

DVORÁK

HAPPENING

ISM. KONINKLIJK CONSERVATORIUM VAN DE ARTESIS HOGESCHOOL ANTWERPEN



ZO 08.03.09  **11.30 > 22 UUR**

deSingel internationale Kunstcampus

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

aanvang **11.30 uur**
vermoedelijk einde **22 uur**
alle concerten **Blauwe Zaal**

teksten programmaboek **Tom Janssens**
coördinatie programmaboek **deSingel**
vertaling liedteksten **deSingel**



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 van 10.15 uur > 20.30 uur
kleine snacks, diverse dranken

Rafter Conservatorium (self service restaurant)

12.00 uur > 14.00 uur
18.00 uur > 20.00 uur
goulash met salade, diverse dranken

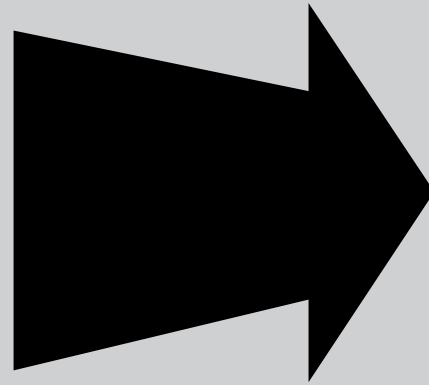
Reclamepanelen omringen de bouwwerf van deSingel. De plaatsing van deze panelen levert extra middelen op om de bouwkosten te financieren. De toelating voor het plaatsen van de advertentiepanelen geldt voor de periode van de bouwwerken.
Wij hopen op uw begrip.

deSingel
Internationale Kunstcampus

deFilharmonie
ROYAL FLEMISH PHILHARMONIC

artesis
koninklijk conservatorium

deFilharmonie geniet de steun van de Vlaamse Gemeenschap, de Stad en de Provincie Antwerpen. Het seizoen 2008-2009 wordt mede mogelijk gemaakt door de Haven van Antwerpen, Vivium, Deloitte, SD Worx, Klara, Knack, Plus Magazine, De Tijd 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 2008-2009 wordt mogelijk gemaakt dankzij de Haven van Antwerpen (hoofdsponsor), De Standaard, Klara en Knack (mediasponsors).



> 11.30 UUR

DEFILHARMONIE OLV. **LIBOR PEŠEK**
ISABELLE FAUST VIOOL

Ouverture 'In de natuur', opus 91	14'
Concerto voor viool en orkest in a, opus 53	31'
Allegro	
Adagio	
Finale (Allegro giocoso, ma non troppo)	

> 12.15 UUR PAUZE

> 13.30 UUR

SYMFONIEORKEST CONSERVATORIUM
ANTWERPEN OLV. **DOMONKOS HÉJA**

Slavische dansen, opus 46	40'
Presto	
Allegretto scherzando	
Poco allegro	
Tempo di minuetto	
Allegro vivace	
Allegro scherzando	
Allegro assai	
Presto	

> 14.10 UUR PAUZE

> 14.30 UUR

BERNARDA FINK MEZZO **ROGER VIGNOLES**
PIANO

Liefdesliederen, opus 83	15'
In de volkstoon, opus 73	10'

ISABELLE FAUST VIOOL **JEAN-GUIHEN QUEYRAS**
CELLO **ALEXANDER MELNIKOV** PIANO

Pianotrio nr 4 in e, 'Dumky', opus 90	33'
Dumka I.	
Lento maestoso - Allegro quasi doppio movimento	
Dumka II.	
Poco adagio - Vivace non troppo	
Dumka III.	
Andante - Vivace non troppo	
Dumka IV.	
Andante moderato - Allegretto scherzando - Meno mosso	
Dumka V.	
Allegro	
Dumka VI.	
Lento maestoso - Vivace	

> 15.30 UUR PAUZE

> 15.45 UUR

PROMETHEUS ENSEMBLE

Serenade voor blazers, cello en contrabas in d, opus 44	23'
Moderato quasi marcia	
Tempo di minuetto	
Andante con moto	
Allegro molto	
Bagatellen voor 2 violen, cello en harmonium, opus 47	21'
Allegretto Scherzando	
Tempo di Minuetto, Grazioso	
Allegretto Scherzando	
Andante con moto	
Poco allegro	

BERNARDA FINK MEZZO **ROGER VIGNOLES**
PIANO

Bijbelse Gezangen, opus 99	25'
----------------------------	-----

> 17.00 UUR PAUZE

> 17.30 UUR

DEFILHARMONIE OLV. **LIBOR PEŠEK**
ALEXANDER MELNIKOV PIANO

Concerto voor piano en orkest in g, opus 33	41'
Allegro agitato	
Andante sostenuto	
Allegro con fuoco	

> 18.15 UUR PAUZE

> 18.45 UUR

ARTIS QUARTETT WIEN
NIEK DE GROOT CONTRABAS

Strijkkwartet nr 12 in F, opus 96, 'Amerikaans'	25'
Allegro ma non troppo	
Lento	
Molto vivace	
Vivace ma non troppo	
Strijkkwintet in G, opus 77	30'
Allegro con fuoco	
Scherzo	
Poco andante	
Allegro assai	

> 19.45 UUR PAUZE

> 20.30 UUR

DEFILHARMONIE OLV. **LIBOR PEŠEK**
JEAN-GUIHEN QUEYRAS CELLO

Symfonie nr 8 in G, opus 88	37'
Allegro	
Adagio	
Scherzo	
Allegro ma non troppo	
Concerto voor cello en orkest in b, opus 104	43'
Allegro	
Adagio	
Finale	

INHOUDSTAFEL

- p.8 **20 X ANTONÍN DVORÁK**
- p.11 **AARZELEND**
DVORÁK EN TSJECHIË
- p.14 **KLEINE HORIZON, KLEINE OMGEVING, KLEIN PUBLIEK**
DVORÁK EN HET LIED
- p.17 **EEN UITZONDERLIJK MENSELIJK DOCUMENT**
DVORÁK EN DE KAMERMUZIEK
- p.20 **DE ZIEL VAN DE REUS**
DVORÁK EN AMERIKA
- p.23 **PERIFERIESYMFONIEËN**
DVORÁK EN DE SYMFONIE
- p.26 **DE VALKUIL ONTLOPEN**
DVORÁK EN HET CONCERTO
- p.29 **LIEDTEKSTEN**
- p.40 **BIOGRAFIEËN UITVOERDERS**
- p.44 **BEZETTINGSLIJSTEN**



Het meest bekende portret van Antonín Dvořák (1879) wordt bewaard in de Österreichische Nationalbibliothek Wenen.

20 X ANTONÍN DVORÁK

Antonin Dvorák mag dan wel een vaste waarde op het concertpodium zijn, wat weten we precies over deze man? Vooraleer uw nationalistische verbeelding op hol slaat: het leven van de Boheemse beenhouwerszoon in twintig stappen.

ANTONIN DVORÁK...

- 1/** ... werd geboren in 1841 in Nelahozeves als de zoon van een slager-hotelier, die - wanneer hij even niet achter de toon- of slachtbank stond - zijn citer bovenhaalde om zijn gasten te trakteren op een streepje muziek. De jonge Dvorák kreeg een viool toegestopt, werd opgenomen in plaatselijke muziekgroepjes en nam deel aan misvieringen en festiviteiten.
- 2/** ... werd in 1853 naar Zlonice gestuurd om zijn studies verder te zetten aan een Duitstalig gymnasium. In deze stad (waarvan het klokgelui hem later inspireerde tot de ondertitel van zijn Eerste Symfonie) kreeg hij verdere lessen in muziektheorie en viool-, piano- en orgelspel.
- 3/** ... besloot tot een carrière in de muziek en schreef zich in 1857 in aan de Orgelschool van Praag. Hij kreeg er les van nationalistisch gezinde Tsjechen als muziekpedagoog Josef Leopold Zvonar en theoreticus Josef Krejčí.
- 4/** ... speelde altviool in het orkest van de Praagse Cecilavereniging en leerde zo het gangbare orkestrepertoire kennen. Dvorák frequenteerde het concertleven en was danig onder de indruk van Liszt, die eigen werk kwam dirigeren, en Clara Schumann, die een recital ten beste gaf.
- 5/** ... zwaaide in 1859 af als volleerd organist, maar kon geen vaste betrekking versieren. Toen in 1862 het Interimtheater (de eerste Tsjechische theaterinstelling) de deuren opende, maakte Dvorák deel uit van het toneelorkest. Als lid van het Interimorkest speelde hij mee in opera's van Mozart, Weber, Auber, Offenbach, Rossini en Verdi.
- 6/** ... speelde in 1863 onder leiding van Richard Wagner, die fragmenten uit zijn muziekdrama's kwam dirigeren. In 1866 stelde het Interimorkest de nationalist Bedrich Smetana aan als chef-dirigent. Dit resulteerde in een gevoelige uitbreiding van het repertoire met Tsjechische operamuziek van Smetana, Šebor, Bendl en Blodek.
- 7/** ... knutselde in zijn vrije uurtjes aan eigen composities, waaronder zijn eerste twee Symfonieën, de liedcyclus Cypressen en een onafgewerkt Celloconcerto. In 1871 gaf hij zijn baan als altviolist op om een carrière als componist na te streven.
- 8/** ... zag zich in zijn ambities gesterkt door uitgever Ludevít Procházka, die uitvoeringen van Dvorák's liederen en kamermuziek organiseerde. In 1873 brak Dvorák door met een koorhymne. Als gevolg daarvan zette het Interimtheater zijn Wagneriaanse opera De Koning en de kolenbrander op het programma.
- 9/** ... beleefde bange uurtjes toen tijdens de repetities De Koning en de kolenbrander afgevoerd werd omwille van de hoge moeilijkheidsgraad. Dvorák nam zich voor zijn schrijfstijl om te gooien, vernietigde tal van jeugdwerken, hernummerde zijn composities en liet zich inspireren door Slavische musicalia. Zijn nieuwe, "niet-Wagneriaanse, maar nationalistische" versie van De Koning en de kolenbrander, die geen noot meer gemeen had met het origineel, werd in 1874 uiterst positief onthaald.
- 10/** ... stelde zich in 1874 met vijftien composities kandidaat voor het Oostenrijkse Staatsstipendium, en werd beloond met 400 gulden. Deze financiële aanmoediging zou de vier opeenvolgende jaren herhaald worden. Het leverde hem lovende woorden op van jurylid Johannes Brahms. Deze tipte in 1877 de gezaghebbende uitgeverij Simrock over Dvorák's uitzonderlijke talent.
- 11/** ... kreeg dankzij Brahms' lobbywerk bij Simrock de opdracht om enkele Slavische Dansen te schrijven. Voor de uitgave daarvan liep het storm aan de kassa. Dvorák werd op geen tijd een internationale beroemdheid. Werk van hem stond op Oostenrijkse, Duitse en zelfs Amerikaanse podia. Van alle kanten regende het opdrachten, waaronder een vioolconcerto voor sterviolist Joseph Joachim.
- 12/** ... was ook sant in eigen land. Hij schreef voor de opening van het Tsjechisch Nationaal Theater de historische 'grand opera' 'Dimitrij', een vervolg op Moesorgski's 'Boris Godoenov'.
- 13/** ... moest met lede ogen toezien hoe anti-Tsjechische gevoelens in Oostenrijk toenamen en gelastte de Weense première van zijn Zesde Symfonie af. "Ook een kunstenaar heeft een vaderland waarin hij moet geloven", aldus Dvorák, die nationale loyaliteit prefereerde boven het nastreven van een Oostenrijks succes.
- 14/** ... onttrok zich in de jaren 1880 aan het politiek grimmige klimaat dankzij invitaties en opdrachten uit Engeland. Het land onthaalde hem als de "musical hero of the hour" en markeerde zijn concerten als "red letter events". Liefst negen keer zou Dvorák, die in Engeland zijn muziek zonder politiek-nationalistisch gebakkelei onthaald zag, het kanaal oversteken.
- 15/** ... kocht een buitenhuisje op het platteland. In "alle rust en afgezonderd van de hele wereld" reviseerde hij er oude werken. Hij schreef er ook nieuwe composities, waaronder de opera 'De Jakobijn', een requiem, het beroemde 'Dumkytrio' en drie concertouvertures.
- 16/** ... accepteerde in 1890 de post van compositiedocent aan het conservatorium van Praag. Een jaar later kreeg hij vanuit New York de vraag of hij er het conservatorium wilde leiden. Dvorák ging in op het financieel uiterst aantrekkelijke aanbod. Hij sprak de belofte uit mee te helpen aan de creatie van een authentiek Amerikaanse muziektaal.
- 17/** ... wekte interesse voor spirituals en indianenmuziek. Hij bestudeerde de mogelijkheden van een op traditionele elementen gestoelde kunstmuziek. Dvorák gaf zelf het goede voorbeeld in composities als zijn Negende Symfonie en zijn 'Amerikaanse' Twaalfde Strijkkwartet en plande een opera, gebaseerd op het verhaal van Hiawatha.
- 18/** ... werd geplaagd door heimwee naar de Boheemse natuur en keerde in 1895 terug naar zijn vaderland. Hij nam zijn taak aan het Praagse conservatorium opnieuw op. Dvorák gaf zijn carrière een nieuwe wending als componist van symfonische gedichten, veelal gebaseerd op de balladen van de Tsjechische dichter K.J. Erben.
- 19/** ... schreef in de laatste jaren van zijn leven enkel nog opera's. Hij was overtuigd dat dit genre van groot belang was voor de artistieke ontvoogding van Bohemen. Een van die opera's was zijn meest succesvolle opera 'Rusalka', gebaseerd op het sprookje van de kleine zeemeermin.
- 20/** ... had bij zijn overlijden in 1904 een onuitwisbare stempel gedrukt op het muziekleven in zijn eigen land, maar had ook in Amerika zijn invloed doen gelden. Hoewel iedereen overtuigd is van de hoge kwaliteit van zijn oeuvre, wordt Dvorák's werk in de hedendaagse musicologie weinig hip bevonden. Voorlopig althans, want zijn esthetische middenveldpositie tussen artistiek conformisme, folkloristische heimatideologie en vrijzinnige retoriek biedt nog veel stof tot nadenken.

wel in de middeleeuwen, er is betrekkelijk weinig fantasie voor nodig om dit verhaal van Pruisische overheersing en Boheemse vaderlandsliefde een eigentijdse draai te geven. Toen Smetana's politiek geladen opera - er zouden nog zes andere volgen - in première ging, zat Dvorák in de orkestbak als altviolist. De componist-in-spe was danig onder de indruk van Smetana's gedurfde opera, niet in het minst omdat deze bewust afzag van folkloristische muziekjes. Smetana - een pupil van Liszt - had de opera namelijk niet opgetooid met volksdeuntjes of vaderlandse wijsjes, maar had de toon ervan opzettelijk modern en origineel gehouden. Het was zijn overtuiging dat een nationale opera het zonder folkloristische 'couleur locale' kon stellen, "zoniet wordt de opera een liedverzameling of een volkse potpourri, maar geen artistiek geheel." Dat Smetana een 'nationale' compositietaal uittekende die meer aansloot bij de eigentijdse muziek van Liszt en Wagner dan bij de Boheemse volksmuziek werd niet door iedereen gewaardeerd. Toen Smetana's opera 'Dalibor' in première ging, haakte het publiek volledig af. Toch deed zijn gradueel ambitieuze wordende muziektaal geen afbreuk aan zijn status als bezieler van de Boheemse muziekscène. Als dirigent van het Interimtheater had hij het repertoire gevoelig uitgebreid met Boheemse opera's. In plaats van succes in het buitenland te zoeken, bleef Smetana zijn verdere leven lang binnen de landsgrenzen. Het grote succes van Smetana's bewust niet-folkloristische De Brandenburger in Bohemen moet Dvorák aan het denken gezet hebben. Zijn muziek kan onmogelijk los worden bekeken van diens invloed. Elke Boheemse componist zag zich immers genoodzaakt zich te schikken naar Smetana's credo: "Mijn doel is het om te bewijzen dat onze componisten niet louter praktiserende muzikanten zijn, zoals andere naties over ons denken, en dat ons talent niet enkel in onze vingers zit, maar ook in onze hersenen. Bovenal wil ik bewijzen dat we een creatieve geest bezitten, dat we onze eigen, karakteristieke muziek kunnen schrijven." In tegenstelling tot de zeventien jaar oudere Smetana was Dvorák echter wél vertrouwd met de Boheemse volksmuziek. Niet alleen was hij opgegroeid in een herberg, hij was als knaap ook actief geweest in plaatselijke muziekgroepjes en voerde als violist in een Praags dansorkestje regelmatig Boheemse dansen uit. Het lag voor de hand dat Dvorák - gezien zijn vertrouwdheid met de inheemse folklore - een op volksmuziek geënte muzikale stijl zou ontwikkelen. Dat zulks niet gebeurde (slechts bij uitzondering zou Dvorák in zijn muziek een volkswijsje overschrijven) is te danken aan het denkkader dat Smetana uitstippelde. Dvorák begreep dat enkel een interculturele dialoog met andere kunstmuziek hoogkwalitatieve composities kon opleveren.

Over het vermeende 'Tsjechische' of correcter: 'Boheemse'

karakter van Dvoráks muziek is dan ook veel te doen. Hoewel de componist ontegenzeggelijk invloeden van Boheemse musicalia in zijn signatuur verwerkte, is het moeilijk de vinger te leggen op die aspecten. Verschillende muziekwetenschappers hebben zich de moeite getroost om wetenschappelijke karakteristieken als 'Boheems' aan te wijzen. Zo werd meermaals gewezen op de aanwezigheid van een zware eerste tel (net zoals in het Tsjechisch ook een accent op de eerste lettergreep valt), onvoorzien wegvallende klemtonen of onmiddellijke herhalingen van het openingsmotief (zoals wel eens in Boheemse dansen voorkomt), harmonische bewegingen in tertsverhoudingen, toonladders met verhoogde kwart en verlaagde septiem, ... Dergelijke vaststellingen zijn vaak aanleiding tot indrukwekkende analyses, waarin elke noot van Dvorák tegen het licht gehouden wordt van volksmuziek. Toch werken dit soort geschriften en denkkaders maar matig bevredigend. Dvorák was geen etnomusicoloog zoals Béla Bartók dat later was: zijn interesse in de Boheemse volksmuziek was gratis en overschaduwde nooit zijn politieke of artistieke integriteit. Bovendien, zo stelt de Tsjechische muzikspecialist Michael Beckerman, "is er geen enkel muzikaal detail dat er prat op kan gaan enkel in Tsjechische muziek voor te komen en nergens anders. Zelfs het gebruik van authentieke Tsjechische volksmuziek zou niet volstaan om een compositie als 'karakteristiek Tsjechisch' te duiden." Laten we niet vergeten dat het Boheemse nationalisme een abstracte voorstelling was, die gevoed werd door een breed ideeëncomplex. Liefde voor het vaderland had niet enkel te maken met volksmuziek, maar ook met een liefde voor de natuur, de steden en de dorpen, historische, politieke en linguïstische factoren. De 'Boheemse identiteit' van Dvoráks muziek zit vevat in dit amalgaam van bespiegelingen, verwachtingen en voornemens. Een ideeëncomplex dat vevat zat in het werk van Smetana. Een componist als Leoš Janáček zag Smetana's bijdrage tot de Boheemse (of in zijn geval: Tsjecho-Slowaakse) muzikale identiteit als de som van een aantal parameters: zijn liefde voor de natuur (zoals bijvoorbeeld hoorbaar in zijn allerbekendste werk, De Moldau), zijn aandacht voor alledaagse gebeurtenissen (zoals in De Verkochte Bruid) en zijn gave om historische pijnpunten of mythische volksfantasieën te expliciteren (zoals in De Brandenburger in Bohemen of De Duivelsmuur). Op een gelijkaardige manier valt ook Dvoráks Tsjechische persoonlijkheid uiteen in diverse, elkaar aanvullende aspecten. Dvorák deelde om te beginnen Smetana's liefde voor de Boheemse natuur. Zijn concertouverture In de Natuur en de pianobundel Uit het Bohemerwoud zijn daarvan veruit de bekendste voorbeelden. Maar ook in zijn overige (programmatische) werken laat Dvorák niet na de Boheemse natuur een soundtrack te verlenen. De

atmosferische klankschilderingen van De Woudduif, De Middagheks of De Waterdweg zijn een romantische voorbode van hoe Sibelius het landschap zou verklanken als een 'lichaam van symbolische vormen'. Deze symfonische gedichten, geïnspireerd door de balladen van K.J. Erben, bespelen tevens ook Dvoráks belangstelling voor fantasierijke legenden en vertelsels - een voorliefde die ook aan zijn sprookjescantate De Bruidshemden en zijn bekendste opera, Rusalka, ten grondslag ligt. Met expliciet vaderlandslievende themata ging Dvorák wat omzichtiger om. Zo schreef hij in 1883 de 'Hussietenouverture', waarin de oorlogshymne van de Hussieten (die ook al door Smetana gebruikt werd in zijn Mijn Vaderland) gecombineerd werd met het Sint Wenceslaskoraal. In composities als het oratorium De Heilige Ludmilla of het koorwerk De Erfgenamen van de Witte Berg schuift de cultureel-politieke code iets verder naar de voorgrond, maar bereikt zelden het niveau van compromitterende artisticeit. En dan is er uiteraard de volksmuziek. Hoewel hij geen volksliedspecialist was, vormde de Boheemse folklore een belangrijke inspiratiebron voor Dvorák. Dat de componist net internationaal doorbrak met de publicatie van zijn Slavische dansen is in dat licht betekenisvol. Deze set gestileerde, niet-functionele dansen (slechts vagelijk geïnspireerd door authentieke deuntjes) werd juist omwille van de 'couleur locale' gemaakt. Dvorák was zich daarvan pijnlijk bewust, en zou het volkse ethos ervan niet nodeloos uitbuiten. De dansante ritmes zouden echter wel doorleven in ander, abstract orkest- en kamermuziekwerk. In talloze werken bediende Dvorák zich van Tsjechische 'dummy', 'furianten' en andere patronen als muzikaal structurelementen. Enkel in zijn liedkunst ging Dvorák wel eens op de knieën voor een prachtige volksmelodie, maar dat mag, gezien de combine stem-begeleiding, geen verwondering wekken.

"Tsjechische muziek lijkt simpel en direct te zijn", zo stelt Beckerman. "De vreugde lijkt er even ernstig als de tragiek, het alledaagse is er net zo belangrijk als het gedenkwaardige, de massa en het individu krijgen er dezelfde ruimte. Aan de basis van hoe Tsjechische componisten over zichzelf en hun muziek denken ligt het gebrek aan pretentie en bombast, de angst voor een al te zelfzekere compositietechniek en een aarzeling zichzelf boven de muziek te plaatsen." Aarzeling: wanneer sprake over Dvorák en zijn Tsjechische of Boheemse identiteit is dit begrip op zijn plaats. We aarzelen wat om hem een volbloed nationalist te noemen, ondanks zijn oprechte liefde voor het vaderland. "Ook een kunstenaar heeft een vaderland waarin hij moet geloven", aldus Dvorák, die nationale loyaliteit prefereerde boven het nastreven van een makkelijk, Oostenrijks succes. Hoe groot Dvoráks geloof ook was, het heeft zijn internationale succes

en appreciatie nooit in de weg gestaan. Wellicht is die moeilijk te duiden combine tussen artistiek conformisme en nationalistische progressiviteit de belangrijkste reden waarom de componist nog steeds wacht op een eigentijdse, muziekideologische positionering. Hem eenvoudigweg reduceren tot nationalist of Brahmsepigoon volstaat niet, zoveel mag duidelijk zijn. De musicologische herontdekking van Dvorák is dan ook een taak voor de toekomst.

IN DE NATUUR, OPUS 91

In de Natuur is misschien Dvoráks minst bekende concertouverture, de orkestrale pracht is er niet minder om. Deze visionaire compositie belooft reeds in de openingsmaten de komst van Mahlers Eerste Symfonie en deelt met dat werk eenzelfde visie op het orkest als een woud aan klanken. Dat is geen toeval, want deze compositie ontstond in Dvoráks vakantieverblijf op het Boheemse platteland. De concertouverture (waarin het onweeraanbare 'elan vital' van de natuur de concertzaal binnenbreekt) was het eerste deel van een orkestrale trilogie, die Natuur, Leven en Liefde zou heten, en gaat bijgevolg Dvoráks andere, meer bekende concertouvertures Carnaval en Othello vooraf.

SLAVISCHE DANSEN, OPUS 46

Met stoute zin voor overdrijving zouden we Dvoráks overbekende orkestdansen afdoen als 'toeristenmuziek'. Met milde zin voor nuancering zeggen we echter het volgende: Dvoráks Slavische Dansen werden geschreven in opdracht van en voor de Germaanse muziekwereld. De opdracht was - achteraf bekeken - een ietwat vergiftigd geschenk. Hoewel de Slavische Dansen Dvoráks internationale roem bezegelden, typeerden ze hem ook als uitheems componist. In tegenstelling tot Brahms, die doorbrak met een gelijkaardige dansenreeks (de Hongaarse Dansen), kreeg Dvorák voortaan een exotisch label opgekleefd. Aan die typecasting kon de eersteklas muziek niets verhelpen.

KLEINE HORIZON, KLEINE OMGEVING, KLEIN PUBLIEK

DVORÁK EN HET LIED

Wat maakt een groot liedcomponist? Sinds Schubert aan het begin van de negentiende eeuw het correlaat tussen gezongen poëzie en aangeslagen toetsen een ongekende diepgang verleende, is het Lied met grote L (om het te onderscheiden van louter zang) niet weg te denken uit de muziekgeschiedenis. De grofweg 660 liederen die Schubert schreef, demonstrenen niet enkel zijn literaire gevoeligheid, maar ook zijn uitzonderlijke gave elke emotie of gedachtegang te omkleden met passende muzikale expressie. Door de betekenis en de vertelkracht van elke versregel of strofe om te zetten in een variëteit aan stijlen, vormen, melodische lijnen, modulaties of begeleidingsfiguren, maakte Schubert het Lied tot typevoorbeeld van compositorisch raffinement. Een intellectuele verleiding kortom, die geen enkele componist kon weerstaan. Ook Dvorák niet.

Laten we er maar gelijk voor uitkomen. Dvoráks pakweg honderd liederen en duetten behoren niet tot het grote liedrepertoire. Hoewel begiftigd met zijn wonderlijk gevoel voor melodische vormgeving, vormen Dvoráks liederen een weinig belangwekkend hoofdstuk in de geschiedenis van het Lied. Erg hoeft dat niet te zijn, want onbeduidend heet daarom nog niet onknop. Integendeel, het was te verwachten dat een melodius componist als Dvorák prachtige liederen uit zijn mouw te schudden had. Oninteressant zijn ze evenmin: Dvoráks fijnste liederen zijn namelijk juist deze die de veeleisende Germaanse liedconceptie uit de weg gaan en de daaraan verbonden kunstzinnige aspiratie verruilen voor ongecompliceerd, eerlijk zingplezier. Die focus op ongekunsteld musiceerplezier wordt gelijk duidelijk in Dvoráks eerste liedbundel, Cipressen, op teksten van Gustav Pflieger-Moravský en geschreven in 1865 (het jaar waarin hij er nog niet aan dacht zich als componist te profileren). De componist zou later met reden goedkeurend terugkijken op deze bundel: vier liederen zou hij in 1882 uitgeven onder zijn opus 2, acht andere liederen herwerkte hij in 1888 tot de Liefdesliederen, opus 83 en één lied zou hij omwerken voor klavier als onderdeel van zijn pianobundel Silhouetten, opus 8. Nog een ander lied uit deze bundel werd herbruikt in de opera De Koning en de Kolenbrander en twaalf liederen zou Dvorák onder de titel Avondliederen herschrijven voor strijkkwartet. De liederen van Cipressen (alle op Tsjechische teksten) volgen het Schubertiaanse schoolboekje naar de letter: er zijn versnellingen of vertragingen op geagiteerde of verzadigde verzen, harmonische mineurwendingen wanneer de tragiek om de hoek loert, een sporadische illustratieve tremolo of kronkel in de begeleiding en een fijn evenwicht tussen piano en stem. Dvorák etaleert er ook zijn melodisch talent in liederen zoals het aangrijpend intrieste Dode Harten (met beweeglijke akkoorden en tegenzang in de piano). Waar Cipressen zich bediende van amoreuze of

natuurbeschouwelijke teksten, daar waren Dvoráks volgende liederen iets ambitieuzer van aard. Met keuze voor poëzie van Eliska Krásnohorská, Karel Jaromír Erben en Vitezslav Hálek sprak Dvorák zijn liefde voor vaderlandse lyriek uit. In tegenstelling tot Cipressen echter ontbreekt het deze liederen aan spontaniteit en naïeve charme. De parallel hiermee geschreven Vier liederen op Servische Volkspoëzie, opus 6 mikken op tekstueel vlak minder hoog en bieden qua muzikale uitwerking weinig spannends: de enkele vindingrijke vondsten worden weggespeeld door een stuntelige pianobegeleiding en saaie melodieën. Ook Dvoráks volgende liedbundel, de Zes Lieder uit het Köninginhofer Handschrift, opus 7, moeten het stellen zonder al te opmerkelijke ideeën.

Dvoráks gave voor hoogkwalitatieve liedkunst laat zich voor het eerst horen in 1876 in zijn Moravische Duetten, opus 32, voor sopraan en alt. Een gelijkaardige duetbundel (opus 20) op teksten van Moravische volksliederen ging deze compositie vooraf. De krukkige pianofiguren van de Servische liederen zijn in dit opusnummer ingewisseld voor een fijne begeleiding, die soms vervaarlijk dicht aanschurkt bij de stemmen. De melodieën van deze liederen (soms met uitzonderlijk grote sprongen) zijn van Dvoráks hand, al behield hij het spontane, volkse karakter dat bij de teksten hoort. Die melodische gratie viel ook Johannes Brahms op, zodat hij de bundel aanpreef bij zijn uitgever Fritz Simrock. “Als je deze liederen doorspeelt, zal je net zo verrukt zijn als ik. En als uitgever zal je vooral geïntrigeerd zijn door hun prikkelende originaliteit. Dvorák is een uiterst getalenteerd man: deze duetten vertellen je alles over hem en zullen het beslist niet onaardig doen in de verkoop.” Toen Simrock overging tot de publicatie van deze duetten, besloot hij ze enkel van Duitstalige teksten te voorzien. Dit was zeer tegen de zin van Dvorák, die gehoopt had met deze bundel het Lied ook een duurzame Boheemse stem te geven. Dvoráks volgende liedbundel, de Drie Moderne Griekse Lieder, opus 50 voor bariton en piano, draagt in dat verband een misleidende titel. De liederen werden geschreven op Tsjechische poëzie van Václav Nebeský, die hiervoor Griekse verhalen als uitgangspunt nam. Muzikaal verkent Dvorák hier nieuwe horizons: de ballade-achtige opzet van Nebeský's poëzie noopt tot een meer narratieve uitwerking, waarin vooral de zenuwachtige en geagiteerde pianobegeleiding en de zanglijn in operastijl opvallen.

Met de Zigeunermelodieën, opus 55 uit 1880 leverde Dvorák een waardige opvolger van zijn Moravische Duetten. De inventieve, soms dansachtige begeleidingen (zoals in Mijn Lied klinkt), de prachtige poëzie van Adolf Heyduk, de melodische inventiviteit, de fantasierijke tussenspelen (zoals in Hoor Mijn Triangel), de subtiel openvouwende structuren (zoals in Stille Wouden), de nu en dan tegendraadse begeleiding (zoals in De Oude Moeder)

of vindingrijke zanglijnen (zoals in de slotregels van De Wolken van de Tatrahoogte): het zijn allemaal elementen die deze bundel tot een juweeltje maken. Dvorák wist die hoge kwaliteit te bestendigen in zijn volgende bundel, In de Volkstoon, opus 73, waarin hij expliciet Boheemse en Slowaakse volksmuziek imiteert. Dat levert niet enkel een prachtige serenade op (Goedenacht), maar ook een ontroerende, intimistische dialoog tussen piano en stem (De Klaagster), een sprankelende dansatmosfeer (Bezit en Verlies). Dat Dvorák onderhand een perfecte gevoeligheid voor het lied bezat, mag duidelijk zijn uit zijn volgende, Duitstalige bundel. Dvoráks vierdelige opus 82 pareert gedichten van Otilie Malybrok-Stieler met prachtig meditatieve melodieën, verrassende harmonische kleuren en wonderlijke begeleidingen (zoals het pre-impressionistische gekabbel in Aan de Beek). De poëtische verstillings uit deze bundel trekt Dvorák nog door in zijn laatste en meest persoonlijke liedcyclus, de Bijbelse Gezangen, opus 99. Hiervoor plukte de componist psalmverzen uit de zeventiende-eeuwse (protestantse) Kralicebijbel en plaatste ze in een opvallend sereen en religieus kader. Deze 'imaginaire kerkmuziek' stelt het bijgevolg zonder opgesmukte pianobegeleidingen of gezochte effecten. Sommige commentatoren gaan zover om in deze cyclus de invloed te zien van de spirituals die Dvorák tijdens zijn verblijf in Amerika leerde kennen. Vanuit dat standpunt lijken de Bijbelse gezangen opmerkelijk sereen of zelfs steriel. Niets is minder waar: de sfeervolle, ingetogen atmosfeer van deze bundel sorteert een wonderlijk effect, dat nauwelijks onbewogen laat.

Het bruggetje tussen Dvoráks liederen en de Boheemse identiteit is gauw gemaakt. Al sinds het prille begin was de conceptie van het Lied verbonden met de notie van een nationale identiteit. In de achttiende eeuw werd het lied in Germaanse middens beschouwd als medium bij uitstek waarmee het Duitse volk rechtstreeks kon worden aangesproken. Populair waren liederen waarin de natuur, de liefde of het eenvoudige leven bezongen werden: topics die de aandacht van de reële politieke situaties afleidden naar meer humanitaire, idyllische of utopische regionen. Tijdens de negentiende eeuw ebde dit soort nationalistisch escapisme wat weg, ten voordele van hoogkwalitatieve poëzie. In handen van nationalisten echter kreeg het Lied een (on)uitgesproken nationale draagkracht. Dvoráks voorkeur voor de Tsjechische taal en volkspoëzie mag echter niet verward worden met een verborgen politieke agenda. Hoewel hij de nationalistische strekking van zijn mentor Smetana (die slechts een tiental liederen produceerde) deelde, was Dvorák vooral geïnteresseerd in de kunstzinnige aspecten van liedkunst. Alleen daarbuiten, in zijn ijver voor de publicatie van de originele, Tsjechischtalige teksten en zijn pleidooi voor

uitvoeringen in het Tsjechisch, liet Dvorák zich gelden als een verdediger van de vaderlandse cultuur. Toen Eduard Hanslick hem in 1882 aanraadde “op z'n minst toch ook een paar Duitse gedichten op muziek te zetten”, maakte deze (wellicht onbewust) de juiste analyse: de muziek van Dvoráks liederen bewoog zich zozeer in de periferie van de Germaanse liedkunst dat er geen echt muzikale rechtvaardiging was voor Dvoráks tekstuele voorkeur voor Tsjechische poëzie. “Ik vind dat u niet zou moeten doorgaan met alleen Tsjechische teksten op muziek te zetten voor een klein publiek, terwijl uw grote publiek afgescheept wordt met slechte vertalingen, hetgeen gemakkelijk ertoe kan leiden dat uw werken onjuist worden beoordeeld. Uw kunst verlangt een bredere horizon, een Duitse omgeving, een groter, niet-Tsjechisch publiek.” Goedbedoelde raadgevingen, maar Dvorák dacht er het zijne van en bleef liederen in het Tsjechisch schrijven. Dat voor 'het grote publiek' zijn liedkunst nog steeds onontgonnen terrein is, is wellicht het rechtstreekse gevolg van die koppigheid.

EEN UITZONDERLIJK MENSELIJK DOCUMENT

DVORÁK EN DE KAMERMUZIEK

“Dvorák is known by samples”, zo oordeelde H.C. Coles in 1920 in *The Musical Times*. Bijna negentig jaar later is er aan die vaststelling niet zo gek veel veranderd. Zoals dat wel vaker gaat bij bewonderde componisten, verhult hun populariteit een slechts gefragmenteerde kennis van hun muzikale oeuvre. Het immense appeal van zijn Negende symfonie werpt een slagschaduw op andere, mogelijks nog mooiere symfonieën als nummer zeven of acht. Hetzelfde is het geval met Dvoráks kamermuziek: hoewel de componist een groot aantal werken voor kamermuzikale bezetting schreef, is daar slechts een handvol werken van bekend. Het Dumkytrio of het 'Amerikaanse' strijkkwartet omsluiert een resem kamermuziek die misschien niet zo zeer ophefmakend is, dan wel het beluisteren meer dan waard.

Dat Dvorák zijn carrière startte als altviolist en aangewezen was op de muziekpraktijk wordt wel eens opgeworpen als drijfveer voor zijn levenslange affiniteit met kamermuziek voor strijkers. Speculatie misschien, al was Dvoráks eerste kamermuziekwerk effectief een strijkkwintet met twee altviolen. Het zou echter in het strijkkwartet zijn dat Dvorák zijn meest volslagen kamermuzikale signatuur ontwikkelde. Kwartetmuziek, zo stelde de componist, was een uitstekend medium om “ideeën uit te werken die in mijn hoofd kleven”. Zijn eerste strijkkwartet (opgedragen aan Josef Krejci, zijn docent aan de Praagse orgelschool) is daar meteen een treffend voorbeeld van: het hoofdthema van het openingsdeel uit dit strijkkwartet dient als aanzet voor de hoofdthema's van de overige drie delen. De daarop volgende strijkkwartetten (door Dvorák vernietigd, maar gelukkig genoeg in kopieën bewaard) laten zien hoe de componist zich het kwartetspel eigen maakte. Opvallend is dat Dvoráks Derde Strijkkwartet een expliciete verwijzing bevat naar het (verboden) Slavische vrijheidslied 'Hej Slovane'.

Dit soort expliciete verwijzingen zou Dvorák achterwege laten. In plaats daarvan experimenteerde hij begin jaren 1870 met nieuwe vormen en genres. Onder de werken die hij omstreeks deze tijd schreef (en even later weer vernietigde), bevonden zich een cellosonate, twee pianotrio's, een vioolsonate en een octet. De werken die aan Dvoráks destructieve zelfkritiek ontsnapten, laten zien dat de componist de experimentele toer op ging. Zo was het Zesde Strijkkwartet uit 1873 oorspronkelijk bedoeld als één lange beweging, die opgebroken werd in vijf onderdelen. Ook zijn Eerste Pianokwintet was duidelijk het resultaat van wroet- en denkwerk. Alleen al de (zwaar verknipte en verplakte) autograaf getuigt daarvan. Het Zevende Strijkkwartet uit 1874 markeert het eindpunt van deze compositorische ontwikkeling. De harmonische symmetrie, het uitgebalanceerde stemmenspel, de voor Dvorák typische volkse melodieën: alle wijzen ze erop dat de componist zich een nieuw geluid toe-eigende.

Dat de componist zich vanaf nu ambitieuzer doeleinden stelde, wordt duidelijk aan zijn Strijkkwintet, opus 77. In tegenstelling tot zijn jeugdkwintet opteerde de componist hier voor een strijkkwartetbezetting plus contrabas. De rijkdom aan ideeën, de harmonische contouren en bovenal de symfonische aspiratie van dit kwintet markeren een trefzekerheid die in Dvoráks vorige kamermuziek nog ontbrak. Gesterkt door die verworvenheid waagde de componist zich andermaal aan een 'klassiek' kamermuziekgenre: het pianotrio. Waar de pianobegeleiding in het Pianokwintet een ietwat overdonderende indruk naliet, daar wist Dvorák in zijn eerste twee pianotrio's alle stemmen perfect op elkaar af te stemmen.

In de kamermuziekwerken die volgen zijn de volkse invloeden onnipresent. In het Achtste Strijkkwartet zet Dvorák voor het eerst een 'dumka' (een Pools-Oekraïense melancholische volkszang) op papier. In het Negende Strijkkwartet zwiert een onstuimige polka in het klankbeeld en in de merkwaardige Bagatellen horen we - dankzij het gebruik van een harmonium - echo's van Tsjechische doedelzakmuziek. Die graduele inmenging van folkloristisch aandoende musicalia binnen kunstmuzikale genres als strijkkwartetten, -kwintetten en pianotrio's viel blijkbaar in de smaak. De componist kreeg in 1878 dan ook de vraag om een specifiek 'Slavisch' kwartet te schrijven. Het resultaat, het vinnige Tiende Strijkkwartet, speelt bijgevolg met nadruk de nationalistische kaart: korte melodietjes, kwieke figuurtjes, regelmatige herhalingen, een polkadans in het openingsdeel, een dumka als langzame beweging en een 'skocná' (een snelle Tsjechische dans) in het laatste deel. Ook in de Vioolsonate (Dvoráks enige solosonate die overgeleverd werd) vinden we een gelijkaardige, volkse atmosfeer.

Dvorák verwijderde zich van dit folkloristische idioom aan het begin van de jaren 1880. De snedige ritmes en speelse melodieën van het Tiende Strijkkwartet werden in het Elfde Strijkkwartet vervangen door een meer artistieke, 'Brahmsiaanse' aanpak. Het verschil tussen beide kwartetten is dan ook opmerkelijk: waar voordien een aanstekelijk kader gecreëerd werd, staat nu de dramatiek van akkoorden, thematisch stemmenspel en ritmisch gelaagde patronen centraal. Het Derde Pianotrio van 1883 zet die tendens tot muzikale theatraliteit nog verder, ondermeer door in het openingsdeel al in zes maten van pianissimo tot fortissimo te evolueren.

Als om deze nieuwe, 'klassieke' wending wat te laten inwerken, schreef Dvorák (met uitzondering van de Ballade voor viool en piano) tot 1887 geen kamermuziek meer. Toen hij zich aan het eind van de jaren 1880 opnieuw over het ensemblespel boog, leek hij niet in staat de dramatische, 'kunstzinnige' schriftuur van zijn Elfde Strijkkwartet en Derde Pianotrio verder te zetten. In plaats daarvan ontstonden een rits kleinere werkjes, waaronder een Terzetto en



Antonin Dvorák (1891), pastel van L. Michalek, bewaard in de archieven van het Praagse conservatorium.

een cyclus Miniaturen voor twee violen en altviool, een instrumentale hercompositie van zijn liedcyclus Cipressen voor strijkkwartet. Het leek uit met Dvorák's belangstelling voor de klassieke schrijftuur: toen hij zich met het Tweede Pianokwintet andermaal aan een traditioneel genre wijdde, greep hij terug naar de spontane, ongekunstelde muziek van de late jaren 1870. De zorgeloze, nadrukkelijk primitieve opzet en rijke melodieën maken dit pianokwintet dan ook tot een van Dvorák's meest geliefde werken.

Een compositorische versoepeling betekent in Dvorák's oeuvre vrijwel steeds een terugkeer naar volkse muziekjes. Het zogenaamde Dumkytrio - waarin twee keer drie bewegingen de vorm aannemen van een dumka - is het eerste werk uit de jaren 1890 dat vanuit die hoek te bekijken valt. Maar, ook de kamermuziekwerken die Dvorák enkele jaren later in Amerika schreef, zijn uitdrukkingen van zijn verlangen "iets echt melodisch en simpel" te schrijven. Het 'Amerikaanse' Twaalfde Strijkkwartet, het Derde Strijkkwintet (met opnieuw twee altviolen) en de Vioolsonatine delen niet enkel de bewust 'naïeve' aanpak van Dvorák's Amerikaanse jaren, het zijn ook opvallend eenvoudige werken, waarin melodie primeert boven kunstig wroetwerk. In plaats van een kunstig uitgewerkte en contrastrijke compositie prefereert Dvorák charmante, maar regelmatige melodieën en herhalingen.

Bovenstaand overzicht geeft aan dat Dvorák's kamermuzikale schrijftuur niet in één zin samen te vatten is. De componist weifelde een leven lang tussen klassieke contouren, volkse primitiviteit en muzikale experimenten. De middelen waarmee hij nu eens de ene, dan weer de andere kant uit ging, zijn overigens legio. Dvorák's laatste twee strijkkwartetten (de numerieke volgorde weerspiegelt niet helemaal de ontstaansgeschiedenis) vatten die dialectiek in alle extremiteit samen. Waar het Veertiende Strijkkwartet een ingenieuze constructie is met langouereuze melodieën en herfstige tonen, daar hangt het Dertiende Strijkkwartet aan elkaar door korte, repetitieve motiefjes en een overdaad aan onverwachte pauzes en herhaalde noten. Eerstgenoemd kwartet mag bijgevolg symbool staan voor Dvorák's meesterlijke behandeling van de romantische vormtaal, laatstgenoemd werk is embleem voor zijn levenslange zoektocht naar nieuwerwetse klanken. In hoeverre hij zich daarvoor van volksmuziek bediende, is uiteindelijk bijzaak. Dvorák's kamermuziek legt voortdurend getuigenis af van een mateloze creativiteit en originaliteit, en verdient het daardoor de 'gesampled' populariteit te ontstijgen. Of, zoals H.C. Colles al wist in 1920: "[Dvorák's chamber music works] form in their strength and weakness, their simplicity and their complexity, an extraordinary human document. They show the effect of contact with the larger world upon an unsophisticated nature too sensitive to remain uninfluenced by such contact but too true to lose its identity."

PIANOTRIO NR 4, OPUS 90, 'DUMKY'

Dvorák's origineelste pianotrio is gelijk zijn bekendste. Geen vier delen, geen sonatevormen, geen rondo's of metamuzikale knipoogjes naar de traditie, maar een pretentieuze opeenvolging van zes 'dumky'. Voor een goed begrip: een dumka is een ietwat meditatieve, gezongen of instrumentale lamentatie van Poolse of Oekraïense origine, waarin elegische zanglijnen afwisselen met dansachtige fragmenten. Dvorák smeedt twee keer drie dumky aan elkaar: een op sixtintervallen gebaseerde eerste dumka, gevolgd door een harmonisch aanstekelijke tweede en een variatiereeks als derde dumka. Daarna volgen een mysterieuze mars annex wals (dumky nr. 4), een heroïsch aftrappende elegie (dumka nr. 5) en een met schroomvallige snikjes opgesmukte finale (dumka nr. 5).

SERENADE VOOR BLAZERS, CELLO EN CONTRABAS IN D, OPUS 44

Zo het woordenboek wil, is de serenade een vooral achttiende-eeuwse, instrumentale vorm die bedoeld was als een in de buitenlucht gebrachte muzikale groet. Leuk, maar vooral het moment waarop serenades gespeeld werden, is belangrijk: een serenade hoort namelijk in de avondschemering gespeeld te worden. In het woordje hoor je niet alleen het Italiaanse "sera" ("nacht"), maar ook "sereno" ("opgewekt" of ook wel "open hemel"): vrolijke, onbezorgde avondmuziek dus. Dat is exact wat Dvorák afleverde met zijn serenade voor blazers. Leun achterover en verwacht u aan een Boheemse variant op Mozartiaanse blazersfrasen.

BAGATELLEN VOOR 2 VIOLLEN, CELLO EN HARMONIUM, OPUS 47

Klein maar fijn. De Bagatellen van Dvorák mogen dan wel een hulde aan het kleinood zijn, het zijn geenszins prullerige stukjes. Deze zes bagatellen voor de eigenaardige bezetting van twee violen, cello en harmonium werden geschreven in 1878, toen de componist ten huize van muziekcriticus en Smetanavriend Josef Srb-Debrnov [sic] bereid gevonden werd om een potje te musiceren. Dvorák maakte handig gebruik van Srb-Debrnov's harmonium en imiteerde daarmee de doedelzakklanken van menig Boheemse muziekgroep. Kamermuziek zonder pretentie.

STRIJKKWINTET IN G, OPUS 77

Wat op het eerste zicht een zorgeloze compositie lijkt, is in feite een compositorische overwinning. Met zijn Tweede Strijkkwintet (het eerste met contrabas) schudde Dvorák de Wagneriaanse schrijftuur van zich af, maar behield het gevoel voor muzikaal drama. Zo gaat de componist vanaf de aanzet gelijk in de diepte met een vijftiental onrustwekkend sombere maten, alvorens een bloedmooi 'Allegro con fuoco' op te duiken. Net zo verrassend: een Boheems scherzo, een met prachtige dialogen versierde langzame beweging en een finale in pirouettefiguren.



Ferdinand Lachner (viool), Hannus Wihan (cello) en Antonin Dvorák (piano) creëerden het Dumky Trio in 1891 in Praag..

DE ZIEL VAN DE REUS

DVORÁK EN AMERIKA

“Amerika triomfeert over materie, maar negeert alle dingen die de geest bekoren,” aldus operettekonink Jacques Offenbach in een van z'n meer filosofische buien. De componist van burleske cancan en gevat variété pende zijn Amerikaanse belevenissen neer in een rits lezenswaardige 'Notes d'un musicien en voyage'. Na twee maanden concertreizen in de Verenigde Staten wist Offenbach genoeg over het wel en wee van de 'nieuwe wereld': “Het huidige Amerika is als een reus die weliswaar de fysieke perfectie bereikt, maar die ook iets mist: een ziel. En de ziel van een volk is kunst, de uitdrukking van het gedachtegoed in de meest verheffende vorm.”

Tussen de regels van Offenbachs doordachte kroniek lees je hoeveel belang de negentiende-eeuwse kunstenaar hechtte aan het nationalistische karakter van kunst. Zijn beschouwende woorden illustreren echter niet alleen een Europees, romantisch muzikale ideaal, maar omcirkelen ook het markante gebrek aan professioneel muziekonderwijs in de Verenigde Staten. Daarmee legde Offenbach de vinger op de wond in het kunstendebat: artistieke instellingen in Europa werden deels gesteund door overheidsinstaties, terwijl de Amerikaanse kunstwereld het zonder geldelijke steun van Uncle Sam moest stellen. “Laat privé-initiatief de beschermende rol spelen die regeringen in Europa spelen,” luidde Offenbachs antwoord.

Zo gezegd, zo gedaan, dacht de New Yorkse pianiste Jeannette Thurber. Met het geld van haar gefortuneerde echtgenoot-kruidentier stampte ze in 1885 het National Conservatory of Music of America uit de grond. Niet alleen de ambitieuze titel van deze instelling, maar ook de baanbrekende opzet ervan gooide hoge ogen in muzikaal New York: tegen een zacht prijsje liet deze school alle studenten toe, ongeacht hun afkomst, religie, huidskleur of geslacht. Ook gehandicapte studenten werd een plaats op de schoolbanken aangeboden. Zoveel democratisch altruïsme diende uiteraard een ander, meer artistiek doel: het vormen van een autonome, Amerikaanse muziekstijl. En daarvoor keek Thurber met belangstelling naar muzikaal Europa, waar enkele vaderlandslievende componisten hun muziekstijl vastknoopten aan volkswijsjes en inspiratie vonden bij de eigen taal en het nationale verleden. Al werden enkele van deze componisten door het artistieke 'juste milieu' weggelachen, toch slaagden sommigen er met succes in om het nationale idioom te koppelen aan de westerse symfonische traditie. Wellicht de belangrijkste onder hen was de Tsjechische componist Antonin Dvorák. Dvoráks successtory - van eenvoudige slaggerszoon tot mascotte van artistiek Bohemen - was Thurber niet ontgaan. In 1891 vroeg ze de componist of hij het directoraat van haar conservatorium op zich wilde nemen. Dvorák twijfelde, aanvaardde, vertrok en triomfeerde. Niet alleen werd hij onthaald als de 'redder' van de Amerikaanse kunstmuziek, hij deed er alles aan om het ook te zijn.

Was de heterogene volksmuziek van dit land voordien nog onderwerp van spot, dan wees Dvorák op het vitale belang ervan: “Het maakt weinig uit of toekomstige Amerikaanse volksmuziek haar inspiratie haalt uit negermelodieën, creolenliederen, roodhuidengezang of klaagzieke deuntjes van Duitsers of Noren met heimwee. De basis van goede muziek ligt zonder twijfel verscholen in alle rassen uit dit grote land.” Zo wist de Boheemse nationalist zijn enthousiasmerende interesse in de muzikale folklore van de Verenigde Staten over te dragen op een boel jonge componisten. Met evenveel gedrevenheid liet hij transcripties maken van indianenmelodieën en bestudeerde hij negrosspirituals. Maar eveneens wist Dvorák z'n eigen muziektaal te verrijken met auditieve americana. Melodische rareitjes, harmonische buitenisigheden, ritmische aardigheidjes: de gevarieerde volksmuziek, maar ook 's lands geschiedenis boden Dvorák behoorlijk wat inspiratie. Het leverde hem zijn Negende Symfonie, Uit de nieuwe wereld, en het beroemde Amerikaanse Strijkkwartet op, maar ook de cantate 'The American Flag', enkele liederen, het Celloconcerto en de Sonatine voor viool en piano.

Dvoráks Amerikaanse avontuur was geen lang leven beschoren. De bejubelde componist zou al in 1895 naar z'n thuisland terugkeren. Heimwee naar het vaderland, maar ook groeiende ergernis over de Amerikaanse 'way of life' deden hem ertoe besluiten het contract te verbreken. Dvorák greep echter een niet nagekomen loonovereenkomst aan als argument. Vanuit Bohemen liet Dvorák fijntjes weten dat hij niet van plan was ooit nog naar New York terug te keren.

Of Dvorák erin geslaagd was om de Verenigde Staten de “weg naar het beloofde land en het rijk van nieuwe, zelfstandige kunst” te wijzen, is een vraag die niet rechtlijnig te beantwoorden valt. Geen enkele van zijn leerlingen heeft een baanbrekende rol gespeeld in de muzikale ontvoogding van Amerika. De leerlingen van zijn leerlingen daarentegen hebben wel een onuitwisbare stempel gedrukt op muzikaal Amerika. Dvorák kan zich namelijk de muzikale grootvader noemen van componisten als Aaron Copland, Charles Ives, Duke Ellington en George Gershwin. Ondanks die genealogische lijn draagt hun muziek totaal andere waarden uit, die het moeilijk maakt het eigenlijke succes van Dvoráks Amerikaanse verwezenlijkingen te meten. Ook al wist Dvorák geen echt muzikale gestalte te geven aan Amerika, toch mag de symboolwaarde van zijn aanwezigheid niet onderschat worden. De componist was namelijk de esthetische hefboom waarmee binnen de Amerikaanse muziekscène het debat over nationalistische muziek opgekrikt werd tot een zaak van het hoogste belang. Tijdens zijn verblijf had Dvorák in verschillende tijdschriften zijn belangstelling voor Afro-Amerikaanse, Indiaanse en andere inheemse volksmuziek laten blijken. De



Broadway, New York, waar Dvorák vaak ging wandelen.

vraag of een nationale muziek net wel of net niet gecreëerd kan worden op basis van deze muziek zou buitensporig veel aandacht krijgen in de jaren die volgden op Dvoráks Amerikaanse reis. De New Yorkse muziekcriticus Henry Krehbiel gaf in 1899 de vraag een forum in zijn artikels voor de New York Tribune. De muzikethnografe Alice Fletcher nam Dvoráks aansporingen tot het verzamelen van authentiek materiaal ernstig en publiceerde in 1900 het boek *Indian story and song from North America*. Dat de hierin verzamelde liederen onderworpen werden aan een harmonische 'correctie', was bijzaak. De publicaties van Krehbiel en Fletcher waren de voorboden van de toenemende sensibiliteit voor het cultuurleven van de 'Native American'.

Minstens zo belangrijk als de muziekethetische discussies was, dat sinds Dvoráks vertrek naar de 'oude wereld' op Amerikaanse concertpodia een gevoelige verhoging van 'nationalistische', op volksmuziek gebaseerde composities waarneembaar was. Componisten als Arthur MacDowell, Arthur Farwell en Amy Beach lieten zich inspireren door Indianenliederen. Een componist als Henry Gilbert werkte met Afro-Amerikaanse volksmuziek en Henry Burleigh

herschreef enkele negrosspirituals voor gebruik in de concertzaal. Op die manier werd de illusie gecreëerd van een 'Amerikaanse muziek'. Hoewel imaginair, bleek het idee van een nationale muziek krachtig genoeg om een hele generatie componisten in de pen te doen kruipen. Maar ook: om een daarop volgende generatie componisten de kans te geven een nieuwe, niet op volksmuziek gebaseerde kunstmuziek te kunnen laten ontwikkelen.

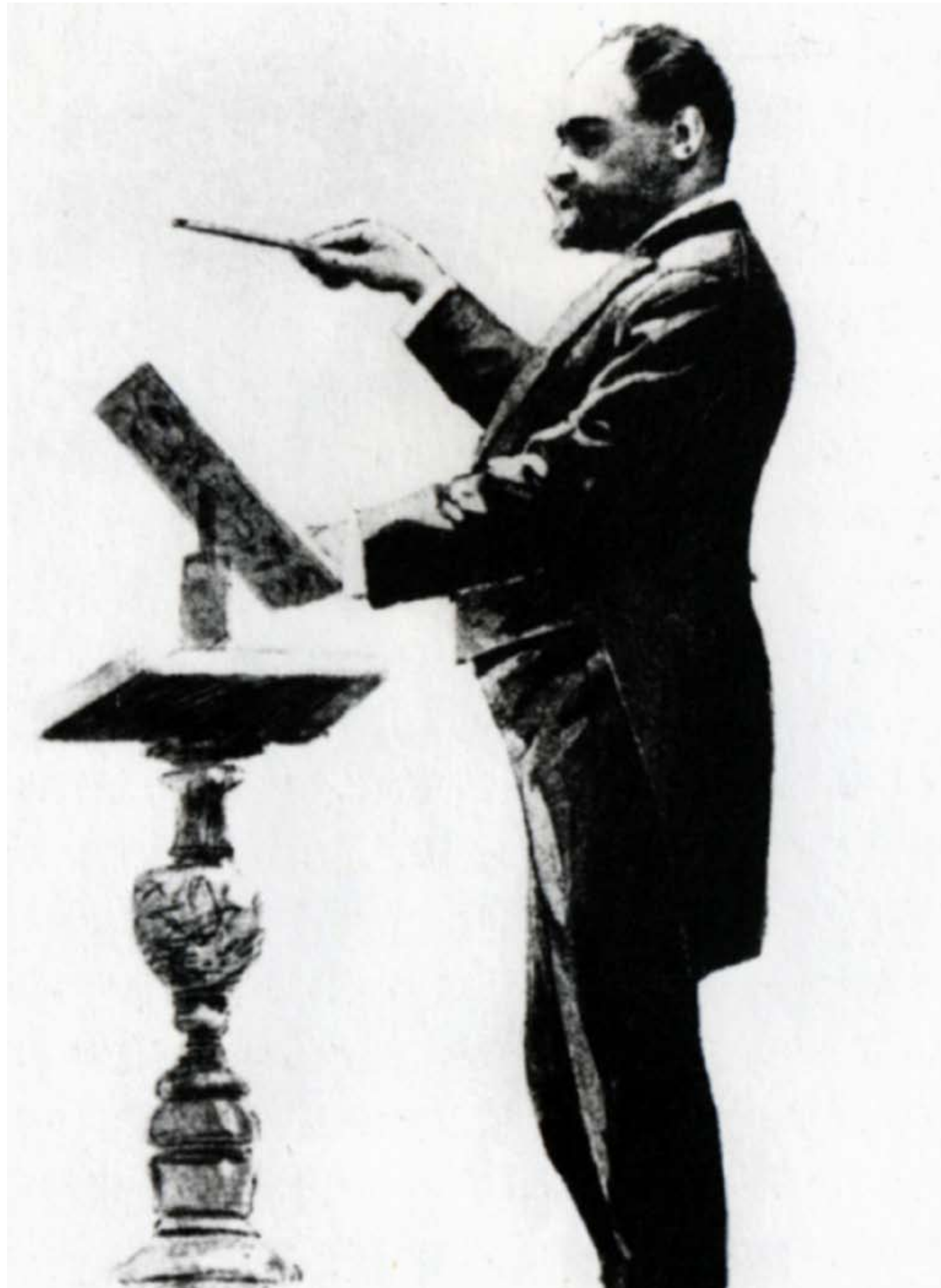
De invloed van Dvorák laat zich dus niet zozeer in muziektechnische termen omschrijven, maar beroerde de menselijke, politieke en raciale agenda's van het toenmalige Amerikaanse culturele leven. Net de uitgesproken humanitaire boodschap die uit Dvoráks visie op nationale muziek sprak, bleek de reus Amerika zijn muzikale 'ziel' te leveren.

STRIJKKWARTET NR 12 IN F, OPUS 96, 'AMERIKAANS'

De bijnaam zegt het al. Dvoráks Twaalfde Strijkkwartet ontstond in Amerika, meer bepaald de Amerikaanse staat Iowa, waar de componist - die in New York het conservatorium leidde - met zijn familie de zomervakantie doorbracht. Dvorák greep de landelijke natuur aan als uitgangspunt voor dit heerlijke kwartet, dat niet helemaal toevallig haar toonaard ontleent aan Beethovens Zesde Symfonie. Alsof hij zijn wandelende zelf portretteerde, opent Dvorák met een kabbelend decor, waarop zijn instrument - de altviool - een van de mooiste melodieën placeert. De band met het natuurschoon mag letterlijk genomen worden in het derde deel, dat als basismotiefje het gezang van een plaatselijke vogel imiteert. Als hekkensluiter lijkt Dvorák een indianendans op te voeren.

PERIFERIESYMFONIEËN

DVORÁK EN DE SYMFONIE



Antonin Dvořák dirigeert op de Wereldtentoonstelling van 1893 in Chicago (tekening van E.V. Nadherny)

In zijn muzikale essays laat Donald Francis Tovey - de eminente doopvader van alle programmaboekjesschrijvers - er geen twijfel over bestaan: "Ik aarzel geen sikkepit om Dvořáks Zevende Symfonie naast de 'Grote' symfonie van Schubert of de Vier Symfonieën van Brahms te plaatsen. Het is een van de grootste en puurste voorbeelden van symfonisch schriftuur sinds Beethoven." Zelfs in het licht van Tovey's ongenaakbare kunstzin en kritische oren is het even schrikken om zoveel eer toegemeten te zien aan een symfonie die nauwelijks op het concertpodium te horen is. Heeft Tovey het bij het rechte eind? Zijn we vergeten wat voor eersteklassymfonicus Dvořák wel was? Een summier overzicht van wat wellicht het meest onderschatte symfonische corpus uit de muziekgeschiedenis is, doet vermoeden dat Tovey het misschien wel eens bij het rechte eind had.

Het scheelde geen haar of Dvořák had ons geen Eerste Symfonie nagelaten. Dvořáks symfonische eersteling werd geschreven op een maand tijd in het voorjaar van 1865. Een kleine tien jaar later, toen de componist lentepoetskriebels kreeg, had hij het werk (samen met tal van andere, in zijn ogen 'mislukte' jeugdwerken) de vuilnismand ingekieperd. Wat hij vergat, was dat hij een versie van zijn Eerste symfonie ooit opgestuurd had voor een wedstrijd in Duitsland. De legende wil dat de wedstrijdpartituur verzeild raakte in een tweedehandswinkel in Leipzig, waar ze in 1882 gekocht werd door een Boheemse student. Deze bleek niet bijzonder geïnteresseerd in het exploiteren van zijn vondst, en dus bleef de symfonie nog een hele poos onontdekt. Pas twintig jaar na Dvořáks dood dook de partituur weer op en in 1936 kreeg deze Eerste Symfonie haar langverwachte première.

Wie Dvořáks eersteling beluistert, zal nauwelijks kunnen geloven wat de componist zo stoorde aan deze compositie. Uiteraard deelt het als jeugdwerk de daaraan verbonden, obligate zonden. Ze is veel te lang en wijldopig, de melodieën worden iets te braafjes herkauwd, overgangspassages zijn niet zelden erg ordelijk en echte verrassingen op orkestraal vlak blijven uit. Maar, wie ze naast andere symfonieën uit deze periode legt, staat versteld van het zorgeloze 'joie de vivre' en trefzekere karakter dat uit deze compositie spreekt. Dvořák was er namelijk in geslaagd om in Bohemen (een periferiegebied van de toenmalige muzikale kosmos) een symfonie te schrijven, zonder zich daarvoor te storen aan de actuele symfonische regressie. Anders gezegd: toen Dvořák - die niet onderwezen was aan een iconisch (lees: Germaans) muziekinstituut - aan zijn eerste symfonie begon, was het genre danig aan herbronning toe.

Even recapituleren: nadat Beethoven in 1824 koor en solisten had laten 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 geworden. Zeker deden componisten als Schumann en Mendelssohn hun romantische best om nog wat rek uit het genre te halen, maar na hun beider dood omstreeks het midden van de negentiende eeuw was het uit met de gein: de symfonie leek geen sprankeltje creatieve energie meer te genereren. Na 1850 zou het liefst twee decennia duren 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 de wereld symfonieën van Rietz, Reinecke, Jadassohn, Gade, Raff, Volkmann, Reinthaler, Bargiel of Grädener gecreëerd worden. Mooie muziek, dat wel, maar geen enkele van hun symfonieën kon zich meten met wat vóór 1850 bedacht werd.

Het uitblijven van een symfonische wedergeboorte maakte de symfonie snel tot een van de meest stoffige genres van het ogenblik. Dat genoemde componisten uitgerekend academici of professoren waren die zich nog aangetrokken voelden tot het genre, is dus geen toeval. Net zomin het verrassen mag dat Johannes Brahms, de man die de symfonie nieuw leven in blies, géén academicus was. Het is dan ook verrassend vast te stellen dat Dvořák op z'n eentje en ongehinderd door een gebrek aan historisch stijlbesef gewoonweg deed wat vele anderen vergeefs probeerden: een knap doordachte, maar ook aantrekkelijke en meeslepende symfonie schrijven. Dat hij ze tien jaar later zonder meer de prullenmand in bonjourde, zegt dus niet enkel veel over Dvořáks zelfkritische geest. Het illustreert ook het relatieve gemak waarmee hij oude composities afdeed als voorbereidsels voor ander, ambitieuzer en beter werk.

Dat 'betere' werk kwam er ook. Dvořáks Tweede Symfonie - nog in hetzelfde jaar geschreven als haar voorganger - zet een tendens die veel later werk van hem zal typeren: een weldaad aan melodische ideeën. Je zou een monografie van Dvořák kunnen schrijven aan de hand van zijn omgang met melodisch materiaal. In het 'bon mot' van Brahms dat "die kerel meer ideeën heeft dan wij allemaal bij elkaar" en dat "een componist zou willen dat hem hoofdthema's zouden invallen die Dvořák als neventhema's gebruikt" is helemaal niet zo vergezocht. In de Tweede Symfonie zit Dvořáks schijnbaar moeiteloze aanleg voor bloedmooie melodieën hem nog enigszins in de weg. De symfonie gaat lichtelijk gebukt onder de overvloed aan thematisch materiaal, zodat een ietwat overladen indruk ontstaat, die haaks staat op de heldere heroiek van zijn Eerste Symfonie. Die muzikale onmatigheid is ook toe te schrijven aan Dvořáks toenmalige belangstelling voor de muziek van Wagner en Liszt. Opmerkelijk is dat Dvořák zich in zijn Tweede Symfonie een eigenaardigheidje toestaat door elke

beweging te laten voorafgaan door een originele muzikale entree: een Wagneriaans kolkende passage voor het openingsdeel, een sfeervolle evocatie voor de langzame beweging, een kleurige akkoordenwissel voor het (bijwijlen Bruckneriaanse) scherzo en een mysterieuze aftrap voor de finale.

Acht jaar scheiden Dvorák's Derde Symfonie van zijn Tweede. In die tussenliggende jaren was de componist uitgegroeid van een onbekende altviolist tot een opgemerkte stem binnen de Praagse muziekscène. De symfonische schrijftuur van Dvorák's Derde Symfonie is bijgevolg een pak trefzekerder: geen gewroet meer met melodisch materiaal, maar een coherente constructie. Het verschil met nummer twee is enorm: waar deze overliep aan ideeën, stelt nummer drie het in het openingsdeel met slechts één melodische gedachte. Weliswaar wijst deze symfonie nog in de richting van Wagner (let op de verwantschap tussen de openingsmelodie en de ouverture van Rieni), de originaliteit is er niet minder om. Dvorák heeft in deze symfonie aan drie bewegingen genoeg om zijn verhaal te vertellen en past enkel in het laatste deel een sonatevorm toe. Net zo origineel: de harmonische ambiguïteit van de langzame beweging en de spookachtige reminiscenties aan de Wagneriaanse openingsmelodie. Ook in de opera-achtige Vierde Symfonie (met opnieuw een traditionele, vierdelige opzet) klinken Wagneriaanse tonen. Het langzame deel ervan blikte zelfs vooruit naar de pastorale eenvoud van 'Parsifal', dat op dat ogenblik nog niet voltooid was.

Met zijn Vijfde symfonie (1875) wist Dvorák de 'nieuwduitse' invloed van Wagner van zich af te schudden, en schoof hij stilistisch een stoel dicht bij de volkse zorgeloosheid van zijn beste 'Slavische' werken. De contrastrijke operadramatiek van zijn Vierde Symfonie maakt dan ook plaats voor een meer uitgebalanceerde aanpak. Die is vooral hoorbaar in het openingsdeel, dat - ondanks enkele beloften - nooit helemaal van de grond komt. In het langzame deel lijkt Dvorák zelfs een meditatieve dumka te schrijven voor symfonisch orkest. Zelfs het koket dansachtige scherzo wordt voorafgegaan door een bedachtzame entree. Enkel in de expressieve finale gooit Dvorák alle remmen los.

Dirigent Hans von Bülow, aan wie Dvorák's Vijfde Symfonie opgedragen werd, had aardig lobbywerk verricht voor de muziek van de Boheemse componist. Die leek in 1880 klaar om de wereld te bestormen met zijn Zesde Symfonie. Dvorák's nieuwste werd geschreven voor en in opdracht van de Wiener Philharmoniker. Een moeilijk te weigeren aanbod, dat de Boheemse componist ertoe deed beslissen om Beethoveniaanse trekjes in zijn symfonie te verwerken. Net zo knipoogde Dvorák naar zijn Weense vriend Johannes Brahms, door toonaard, tempo en karakter van diens Tweede Symfonie als uitgangspunt te nemen. De

overeenkomsten tussen de finale van Brahms' Tweede en Dvorák's Zesde vormen een mooie case-study in muzikale amicaliteit. Dit soort 'toegevingen' aan het Weense publiek werden echter aangevuld met een onverholven Slavische inslag. Zo verving Dvorák het scherzo door een Tsjechische furiant, en is de algemene toon van deze symfonie uitheems genoeg om voor Weense oren als 'couleur locale' te worden begrepen. Alle muzikale finesses ten spijt zou de symfonie het Weense publiek nooit bereiken: dirigent Hans Richter, die de première zou dirigeren, moest omwille van het anti-Tsjechische, politieke klimaat de uitvoering voortdurend opschorten.

Deze afwijzing deed Dvorák verzaken aan een nieuwe knieval voor de Germaanse muziekwereld. In plaats van te wijken voor Wenen, vond Dvorák een enthousiast en politiek onbevooroordeeld publiek in Engeland. Als om de verbittering over de afwijzing van zijn Zesde Symfonie in D groot aanschouwelijk te maken, was Dvorák's volgende symfonie er eentje in d klein. De toon is merkbaar donkerder, de behandeling van de thema's bijzonder doorwrocht en de 'couleur locale' is volledig verdwenen. Goede oren zullen opnieuw Brahmsiaanse trekjes horen in deze uiterst expressieve en emotionele symfonie. Effectief was Dvorák danig onder de indruk van Brahms' recent voltooide Derde, en kan zijn Zevende gelezen worden als het Boheemse antwoord op deze symfonie. Alleen al de verwerking van dramatisch neerploffende septiemen in de langzame beweging volstaan om te weten met welk een originaliteit Dvorák typisch Brahmsiaanse karaktertrekjes naar zijn hand wist te zetten.

Toen de componist in 1890 zijn Achtste Symfonie in Praag boven de doopvont hield, was het premièrepubliek getuige van een van de mooiste symfonieën uit de hoogromantiek. Deze hypergenereuze, werkelijk overheerlijke symfonie is niet enkel een meesterlijke compositie, het is ook een luxueus antwoord op de vrij getormenteerde Zevende Symfonie. Dvorák's nieuwe, oneindig melodieuze symfonie is een originele bijdrage tot het aloude symfonierepertoire. Zo is er de mysterieuze koraalmelodie in het openingsdeel, die een alsmaar grotere rol speelt en uiteindelijk de hoofdmelodie verplettert. Er is ook het wondermooie Adagio, dat zwenkt tussen plechtig pastoralisme en dramatisch tumult. Of er is de versplinterende fanfare uit de finale, die zo een soort wervelende variatierееks in gang zet. De grootste verrassing is wellicht het prachtig uitwaaiierende walskarakter van het Allegretto grazioso.

Over Dvorák's laatste, in en voor Amerika geschreven symfonie is inmiddels een kleine bibliotheek volgeschreven. Wat doorgaat voor zijn bekendste symfonie was eigenlijk missiewerk. Deze symfonie moest voor Europese (en Amerikaanse) oren aantonen hoe een werk uit de nieuwe wereld zou kunnen klinken. Hoe 'Amerikaans' dit werk wel

is, en hoeveel volksmelodieën Dvorák erin gebruikte, vormt nog steeds de inzet van menig musicologisch debat. Vast staat inmiddels dat de componist voor deze symfonische brok muziek materiaal putte uit een onafgewerkt operaproject omtrent de legende van Hiawatha. Het maakt niet zo gek veel uit: van belang is vooral dat Dvorák's Negende zijn meest communicatieve en tot de verbeelding sprekende symfonie is. Opvallend aan het openingsdeel bijvoorbeeld is dat elk thema - hoe schuchter het ook begint - al na enkele maten orkestrale allures aanneemt: een optimistische commentaar op de glorieuze toekomst van de 'Amerikaanse' muziek?

Dat er een Bohemer voor nodig was om Amerika en (bij uitbreiding daarvan) de muzikale wereld te illustreren dat het symfonische genre nog lang niet uitgezongen

was, is typerend voor de creatieve narigheid die de Germaanse muziekcultus over zichzelf afgeroepen had. Met zijn gevarieerde symfonietaal wist Dvorák zich aan de wurggreep van de Germaanse romantiek te onttrekken. Die artistieke prestatie deelt hij met zijn goede vriend Pjotr Iljitsj Tsjaikovski, die vanuit eenzelfde afkeer van hypergeaffecteerde of artificiële kunstgrepen een originele symfonietaal ontwikkelde. Het mag dus niet verbazen dat net deze 'periferiecomponisten' een persoonlijke draai gaven aan de symfonie, het 'academische' genre waarvan we hierboven het tanende succes vermeldde. In die zin is Dvorák's symfonische kunst, net omwille van haar ongeunstelde oprechtheid een van de "puurste voorbeelden van symfonische schrijftuur sinds Beethoven". Tovey had gelijk. Zoals zo vaak, overigens...



De Achtste symfonie werd gecreëerd in het Nationaal Theater van Praag in 1890.

DE VALKUIL ONTLOPEN

DVORÁK EN HET CONCERTO

Nee, veel concerto's heeft Dvorák niet geschreven. Drie om precies te zijn. Van dat drietal worden er trouwens maar twee frequent gespeeld. Van die twee wordt er eentje zelfs uitzonderlijk vaak gespeeld. Overigens is dat eentje geschreven voor een instrument dat in de romantiek niet al te rijk bedeed werd met concerto's. Dvoráks relatie tot het concerto is dus bepaald geen rechtlijnig verhaal. Maar kijk, voor kromme vertelsels hebben wij nu eenmaal een zwak. U hopelijk ook, want op deze bijzonder gulle componistenhappening krijgt u de unieke kans om de dertigduizend verschillen tussen Dvoráks concerto's te zoeken. Wie ze allemaal vindt en op mail zet, mag op onze kosten naar Praag.

Dvoráks drie concerto's werden alle geschreven in verschillende fases van zijn compositorische loopbaan. Het Pianoconcerto gaat vooraf aan zijn internationaal gesmaakte flirt met volkse muziek, het Vioolconcerto werd geschreven toen hij als componist onthaald werd als een grote meneer en het Celloconcerto werd geschreven in het kielzog van zijn Amerikaanse avontuur. Interessant detail: geen enkel concerto werd geschreven vanuit een compositorische belangstelling voor het genre, maar omdat Dvorák zich ertoe verplicht voelde bevriende muzikanten te eren met een compositie. Zo was het Pianoconcerto een cadeau voor de Tsjechische pianist Karel Slavkovský, het Vioolconcerto werd gepresenteerd aan sterviolist en Brahmskameraad Joseph Joachim en het Celloconcerto viel in de handen van de cellist van het Boheems Strijkkwartet, Hanuš Wihan. Net zo interessant: Dvorák had geen belangstelling in de dialectiek tussen solist en orkest, en maakte er drie keer een erezaak van zijn concerto om te toveren tot een driedelige symfonie met obligaet instrument. Tot zover de overeenkomsten.

Hoewel Dvoráks Pianoconcerto algemeen geldt als zijn eerste compositie in dat genre, is het geenszins zijn eerste concertpoging. Reeds in 1865 had de componist een celloconcerto voltooid. Dvoráks 'eerste' celloconcerto werd echter bij leven nooit uitgevoerd en nooit georkestreerd. Eigenlijk mag het een klein wonder heten dat dit jeugdwerk ontsnapt is aan Dvoráks destructieve zelfkritiek. Niets aan dit eerder traditionele kleinnood deed vermoeden dat de componist ruim tien jaar later een meeslepend Pianoconcerto zou afleveren. Zoals reeds gezegd was dit Pianoconcerto het rechtstreekse resultaat van een private beweegreden. Dvorák, die nog een eerder locale beroemdheid binnen de Praagse stadswallen was, had alle moed bij elkaar geschaapt om Karel Slavkovský een concerto aan te bieden. Deze pianist had reeds interesse getoond in Dvoráks composities en was een niet onbelangrijk figuur binnen het Boheemse muziekleven. De reden waarom Dvorák uitgerekend Slavkovský uitkoos, was dan ook niet

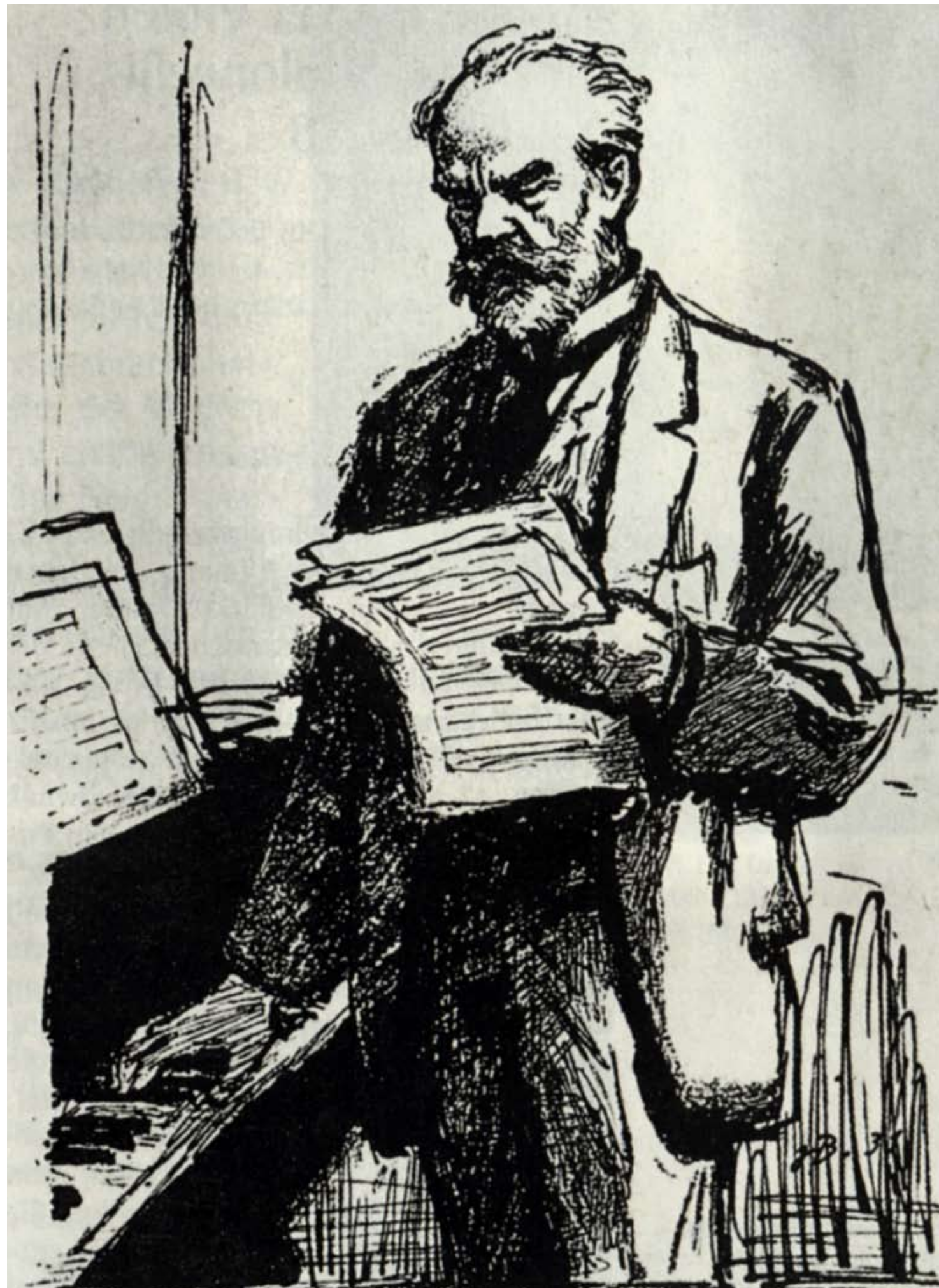
weinig ingegeven door zin voor zelfpromotie. Als stichter van een pianoschool in Praag en als succesvol pianist was Slavkovský een notoir figuur, die Dvoráks renomme alleen maar kon vergroten door diens concerto te spelen. Hoewel Slavkovský het concerto met graagte op zijn speellijst zette en zo zijn steentje bijdroeg tot Dvoráks reputatie, was de compositie geen lang leven beschoren. Tot op de dag van vandaag gaan pianisten met een grote boog omheen Dvoráks pianoconcerto. Reden daartoe was (en is) niet zozeer de buitensporig moeilijke pianopartij, maar de eigenaardige inbedding ervan in het orkestapparaat. Dvorák was op zijn hoede een zoveelste bravoureconcerto te schrijven en construeerde in plaats daarvan een soort symfonie met pianobegeleiding. De virtuositeit die de pianist uit zijn vingers moet persen, wordt vaak opgeslokt door het orkest en staat bijgevolg volledig ten dienste van de compositie. Voor zo veel gezwog en zo weinig ruimte geven maar weinig uitvoerders thuis. Het loont nochtans de moeite. De gestage herwaardering die dit concerto de laatste jaren geniet, is daarvan het beste bewijs. Net omwille van de verregaande vermenging tussen solopartij en orkest wordt dit concerto steeds vaker bekeken als een originele vinding, ondanks de ietwat conventionele contouren.

Enkele jaren later waagde Dvorák zich opnieuw aan een concerto. Opnieuw was het niet zijn eigen idee. Dvorák, die een jaar eerder met zijn Slavische Dansen blitzcarrière gemaakt had buiten de landsgrenzen, werd aangepord tot een Vioolconcerto door zijn uitgever Fritz Simrock. Andermaal waren promotionele beweegredenen in het spel betrokken. Simrock stelde een reeks uitvoeringen met sterviolist Joseph Joachim in het vooruitzicht, een commercieel attractieve concertreeks die de verkoop van de partituur vast ten goede zou komen. De versie die Dvorák in 1879 afleverde, voldeed echter niet aan het kritische oog van Joachim. Deze wilde weliswaar de opdracht aanvaarden, maar kon zich niet bereid verklaren met de toenmalige muziek. De componist verknipte daarop de partituur tot een nieuw vioolconcerto: "Ik heb de thema's bewaard, heb enkele nieuwe geschreven, maar het hele concept is veranderd." Toen de componist zijn nieuwe versie naar Joachim stuurde, liet die twee jaar lang niets van zich horen. Pas in de zomer van 1882 schreef Joachim dat het concerto weliswaar mooie momenten bevat, maar dat de instrumentatie te zwaar uitgevallen was en dat de vioolpartij onvoldoende violonistieke eigenschappen bevatte. Een morrende Dvorák trok daarop naar Joachim om met hem het concerto door te spelen. Blijkbaar bezat Joachim overtuigende argumenten, want kort nadien herzag Dvorák andermaal orkestratie en vioolpartij. De lezer voelt het reeds aankomen: Joachim zou het werk nooit op zijn repertoire nemen. Blijkbaar was de violist niet bijzonder ingenomen met Dvoráks muziek, zodat de première in

oktober 1883 aan František Ondricek gegeven werd. Waar zijn Pianoconcerto nog de solist 'in' het orkest plaatste, daar zet het Vioolconcerto de solist 'naast' het orkest. Door de solist thema's van het orkest te laten aanvullen (of omgekeerd), volgde Dvorák een techniek die eerder reeds door Schumann aangewend was. Doorheen de drie bewegingen laat Dvorák melodieën doorlopen tussen (instrumenten uit het) orkest en viool, zodat nergens echt duidelijk is wie nu het materiaal claimt. Samen met de verfijnde orkestratie en de uitgesproken kamermuzikale kwaliteiten levert dat een verrassend ambigu klankbeeld op, dat (mede door de folkloristische stemming) de bravourestijl van zijn Pianoconcerto een eind achter zich laat.

Dvoráks derde, laatste en bekendste concerto is het Celloconcerto. Algemeen beschouwd als een van de meesterwerken uit de (sowieso al summiere) concertliteratuur voor cello, is deze compositie uitgegroeid tot een onbetwiste klassieker. Het werk - ruim tien jaar na zijn Vioolconcerto geschreven - is Dvoráks laatste grote orkestwerk en ontstond aan het einde van zijn driejarig verblijf in Amerika, waar hij geëngageerd was als directeur van het National Conservatory van New York. Dat verblijf had ook Dvoráks andere orkestklassieker, de Negende Symfonie, doen ontstaan. Echter, waar deze compositie een slimme mix was van Amerikaanse volkswijsjes, indianethematiek en Beethoveniaanse retoriek, daar luidde het Celloconcerto een compositorische terugkeer naar het Boheemse vaderland in. Niet 'uit de nieuwe wereld' dus, maar 'naar de oude wereld'. Aanleiding tot deze compositie was een uitvoering van het Tweede Celloconcerto van Victor Herbert in 1894 in New York. Herbert, die zelf instond voor de cellopartij, gaf een dermate indrukwekkend concert dat Dvorák zijn creativiteit opborrelde. Er was dan ook genoeg origineels aan Herberts Celloconcerto om de aandacht te trekken: zo maakte hij effectief gebruik van het hoge register van de cello en liet hij de solopartij in de langzame beweging versmelten met de trombones. Die ingrepen leverden bijzonder fascinerende klankkleuren op, die Dvorák onmiddellijk aanspraken en hem tot een orkestbezetting met ondermeer trombones, piccolo en triangel deden besluiten. Als Herberts concerto de aanzet tot dat van Dvorák gaf, dan was een andere gebeurtenis verantwoordelijk voor de uitwerking ervan. Nauwelijks enkele weken nadat hij aan de compositie begon, ontving Dvorák het bericht dat zijn schoonzus, Josefina Kaunitzová, ernstig ziek was. De componist, die Josefina in een ver verleden nog pianoles gegeven had en ooit op haar verliefd geworden was, besloot daarop zijn affectie een muzikale gestalte te geven. Het middendeel van het celloconcerto maakt dan ook gebruik van het lied 'Laat me niet alleen', waarvan hij wist dat Josefina het enorm liefhad. Toen zijn schoonzus een maand na zijn vertrek uit Amerika stierf, herschreef

Dvorák de slotmaten van dit concerto tot een bitterzoete afscheidsgroet in Mahleriaanse stijl. "De finale sluit zachtjesaan, zoals een zucht", aldus de componist, "de solo zinkt tot een pianissimo, zwelt opnieuw aan en het hele orkest besluit met een stormachtige stemming. Dat is mijn idee, ik kan het niet helpen." Net zoals bij het Vioolconcerto werd ook de solopartij voorgelegd aan de kritische blik van degene aan wie het werk opgedragen werd. Hanuš Wihan bleek een iets gewilliger commentator dan Joachim en zette zijn opmerkingen braafjes op papier. Dvorák verwerkte diens commentaren en suggesties, maar weigerde wel een bravoureuze cadens te schrijven. Het recente overlijden van zijn geliefde schoonzus had dit concerto in zijn visie tot een soort instrumentaal requiem gemaakt. En die sfeer mocht volgens Dvorák niet verstoord worden door een al te protserige solopartij. Effectief is de toon van dit concerto - ondanks de enkele glorieuze momenten - opmerkelijk discreet en ingetogen. Het is dan ook onmogelijk voorbij te gaan aan de emotionele inslag van deze compositie: alleen al het begrafenisachtige marsritme waarmee het concerto opent, doet onmiddellijk denken aan het derde deel uit Brahms' 'Deutsches Requiem'. Qua tristesse kan dat tellen. Ondanks het feit dat Dvorák grote zorg besteedt aan de orkestrale invulling, is het Celloconcerto zijn meest traditionele concerto: hier staat de solist niet 'in' of 'naast' het orkest, maar 'ervoor' - zoals de traditie het vereist. Ook van de vormelijke fratsen die nog zijn piano- en vioolconcerto beheersten, is hier weinig sprake. Dat het ongeacht dat hoge conformisme gek genoeg ook zijn meest persoonlijke concerto is geworden, illustreert hoe Dvorák - spijs zijn reputatie als 'oubollig' romanticus - telkens opnieuw de valkuil der traditie ontloopt.



Antonin Dvořák, getekend door Hugo Boettinger.

LIEDTEKSTEN

PÍSNE MILOSTNÉ, OPUS 83 LIEFDESLIEDEREN, OPUS 83
TEKST: GUSTAV PFLEGER-MORAVSKÝ (1833-1875)

Ó, naší lásce nekvete

Ó, naší lásce nekvete
to vytoužené štěstí:
A kdyby kvetlo, a kdyby kvetlo, nebude
dlouho, dlouho kvéstí.
Proc by se slza v ohnivé
Polibky vekrádala?
Proc by mne v plné lásce své
Ouzkostne objímala?
O, trpké je to loučení,
Kde nadej nezakyne:
Tu srdce cítí ve chvení,
Že brzo, ach, brzo bídně zhyne.

V tak mnohém srdci mrtvo jest

V tak mnohém srdci mrtvo jest,
Jak v tem né pustine,
V nem na žalost a na bolest,
Ba, místa jedine.
Tu klamy lásky horoucí
V to srdce vstupuje,
A srdce žalem prahnoucí,
To mní, že miluje.
A v tom-to sladkém domnění
Se ještě jednou v ráj
To srdce mrtvé promění
A zpívá, zpívá, starou báj!

Kol domu se ted' potácím

Kol domu se ted' potácím,
Kdes bydlívala dríve,
A z lásky rány krvácím,
Lásky sladké, lživé!
A smutným okem nazírám,
Zdaž ke mne vedeš kroku:
A vstríc ti náruc otvírám,
Však slzu cítím v oku!
Ó, kde jsi, drahá, kde jsi dnes,
Což neprijdeš mi vstríce?
Což nemám v srdci slast a ples,
Te uzrít nikdy více?

Oh, onze liefde bloeit niet

Oh, onze liefde bloeit niet
Tot aan het gewenste punt van geluk:
En als ze dat zou doen,
Zou het niet voor lang zijn.
Waarom kapen de tranen
de gepassioneerde kussen weg?
Waarom is het dat terwijl ik zo liefheb
de angst mij steeds overvalt?
Oh, bitter is het scheiden,
Want waar de hoop nog leeft:
Daar weet het hart,
Dat de hoop snel zal vergaan.

In velen huist een dood hart

In velen huist een dood hart,
Als in een barre woestijn,
In zulk een hart is er enkel plaats voor
droefenis en ziekte.
De brandende liefde dringt door
tot het hart om het te misleiden,
Het droeve hart dat verlangt,
Denkt dat het om oprechte liefde gaat.
In deze zoete toestand
Een hemelse toestand
Leeft de dood het hart weer op
En zingt het oude liedje!

Ik treur voor het huis van mijn geliefde

Ik treur voor het huis van mijn geliefde,
Het huis waar zij ooit woonde,
Nog steeds bloed ik van de door liefde geslagen wonden,
De zoete wonden, door tevergeefs van je te houden!
Met gesloten ogen voel ik je voetstappen
Die op me afkomen:
Ik open mijn armen om je te omarmen,
Maar het enige wat ik voel zijn de tranen in mijn ogen!
Oh, waar ben je, mijn liefste, waar,
Dat je niet komt om mij te omarmen?
Zal ik nooit meer voelen,
Het geluk om je in mijn armen te hebben?

Já vím, že v sladké nadeji

Já vím, že v sladké nadeji
Te smím prec milovat;
A že chceš tím horoucejši
Mou lásku pestovat.
A prec, když nazrím očí tvých
V tu prerozkošnou noc
A z vím jak nebe lásky z nich
Na mne snáší moc:
Tu moje oko slzami,
Tu náhle se obšírá,
Neb v štěstí naše za námi
Zlý osud pozírá!

Nad krajem vévodí lehký spánek

Nad krajem vévodí lehký spánek
Jasná se rozpjala májová noc;
Nesmělý krade se do listů vánek,
S nebes se schýlí míru moc.
Zadrímlo kvítí, poto-kem šumá
Tišeji nápevu tajemných sbor.
Příroda v rozkoši blažene dumá,
Neklidných živlu všad utichl vzpor.
Hvezdy se sešly co nadeje svetla,
Zeme se mení na nebeský kruh.
Mým srdcem, v němž-to kdys blaženost kvetla,
Mým srdcem táhne jen bolesti ruch!

Zde v lese u potoka ja

Zde v lese u potoka ja
Stojím sám a sám;
A ve potoka vlny
V myšlenkách pozírám.
Tu vidím starý kámen,
Nad nímž se vlny dmou;
Ten kámen stoupá a padá
Bez klidu pod vlnou.
A proud se on opírá,
Až kámen zvrhne se.
Kdy vlna života mne ze sveta
Odnese, kdy, ach, vlna života mne odnese?

Ik weet en hoop stilletjes

Ik weet en hoop stilletjes
Dat ik je mijn liefde mag aanbieden;
Dat je mijn liefde zal koesteren
Met hartstocht.
En toch, wanneer ik kijk
In je ogen in deze schitterende nacht
En alle kracht waarneem
Die liefde uit de hemel voortbrengt:
Plotseling vullen mijn ogen zich
met tranen van droefenis,
Boven ons geluk,
Doemt een gruwelijk lot op!

Over het landschap waar de zorgeloze dromen heersen

Over het landschap waar de zorgeloze dromen heersen
Strekt een heldere meinacht zich uit;
Zachtjes blaast de wind door de bladeren,
De hemel straalt rust uit.
Bloemen slapen in, en door de bomen
Als een geheimzinnig koor, zingt een beekje.
De rijke natuur mijmert hemels,
en baadt in een volmaakte rust.
Sterren komen samen om licht te geven,
De aarde versmelt met het hemelgewelf.
Maar in mijn hart waar ooit gelukzaligheid heerste,
Blijft nu alleen nog droefenis over!

In het woud bij de rivier

In het woud bij de rivier
Sta ik eenzaam;
En verloren in gedachten
Staar ik naar de stroom.
Daar zie ik een oude steen,
Waar het water overheen rolt;
De steen onder het water,
Beweegt op en neer.
Hij vecht tegen de golven,
Om zich uiteindelijk over te geven.
Wanneer zullen de golven van het leven
Mij eindelijk wegvoeren van deze wereld?

V té sladké moci očí tvých

V té sladké moci očí tvých
Jak rád, jak rád bych zahynul,
Kdyby me k životu jen smích
Rtu krásných nekynul.
Však tu smrt sladkou zvolím hned
S tou láskou, s tou láskou ve hrdí:
Když me jen ten tvuj smavý ret
K životu probudí.

Ó, duše drahá, jedinká

Ó, duše drahá, jedinká,
Jež v srdci žiješ dosud:
Má oblétá te myšlenka,
Ac nás delí zlý osud.
Ó, kéž jsem zpevnou labutí,
Já zaletel bych k tobe;
A v posledním bych vzdechnutí
Ti vypel srdce v mdlobe.

Door de zoete kracht van je ogen

Ik zou graag, graag vergaan
Door de zoete kracht van je ogen,
Als je mooie glimlach me niet
Terug tot leven zou roepen.
Ik zou altijd gelukkig zijn om te kunnen kiezen voor de zoete
dood
Met deze liefde, deze liefde in mijn borst:
Maar enkel als ik zou weten dat je mooie lippen
Me zouden wekken uit mijn slaap.

Oh, jij, mijn zielsverwant

Oh, jij, mijn zielsverwant,
Die altijd in mijn hart zal leven:
Mijn gedachten zijn bij jou,
Zelfs wanneer het wrede lot ons zal scheiden.
Oh, als ik een zingende zwaan was,
Zou ik tot bij jou vliegen, en met mijn laatste adem;
Zou mijn hart voor je zingen
Oh, met mijn laatste adem.

LIEDTEKSTEN

V NÁRODNIM TONU, OPUS 73 IN DE VOLKSTOON, OPUS 73

Dobrá noc

Dobrá noc, má milá, dobrá noc,
nech ti je Pán Boh sám na pomoc.
Dobrá noc, dobre spi,
nech sa ti snívajú milé sny!

Snívaj sa ti snícok, ach snívaj,
ked' staneš, snícoku veru daj,
že t'a já milujem,
srdecko svoje ti darujem.

Žalo dievca, žalo trávu

Žalo dievca, žalo trávu
ned'aleko Temešváru,
ked' našalo, poviazalo,
na šuhajka zavolalo:

“Šuhaj, šuhaj z druhej strany,
pod' mi dvíhat' batoh trávy!”
Nech ti dvíha otec, máti,
nechce-li t'a za mna dáti.

Ešte t'a len kolimbali,
už t'a za mna slubovali:
ešte si len húsky pásla,
už si v mojom srdci riasla.

Slaap zacht

Slaap zacht, mijn liefste, slaap zacht,
Laat de Heer over je waken.
Slaap zacht, goede nacht,
Mogen je dromen zoet en lief zijn.

Moge je deze zoete dromen hebben,
En wanneer je wakker wordt, dat je dan ziet
Dat ik veel van je hou,
En dat mijn hart jou toebehoort.

Daar was een meisje graan aan het maaien

Daar was een meisje graan aan het maaien,
Niet ver weg van Temesvar,
Het gemaaide graan bond ze samen,
en riep naar een jonge knaap:

“Hé jongen, daar aan de overkant,
Kom me helpen met mijn baal graan!”
Laat jouw vader en moeder jou helpen,
Aangezien zij toch niet willen dat ik met je trouw.

Al van toen jij in de wieg lag,
Hadden ze jou aan mij beloofd,
Toen je nog de ganzen hoedde,
Had ik je al in mijn hart.

Ach, není tu

Ach, není, není tu, co by me tešilo,
ach, není tu, není, co me teší.
Co me tešivalo, vodou uplynulo,
ach, není tu, není, co me teší!

Vždycky mne dávají, co se mne nelíbí,
vždycky mne dávají, co já nechci.
Dávají mne vdovce, ten má jen pul srdce,
ach, není tu, není, co me teší.

Ach, není, není tu, co by me tešilo,
ach, není, není tu, co me teší!

Ej, mám já kona faku

Ej, mám já kona faku, co ma dobre nosí,
po horách, po dolách, po studenej rosi.

Ej, mal som sikorenku, zlámala si nožku:
podaj mi, má milá, cerstvej vody trošku.

Ej, mal som frajerecku ako iskerecku:
ale ma sklamala, strela v jej' srdecku!

Niets is overgebleven

Niets is overgebleven, niets om me te plezieren,
Niets is overgebleven, niets meer.
Wat me ooit plezier bracht, is met het water verdwenen,
Niets is overgebleven, niets meer!

Men blijft dingen geven, maar dingen waar ik niet naar op
zoek ben,
Men blijft mij dingen geven die ik niet wil.
Ze geven mij een weduwnaar, de helft van zijn hart is hij
verloren,
Niets is overgebleven, niets meer!

Niets is overgebleven, niets om me te plezieren,
Niets is overgebleven, niets meer!

Ik heb een prachtig paard

Ik heb een prachtig paard, dat mij goed en zacht draagt,
Doorheen de bergen, valleien, door koude dauw omringd.

Ik had een prachtig vogeltje, zij brak haar pootje,
Liefste, breng mij een beetje vers water.

Vroeger had ik een prachtig meisje, sprankelend en levendig
Maar ze bedroog me, pijn ging door mijn hart.



Gustav Pfleger-Moravský

LIEDTEKSTEN

BIBLICKÉ PÍSNE, OPUS 99 BIJBELSE LIEDEREN, OPUS 99
TEKST: GUSTAV PFLEGER-MORAVSKÝ (1833-1875)

Oblak a mrákota jest vukol neho

Oblak a mrákota jest vukol neho,
Spravedlnost a soud základ trunu jeho.
Ohen predchází jej a zapaluje
vukol neprátele jeho.
Zasvecujit' se po okršku sveta blýskání jeho;
To vidouc zeme desí se.
Hory jako vosk rozplývají
se pred oblicejem Hospodina,
Panovníka vší zeme.
A slávu jeho spatrují všichni národové.

Skrýše má a paveza má Ty jsi

Skrýše má a paveza má Ty jsi,
Na slovo vzaté ocekávám.
Odstuptež ode mne, nešlechtníci,
A bych ostríhal prikázání Boha svého.
Posiluj mne, bych zachován byl,
A patril ku stanoveným Tvým ustavicne.
Desí se strachem pred Tebou telo mé,
Nebo soudu Tvých bojím se náramne.

Slyš o Bože! slyš modlitbu mou

Slyš o Bože! slyš modlitbu mou,
Neskrývej se pred prosbou mou.
Pozoruj a vyslyš mne;
Nebot' naríkám v úpení svém,
A kormoutím se.
Srdce mé tesklí ve mne,
A strachové smrti přišli na mne,
A hruza prikvacila mne.
I řekl jsem: Ó bych mel křídla
Jako holubice,
Zaletel bych a poodpocinul.
Aj, daleko bych se vzdálil,
A prebýval bych na poušti.
Pospíšil bych ujíti vetru
Prudkému a vichřici.

Duisternis en donderwolken omhullen Hem

Duisternis en donderwolken omhullen Hem,
Het oordeel is Zijn woonplaats. Rechtsschappen is Zijn troon.
Vuur en vlam kan Hij spuiten, Zijn vijanden laat Hij opgaan
In bliksem en donder.
Doorheen de wereld flitste Zijn bliksem
En de aarde zag dit en beefde.
Bevend wachtend op Zijn woord.
Bergen smolten als was,
Wanneer zij de Heer aanschouwden,
Die heerst over aarde en hemel,
Wanneer Hij die machtig is komt.
De hemel verklaart Zijn rechtsschappenheid en de aarde Zijn
glorie.

Heer mijn schild, mijn toevluchtsoord en hoop zijt Gij

Heer mijn schild, mijn toevluchtsoord en hoop zijt Gij,
En Uw woord vertrouw ik.
Weg van mij, zij die het kwade bedrijven,
Uw woord is wet en ik zal van de Heer mijn redder houden.
Heer geef mij kracht, Behoed mij voor het kwade,
Moge mijn geluk in Uw geboden liggen.
Bevend en angstig sta ik hier in Uw aangezicht,
Want ik vrees Uw oordeel, Heer, ik vrees enorm.

Hoor, aanhoor mijn gebed, Heer mijn God,

Hoor, aanhoor mijn gebed, Heer mijn God,
En laat mijn smeekbede aanhoord worden.
Hoor mijn gebed, oh aanhoor mijn gebed.
Luister naar mijn klagende stem,
Oh Heer, aanhoor mijn gebed.
Gepijnigd en bitter is mijn hart,
De angst voor de dood weegt zwaar op mij door
En verschrikking omringt mij.
En dus sprak ik:
Oh, had ik maar vleugels als een zilveren duif,
Ik zou ver wegvliegen tot ik rust had.
Ah, ver weg zou ik vliegen en uitrusten.
De wildernis zou mijn huis worden.
Ik zou ontsnappen aan de storm,
Het onweer en de schrik voor de dood.

Hospodin jest muj pastýr

Hospodin jest muj pastýr;
Nebudu míti nedostatku.
Na pastvách zelených pase mne,
K vodám tichým mne privodí.
Duši mou obcerstvuje;
Vodí mne po stezkách
Spravedlnosti pro jméno své.
Byť se mi dostalo jíti
Pres údolí stínu smrti:
Nebudut' se báti zlého,
Nebo Ty se mnou jsi;
A prut Tvuj a hul Tvá,
Tot' mne potešuje.

ože! Bože! písen novou

Bože! Bože! písen novou
Zpívati budu Tobe na loutne,
A žalmy Tobe prozpevovati.
Na každý den dobroreciti budu Tobe
A chváliti jméno Tvé na veky veky.
Hospodin jiste veliký jest
A vši chvály hodný,
A velikost jeho
Nemuž vystižena býti.
O sláve a kráse a velebnosti Tvé,
I o vecech Tvých predivných mluvíti budu.
A moc prehrozných skutku Tvých
Všichni rozhlašovati budou;
I já dustojnost Tvou
Budu vypravovati.

Slyš, o Bože, volání mé

Slyš, o Bože, volání mé,
Pozoruj modlitby mé!
Nebo jsi býval útocište mé
A pevná veže pred tváří nepřitele.
Budu bydleti v stánku Tvém na veky,
Schráním se v skrýši křídel Tvých.
Bože! Buh silný muj Ty jsi,
Tebe t' hned v jitre hledám,
Tebe žízní duše má,
Po Tobe touží telo mé,
V zemi žíznivé a vyprahlé,
V níž není vody;
A tak, abych Tobe dobrorecil
A s radostným rtu prozpevováním
Chválila by Te ústa má.

Oh, mijn herder is de Heer

Oh, mijn herder is de Heer,
Ik zal niet verlangen, zal verlangen naar niets.
Door de zachte weilanden, groen en vlakbij,
De heldere beekjes leidt Hij mij.
Hij herstelt mijn ziel,
Leidt me doorheen de paden
waarin ik Zijn naam zal eren.
Zelfs al moest ik wandelen door de vallei
Van schaduw en dood:
Zal ik het kwade niet vrezén
Want de Heer is bij mij.
En Uw stok,
Zal mij troosten.

Liederen van blijdschap zal ik voor U zingen

Liederen van blijdschap zal ik voor U zingen,
Uw glorie verkondigend boven het psalmenboek.
Oh, laat mijn zang in Uw smaak vallen.
Ik zal vereerd zijn U te eren.
Met elk lied zal ik Uw naam zegenen,
En zal ik zingen voor mijn verlosser
Heer mijn God, U bent al mijn geluk,
En groot is Uw zegen.
Wie zal al Uw grootsheid en glorie verkondigen?
Oh, prachtig zijn de Heer en Zijn verwezenlijkingen
Uw grootsheid zal mijn gezang loven,
En Uw zegen vereren.
Men zal spreken over Uw grote genade
Men zal houden van Uw groots inzicht.
Ik zal luid Uw macht en Uw glorie bezingen.

Oh Heer aanhoor mijn bitter klagen

Oh Heer aanhoor mijn bittere klagen,
Schenk gehoor aan mijn smeekbede!
Altijd bent U mijn schild geweest.
En U zal de bevreesde vijand vertrappelen.
Laat mij opgaan in U mijn Heer, laat mij voor altijd bij U zijn.
Bescherm mij onder Uw vleugels.
Heer! U bent het fundament van mijn kracht,
Heer, ik zal U zoeken.
Mijn ziel verlangt naar U
En mijn vlees verlangt naar U
In een droog en bar land
Zonder water.
Ik zal U eren,
Mijn handen heffen voor het gebed
En Uw lof verkondigen.

Pri rekách babylonských

Pri rekách babylonských,
Tam jsme sedávali a plakávali,
Rozpomínajíce se na Sion.
Na vrby v té zemi
Zavešovali jsme citary své,
A když se tam dotazovali nás ti,
Kteríž nás zajali,
Na slova písnický říkajíce:
Zpívejte nám nekterou písen Sionskou,
Odpovídali jsme:
Kterakž bychom mohli zpívati
Písen Hospodinovu
V zemi cizozemců?
Jestliže se zapomenu na tebe,
O Jeruzaléme,
O, zapomeniž i pravice má umení svého.

Popatřiž na mne a smiluj se nade mnou

Popatřiž na mne a smiluj se nade mnou;
Neboť jsem opuštěný a ztrápený.
Soužení srdce mého rozmnožují se,
Z úzkostí mých vyved' mne.
Smiluj se nade mnou!
Viz trápení mé a bídu mou
A odpust' všechny hrichy mé.
Ostríhej duše mé a vytrhni mne
At' nejsem zahanben,
Neboť v Tebe doufám.

Pozdvihuji oci svých k horám

Pozdvihuji oci svých k horám,
Odkud by mi přišla pomoc.
Pomoc má jest od Hospodina,
Kterýž ucinil nebe i zemi.
Nedopustit', aby se pohnouti
Mela noha Tvá,
Nebo nedrímět' strážný Tvuj.
Aj, nedrímět', ovšem nespí ten,
Kterýž ostríhá Izraele.

Aan de oever van de rivier Babylon

Aan de oever van de rivier Babylon,
Zaten we en we huilden
Wanneer we terugdachten aan Zion.
En we hingen onze harp
Aan de wilg die in ons midden stond.
Want zij die ons tot gevangenen hebben gemaakt,
Vroegen om een vrolijk lied.
Wij werden verslagen en zij spraken tot ons:
Zing ons een lied, een lied van Zion
Maar wij zeiden terug:
Hoe kunnen wij voor jullie onze vrolijke liederen zingen,
De liederen van God onze Heer, op vreemde bodem?
Als ik ooit mijn land zou verloochenen,
Oh, Jeruzalem,
Oh, laat dan mijn handen
Al hun kunde verliezen.

Oh, Heer, heb genade en richt u tot mij

Oh, Heer, heb genade en richt u tot mij
Want mijn ziel is eenzaam en verward.
Mijn hartepijn weegt zwaar op mij door
Help mij uit mijn lijden Heer.
Heb genade.
Aanschouw mijn kwelling en mijn pijn.
En vergeef mij mijn zonden
Oh Heer, herder der zielen
Schend mijn vertrouwen niet
Want ik vertrouw in U, Heer!

Mijn ogen zal ik tot de bergen richten

Mijn ogen zal ik tot de bergen richten,
Vanwaar mijn enige hulp zal komen,
Zij komt van de Heer,
Hij die de hemel en de aarde schiep.
Nooit zal Hij toelaten
Dat jij wankelt of struikelt
Want jouw beschermer slaapt niet.
Aanschouw, nooit slaapt hij, nooit dut hij in,
Hij die Israël voor eeuwig beschermt.

Zpívejte Hospodinu písen novou

Zpívejte Hospodinu písen novou,
Neboť jest divné veci ucinil;
Zvuk vydejte, prozpevuňte
A žalmy zpívejte.
Zvuc, more, i to, což v nem jest;
Okršlek sveta, i ti, což na nem bydlí.
Reky rukama plesejte,
Spolu s nimi i hory prozpevuňte.
Plesej, pole, a vše, což na nem;
Plesej, zeme, zvuc i more,
I což v nem jest.

Oh, zing toch een vrolijk lied voor de Heer

Oh, zing toch een vrolijk lied voor de Heer.
Want wonderen heeft Hij voor ons volbracht,
Groet Hem met vrolijk gezang.
Loof Hem met psalmen.
Woeste zee, overspoel de aarde
En haar bewoners.
Overspoel de Heer met bijval.
Hoge bergen, jubelt eeuwig.
Velden jubelt,
Aarde, loof Hem, zee, zing voor Hem,
Allen, loof de Heer.

BIOGRAFIEËN UITVOERDERS

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 historische 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, ondermeer als concertmeester van het Concertgebouworkest, draagt hij bij tot de vorming van het unieke karakter van de Filharmonie. Hij werkt daarvoor nauw samen met hoofddirigent Philippe Herreweghe, die zich vanuit zijn specifieke achtergrond toespitst 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 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 klankenwereld 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 hoofddirigent Philippe Herreweghe op het label PentaTone. Met chef-dirigent Jaap van Zweden brengt de Filharmonie ondermeer symfonieën van Sjostakovitsj uit op het label Naïve.

LIBOR PEŠEK

Libor Pešek werd geboren in Praag en studeerde orkestdirectie bij Karel Ancerl, Vaclav Neumann en Vaclav Smetacek aan het Praagse conservatorium. In 1958 richtte hij de Prague Chamber Harmony op en met dit ensemble bouwde hij een carrière uit als dirigent in het voormalige Tsjecho-Slowakije. In 1980 werd hij benoemd tot dirigent van de Slovak Philharmonic en dirigent in residentie van het Czech Philharmonic Orchestra. In 1996 werd hij door de Koningin van Groot-Brittannië tot ridder gekroond en in 1997 werd hem door de Universiteit van Lancashire een eredoctoraat uitgereikt. Libor Pešek werkte in zijn vijftig jaar lange carrière met verscheidene internationale toporkesten. Recente hoogtepunten waren producties met oa. Orchestre National de France, Teatro alla Scala di Milano, Orchestre de Paris, Chamber Orchestra of Europe, London Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Dresden Staatskapelle, London Philharmonic. Ook ging hij op verschillende grote tournees in Groot-Brittannië met Royal Liverpool Philharmonic Orchestra en het Czech National Symphony Orchestra. In de VSA is Libor Pešek een veelgeziene gast. Hij dirigeerde er reeds de Los Angeles Philharmonic, St. Louis Symphony, San Francisco Symphony, Minnesota Orchestra, Chicago Symphony, Detroit Symphony, Philadelphia Orchestra en Cleveland Orchestra. Hij nam voornamelijk op onder het label Virgin Classics. Zijn cyclus van de voltallige opnamen van de Dvorák Symfonieën met de Czech Philharmonic en het Royal Liverpool Orchestra oogstte veel succes. Andere opnamen waren oa. Mahlers Symfonieën 9 & 8, Prokofjev's 'Romeo & Julia' met de Royal Liverpool Philharmonic, 'Ein Heldenleben' van Strauss, Smetana's 'Ma Vlast'. Niet te vergeten zijn natuurlijk zijn verdiensten in het Tsjechische repertoire. Naast het werk van Dvorák nam hij ook werk op van Suk, Martinu en Janáček.

ISABELLE FAUST

Isabelle Faust studeerde viool bij Christoph Poppen en Denes Zsigmondy. In 1987 won ze de internationale Leopold Mozart-wedstrijd in Augsburg. In 1993 won ze ook de Premio Paganini in Genua en in 1997 kreeg ze de felbegeerde Gramophone 'Young Artist of the Year'-prijs voor haar debuut-cd met sonates van Béla Bartók. Isabelle Faust speelde als soliste samen met orkesten als de Münchner Philharmoniker, de Hamburger Philharmoniker onder leiding van Yehudi Menuhin, het City of Birmingham Symphony Orchestra, het London Philharmonic Orchestra, de Camerata Academica Salzburg, het Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra onder leiding van Gary Bertini, het Frankfurter Museumsorchester gedirigeerd door Michael Gielen, de radio-orkesten van Berlijn, München, Stuttgart, Keulen, Leipzig en Hannover, de Deutsche Kammerphilharmonie Bremen en de kamerorkesten van München en Stuttgart. Ze heeft uitgebreide tournees

ondernomen in Europa, Israël en Japan en maakte in 1995 haar debuut in de Verenigde Staten met Paganini's Eerste Vioolconcerto, samen met het Utah Symphony Orchestra onder leiding van Joseph Silverstein. Ook gaf Isabelle Faust recitals in Duitsland, Italië, Frankrijk, Nederland, Engeland en Japan. Isabelle Faust voert niet enkel hedendaags repertoire uit zoals de vioolconcerti van Morton Feldman en György Ligeti, maar heeft ook creaties verzorgd van werken van Jörg Widmann en van het vioolconcerto van Werner Egk, samen met het Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks onder leiding van Marek Janowski. Daarnaast vertolkt ze regelmatig nieuwe werken van Widmann en van de Deense componist Lars Graugaard. Als enthousiaste kamermuzikante is Isabelle Faust geregeld te gast op festivals in Bad Kissingen, Heimbach, Lockenhaus, Delft, Lyon en Oxford. Tot haar vaste kamermuziekpartners behoren Alexander Melnikov, Ewa Kupiec, Florent Boffard, Lars Vogt, Christian Tetzlaff, Joseph Silverstein, Bruno Giuranna, Ythomas Riebl, Tabea Zimmermann, Boris Pergamenschikow en Clemens Hagen. Isabelle Faust heeft cd's uitgebracht met Bela Bartóks en Gabriel Fauré's volledige oeuvre voor viool en piano (Harmonia Mundi), de sonates voor viool en piano van Robert Schumann (cpo), Joseph Haydns vioolconcerti (Pan Classics), J.S. Bachs vioolconcerti (Hänssler Edition) en het 'Concerto Funèbre' van Karl Amadeus Hartmann (ECM).

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 Groote is departementshoofd, Aldo Baerten, Alain Craens, Levente Kende en Koen Kessels vormen de artistieke directie.

DOMONKOS HÉJA

De Hongaarse dirigent Domonkos Héja werd geboren in Boedapest als kind van een muzikale familie. Al van jongs af aan speelde hij diverse instrumenten, waaronder piano, viool, altviool en trompet. Vanaf 1997 studeerde hij slagwerk aan de Frans Liszt Academie van Boedapest, waar hij ook zijn diploma orkestdirectie behaalde. In 1998 behaalde hij de eerste prijs van het Internationaal Dirigentenconcours van de Hongaarse televisie. Daarnaast behaalde hij twee prijzen op de Mitropoulos Wedstrijd van Athene. In 2003 werd hij bekroond met de Franz Liszt Prijs van de Hongaarse regering en in 2005 kreeg hij de Artisjus Prijs voor zijn inzet voor de hedendaagse Hongaarse muziek. In 1993 richtte Domonkos Héja het Danubia Youth Symphony Orchestra op en wist dit enthousiaste jongerenorkest op te tillen tot op een hoog niveau. Zijn inspanningen voor dit orkest werden geprezen en in 2001 werd het omgedoopt tot het Nationaal Jongerenorkest van Hongarije. Onder zijn leiding concerteerde dit orkest in Frankrijk, Duitsland, Italië en Spanje en trad het op tijdens festivals zoals het Young Euro Classics Berlin, Europa Musicale, de Como Autumn, Lisztomanias en Chateauroux France. Voor het label Warner maakte Héja met het Danubia jongerenorkest opnames van Hongaarse dansmuziek en orkestmuziek van Ernő Dohnányi. Tijdens het seizoen 1995-1996 was Domonkos Héja als assistent vast verbonden aan het Budapest Festival Orchestra. Sindsdien staat hij regelmatig voor de belangrijkste Hongaarse orkesten, zoals de Budapest Philharmonics, het Budapest Symphony Orchestra en het Matáv Symphony Orchestra. Ook in het buitenland stond Héja voor diverse orkesten, zoals het Deutsche Symphonie Orchester, Slowaaks Filharmonisch Orkest van Bratislava, het Staatssymfonisch Orkest van Kosice, de Macedonian Philharmonic, de Tokyo City Philharmonic en het Orchestra di Lazio Roma. Als operadirigent maakte Héja zijn debuut aan de opera van Boedapest in 2001 met Puccini's 'La bohème'. Hij keerde er regelmatig terug en dirigeerde er inmiddels opvoeringen van 'Turandot', 'La Traviata', 'Rigoletto' en 'Schoppenvrouw'. In 2006 werd hem de Láslo Lajtha prijs uitgereikt.

BERNARDA FINK

De mezzosopraan Bernarda Fink werd geboren in Buenos Aires, Argentinië, als dochter van Sloveense immigranten. Ze studeerde zang aan het Instituto Superior de Arte del Teatro Colón, waar ze regelmatig concerten gaf. Ook met de Academia Bach en Festivales Musicales de Buenos Aires had ze een nauwe band. In 1985 won Fink de Eerste Prijs van de wedstrijd Nuevas Voces Liricas en verhuisde ze naar Europa. Ze gaf reeds concerten met de Wiener Philharmoniker, London Philharmonic, Filharmonisch Orkest van Tsjechië, Gewandhaus Orchester Leipzig, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre National de France, Ensemble Orchestral de Paris, Prague

Symphony Orchestra, Orchestre de la Suisse Romande, Berlin RSO, Bruckner Orchester Linz, The English Baroque Soloists, Salzburg Mozarteum Orchester, Residentie Orkest Den Haag, I Solisti Veneti, New Japan Philharmonic, Les Musiciens du Louvre, Academy of St Martin-in-the-Fields, en andere. Als operazangeres vertolkte Bernarda Fink met groot succes rollen voor het Grand Théâtre de Genève, de Nationale Opera van Tsjechië, de operahuizen van Montpellier en Innsbruck ('Il Ritorno d'Ulisse in Patria'), Rennes ('La Cenerentola'), Barcelona, Salzburg ('Cosi fan tutte'), De Nederlandse Opera en Teatro Colón. Recitals gaf ze onder meer in het Concertgebouw Amsterdam, Carnegie Hall (in het kader van het New York Festival of Song), het Weense Konzerthaus, de Sloveense Filharmonische Zaal en Sydney Opera House. Recent zong ze Wagners 'Wesendonck-Lieder', 'Les Nuits d'été' van Berlioz, 'Das Lied von der Erde' van Mahler en de Bijbelse gezangen van Dvorák . Bij Hyperion verschenen volgende cd-opnames van Bernarda Fink: 'Canciones amatorias', 'Haydn Songs' en 'Eichendorff-Lieder' van Wolf.

ROGER VIGNOLES

De Britse pianist Roger Vignoles geniet internationale erkenning als één van de vooraanstaande liedpianisten van deze tijd. Wereldwijd geeft hij concerten aan de zijde van de grote liedvertolkers. Hij begeleidde onder meer Thomas Allen op de Salzburger Festspiele, Margaret Price op de Münchener Festwochen, Barbara Bonney op de Schubertiade in Hohenems, Thomas Allen en Arleen Auger in het Musikverein Wien, Andreas Schmidt in de Deutsche Oper Berlin, Elisabeth Söderström en Sarah Walker in de Alte Oper Frankfurt. Lange tijd was hij de vaste pianist van Kiri Te Kanawa. De opnamen van Roger Vignoles omvatten onder meer Franse liederen en cabaretliederen met Sarah Walker, liederen van Liszt, Ravel en Oubradours met Kiri Te Kanawa, Franse liederen en duetten met Ann Murray en Philip Langridge. Daarnaast nam hij ook de volledige liederen van Copland op met Roberta Alexander, de complete 'Canticles' van Benjamin Britten met Anthony Rolfe Johnson en Michael Chance, liederen van Mozart met John Mark Ainsley en liederen van Tsjajkovski met Joan Rodgers. Voor het label Hyperion nam hij enkele cd's op met liederen van Wolf met Joan Rodgers, Stephan Genz en Bernarda Fink. Eveneens voor Hyperion werkt Vignoles aan een integrale opname van de liederen van Richard Strauss.

JEAN-GUIHEN QUEYRAS

Jean-Guihen Queyras studeerde af aan het muziekconservatorium van Lyon en kreeg een beurs om zijn studies verder te zetten in Freiburg en tevens voor de Juilliard School en het Mannes College of Music in New York. Op achttienjarige leeftijd won hij de prijs van meest belovende jonge artiest op de Rostropovitsj Wedstrijd in Parijs en was hij prijswinnaar van de Internationale

Wedstrijd München. Zijn repertoire omvat zowel klassiek als hedendaags werk. Hij speelde de wereldcreatie van het Celloconcerto van Ivan Fedele met het Orchestre National de France onder leiding van Leonard Slatkin en het concerto van Gilbert Amy met het Tokyo Symphony Orchestra in de Suntory Hall in Tokio. Met Concerto Köln en het Freiburger Barockorchester speelt hij repertoire van Haydn tot Schumann. Als solist werd Queyras geëngageerd door orkesten als het Nationaal Orkest van België, BBC National Orchestra of Wales, Trondheim Symphony Orchestra, I Pomeriggi Musicali, Orchestra Verdi, Orchestre Philharmonique de Radio-France, Matav Symfonieorkest van Boedapest, Orchestre Symphonique du Québec, de Niederrheinische Sinfoniker enz. Jean-Guihen Queyras concerteerde onder meer in het Musikverein en Konzerthaus in Wenen, het Concertgebouw in Amsterdam, Wigmore Hall en Queen Elizabeth Hall in Londen, Symphony Hall in Birmingham, Suntory Hall in Tokio en Carnegie Hall in New York. In kamermuziekverband werkt Queyras geregeld samen met Tabea Zimmermann, Emmanuel Pahud, Jean-Yves Thibaudet, Andreas Staier, Pierre-Laurent Aimard, Lars Vogt en Isabelle Faust. Jean-Guihen Queyras was solocellist van het Ensemble Intercontemporain, waarmee hij het Celloconcerto van Ligeti opnam voor DG onder leiding van Pierre Boulez. Zijn eerste solo-cd met de suites van Britten verscheen bij Harmonia Mundi. De tweede, met werken van Kodály, Kurtág en Veress kreeg een Diapason d'Or. Andere opnamen zijn het Celloconcerto van Dutilleux voor BMG en Boulez' 'Messagesquise' voor Deutsche Grammophon, die in 2001 met de Gramophone Contemporary Music Award werd onderscheiden. Momenteel is Queyras als docent verbonden aan de Musikhochschule van Trossingen in Duitsland. In november 2003 ontving hij uit handen van Pierre Boulez de 'Glenn Gould International Protégé Prize in Music' van de stad Toronto. In 2008 kwam er een cd uit op het label Harmonia Mundi waarop Jean-Guihen Queyras een meer modern solorepertoire vertolkt in het bijzonder de soloconcerto's van Ivan Fedele, Gilbert Amy en Bruno Mantovani.

ALEXANDER MELNIKOV

Alexander Melnikov (*1973) werd geboren in Moskou en begon op zesjarige leeftijd aan zijn muziekonderwijs. In 1997 studeerde hij af aan het Tsjajkovski Conservatorium, zijn leerkracht was Lev Naumov. Hierna studeerde hij te München bij Elisso Wirssaladze en volgde hij lessen bij Andreas Staier en Carl-Ulrich Schnabel aan de Fondazione per il Pianoforte te Italië. Reeds tijdens zijn studie in 1991 werd hij laureaat van de Koningin Elizabethwedstrijd. Alexander Melnikov werkte met verscheidene grote orkesten en dirigenten samen. Voorbijproducties gebeurden in samenwerking met oa. Russian National Orchestra, Tokyo Philharmonic olv. Mikhail Pletnev, Leipzig Gewandhaus en Philadelphia Orchestra olv. Charles

Dutoit, Rotterdams Philharmonisch Orkest olv. Valery Gergiev, St. Petersburg Orchestra olv. Yuri Temirkanov. Naast het solorepertoire speelt kamermuziek ook een belangrijke rol in Melnikovs muzikale activiteit. Tussen 1993 en 2003 concerteerde hij regelmatig met Vadim Repin en momenteel vormt hij een duo met Isabelle Faust. In andere kamermuziekproducties waren oa. Natalia Gutmann, Yuri Bashmet, Alexander Rudin, Pieter Wispelwey en Jean-Guihen Queyras betrokken. Sinds 2002 is hij docent aan het Royal Northern College of Music in Manchester. Alexander Melnikovs tweede liefde is luchtvaart, hij is een gekwalificeerd piloot.

PROMETHEUS ENSEMBLE

Het Prometheus Ensemble is een Vlaams kamermuziekensemble dat in 1992 door Etienne Siebens werd opgericht. Het ensemble stelt zich tot doel voor de luisteraar een brug te bouwen tussen de klassieke en de hedendaagse muziektaal. De flexibele samenstelling van het ensemble, dat bestaat uit vooraanstaande Vlaamse musici, biedt met het oog op deze doelstelling tal van mogelijkheden en laat een originele programmering toe. Naast klassieke werken brengt het gezelschap ook kamermuziekwerken die wegens hun ongewone bezetting weinig of niet worden uitgevoerd. Het Prometheus Ensemble schenkt bij het herontdekken grote aandacht aan het repertoire van het begin van de twintigste eeuw. In die periode gonsde het van de creativiteit in steden als Wenen en Parijs, waar figuren zoals Stravinsky, Diaghilev en Picasso met hun artistieke samenwerking en originaliteit de wereld met verstomming sloegen. Vanuit hun fascinatie voor dit tijdperk hebben de musici van het Prometheus Ensemble reeds enkele verrassende projecten opgezet, waarin eveneens verschillende kunstvormen worden samengebracht. Zo was er bijvoorbeeld een markante voorstelling van 'Pierrot Lunaire' van Schönberg in combinatie met een film van Eric De Kuyper, een veelbesproken voorstelling van Peter Maxwell Davies door Muziektheater Transparant, een Stravinskyconcert met Philippe Herreweghe tijdens het Festival van Vlaanderen en een voorstelling voor kinderen met een door Robert Blachmann gemaakte animatiefilm over 'L'Histoire du Soldat' van Stravinsky. De confrontatie met hedendaagse componisten resulteerde in Belgische creaties van onder andere Luc Van Hove, Wim Henderickx, Mauricio Kagel, Iannis Xenakis, Petros Korelis, Peter Maxwell Davies en Galina Ustvolskaja.

ARTIS QUARTETT WIEN

Het Artis Quartett Wien werd in 1980 opgericht aan de Musikhochschule van Wenen. Hier studeerde het kwartet bij Hatto Beyerle en Alfred Staar en vervolgens bij het LaSalle Quartet aan de universiteit van Cincinnati, Ohio. Tussen 1983 en 1985 won het kwartet verschillende

internationale wedstrijden (Evian, Cambridge, Yellow Springs). Daarop volgde het begin van een internationale carrière met concerten in grote muziekcentra als Wenen, Londen, Parijs, New York, Tokio, Buenos Aires, Berlijn, München, Praag, Salzburg, Amsterdam en Rome en met deelname aan een groot aantal internationale festivals, zoals de Wiener en de Berliner Festwochen, Schleswig-Holstein Festival, Bregenzer Festspiele, Wien Modern, Brucknerfest Linz, Turku Music Festival, Hong Kong Arts Festival, Printemps Musical de Poitiers, Festival de Lille, Schubertiade Hohenems, Festival de Paris, Schwetzingen Festspiele, Carinthischer Sommer, Mozartwoche Salzburg, Lockenhaus Festival, Ravinia enz. Sinds 1988 speelt het Artis Quartett een eigen jaarlijkse concertserie in het Musikverein te Wenen. Het Artis Quartett geeft regelmatig concerten met bevriende musici, zoals Christoph Eschenbach, Philippe Entremont, Heinrich Schiff, Mischa Maisky, Stefan Vladar, Sharon Kam, Thomas Zehetmair en Till Fellner. Het Artis Quartett ontving voor heel wat cd-opnamen internationale prijzen: de Grand Prix du Disque, Prix Caecilia, Diapason d'Or, Wiener Flötenuhr ea. In 2000 kreeg het ensemble een Echo Klassik Preis voor de opname van kwartetten van Zemlinsky. Voor de opname met twee strijkkwartetten van Karl Weigl ontving het Artis Quartett in Los Angeles de AFIM Indie Award 2001. Peter Schuhmayer bespeelt een viool van Johann Rombach (2001), Johannes Meissl (A. Guarneri, 1690), Herbert Kefer (J.B. Guadagnini, 1784) en Othmar Müller (A. Amati, 1573) spelen op instrumenten uit de verzameling van de Österreichische Nationalbank.

NIEK DE GROOT

Niek de Groot studeerde aan het Banff Centre for the Arts in Canada en volgde masterclass bij cellisten als Frans Helmerson, Lluís Claret en Laurence Lesser. Hierdoor ontwikkelde hij een bijzondere speelstijl die hem in staat stelt de contrabas ook te gebruiken als solo-instrument. Van 1996 tot 2006 was hij eerste solobassist van het Koninklijk Concertgebouworkest en sinds 1996 is hij als professor verbonden aan de Folkwang Hochschule in Essen. Naast een carrière als solo- en orkestmuzikant bouwde hij ook een kamermuziekcarrière uit. In kamermuziekverband speelde hij oa. met het Artis, Ysaÿe, Skampa, Mandelring, Brodsky en Fine Arts Kwartet. Verder musiceerde hij samen met Vladimir Mendelssohn, Ronald Brautigam, Menahem Pressler, Markus Stockhausen, Michel Lethiec, Arto Noras, André Cazalet, Milan Turkovic en Vadim Repin. In nauwe samenwerking met hedendaagse componisten, waaronder Kurtág en Stockhausen, levert hij ook een grote bijdrage aan de ontwikkeling van de moderne contrabasliteratuur. Niek de Groot bespeelt een zeldzaam instrument van Cesare Candi Genua gemaakt in 1900. Zijn strijkstokken werden voor hem persoonlijk gemaakt door Jochen Schmidt in Dresden.

DEFILHARMONIE

muzikale leiding
Libor Pešek

1e viool
Dimitri Ivanov
Eric Baeten
Eva Zylka
Peter Manouilov
Yuko Kimura
Sihong Liang
Emiel Pieters
Christophe Pochet
Françoise Queguiner
Guido Van Dooren
Martine Visée
Laie Lee
Vania Batchvarova
Bart Lemmens
Marc Tillema
Maartje Van Eggelen

2e viool
Yorrick Troman
Tamas Sandor
Frederic Van Hille
Krystyna Bohacz
Nana Hiraide
Jack Ooms
Ilse Pasmans
David Perry
Lydia Seymortier
Annie Soukiassian
Marjolein Van Der Jeught
Kris Janssens
Ann Lafaille
Tijl Dufour

altviool
Sander Geerts
Tahlia Petrosian
Ingrid Ceuppens
Wieslaw Chorosinski
Pawel Krymer
Krzysztof Kubala
Peter Swaan
Bart Vanistendael
Marija Krumes
Lisbeth Lannie
Sarah Aeschbach
Iris Roggeman

cello
Marc Vossen
Olivier Robe
Birgitta Barrea
Christina De Mey
Dieter Schützhoff
Mieczyslaw Szynal
Jan Willekens
Mathieu Jocqué
Marlon Dek
Joyce Kuipers

contrabas
Ioan Baranga
Aykut Dursen
Tadeusz Bohuszewicz
Julita Fasseva
Jeremiusz Trzaska
Lode Leire
Elleen Vanherpe
François Haag

fluit
Frank Vanhove
Peter Verhoyen

hobo
Eric Speller
Dimitri Mestdag
Sébastien Vanlerberghe

klarinet
Nestor Janssens
Ria Moortgat
Sabine Uytterhoeven
Ricardo Matarredona

fagot
Graziano Moretto
Tobias Knobloch

hoorn
Michaela Buzkova
Koenraad Cools
Gaston Copppe
Morris Powell

trompet
Bruno Feldkircher
Luc Van Gorp

trombone
Roel Avonds
Koen Severens
Steven Verhelst

tuba
Frank Vantroyen

pauken
Geert Verschraegen

slagwerk
Gérard Caucheteux
Ludo Cools

SYMFONIEORKEST CONSERVATORIUM ANTWERPEN

muzikale leiding
Domonkos Héja

concertmeester
Noémi Tiercet

1e viool
Noémi Tiercet
Floris Uytterhoeven
Lotte Remmen
Bieke Jacobus
Lily Moons
Wim Ilsen
Maria Lukova
Elisabeth Druwé
Charlotte De Cooman
Ward Faes
Hanneke Verbueken
Javier Guzman

2e viool
Liesbet Jansen
Jennifer De Keersmaecker
Nikki Verlinden
Daniël Ten Haaf
Chong Kai
Loes Dooren
Marcia Pareijn
Raphaëla Boudewijns
Pascale Van Os

altviool
Ine Kuypers
Nathalie Glas
Ester Lopez Gonzalez
Maria Jose Arias de la Serrana
Annajantza Oropeza
Miki Isako
Adel Fekete

cello
Gert-Jan Verbueken
Yi Xiao
Bruno Mente
Sigi Tooten
Lies Wyers
Marijke Baelemans

contrabas
Reinhardt Vanderschaeghe
Joeri Vaerendonck
Julita Fasseva
Lode Leire

fluit
Sofie Verbeeck
Anke Lauwers

hobo
Marjan Huybrechts
Pieter Jaspers

klarinet
Dries Tack
Anke Schaaf

fagot
Marjolein Gerets
Kensuke Taira

hoorn
Tom Vercruysse
Sarah Van Hassel
Hannes Verstraete
Lies Witteman

trompet
Jonas Van Hoeydonck
Jeroen Van de Berckt

trombone
Bram Fournier
Wim Laurysen
Joris Renders
Stas Kovalchuk

slagwerk
Alexander Ponet
Ilya Dynov
Michaël Troost
Pavao Golubic

PROMETHEUS ENSEMBLE

viool
Tatiana Samouil
Eric Baeten

cello
Geert De Bièvre

contrabas
Jan Buyschaert

hobo
Luk Nielandt
Dorien Schrooten

klarinet
Henri De Roeck
Peter Merkx

fagot
Dirk Noyen
Gilles Cabodi

contrafagot
Wim van Volsem

hoorn
Luc Bergé
An Vanthournout
Yuriy Mandziy

harmonium
Annelies Focquaert

deSingel

Internationale Kunstcampus

deFilharmonie
ROYAL FLEMISH PHILHARMONIC