

Symfonie-Orkest van de Munt

Christoph Eschenbach . Tzimon Barto

2 januari 94

Uit de Munt en de Wereld

Symfonie-Orkest van de Munt

muzikale leiding Christoph Eschenbach
solist Tzimon Barto, piano

Programma

Leonard Bernstein (1918-1990)
Ouverture Candide

Samuel Barber (1910-1981)
Adagio voor strijkers, opus 11

George Gershwin (1898-1937)
Rhapsody in Blue for piano and orchestra

Pauze

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Symfonie nr.7 in A, opus 92
- Poco sostenuto - Vivace
- Allegretto
- Presto - Assai meno presto
- Allegro con brio

inleidend gesprek door Magda De Meester
19.15 uur Foyer Rode Zaal

aanvang concert 20.00 uur
pauze 20.45 uur
einde concert omstreeks 21.45 uur
i.s.m. de Munt

Christoph Eschenbach

In 1972 maakte Christoph Eschenbach zijn debuut als dirigent met het Orkest van Hamburg, op een ogenblik dat zijn internationale carrière als pianist reeds stevig uitgebouwd was - hij had immers een indrukwekkend aantal concerten en opnamen verzorgd met de grootste namen uit de muziekwereld (waaronder Herbert von Karajan, Hans Werner Henze, Seiji Ozawa en Dietrich Fischer-Diskau). Na zijn dirigentendebuut in Hamburg volgden de engagements in Europa en de Verenigde Staten elkaar snel op (o.a. Berliner Philharmoniker, Philharmonia Orchestra, London Symphony Orchestra, Tsjechische Filharmonie...). Nadat hij muziekdirecteur van het Tonhalle Orchester Zürich was geworden en eerste gastdocent van het London Philharmonic Orchestra, werd hij in 1988 muziekdirecteur van het Houston Symphony Orchestra. Daarnaast dirigeerde hij de Wiener Symphoniker op diverse tournees, alsook het Filharmonisch Orkest van Israël. In juli 1993 wordt hij artistiek co-directeur van het Pacific Music Festival in Japan. Vorig seizoen dirigeerde Christoph Eschenbach de symphonische orkesten van San Francisco en St. Louis, het Tonhalle Orchester, het Norddeutsche Rundfunk Orchester en het Radio-Orkest van Frankfurt.

Als dirigent maakte hij zijn opera debuut met 'La Traviata' in het Hessisches Staatstheater Darmstadt. In 1992 dirigeerde hij ondermeer 'Parsifal' en 'Lohengrin' in de Houston Grand Opera. Zijn discografie omvat verschillende concerto's van Mozart - die hij aan de piano dirigeert - en ondermeer een Brahms-cyclus, een Schumann-cyclus, de Negende symphonie van Dvorak en 'The Encantadas' van Tobia Picker met Kohn Gielgud als verteller. In de Munt begeleidde hij in april '92 een recital van Dietrich Fischer-Dieskau.

Tzimon Barto

Tzimon Barto werd geboren in Florida en begon reeds op vijfjarige leeftijd piano te leren bij zijn grootmoeder. Zijn snel groeiende muzikale interesse brachten hem ertoe een opera te componeren toen hij nauwelijks acht jaar oud was, er een te dirigeren toen hij veertien was en in zijn tienerjaren theater te studeren. Aan de Julliard School waar hij piano studeerde bij Adele Marcus werd hij ook opgeleid als dirigent en opera-begeleider. Hij won in die periode de eerste prijs in de Gina Bachauer Memorial Competition (82/83) en de Prijs voor de Most Outstanding Student Conductor van het Tanglewood Institute (1980).

Tzimon Barto startte zijn internationale carrière op het Spoleto Festival (1985), waarna hij door Menotti aangezocht werd 'The Saint of Bleeker Street' te dirigeren ter gelegenheid van de 75ste verjaardag van deze componist. Nadien volgden de optredens in Europa en de Verenigde Staten elkaar in snel tempo op. Zo trad hij regelmatig op voor de Wiener Musikverein en de Salzburger Festspiele. In de Verenigde Staten debuteerde hij met het Boston Symphony Orchestra en dirigent-mentor Christoph Eschenbach. Hij trad onder meer op met het National Symphony Orchestra, het Santa Cecilia Orchestra, het NHK Symphony Orchestra, de Berliner Philharmoniker, het Tsjechisch Filharmonisch Orkest en het Orchestre National de France onder leiding van dirigenten als James Conlon, Christoph Eschenbach, Lorin Maazel, Sir Neville Marriner, Leonard Slatkin en Horst Stein.

Als hoogtepunt voor het afgelopen theaterseizoen vermelden we zijn debuut in New York met het Houston Symphony en een memorabel recital voor de Salzburger Festspiele. Met Christoph Eschenbach is hij dit

seizoen te beluisteren met het Philadelphia Orchestra, terwijl hij ook met de National Symphony en de symphonische orkesten van San Jose, Milwaukee en Indianapolis zal concerten. Daarnaast verzorgt hij recitals in ondermeer Houston, München, Berlijn en Istanbul. Met dit concert debuteert hij in De Munt.

Tzimon Barto heeft sinds 1987 een exclusiviteitscontract met EMI, waarvoor hij werken opnam van Ravel, Prokofiev, Gershwin, Liszt, Rachmaninov, Bartok, Schumann, Chopin, Saint Saëns en De Falla.

Leonard Bernstein

Ouverture Candide

In de loop van 1954 vatte Bernstein het plan op een komische operette te componeren naar Voltaire's satire *Candide*, een roman die hem reeds van in zijn studententijd steeds opnieuw wist te begeistere. Voltaire's roman '*Candide ou l'optimisme*' verscheen in 1759 en richtte zich tegen het filosofische optimisme dat Gottfried Wilhelm Leibniz in zijn '*Theodizée*' van 1710 gepostuleerd had: 'God schiep de meest volmaakte van alle werelden'. '*Candide*' wil het waarheidsgehalte van deze stelling op de proef stellen, en Voltaire volvoert dit ad absurdum. Hij schreef zijn '*Candide*' tegen het einde van 1758 op enkele weken tijd. In maart 1759 werd het boek openbaar verbrand in Genève, het werd verboden in Parijs en drie jaar later door het Vaticaan op de Index geplaatst. Toch kende het boek in de eerste twee jaren 13 uitgaven, en bij de dood van Voltaire in 1778 reeds 40 uitgaven. Zoals Dieter Hillebrandt schreef, waarschuwt '*Candide*' de maatschappij voor de gevaren waartoe ze zelf in staat is, en zo is dit werk door de eeuwen heen haast onmeedogenloos actueel gebleven. Madame de Staël schreef dit boek een haast "duivelse vrolijkheid" toe - en iets van dit karakter is op vele plaatsen in Bernsteins '*Candide*' terug te vinden.

Als medewerkers voor het libretto werden Dorothy Parker, John La Touche en Richard Wilbur aangetrokken. Reeds tijdens het voorbereidingsproces rezen er bij Leonard Bernstein bepaalde twijfels. Het draaiboek veronderstelde van de toeschouwer veel begrip en inzicht, hoewel Lillian Hellman getracht had de taal te vereenvoudigen. Zowel de handeling als de tekst bleven logischerwijze doordrongen van filosofie en bijtende toespelingen. En Richard Wilbur, die het merendeel van de gezongen teksten schreef, gaf nadien zelf toe dat die toch iets "te literair en te eigenzinnig" was voor de smaak van het publiek.



Leonard Bernstein aan de piano

De operette kende inderdaad weinig succes. Op de New Yorkse première van 12 december 1956 volgden slechts 73 voorstellingen, wat naar Broadway-maatstaven een uiterst klein aantal was. "Een filosofisch getint verhaal uit de 18de eeuw is geen ideaal onderwerp voor een toneelstuk", schreef Brooks Atkinson in de New York Times en hij vertolkte daarmee de mening van de doorsnee theaterbezoeker. Zowel de muziek als de tekst konden het publiek niet bekoren. Zeker, de muziek was charmant, amusant, sprankelend, maar te kunstzinnig voor dit kader. Bovendien had ze geen makkelijk na te zingen melodie. Enkel de ouverture kon werkelijk bekoren: ze bewees haar charme ook nadien in de concertzaal. Werd Leonard Bernstein door de roman van Voltaire aangetrokken om het met levenslust en levensmoed gepaard gaande pessimisme, zoals dit ook tot uiting komt in vele van zijn eigen teksten en literaire thema's die hem tot componeren inspireerden? In verhouding tot 'The Age of Anxiety', de 'Kaddisch'-symfonie, 'Facsimile', 'Trouble in Tahiti' en zelfs tot de 'Jeremias'-symfonie, valt hiervan in de muziek van 'Candide' minder te bespeuren. De ouverture van 'Candide' behoort tot de levenslustigste en lichtzinnigste werken van deze componist, vol goede luim zoals in Mozarts 'Figaro'-ouverture of zoals in het voorspel tot een operette van Offenbach of Gilbert & Sullivan: het onheilspellende fis-akkoord stoort geen enkele keer het verder verloop. Deze ouverture geeft niet alleen een voorproefje van de hoofdthema's uit de zangnummers van de operette: ze heeft in de aanvangsfase de voor Bernstein typische septiem, gevolgd door een grote secunde, als een motivische cel voor de meeste melodische vondsten van het gehele werk. In de klassieke sonatevorm verschijnen thema's en de tegenthema's in uitbreiding en contrastwerking, en enkele delen van het motief wervelen in steeds wisselende orkestkleuren door de zwierige ouverture.

Peter Gradenwitz



Samuel Barber aan de piano

Samuel Barber

Adagio voor strijkers

Samuel Barber, geboren in Westchester (Pennsylvania) in 1910 en gestorven in New York in 1981, staat vooral bekend als de componist van het beroemde Adagio voor strijkers. Barber, afgestudeerde van het Curtis Institute in Philadelphia en titularis van verschillende prijzen, schreef twee symfonieën, een ballet, en de opera 'Vanessa' op een libretto van Gian Carlo Menotti, waarvan het grote Amerikaanse succes Europa nooit zou inpalmen. Barber componeerde verder ook enkele concerti, kamermuziek en liederen. Zijn lyrische en spontane, neoromantische muziek leunt veel meer aan bij de Europese traditie dan bij deze van zijn eigen land.

In 1936, tijdens een verblijf te Rome, componeerde Barber zijn eerste strijkkwartet, dat hij later herwerkte tot een trage beweging voor groot strijkorkest. Dit Adagio werd gecreëerd in 1938 onder de leiding van Arturo Toscanini, tesamen met 'Essay for Orchestra', een werk dat echter verloren ging.

Vanuit een ietwat plechtstatig beginthema groeit de muzikale ruimte via de verschillende strijkersgroepen, tot een hoogtepunt van intensiteit en expresiviteit, alvorens het werk in stilte besluit. Het is muziek, beheerst door een constante spanning, met een niet zeer originele doch zeer meeslepende schrijfwijze.

François-René Tranchefort



George Gershwin op achtentertigjarige leeftijd, een portret van Schönberg schilderend

George Gershwin

Rhapsody in Blue for piano and orchestra (1924)

Toen 1923 ten einde liep, had George Gershwin nog geen flauw vermoeden van wat de volgende weken te gebeuren stond en wat van zo'n cruciaal belang zou blijken voor zijn verdere carrière als componist, ja zelfs een mijlpaal zou worden in de muziekgeschiedenis van Amerika. Anderhalve maand later na de creatie van *Rhapsody in blue* op 12 februari 1924 in de Aeolian Concert Hall te New York, werd hij bejubeld als de belangrijkste Amerikaanse componist, en werd zijn werk bestempeld als het begin van een nationale muziek, waarin de uitdrukkingvormen van het moderne Amerika - met name de jazz - met de esthetische expressie van de Europese muziektraditie waren verbonden. Aan de basis van deze ontwikkeling, die terecht sensationeel kan genoemd worden en die de werkwijze van het New Yorkse kunstenaarsmilieu op treffende wijze illustreert, lag de dirigent Paul Whiteman (1890-1967). Deze stelde alles in het werk om een 'symfonische jazz' te creëren. Herhaaldelijk had hij Gershwin over dit idee gesproken en getracht hem tot de creatie van een dergelijk werk te bewegen. Gershwin voelde zich echter nog niet rijp een symfonisch, omvangrijk werk te componeren en wees dit verzoek steeds af: "Ik blijf liever bij mijn liederen". Daarom bedacht Whiteman de list hem voor voldongen feiten te plaatsen: hij kondigde begin 1924 in de New York Herald Tribune voor 12 februari een concert aan waarop een symfonisch werk van Gershwin zou gecreëerd worden. En Gershwin liet zich overreden: hoewel hij in die periode druk bezig was met de repetities voor zijn nieuwe musical *Sweet Little Devil*, die op 21 januari in Boston in première zou gaan, beloofde hij de compositie tijdig af te werken. Alleszins moet vermeld worden dat Gershwin dit symfonische werk niet volledig alleen uitvoerde. In tegen-

stelling tot latere composities als het Concerto in F-Dur en An American in Paris, leverde hij met een zetting voor twee piano's enkel het muzikale basismateriaal voor de Rhapsody: de instrumentatie - zowel voor jazz-band en piano zoals op de première, als voor orkest en klavier - liet hij over aan Ferde Grofé (1892-1972), die niet enkel als arrangeur maar ook als componist bekendheid genoot. Deze werkwijze is wellicht deels terug te voeren op de tijdsdruk waarin de compositie ontstond of op Gershwins onervarenheid inzake orkestratie; hoofdeden was echter ongetwijfeld de gebruikelijke taakverdeling tussen componist en arrangeur in de wereld van de lichte muziek, waar Gershwin zich op dat ogenblik het meest mee bezig hield.(...)

De Rhapsody in Blue bestempelen als 'symfonisch' vereist een meer nauwkeurige afbakening van dit begrip, aangezien de precieze specificatie van de klankkleur, een absolute conditio sine qua non in de klassieke orkestrale concepten van de 19de eeuw, in deze compositie voor zover we kunnen nagaan geen rol lijkt te hebben gespeeld. Doch ook de band met de jazz roept vragen op. Pas nadat de zwarte muziek haar isolement doorbroken had, leerde men wat originele jazz was en hoe ze duidelijk verschilt van de muziekexpressievormen die Whietman onder die term verstond. Hij beschouwde dit voor alles als een muziekvorm die bepaalde affiniteiten had met de muziek van de nog steeds onderdrukte zwarten, vooral inzake ritme en harmonie, maar die, om de amusementswaarde niet in gevaar te brengen, de provocerende kantjes en diepe melancholie van deze muziek ofwel vermeed ofwel afvlakte. Het is juist dit concept van een jazzmuziek die door de zeef van amusementsmuziek is gefilterd, dat in de Rhapsody in een omvangrijke vorm zeer overtuigend wordt voorgesteld. De pianist Gershwin werd in die periode reeds door jazzmusici erkend als een ware exponent van hun muziek.

Toen de componist Gershwin echter zijn muziek met de originele jazz trachtte te verbinden, met name in zijn opera Porgy and Bess, moest hij veel moeite doen om zijn kennis van deze muziek ter plaatse uit te diepen. Het woord 'blue' in de titel Rhapsody in Blue verwijst niet zozeer naar de Blues of naar de voor deze muziekvorm karakteristieke 'blue notes' - hoewel deze vrij evidente associatie ook aanwezig is. Veeleer verwijst dit echter naar de indruk die deschilderijen Nocturne in Blue and Green en Harmony in Grey and Green van de Amerikaanse impressionist James Whistler maakten op Gershwins broer Ira. Zo kreeg het werk zijn definitieve titel en werd de oorspronkelijke en wellicht meer toepasselijke titel American Rhapsody verworpen. In beide titels behoudt Gershwin echter het concept 'rhapsody'. Daarmee benadrukt hij een formele kwaliteit die de rapsodie traditioneel eigen is, namelijk de ongebondenheid van het muzikale discours.

Christian Martin Schmidt

Ludwig van Beethoven

Symfonie Nr. 7 in A-dur, Op. 92 (1811-1812)

Ludwig van Beethoven beleefde op 8 december 1813 één van de grootste triomfen uit zijn componistenloopbaan. In de oude Wiener Universität gingen zowel het programmatische werk Wellingtons Sieg als zijn Symfonie Nr. 7 in première. Hoewel op dat ogenblik de meer op grootse effecten gerichte strijdmuziek veel interesse wist te wekken, erkende het publiek toch het belang van de nieuwe symfonie.

Vier jaren waren er verstreken sinds de voltooiing van de Pastorale, de grootste exponent van de muzikale romantiek. Vier jaren waarin de stijl van Beethoven zich op nieuwe gebieden had begeven: het opblazen van de harmonische barrières, de verwijding van de vorm, de opflakking van de subjectieve expressie en de nauwkeurig doordachte motivische arbeid - talrijke schetsboeken van de meester getuigen van dit streven naar perfectie - vormen tenslotte een onmiskenbare persoonlijke stijl, die niet alleen in zijn tijd zijn gelijke niet had, doch ook nadien nog twee componistengeneraties beïnvloedde.

Wanneer men de bovenvermelde stijlkenmerken na gaat in de Symfonie Nr. 7, schuilt het geheim van haar succes niet zozeer in het technische meesterschap maar veeleer in de vaste wil om de persoonlijke boodschap van de kunstenaar te vertolken, die hier met grenzeloos optimisme in zekere zin een "Hooglied van de vreugde" zingt, dat tegen de achtergrond van de vele dansritmen ook als een "Apotheose van de dans" kan bestempeld worden. Anderen duiden de symfonie als een herfst- of winterfeest, waarbij in het bijzonder de finale als de weergave van een "drinkgelag" wordt geïnterpreteerd. Soms vertolkt men zelfs de mening dat Beethoven deze symfonie "in dronken toestand" componeerde. Arnold

Schering tenslotte beschouwde dit werk als een symfonie naar taferelen uit Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre: het eerste deel beschrijft de vrolijke intrede van de kinderen in de feestzaal en de daarop aansluitende dans van Mignon, het tweede deel is het "Requiem für Mignon", het derde deel geeft het dansplezier onder de lindeboom weer en de finale het feest van het toneelgezelschap in de kamer van Wilhelm. Los van al deze interpretatiepogingen toont dit werk alleszins hoezeer Beethoven in de jaren 1811 en 1812 - toen hij slechts 41 was - tegen het gangbare beeld van de voortdurend met het noodlot strijdende componist in, ook vrolijke gevoelens kon uitdrukken.

Een brede inleiding gaat het hoofddeel van de eerste beweging vooraf. In een rustige doch aanzwellende muziek voert ze naar het Vivace, dat naast het aan de fluit toevertrouwde hoofdthema door zijn gepunte ritmes het karakter van een vreugdevolle Siciliano bezit en zo voor de eerste dansritmes zorgt. Op de ontketende tutti-explosie volgt weldra een nieuwe zin die door zijn rijkdom aan syncopes evenzeer uitgelaten vrolijkheid uitademt. Tijdens de doorwerking en reëxpositie neemt deze vrolijkheid steeds toe, totdat een grootse coda voor een briljant slot zorgt.

Daarop vullen plechtige voortschrijdende strijkersakkoorden de tweede beweging met opvallende ritmes, maar ze laten door het vale a-moll toch nog een elegische gereserveerdheid doorschemeren. Het door het noodlot gewilde zware beeld lost in een vrolijker middeleel haast in optimistische welluidendheid op, doch voert de vorm na een kunstzinnig fugerende doorvoering terug naar het strenge begin en eindigt met steeds scherpere klanken.

Grote uitgelatenheid vult de derde beweging, waar de scherzo-structuur het trio omsluit en dus tweemaal voorkomt en zo voor een versterking van het zangement zorgt; de melodie van het trio, waar als een constante schittering de dominante a doorklinkt, zou gebaseerd zijn op een pelgrimslied uit Neder-Oostenrijk. Naar het einde van de tweede herneming van het scherzo klinkt nog eenmaal het nu in mineur gekleurde trio-thema, als een laatste waarschuwing voor al te groot optimisme. De finale sluit hier onmiddellijk op aan en zorgt opnieuw voor enige gereserveerdheid.

Hier klinkt na twee orkestslagen het hoofdthema. Uit het ruisende figurenwerk verheft zich al vrij snel een uitgelaten dansachtige nazin die onstuimig naar hieruit voortgesproten neventhema's voert. Daarbij wordt de ritmische component steeds zelfstandiger tot de slotgroep met tremolo's het briljante einde van de expositie aanduidt. Daarop volgt direct de doorvoering, waarin het hoofdthema steeds meer verwerkt wordt en als een vuurwerk van levensvreugde wordt. Dan sterft de beweging uit. Na enkele maten echter raapt de herneming de draad van deze ontwikkeling weer op, ze volvoert ze en geeft dan haar bewegingsimpuls door aan de coda, die het leven nogmaals doet ontvlammen en dan als een stretto het jubelende einde tegemoet treedt.

Hartmut Krones

'Uit de Munt'

ook nog op:

zaterdag 19 februari 94

Koor en Orkest van de Munt

muzikale leiding Antonio Pappano

Giuseppe Verdi Otello (concertant)

donderdag 31 maart 94

Symfonie-Orkest van de Munt

muzikale leiding Peter Eötvös

soliste Phyllis Bryn-Julson, sopraan

Pierre Boulez Pli selon pli

deSingel

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

Ook dit jaar wordt de artistieke werking
mede mogelijk gemaakt door Agfa-Gevaert,
Gemeentekrediet, Knack, De Morgen,
de Nationale Loterij en S.W.I.F.T.