geïnspireerd dan het eerste maar tevens moeilijker. Hij speelde me een stukje voor: er zijn wondermooie episodes, vrij vernieuwend en zeer intrigerend.' Het nieuwe concerto werd opgenomen in het programma van de symfonische zomerconcerten in Pavlovsk.

Het Tweede Pianoconcerto verschilt inderdaad sterk van het eerste. Waar jeugdige moed overheerst in het eerste, staat het tweede vol met onbehaaglijke agitatie en dramatische uitbarstingen. In het eerste zijn de piano en het orkest evenwaardige partners; in het tweede domineert de piano. In plaats van de gebalde eendelige structuur van het Eerste Pianoconcerto verkoos de componist het tweede in vier bewegingen op te delen: een stormachtig, romantisch Andantino; een opwindend, vurig dynamisch Scherzo; een uiterst 'barbaars' Intermezzo en een Finale waarin groteske taferelen

gecombineerd worden met een zangerig, op Russische inspiratie gestoeld thema. In het Tweede Pianoconcerto gaat een lieflijke, innerlijk bewogen lyriek in een sprookjesachtige verteltrant in de clinch met een overdreven expressiviteit die tot razernij neigt.

Het prachtige eerste thema van de openingsbeweging is een plechtige, epische melodie tegen de achtergrond van een ritmisch wiegende triolenfiguur. Dit brede, vloeiende thema (aangeduid als narrante) suggereert een ingetogen en ernstig verhaal, als een romantische legende. De soberheid van de harmonische kleur wordt verzacht door verrassend warme en zoetklinkende modulaties. Het tweede thema is anders van aard. Het is een fantasievol tafereel, in mysterie gehuld - een eerder dansachtig thema overgoten met ceremoniële gratie maar opgesmukt met grillige accenten en lichtspetterende pianoloopjes. Dit thema kent een ingewikkelde ontwikkeling. In de eerste beweging wordt de centrale plaats ingenomen door de dramatisch geïntensifieerde doorwerking, die voortgezet wordt als een schitterende cadens. Hier suggereert de muziek een mistroostig landschap vol elementaire krachten. De tonen zijn staalhard, en evoceren turbulente natuurtaferelen - opwellende golven, pikzwarte donderwolven. De schrijftuur voor piano is groots, met overheersend brede lijnen. Net zoals in het verhaal van een bard wordt aan het einde van de eerste beweging de epische openingsmelodie nogmaals ten gehore gebracht.

Het bijzonder ingewikkelde Scherzo (tweede beweging) bestaat uit voortdurend passagewerk gecombineerd met uiterst vereenvoudigde ritmes in het orkest, in de geest van een primitieve dans. Het Intermezzo (derde beweging) heeft een sinistere, fantastische kleur. De sterk benadrukte tonalitei-

ten, de gewild ruwgemaakte orkesteffecten en de afwezigheid van melodische helderheid zijn een voorafspiegeling van de expressionistische excessen van Prokofievs stijl in de jaren twintig. De beelden van archaïsch barbarisme die door deze klanken worden opgeroepen, doen denken aan bepaalde passages in de Scythische Suite en in Stravinsky's *Sacre du Printemps*.

Dezelfde suggestie van tomeloze primordiale krachten overheerst in het uiterst hoekig hoofdthema van de Finale, dat is versluierd door ingewikkelde versieringen en ongewone sprongen. Hierop volgt opnieuw de eenvoudige, romantische fantasie van de eerste beweging. Deze lyrische Russische melodie, begeleid door treurige wiegeliëdrimes, doet denken aan Moesorgski's lyriek. Zoals het tweede thema van de eerste beweging ondergaat dit wiegeliëdthema een zeer ingewikkelde variatie (vergelijkbaar met wat we later kunnen aantreffen in de tweede beweging van het Derde Pianoconcerto). De Finale sluit af met een herbevestiging van het hoofdthema dat schrikwekkend is door de suggestie van kosmische kracht en ruwheid.

De ongewone progressies, de ritmische truukjes en de wrange polytonale combinaties (zoals het gelijktijdig gebruik van drieklanken in G-Dur en A-Dur in de coda van de Finale) - al deze compositorische kunstgrepen en excessen getuigen van het opzet van deze jonge componist om z'n luisteraars te onthutsen.[...]

De ongerijmdheid van stijl en inhoud in het Tweede Pianoconcerto was in menig opzicht symptomatisch; naarmate Prokofiev aan maturiteit won, bood zijn werk steeds duidelijker een echo van de angsten van zijn tijd. Vergeten we niet dat op de vooravond van de Eerste Wereldoorlog pessimis-



me en wanhoop alomtegenwoordige thema's waren in de Russische kunst.[...] Hoe krachtig Prokofievs gezonde natuur zich hiertegen ook trachtte te verzetten, de deprimerende tijdgeest sloop ook zijn leven en werk binnen. Zo voelt men in het Tweede Pianoconcerto (en tevens in Sarcasmes) naast hoogdravende romantiek en sprookjesachtige verbeelding, sporen van nervositeit en morbiditeit. Later zou Asafyev terecht de dreigende oorlogssfeer in de muziek van het concerto ontwaren, dat hij als "niet zozeer briljant dan wel emotioneel gecondenseerd" bestempelde, "samengeperst tot stikens toe".

Het sprak vanzelf dat dit concerto Prokofievs toegangsticket bleek te zijn tot de hoogste kringen van het Russische modernisme, en hem succes en erkenning opleverde bij Diaghilev en Stravinsky.

*Israel V. Nestyev*

## **ANTONÍN DVORÁK**

*Symfonie Nr. 8 G-Dur, Op. 88 (1889)*

De Symfonie in G-Dur werd voor het grootste deel in Vysoká geschreven en weerspiegelt iets van Dvorák's geluk tijdens het componeren van dit werk. Hij begon met de eerste ontwerpen in de zomer van 1889 en bracht in november de laatste wijzigingen in de partituur aan. Dvorák zelf dirigeerde de creatie in Praag in februari 1890 en stelde het werk twee maanden later voor aan het Londense publiek.[...]

Deze symfonie betekent een nieuwe start in Dvorák symfonische carrière. Tot op dat ogenblik richtte hij zijn energie op het onder de knie krijgen van de klassieke sonatevorm, zonder op enige wijze af te wijken van de traditionele praktijk. In de Symfonie in G-Dur experimenteert hij veel meer met de vorm. Dvorák zelf liet er inderdaad geen twijfel over bestaan dat het zijn bedoeling was een werk te componeren dat "zou afwijken van de andere symfonieën, met individuele gedachten die op een nieuwe manier uitgewerkt zouden zijn".

Zowel de openings- als de slotbeweging ontginnen in zijn oeuvre nieuwe gebieden, en de tweede beweging heeft veel- eer het karakter van een pastorale sfeerschildering dan de langzame bewegingen van alle voorgaande symfonieën. Niet dat de luisteraar zich veel vragen zal stellen bij de vorm of de structuur, zo heerlijk en overvloedig is de stroom van de inspiratie. Dvorák kon er niet aan weerstaan goede melodien te schrijven, zelfs indien hij ermee worstelde ze in hun definitieve vorm te wringen.

In tegenstelling tot de symfonieën in d-moll en D-Dur, die zich direct in de actie van het drama stortten, wordt de Symfonie in G-Dur voorafgegaan door een korte inleiding. Dit verschilt sterk van de "voorbereidende" sfeer die Dvorák neerschreef in de openingsmaten van de Symfonie Nr.4 in



Antonín Dvořák

d-moll: hier hebben we een zeer breed en zangerig cellothema dat een actieve maar nooit overheersende rol vervult in deze beweging. Het duikt opnieuw op bij de overgang van expositie en doorwerking, en in al zijn glorie nogmaals bij het begin van de reëxpositie. Het verrijkt tevens de eerste themagroep zelf. Dit thema in g-moll ontplooit zich en maakt weldra plaats voor een eerste themagroep die behoort tot de rijkste en gevarieerdste van Dvořák.[...] Ideeën stromen breed en snel, en versterken de indruk dat dit de meest lyrische is van alle eerste bewegingen van Dvořák.

De tweede themagroep, gespeeld door de strijkers met een bizarre commentaar door de houtblazers, heeft een gloedvolle transparantie, hoewel de tonaliteit zich niet manifesteert vooraleer de blazers overnemen met weerom een ander idee. Opnieuw is er het zeer stimulerende gevoel van stuwkracht, van weggespoeld te worden door een onweersaanbare vloed van eersterangs melodische inspiratie. Gezien de schoonheid van het eerste idee in de tweede themagroep, lijkt het verwonderlijk dat Dvořák het niet opnieuw aanhaalt in de reëxpositie of er ook later niet naar verwijst. Enkel een componist met een overvloedige vindingrijkheid als Dvořák kan zich een dergelijke luxe veroorloven.[...]

Dvořák creëerde al iets nieuws in zijn symfonische kunst: in plaats van zijn ideeën vorm te geven volgens voorafbepaalde patronen, komt elk ervan tot leven en neemt dit het verloop der gebeurtenissen over. In feite blijkt het hele proces zich zo natuurlijk en moeiteloos te voltrekken dat de inventie van de componist nauwelijks noodzakelijk lijkt. Het is bijna als in een grote roman waarin een brede schare personages zich bewegen en ontwikkelen, en sommige personages ook uit het verhaal verdwijnen, waarbij de auteur als het ware

een hulpeloze observator wordt van hun individuele drama's.[...]

Deze beweging beantwoordt ten volle aan Dvoráks intentie nieuw terrein te ontginnen, maar de triomf ligt in het feit dat hij dit doel bereikt zonder ook maar een zweem van zelfbewustzijn.

De trage beweging is bijzonder origineel, even ontspannen en lumineus als de overeenstemmende beweging in de Symfonie Nr.7 intens en zoekend is. Maar vooral is er, zoals Alec Robertson dit uitdrukt, "een gevoel van pijn in de openingsharmonieën dat nadien sterker uitgesproken wordt". Het is de prikkeling van iemand die grote vreugde en sereniteit ondervindt, maar beseft dat dit niet eeuwig kan blijven duren en dus ten volle moet gewaardeerd worden. Ook hier vinden we een vleugje, hoewel zeer gecontroleerd, van dit bewustzijn van de vluchtigheid van de ervaring dat zo'n belangrijk element was van de laat-romantische gevoeligheid.[...]

Een hoeksteen van de meest diepgaande originaliteit ligt in het vermogen een heel individueel effect te ontwerpen in een taal die gemeengoed is maar die in Dvoráks handen de sprankeling en vitaliteit van iets nieuws krijgt. De vormgeving van deze beweging is gemakkelijk te volgen hoewel er minder in gebeurt dan, bijvoorbeeld, in de Symfonie in d-moll. Het vakmanschap waarmee Dvorák nagenoeg zijn hele muzikale vinding vanaf de allereerste maten vormgeeft, toont aan hoe organisch de procédés van zijn muzikaal denken zijn en hoe verheven zijn graad van meesterschap is.

Het scherzo is boeiend, en is even onweerstaanbaar meeslepend als de overeenstemmende bewegingen in de symfonieën in D-Dur en d-moll. Haar thema's echter verheffen zich met een elegantie en een charme die uitgroeien tot een wals;

in contrast met het sterk diatonische materiaal van de langzame beweging krijgt Dvoráks melodie een sterkere chromatische kleur, en er wordt regelmatig en expressief gebruik van gemaakt. Het hoofdidee van het trio is een tedere volkse melodie met een onderliggende zachte zweem pathetiek.[...]

Dvoráks finale heeft de vorm van een thema met variaties dat hij inleidt met een trompet die als het ware ten dans nodigt.[...]De beweging in zijn geheel kan niet echt als evenknie bestempeld worden van de andere bewegingen wat organische subtiliteit of vindingrijkheid betreft. Veel van haar ideeën zijn typisch opgewekt en aantrekkelijk, zoals de heerlijke arabeske door de fluit of de schitterende aardse episode in c-moll met verwijzingen naar de feesten op het platteland, of de poëtische terugkeer. Als we deze beweging echter aan de hand van dezelfde criteria beoordelen als haar voorgangers, dan is het niet onterecht te stellen dat ze minder inventief en gevarieerd is. Er zijn schitterende opwellingen van verheven stemmingen van het soort waaraan Dvorák zich overgaf in werken als Carnaval, maar deze zijn eerder lawaaiig dan aanstekelijk. De relatief aardse kwaliteiten van delen uit de finale niet te na gesproken, zou terecht kunnen geargumenteed worden dat de Symfonie in G-Dur Dvoráks grootste symfonie is, aangezien de componist deze combinatie van overvloedige zangerigheid met een originele vormgeving zelden overtrof.

*Robert Layton*

### **Libor Pesek**

Libor Pesek werd geboren in Praag, waar hij orkestdirectie studeerde bij Karel Ancerl, Vaclav Neumann en Vaclav Smetacek. In 1958 stichtte hij de Praagse Kamerharmonie en met dit ensemble legde hij de basis voor zijn bekendheid in het toenmalige Tsjecho-Slovakije. In 1980 werd hij chef-dirigent van de Slovaakse Philharmonie en conductor-in-residence van het Tsjechisch Filharmonisch Orkest. Sedert 1987 is hij chef-dirigent en artistiek raadgever van het Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, een orkest dat regelmatig optreedt voor de BBC Proms en talrijke tournees en opnamen verzorgt. Bovendien is hij de eerste gast-dirigent van het Praags Symfonieorkest en voorzitter van het Lentefestival van Praag. Regelmatig vertoef hij in de Verenigde Staten waar hij onder meer optrad als dirigent van het Los Angeles Philharmonic Orchestra, de St. Louis Symphony, de San Francisco Symphony, het Minnesota Orchestra, de Chicago Symphony, het Philadelphia Orchestra, het Cleveland Orchestra,... Ook in Europa is hij een veelgevraagd dirigent. Hij leidde er onder meer het Philharmonia Orchestra, het London Symphony Orchestra, de London Philharmonic, de BBC Symphony, de Staatskapelle Dresden, het Orchestre National de France, het Deens Radio-orkest, het Chamber Orchestra of Europe, het Orkest van de Scala, het Filharmonisch Orkest van Oslo en het Orchestre de Paris. Met het Royal Liverpool Philharmonic Orchestra oogste hij in 1992 groot succes op hun tournee in de Verenigde Staten. In mei 1993 verzorgde hij met dit orkest de openingsconcerten van het Praagse Lentefestival (de eerste maal dat een niet-Tsjechisch orkest deze eer te beurt viel). Ook in 1996 waren ze te gast op het Praagse Lentefestival. In oktober 1994 maakte hij met dit orkest een tournee door Duitsland en Oostenrijk, waar hij onder meer concerteerde in Salzburg en in het Musikverein te Wenen. Ondertussen is Libor Peseks discografie zeer uitgebreid. Zo nam hij alle symfonieën van Dvorák op met het Tsjechisch Filharmonisch Orkest en het Royal Liverpool Philharmonic Orchestra. Met laatstgenoemd orkest nam hij bovendien ook Strauss' Heldenleben op, evenals Smetana's Ma Vlast, Mahlers Negende en Tiende Symfonie en Prokofievs Romeo and Juliet. Het Tsjechische repertoire ligt Libor Pesek zeer na aan het hart. Naast talrijke opnamen van werken van Dvorák, vinden we in zijn discografie ook werken van Suk, Martinu en Janáček. In de nabije toekomst zal hij met het Royal Liverpool Philharmonic Orchestra Novaks Eeuwig verlangen en in het Tatrasgebergte opnamen en met het Tsjechisch Filharmonisch Orkest De Storm.

### **Anatol Ugorski**

Anatol Ugorski werd in 1942 geboren in Siberië. Hij studeerde aan het Conservatorium van Leningrad, met als hoofdvak piano bij Golubovskaja. Toen hij vijftien was, kende hij al het standaardrepertoire voor piano. Niet om politieke of economische redenen trok hij in 1990 naar Berlijn, wel wegens de in zijn vaderland heersende anti-joodse stemming en zijn inzet voor de westerse, en vooral 20ste-eeuwse muziek. Daardoor werd Ugorski buiten het grote solistencircuit gehouden en veroordeeld tot optredens in godvergeten oorden, kleuterscholen, strafkampen,... Na zijn emigratie werd hij al snel ontdekt door de Duitse platenfirma Deutsche Grammophon, die mee aan de basis lag van zijn internationale carrière. In 1992 maakte hij een opmerkelijk debuut in Italië, in het conservatorium van Milaan. Kort daarop volgden debuten in de Münchner Philharmonie, op de Schubertiade van Hohenems, de Salzburger Festspiele, La Roque d'Anthéron,... Regelmatig concerteert hij in de belangrijkste muziekmetropolen: in Berlijn, Frankfurt, Wenen, Madrid, Brussel, Amsterdam, Tokyo, het Ravinia Festival (USA), het Festival de Lanaudière (Canada),... In Parijs alleen al gaf hij in 1993 vijf concerten, en stond hij vorig seizoen in voor de integrale van Skriabins pianosonates. In 1994 gaf hij in deSingel een onvergetelijk recital met werk van Beethoven, Skriabin en Stravinsky. Ugorski is thans ook professor aan de Musikhochschule van Detmold. In zijn discografie vinden we werken van Beethoven (o.m. Diabelli-Variationen), Moesorgski (Schilderijtentoonstelling), Stravinsky (Petrouchka), Schumann (Davidsbündlertänze), Schubert (Wandererfantasie), Messiaen (Catalogue d'Oiseaux), Brahms, Skriabin,...

# MATTHIAS LANGHOFF

ILE DU SALUT. RAPPORT 55 SUR LA COLONIE PÉNITENTIAIRE

naar *Franz Kafka*

Matthias Langhoff groeide op in het naoorlogse Oost-Berlijn waar zijn vader regisseur en intendant van het Deutsches Theater was. Hij zelf ging als regisseur al vroeg



aan de slag in het Berliner Ensemble, waar hij nauw samenwerkte met coregisseur Manfred Karge. In 1976 trok hij naar het westen. De laatste jaren werkt hij voornamelijk in Frankrijk. Bij Matthias Langhoff prijmeert een scherpe visie op wereld en maatschappij en een onwrikbaar engagement.

In zijn theaterbewerking van Kafka's novelle 'In de strafkolonie', geschreven tijdens de Eerste Wereldoorlog, voegt hij eigen tekstfragmenten toe waardoor de nadruk komt te liggen op de thematiek van de oorlog. Matthias Langhoff doopte zijn voorstelling 'Ile du Salut', verwijzend naar een tropisch gevangeneiland waar het verhaal zich afspeelt.

*tekst* Franz Kafka en Matthias Langhoff / *Frans tekst* Laurence Calame / *regie* Matthias Langhoff  
*scenografie & kostuums* Jean Marc Stehlé / *beschilderd doek* Catherine Rankl / *licht* Frédéric Duplessier / *spel* Jean Marc Stehlé, Marcial Di Fonzo Bo, Amiran Amiranachvili, Jean Lambert-wild, Gérard Morel, Arièle Chanty, Benoît Daynes, Manu Lacroix, Peter Wilkinson, Luis Yerly stem Claude Duneton / *coproductie* Théâtre de la Ville (Parijs), TNP (Villeurbanne) / *gedeegeerd producent* L'Hippodrome (Douai)

*spreektaal* Frans - *boventiteling* Nederlands  
kaarten 650 F (-25/65+ 500 F / -19 jaar 250 F)

DONDERDAG 17, VRIJDAG 18, ZATERDAG 19 APRIL 97 . 20 UUR . Rode Zaal

# ROBERT WILSON

LA MALADIE DE LA MORT

van *Marguerite Duras*

*foto's vlnr:* verkleedpartij in Jungborn (1912), kuuroord waar Kafka 3 weken verbleef / Matthias Langhoff / Franz Kafka / Robert Wilson foto Ralf Brinkhoff / Michel Piccoli foto Mario de Curto Lucinda Childs foto Peggy Kaplan / Marguerite Duras



In 'La maladie de la mort' (1982) van Marguerite Duras regisseerde Wilson de Amerikaanse choreografe Lucinda Childs, zowel voor hem als voor deSingel een oude bekende, en de Franse theater- en filmlegende Michel Piccoli.

Een man betaalt een hem onbekende vrouw om samen zes nachten door te brengen waarin hij zichzelf wil genezen van de onmogelijkheid die liefde heet. Het experiment mislukt, de grens wordt niet overschreden: hij is niet in staat zijn leegheid te overwinnen en kan zich niet geven uit angst zichzelf te verliezen; zij blijft voor hem, ondanks de fysieke kant van hun 'relatie', ongrijpbaar en weigert hem te helpen.

*regie & scenografie* Robert Wilson / *regie-assistentie* Ann-Christin Rommen *muziek* Hans-Peter Kuhn / *licht* Heinrich Brunke, Robert Wilson / *kostuums* Frida Parmeggiani / *spel* Michel Piccoli, Lucinda Childs / *coproductie* Théâtre Vidy-Lausanne E.T.E., Ruhrfestspiele Recklinghausen, Europäisches Festival, MC93 Bobigny (Parijs), Festival d'Automne à Paris, Holland Festival (Amsterdam), Wiener Festwochen (Wenen)

*spreektaal* Frans - *boventiteling* Nederlands  
kaarten 950 F (-25/65+ 700 F / -19 jaar 250 F)

MAANDAG 16, DINSDAG 17, WOENSDAG 18 JUNI 97 . 20 UUR . Rode Zaal



Gemeentekrediet



Nationale Loterij



AGFA



DeMorgen

deSingel wordt betoelaagd door de Vlaamse Gemeenschap en geniet de steun van de Provincie Antwerpen

# deSingel



## HOOFDINGANG EN BESPREEKBUREAU

Desguinlei 25 . 2018 Antwerpen  
tel. 03/248.38.00 . fax 03/248.28.28

## ADMINISTRATIE

Jan Van Rijswijcklaan 155 . 2018 Antwerpen  
tel. 03/244.19.20 . fax 03/244.19.59