

Bozar × Belgian National Orchestra



Shostakovich Festival: The Other Revolutionary

En collaboration avec
In samenwerking met
In collaboration with

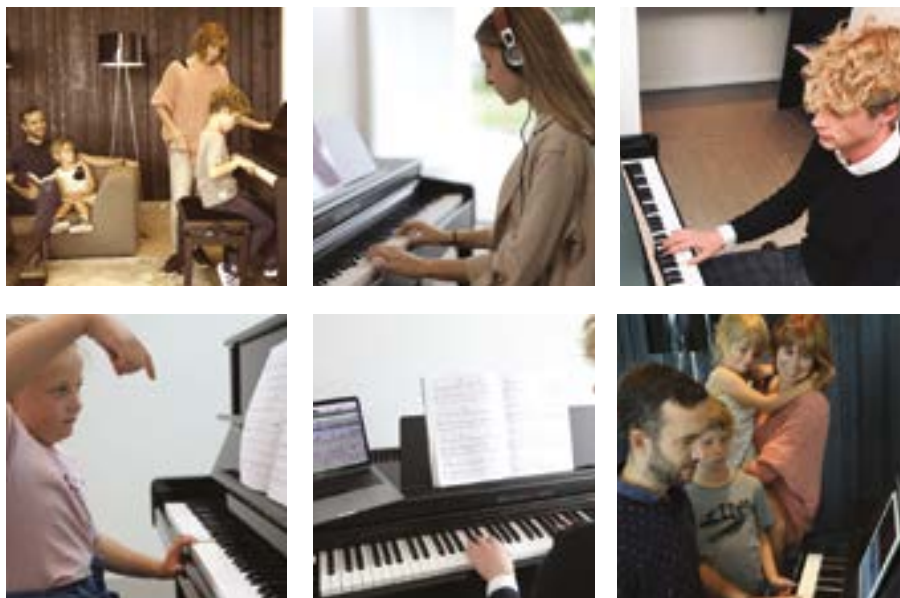
OPRL Orchestre
Philharmonique
Royal de Liège

Henry Le Boeuf Hall, Bozar
25 »——» 27 Feb.'21

Pianos Maene, proud partner of Bozar



Steinway & Sons, Boston, Essex
Yamaha, Kawai, Roland, Nord
Doutreligne Premium, Doutreligne
Occasions, premium Occasions Steinway & Sons, Bösendorfer, Bechstein, Blüthner, ...
Chris Maene Piano Factory (Pianoforte, Chris Maene Straight Strung Concert Grands



Gebrevetteerd Hofleverancier van België
Fournisseur Breveté de la Cour de Belgique

Alkmaar (NL) - Antwerpen - Brussel/Bruelles - Gent - Lanaken - Ruiselede
www.maene.be - www.maene.nl

Merci à tous les joueurs de la
Loterie Nationale.

Grâce à eux, Bozar peut à
nouveau vous proposer de
fabuleux concerts.

Et vous, vous jouez aussi, non ?

 **loterie
nationale**
BIEN PLUS QUE JOUER

Bedankt aan alle spelers
van de Nationale Loterij.
Dankzij hen kan Bozar jullie
fantastische concerten
aanbieden.

Jij speelt toch ook?

 **nationale
loterij**
MEER DAN SPELEN



Discover our classical music content
on Proximus Pickx

Proximus, proud partner of **Bozar**



Bozar × Belgian National Orchestra

**Shostakovich Festival:
The Other Revolutionary**

25 »→ 27 Feb.'21

Inhoud · Sommaire

Inleiding	p. 4
Introduction	p. 6

Uurschema · Horaire	p. 8
----------------------------	-------------

Essays · Essais

Sjostakovitsj: klassiek in het openbaar en thuis modern? Ruben Goriely	p. 11
--	--------------

Chostakovitch : Classique en public et moderne à la maison ? Ruben Goriely	p. 15
--	--------------

Sjostakovitsj na Stalin: muziek tussen ideologie en liberalisering Francis Maes	p. 29
---	--------------

Chostakovitch après Staline : La musique entre idéologie et libéralisation Francis Maes	p. 34
---	--------------

Concerten · Concerts

25 Feb.'22 20:00 Belgian National Orchestra, Wolff & Debargue	p. 23
--	--------------

26 Feb.'22 20:00 Orchestre Philharmonique Royal de Liège, Letonja & Nikitin	p. 26
--	--------------

27 Feb.'22 11:00 Sonoko Miriam Welde & Young Belgian Strings	p. 39
---	--------------

15:00 Belgian National Orchestra, Wolff & Mørk	p. 43
---	--------------

20:00 Igor Levit	p. 46
-------------------------	--------------

Lezingen · Conférences

25 Feb.'22 – 18:30 « Chostakovitch après Staline : La musique entre idéologie et libéralisation » Ruben Goriely	p. 22
---	--------------

27 Feb.'22 – 14:00 “Komt Dmitri Sjostakovitsj dichterbij?” Prof. Dr. Francis Maes	p. 42
---	--------------

Biografieën · Biographies	p. 49
----------------------------------	--------------

De gezongen teksten zijn te vinden in een aparte publicatie · N'étant pas reprises dans ce livret, les traductions des textes chantés font l'objet d'une publication spécifique

Des programmes imprimés, comme celui-ci, sont disponibles gratuitement pour une série limitée de concerts. Pour les autres concerts de musique classique, un programme vous est toujours proposé gratuitement en format digital (en version pour smartphone ou en version imprimable). Vous le trouvez sur le site bozar.be, au bas de la page du concert concerné, les jours précédant l'événement. Le programme est également téléchargeable sur place, le jour du concert à l'aide d'un QR code. N'hésitez pas à le consulter. Nous vous souhaitons une agréable soirée de concert.

Geprinte programmaboekjes, zoals deze, worden gratis ter beschikking gesteld voor een beperkte reeks concerten. Voor andere klassieke muziekconcerten is het programma altijd gratis beschikbaar in digitaal formaat (smartphoneversie of afdrukbare versie). Je kan het programmaboekje steeds enkele dagen voor het desbetreffende concert vinden op de eventpagina van het concert. Het programma kan ook op de dag van het concert worden gedownload met behulp van een QR-code op bozar.be. Aarzel niet om het programma te raadplegen. Wij wensen je een prettige muzikale avond.

Sjostakovitsj in de kijker

Het Belgian National Orchestra organiseert in samenwerking met Bozar voor het eerst een driedaags festival waarbij symfonische concerten worden aangevuld met kamermuziek, een recital en lezingen. Eén componist staat in dit festival centraal: Dmitri Sjostakovitsj. Naast de muzikanten van het Belgian National Orchestra, die twee concerten spelen onder leiding van Hugh Wolff, verwelkomen we ook het Orchestre Philharmonique Royal de Liège onder leiding van Marko Letonja.

Weinig kunstenaars kunnen meer boeien dan Dmitri Sjostakovitsj, de componist die anders dan Prokofjev en Stravinsky nooit zijn land verliet. Zijn leven lang schreef Sjostakovitsj muziek die in de Sovjet-Unie door grote staatsinstellingen werd uitgevoerd: in het hoopvolle revolutiejaar 1917, onder Bolsjewistisch beleid, tijdens het stalinisme en ten slotte ook onder Chroesjtsjov en Brezjnev. Extreem oppressieve omstandigheden legden hem soms een molensteen om de

hals. Toch bleef Sjostakovitsj componeren, in zijn kunst een fragiel evenwicht bewarend tussen systeembevestiging en systeemafwijzing, artistieke zelfexpressie en staatspropaganda. Dat leverde uiteindelijk een magistraal oeuvre op dat zo meerlagig is dat het tot op de dag van vandaag voor controverser zorgt. “Hoort men Duitse laarzen in de eerste beweging van Sjostakovitsj’ *Zevende Symfonie* of luistert men naar de opkomst van het stalinisme? Dergelijke vragen kunnen niet – en zullen ook nooit – eenduidig worden beantwoord. Ambigüiteit is de kern van Sjostakovitsj’ muziek. Sjostakovitsj zelf dicteert geen interpretatie. Ook uitvoerders kunnen geen interpretatie dicteren. Loslaten is de boodschap. Finaal is het aan het publiek om te bepalen wat het precies voelt en hoe het met die intrigerende meerlagigheid omgaat.” – Hans Waegel, intendant van het Belgian National Orchestra

Sjostakovitsj was een man die in moeilijke omstandigheden de vrijheid van het korset exploreerde en daarbij continu grenzen bewandelde. In die zin is hij ‘The Other Revolutionary’. Vier dagen lang zullen we ons in Bozar in de muziek en in de bijzondere geesteshouding van deze kunstenaar verdiepen. Prof. dr. Francis Maes, een autoriteit in de Russische muziek, geeft vanuit zijn persoonlijk onderzoek in een lezing tekst en uitleg bij de betekenis van het werk van Sjostakovitsj in zijn historische context. Tijdens het festival kan je enkele grote symfonieën ontdekken. Het Belgian National Orchestra brengt naast de *Elfde* en de *Dertiende Symfonie* ook nog het *Eerste Pianoconcerto* (met Lucas Debargue en Leo Wouters als solisten) en het *Eerste Celloconcerto* (met Truls Mørk als solist). Met de *Vijftiende Symfonie* speelt het OPRL een niet minder revolutionair programma. Verder brengt het pianofenomeen Igor Levit Sjostakovitsj’ *24 preludes en fuga’s* en de Young Belgian Strings spelen met medewerking van enkele muzikanten van het

Belgian National Orchestra
Sjostakovitsj’ *Kamersymfonie*.
Veel luistergenot!

Chostakovitch à l'honneur

En collaboration avec Bozar, le Belgian National Orchestra organise un premier festival de trois jours associant, à des concerts symphoniques, un concert de musique de chambre, un récital, des conférences et un concert dédié à la jeune génération d'artistes. Ce festival met à l'honneur un compositeur – et pas des moindres : Dmitri Chostakovitch. Événement unique car non seulement le Belgian National jouera deux concerts dirigés par Hugh Wolff, mais nous accueillons également l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège dirigé par Marko Letonja.

S'il y a bien un artiste russe qui exerce une réelle fascination, c'est Chostakovitch, compositeur qui, contrairement à Prokofiev ou Stravinski, n'a jamais pris les chemins de l'exil. Tout au long de sa vie, Chostakovitch a composé des œuvres à destination des grandes institutions musicales soviétiques : en 1917 – année de la révolution et de tous les espoirs –, sous le régime bolchévique, au plus fort du stalinisme, et enfin, sous

Khrushchev et Brezhnev. Même bridé et parfois sous le joug de la répression, Chostakovitch n'a cessé de composer, maintenant un équilibre fragile dans son art entre validation du régime et rejet de celui-ci, expression artistique personnelle et propagande étatique. Il nous a ainsi laissé une œuvre magistrale à ce point complexe qu'elle est aujourd'hui encore sujette à controverse. « Entend-on les bottes allemandes dans le premier mouvement de la *Symphonie n° 7* de Chostakovitch ou la montée du stalinisme ? Face à ce genre de question, impossible de trancher, tant l'ambiguïté est au cœur de la musique de Chostakovitch. Le Russe n'impose pas telle ou telle interprétation. Il en va de même pour ceux qui jouent sa musique. Place au lâcher prise, tel est le message. C'est en définitive au public de sonder ce qu'il ressent exactement et de voir comment gérer cette complexité fascinante et les différentes lectures de son œuvre. » – Hans Waege, intendant du Belgian National Orchestrat.

Dans des circonstances difficiles, Chostakovitch a exploré la liberté du carcan, toujours sur le fil du rasoir. Cela fait de lui « *The Other Revolutionary* ». Pendant quatre jours, nous nous plongerons, à Bozar, dans la musique et dans l'état d'esprit particulier de cet artiste. Lors d'une conférence, le Professeur Francis Maes, une autorité dans le domaine de la musique russe, évoquera, recherches personnelles à l'appui, le sens et l'importance de l'œuvre de Chostakovitch, en la resituant dans son contexte historique. Lors de ce festival, vous aurez l'occasion d'écouter de grandes œuvres symphoniques. Outre les onzième et treizième symphonies, le Belgian National Orchestra interprétera le *Premier Concerto pour piano* (avec Lucas Debargue au piano et Leo Wouters à la trompette solo) et le *Premier Concerto pour violoncelle* (avec Truls Mork en soliste). Avec la *Quinzième Symphonie*, l'OPRL vous propose un programme non moins révolutionnaire. Pianiste phénoménal, Igor Levit interprétera les *24 Préludes et fugues*, et les Young Belgian

Strings, la *Symphonie de chambre* de Chostakovitch avec l'aide de quelques musiciens du Belgian National Orchestra. Nous vous souhaitons un excellent festival !

Uurschema · Horaire

	25 Feb.'22	26 Feb.'22	27 Feb.'22
11:00			Sonoko Miriam Welde & Young Belgian Strings HLB
12:00			
13:00			
14:00			Lezing Prof. dr. Francis Maes MIM
15:00			Belgian National Orchestra, Wolff & Mørk HLB
16:00			
17:00			
18:00			
18:30	Conférence Ruben Goriery MIM		
19:00			
19:30			
20:00	Belgian National Orchestra, Wolff & Debargue HLB	Orchestre Philharmonique Royal de Liège, Letonja & Nikitin HLB	Igor Levit HLB
21:00			
22:00			

Sjostakovitsj: klassiek in het openbaar en thuis modern?

Er wordt vaak gezegd dat er twee Sjostakovitsjen bestaan: de officiële Sjostakovitsj, de man van de symfonieën, de grote vertegenwoordiger van de Sovjet-Unie, en de heimelijke Sjostakovitsj, de componist van strikkwartetten, die in stilte onder het gewicht van het totalitarisme lijdt. Maar deze zienswijze herleidt de componist tot een persoon die 'voor' of 'tegen' de partij was. Sjostakovitsj was echter meer dan een complexe persoon die in een nog complexere periode leefde. Hij was ook een grillige componist die in heel verschillende genres heeft geschitterd en van wie de productie niet zomaar in twee tegengestelde lijsten kan worden opgesplitst. Hoe moeten we dit onderscheid begrijpen? En wat zegt dit over het werk van de componist?

Een argument dat vaak wordt aangehaald, is dat de 'privéwerken' van Sjostakovitsj hem toelieten om de muziek te componeren die hij echt wilde, de muziek waarin je zijn 'echte', onderdrukte en verborgen meningen aantreft. In bepaalde gevallen is het moeilijk om dit argument tegen te spreken. Zo is er *Rajok*, een satirische cantate zonder opusnummer die de bijeenkomst van de Componistenbond in 1948 belachelijk maakt – nota bene een van de meest virulente

vergaderingen uit de geschiedenis van de cultuurpolitiek in de Sovjet-Unie. Het spreekt voor zich dat de cantate op dat moment nooit publiekelijk had kunnen worden uitgevoerd. En dit geval is nog uitzonderlijker dan je denkt, want alleen al het bestaan van een dergelijk werk vormde een gevaar voor de componist. Niet alle werken kunnen op zo'n evidente wijze worden uitgelegd... Dit betekent nog niet dat Sjostakovitsj zich enkel in het geheim kon uitdrukken. De beperkingen waren niet altijd gelijk, en een mening die op een bepaald moment volledig geheim moest blijven, kon op een ander moment publiekelijk worden onthuld, zonder ernstige gevolgen. We denken hierbij aan de *Symfonie nr. 13*, "*Babi Jar*", op. 113, op een gedicht van Jevtoesjenko dat verwijst naar de massamoord op joden in Babi Jar. Hoewel het onderwerp zeer omstreng en gedurfd was, bracht de symfonie de carrière van Sjostakovitsj niet in gevaar. Gezien het werk in 1962 in première ging, dus onder Chroesjtsjov, en Sjostakovitsj eindelijk lid was geworden van de Communistische Partij, werd de zaak al gauw de kop ingedrukt, zonder ernstige gevolgen. Uiteraard was er maar één enkele première, met een beperkt, gecontroleerd publiek, maar in vergelijking met andere premières was dit toch een hele prestatie.



© Deutsche Fotothek adjusted

Hetzelfde project, vijftien jaar eerder, op het einde van het stalinistische regime, was ondenkbaar en zou een echte zelfmoord betekend hebben. Dergelijke voorbeelden zijn legio, of het nu gaat om uitgestelde première (*Symfonie nr. 4, op. 43, Concerto voor viool nr. 1, op. 77*), verlate nieuwe première (*Lady Macbeth uit het district Mtsensk, op. 29* dat in 1962, na een verbod van meer dan 25 jaar, opnieuw op de affiche van operahuizen prijkte, in een herwerkte versie en onder de titel *Katerina Izmajlova, op. 114*) of andere politieke intriges. Betekent dit dan dat de *Symfonie nr. 13*, omdat ze zonder grote vertraging in première kon gaan, een publieke symfonie was die beantwoordde aan de regels van de partij? Komen werken die door de partij bewierookt werden dan helemaal niet overeen met wat Sjostakovitsj in werkelijkheid wou componeren? We denken hier meer bepaald aan de *Symfonie nr. 7, op. 60*, bijgenaamd "Leningrad", die was opgevat als een ode aan de belegerde stad Leningrad. Ongeacht de antwoorden die je zou willen geven, moet je wel vaststellen dat Sjostakovitsj niet kan worden herleid tot een geluidloze stem, verborgen achter een officiële sluiert.

Behalve de inhoud verdient ook de vorm van Sjostakovitsj' werken een analyse. Spreken over 'kamermuziek' en 'symfonische muziek' volstaat niet om zijn hele productie te omvatten. Met 'kamermuziek' bedoelt men doorgaans elke instrumentale muziek die solo of met een klein ensemble wordt uitgevoerd, waarbij de nadruk ligt op het contact tussen de muzikanten

(als het niet gaat om een solostuk), op de intimiteit van de uitvoering en eventueel ook op het contact met het publiek. Evidente werken, zoals strijkkwartetten, pianotrio's en sonates (solo of in duo), passen volledig in deze traditionele opvatting van kamermuziek. Sjostakovitsj heeft in deze normatieve genres ongetwijfeld geschitterd, zoals zijn vijftien strijkkwartetten aantonen. Je kunt aan deze lijst ook nog zijn grote productie van vocale kamermuziek toevoegen (met één of meerdere stemmen, begeleid door één of meerdere instrumenten). Maar wat met de hybridere werken? Nogal wat van zijn filmmuziek omvat een kamerorkest: hebben we hier met de private of de officiële Sjostakovitsj te maken? En de talrijke symfonische arrangementen van kamermuziekwerken, waar breng je die onder? En wanneer in een symfonie enkel twee of drie instrumenten spelen, is dat dan kamermuziek? Sjostakovitsj was een volleerd componist die een indrukwekkende diversiteit aan muziekgenres beoefende en niet aarzde om de verwachtingen door elkaar te gooien. Altijd bleef hij interessant, ongeacht de vorm.

Sjostakovitsj geeft dus blijk van een eigen manier om de regels te gebruiken, wat hem toeliet om de verplichtingen die ermee gepaard gingen, te manipuleren. Zo gebruikt hij vaststaande vormen als het strijkkwartet of het pianotrio en genoot hij respect als componist van het socialistisch realisme (de officiële esthetiek van het communistische regime). Maar dit alles belette hem niet om, ondanks deze beperkingen,

zich uit te drukken en een schrijfwijze te ontwikkelen waarvan hij alleen het geheim kende.

Op muzikaal vlak heeft Sjostakovitsj zich steeds uitgedrukt in een taal die over het geheel genomen tonaal is, wat niet het geval is voor alle 20e-eeuwse componisten. Algemeen kunnen we stellen dat het de seriële technieken en de atonaliteit zijn die in de westerse wereld, in het kielzog van Schönberg, de muzikale schepping grotendeels hebben bepaald. Niet alleen waren deze muziektalen verboden door het communistische regime, ze konden ook Sjostakovitsj zelf niet echt bekoren. Zijn moderniteit werd eerder bepaald door de manier waarop hij gebruikmaakte van de klassieke tradities, ze oversteeg en herschiep. Zo doet hij in zijn symfonieën – het klassieke genre bij uitstek – telkens een beroep op een bijzonder actieve slagwerksectie, en vanaf zijn eerste symfonie integreert hij de piano in het orkest. In sommige symfonieën is de orkestratie uitgebreid, wat in de lijn van Mahler ligt (*Symfonie nr. 4, op. 43*), in andere gevallen respecteert hij de romantische norm en is ze beperkt (*Symfonie nr. 9, op. 70*). Ongeacht de lengte van het werk gebruikt Sjostakovitsj steeds ongewone combinaties van instrumenten, en dit op alle niveaus; hij deinst er ook niet voor terug om het orkest een hele poos tot zwijgen te brengen en slechts één enkel instrument te laten horen. Zelfs in genres die a priori minder flexibel zijn, zoals het pianotrio en het strijkkwartet, wijkt hij regelmatig af van de traditionele drie of vier bewegingen. Zo zijn er werken die uit één enkele

beweging bestaan (*Trio nr. 1, op. 8, Strijkkwartet nr. 13, op. 138*), uit zeven verschillende delen (*Strijkkwartet nr. 11, op. 122*), of uit alle mogelijke combinaties daartussenin. Maar Sjostakovitsj gaat nog verder dan deze vormelijke vrijheden. Op productieve, vaak dramatische wijze wijkt hij af van de regels. Melodieën worden door Sjostakovitsj niet gewoon aangewend, met elkaar gecontrasteerd, ontwikkeld en uiteindelijk opnieuw uiteengezet, zoals in de klassieke sonatevorm bij Mozart en Beethoven. Bij hem gaan de transformaties van de melodieën verder, in die mate zelfs dat je kunt spreken van een echte 'crisis' in de behandeling van de melodie. De finale uit het *Trio nr. 2, op. 67* is hier een mooi voorbeeld van. De hoofdthema's, gebaseerd op joodse traditionele muziek, worden er ruw behandeld, verplaatst en ten slotte omgevormd in een context die hoogst dissonant is. De muziek keert niet echt terug naar een evenwicht, en het einde van dit deel mag dan al kalm zijn, rustig klinkt het niet. De compositie en de première van dit werk dateren uit 1944: geen wonder dat je er de verschrikkingen van de Tweede Wereldoorlog in kan horen.

Dit kunstmatige 'happy end' komt ook voort uit een andere bron van regulering, namelijk het communistische regime. De esthetiek die het promoveerde, namelijk het socialistisch realisme, was een wazig geheel van ideologische regels die door enkele machtige figuren binnen de partij waren opgelegd. Voor kunstenaars was het van wezenlijk belang die na te leven. Als zij die vage

richtlijnen ongelukkigerwijs slecht toepasten, liepen ze het gevaar er hun leven bij te laten. In het geval van muziek was het nog ingewikkelder om uit te maken wat 'proletarische' kenmerken eigenlijk waren. Geleidelijk werd duidelijk dat de werken positief moesten zijn, met in elk geval een gelukkige afloop. Bijgevolg werd Sjostakovitsj een meester in het gebruik van vals-positieve ontknopingen. Vervolgens werd er beslist dat de gebruikte melodieën inspirerend moesten zijn en afkomstig uit het proletarische patrimonium (liederen van revolutionaire, traditionele of andere aard). Opnieuw interpreteerde Sjostakovitsj deze regel op zijn manier. Zo gebruikte hij vaak melodieën die afkomstig waren uit de tradities van de Asjkenazische joden. Deze keuze was technisch aanvaardbaar, maar toch gedurfd gezien het antisemitisme in de Sovjet-Unie, vooral tijdens de laatste jaren van het stalinistische regime. Zelf was Sjostakovitsj geen jood. Het veelvuldige gebruik van Jiddische muzikale elementen in zijn muziekproductie verraadt echter zijn bijzondere gevoeligheid voor de toenmalige situatie van de joden. Er is vaak beweerd dat hij in hun levensomstandigheden dezelfde soort moeilijkheden zag als hijzelf onder het communistische regime, vermits ook hij zijn ware gevoelens opzij moest schuiven en de onderdrukkers moest dienen. Wat Sjostakovitsj' opinie hierover ook was, hij maakte vaak gebruik van zijn bevoorrechte positie in de Sovjet-muziekwereld om zijn joodse collega's te steunen. Zo was hij de Pools-joodse componist

Mieczysław Weinberg zeer genegen en heeft deze meermaals zijn hulp ingeroepen. Omgekeerd heeft Weinberg Sjostakovitsj vaak geholpen en geïnspireerd bij het ontdekken van Jiddische muziek. Wanneer Sjostakovitsj joodse muzikale elementen gebruikt, overstijgt hij regelmatig het louter citeren van een melodie. Muzikale of tekstuele vormen van humor, klezmerritmes, bepaalde kenmerken in de orkestratie, kortom: een hele reeks muzikale parameters zijn aan zet, zodat het resultaat meer is dan de som van de delen. Zodoende krijgt zijn muziek een bijzondere, heel eigen betekenis en bewijst hij tegelijk zijn respect aan de joodse cultuur.

Op die manier creëert Sjostakovitsj zijn eigen taal, op de grens van de klassieke genres en de eisen van de partij. Maar zij is tegelijk doordrongen van zijn persoonlijkheid dankzij het gebruik van een veelheid aan muzikale middelen. Het resultaat is een muziekstijl die ongetwijfeld een van de origineelste uit de 20e-eeuwse muziekwereld is. Laten we hopen dat hij lang een klassieke figuur onder de modernen mag blijven, en een moderne figuur onder de klassiekers.

Ruben Goriely

Essai

Chostakovitch : Classique en public et moderne à la maison ?

On dit souvent qu'il existe deux Chostakovitch. D'une part, le Chostakovitch officiel, celui des symphonies, grand représentant de l'URSS, et d'autre part, le Chostakovitch secret, celui des quatuors à cordes, celui qui ploie en silence sous le poids du totalitarisme. Cependant, cette vision réduit le compositeur à un simple « pour » ou « contre » le parti. En plus d'être une personne complexe vivant dans une période encore plus complexe, Chostakovitch était aussi un compositeur versatile qui a brillé dans un grand nombre de genres différents, et dont la production ne peut se diviser en deux listes opposées. Comment comprendre cette distinction, et que nous apporte-t-elle pour appréhender l'œuvre de ce compositeur ?

Un argument souvent avancé est que les œuvres « privées » de Chostakovitch lui permettaient de faire la musique qu'il voulait réellement faire, et qui prouve en quelques sortes ses « véritables » opinions réprimées et cachées. Dans certains cas, il est difficile de réfuter cet argument. *Rayok*, une cantate satirique sans numéro d'opus, singe la réunion de l'Union des compositeurs de 1948, l'une des plus violentes dans l'histoire de la politique culturelle soviétique. Cette cantate

n'aurait jamais pu être représentée en public en ces temps-là pour des raisons évidentes. Cependant, c'est un cas plus rare qu'on ne pourrait le croire, vu que la simple existence d'une œuvre pareille signifie un énorme danger pour le compositeur. Toutes les œuvres ne bénéficient donc pas d'une interprétation aussi évidente... Ce qui ne signifie pas pour autant que Chostakovitch ne pouvait s'exprimer qu'en secret total. Les restrictions n'ont pas été toujours les mêmes, et une opinion qui doit se contenter d'un secret maximal à un moment peut être dévoilée en public sans lourde conséquence à un autre. Ainsi la *13^e symphonie*, *Babi Yar*, *op. 113*, sur un poème d'Evtouchenko pointant du doigt le massacre des juifs à Babi Yar, ne met pas en péril la carrière de Chostakovitch, bien que le sujet soit hautement controversé et audacieux. Comme l'œuvre est créée en 1962, sous Khrouchtchev, après que Chostakovitch a finalement accepté d'intégrer le Parti communiste, l'affaire est assez vite étouffée, sans grave conséquence. Bien sûr, il n'y aura qu'une seule création, avec un public contrôlé et restreint, mais cela reste un accomplissement par rapport à d'autres créations. La même entreprise 15 ans plus tôt, sous la fin du régime



Babi Jar © Alamy

de Staline, aurait été inenvisageable, si pas suicidaire. Les exemples de ce genre affluent, que ce soit des créations différées (la *Symphonie n° 4, op. 43*, le *Concerto pour violon n° 1, op. 77*), des recréations tardives (*Lady Macbeth du district de Mtsensk, op. 29* remis au programme des salles d'opéra en 1962 sous une version remaniée, rebaptisée *Katerina Ismailova, op. 114* après plus de 25 ans d'interdiction) ou autres cabales politiques. Est-ce que la *Symphonie n° 13* devient alors une symphonie publique, dans les règles du parti juste parce qu'elle a pu être créée sans délai excessif ? Est-ce que des œuvres encensées par le parti comme la *Symphonie n° 7, op. 60*, surnommée « Leningrad » car interprétée comme une ode à Leningrad assiégée, ne correspond aucunement à ce qu'aurait vraiment voulu composer Chostakovitch ? Indépendamment des réponses que l'on voudrait donner, on constate que le personnage ne peut se réduire à une voix muette cachée sous un voile officiel.

Outre le contenu, la forme-même des œuvres de Chostakovitch mérite d'être analysée. Parler de « musique de chambre » et de « musique symphonique » ne suffit pas à englober toute sa production. Typiquement, on entend par « musique de chambre » toute musique instrumentale en solo ou en petit ensemble, avec un accent particulier donné sur le contact entre musiciens (si ce n'est pas un solo), sur l'intimité de la performance, et potentiellement sur la connexion avec le public. Des œuvres évidentes comme les quatuors à cordes, les trios pour

piano, ainsi que les sonates (en solo ou en duo) rentrent aisément dans cette acception traditionnelle de la musique de chambre. Chostakovitch a certainement brillé dans ces genres canonisés, notamment avec ses quinze quatuors à cordes. On peut aisément ajouter à cette liste sa grande production vocale de chambre (une ou plusieurs voix, accompagnées par un ou plusieurs instrumentistes). Mais que faire alors des œuvres plus hybrides ? Un bon nombre de ses musiques de film incluent un orchestre de chambre : Chostakovitch privé ou officiel ? Et ses multiples arrangements symphoniques d'œuvres de chambre, où les compte-t-on ? Et si dans une symphonie seuls deux ou trois instruments jouent, est-ce de la musique de chambre ou pas ? Chostakovitch est un compositeur particulièrement complet, qui est passé par une diversité impressionnante de genres musicaux, qui n'hésite pas à mélanger les attentes et qui est toujours resté intéressant, quel que soit le format.

Dès lors, Chostakovitch fait montre d'une utilisation personnelle des règles qui lui permet de manipuler ses obligations. En effet, s'il emploie des formes très figées comme le quatuor à cordes ou le trio avec clavier, s'il se fait respecter en tant que compositeur du réalisme socialiste (l'esthétique officielle du régime communiste), cela ne l'empêche pas de s'exprimer à travers ces contraintes, et de développer une manière d'écrire dont lui seul a le secret. Musicalement, Chostakovitch s'est toujours exprimé dans un langage globalement tonal, ce qui n'est pas

le cas de tous les compositeurs du XX^e siècle. Suite à Schoenberg, les techniques de sérialisme et l'atonalité de manière générale monopolisaient la plus grande partie de la création musicale dans le monde occidental. Ces langages, outre le fait qu'ils étaient interdits par le régime communiste, ne plaisaient pas particulièrement à Chostakovitch. La modernité de celui-ci se trouve plutôt dans son exploitation des traditions classiques, et dans le dépassement et la recréation de celles-ci. Dans ses symphonies, genre classique par excellence, il demande à chaque fois une section de percussions très active, et il intègre dès sa première symphonie le piano à l'effectif orchestral. Certaines demandent une orchestration particulièrement fournie, dans la lignée de Mahler (comme dans la *Symphonie n° 4, op. 43*), d'autres une orchestration restreinte respectant la norme romantique (*Symphonie n° 9, op. 70*). Indépendamment de la taille, Chostakovitch exploite toujours des combinaisons singulières d'instruments à toute échelle, n'hésitant pas à faire taire tout l'orchestre sauf l'un ou l'autre intervenant pendant une longue période. Même dans des genres a priori moins malléables, comme le trio à clavier et le quatuor à cordes, il délaisse régulièrement le nombre de mouvements traditionnel, qui serait de trois ou quatre. On compte alors des œuvres en un seul mouvement (*Trio n° 1, op. 8, Quatuor à cordes n° 13, op. 138*), des œuvres avec sept mouvements distincts (*Quatuor à cordes n° 11, op. 122*), et toutes les combinaisons de nombres de mouvements qui existent entre.

Mais bien au-delà de ces libertés formelles, on remarque une utilisation productive, si pas dramatique, de ces écarts à la règle. Ainsi, les mélodies chez Chostakovitch ne sont pas seulement utilisées, mises en contraste, développées et finalement réexposées, comme dans une forme sonate classique de Mozart ou Beethoven. Ici, les transformations subies par les mélodies dépassent largement les usages, au point où on peut véritablement parler de moment de « crises » dans le traitement mélodique. Le mouvement final du *Trio n° 2, op. 67* en est un bon exemple. Les thèmes principaux, inspirés de la musique traditionnelle juive, y sont malmenés, déplacés et transformés dans des contextes hautement dissonants. Il n'y a pas de réel retour à un équilibre, et la fin du mouvement, si elle est calme, ne semble pas pour autant sereine. La composition et la création de cette œuvre datant de 1944, il est facile d'y entendre les affres de la Seconde Guerre mondiale.

Ce *happy end* factice provient également de l'autre source de régulation de Chostakovitch, le régime communiste. L'esthétique promue par celui-ci, le réalisme socialiste, est un ensemble nébuleux de règles idéologiques décidées par quelques puissants de la *nomenklatura*. Y adhérer était cependant vital pour les artistes qui couraient un danger de mort s'ils avaient le malheur de mal appliquer les vagues indications qui leur étaient imposées. Musicalement, il était d'autant plus compliqué de définir ce qu'étaient des caractéristiques

« prolétaires ». Peu à peu s'est dégagée l'idée que les œuvres devaient être positive, donc avoir une fin heureuse à tout prix. Chostakovitch est donc devenu maître dans l'utilisation de fins faussement positives. Ensuite, il a été décidé que les mélodies utilisées devaient être inspirantes, et provenir du patrimoine prolétaire (chant révolutionnaire, traditionnel, etc.). De nouveau, Chostakovitch accepte cette règle à sa manière, en incluant très régulièrement des mélodies issues de traditions juives ashkénazes. Ce choix, techniquement juste, n'en était pas moins audacieux vu l'antisémitisme présent en URSS, surtout sous les dernières années du régime stalinien. Chostakovitch lui-même n'était pas juif. Néanmoins, son utilisation massive d'éléments musicaux yiddish dans sa production musicale témoigne d'une sensibilité particulière à la situation des juifs à son époque. Beaucoup ont argumenté qu'il voyait dans leur condition le même type de difficultés qu'il pouvait ressentir sous le régime communiste, à devoir minimiser ses vrais sentiments, servir ses oppresseurs, etc. Quelle que soit sa vraie opinion sur la question, Chostakovitch a régulièrement utilisé sa position privilégiée dans le monde musical soviétique pour soutenir des collègues juifs. Le compositeur juif polonais Mieczysław Weinberg par exemple lui était très proche, et a profité de son aide à de nombreuses reprises. Réciproquement, Weinberg a vraisemblablement beaucoup aidé et inspiré Chostakovitch dans sa découverte de la musique yiddish. Les éléments musicaux juifs chez

Chostakovitch dépassent aussi régulièrement la simple citation d'une mélodie. Des formes d'humour, textuel ou musical, des rythmes de style klezmer, certaines caractéristiques d'instrumentation, bref, tout un ensemble de paramètres musicaux sont pris en compte, de sorte que le résultat devienne plus que la somme de ses parties. Grâce à cela, Chostakovitch donne un sens particulier à sa musique, qui reste sienne tout en témoignant de tout son respect pour la culture juive.

Chostakovitch crée ainsi son propre langage à la frontière des genres classiques, des exigences du parti, mais tout en y infusant sa personnalité par une multitude de moyens musicaux. Le style musical qui en ressort est certainement l'un des plus originaux du panorama de la musique du XX^e siècle. Espérons qu'il restera longtemps un classique parmi les modernes, et un moderne parmi les classiques.

Ruben Goriely



Sergei Prokofiev,
Dmitri Shostakovich &
Aram Khachaturian, 1945
© www.bridgemanart.com

25 Feb.'22 – 18:30

Ruben Goriely**Chostakovitch après Staline :
La musique entre idéologie et libéralisation**

FR Le contraste entre le *Concerto pour piano, trompette et orchestre à cordes*, et la *Symphonie n° 13* permet d'approcher la musique de Chostakovitch dans toute sa complexité. D'un côté, une œuvre joyeuse d'un compositeur encore jeune, écrite pour solistes et orchestre à cordes ; de l'autre, une symphonie immense par son effectif et son poids symbolique, d'un compositeur déjà rongé par la maladie. Pourtant, si différentes qu'elles puissent paraître, chacune laisse transparaître à sa manière l'originalité de leur compositeur, et l'intérêt que celui-ci peut susciter à l'heure actuelle. Le *Concerto pour piano, trompette et orchestre à cordes* redéfinit la dynamique du concerto pour soliste en impliquant un troisième acteur, la trompette, aux entrées toujours inattendues. La *Symphonie n° 13*, elle, dépasse les définitions de la symphonie classique, tout en s'inscrivant, par l'ajout de chœurs et d'un soliste, dans la lignée historique

d'une *Symphonie n° 9* de Beethoven. Sous le prisme de ces deux œuvres emblématiques mais atypiques, nous aurons alors l'occasion de donner sens aux résultats des nombreuses recherches musicologiques sur le compositeur russe.

Au-delà de la biographie politique de Chostakovitch, c'est donc sa musique en tant que telle que nous allons interroger. Comment s'intègre-t-elle dans le panorama de l'histoire de la musique ? Que nous apporte-t-elle aujourd'hui, et comment pouvons-nous l'écouter et la comprendre au mieux ?

Ruben Goriely est chercheur au CERMUS (Centre de recherches en Musicologie de l'UCLouvain) et assistant en Musicologie à la Faculté de Philosophie, Arts et Lettres (FIAL/ UCLouvain). Ses recherches portent plus particulièrement sur les questions de vocalité et d'orchestration de la musique des XIX^e et XX^e siècles.

25 Feb.'22 – 20:00

Belgian National Orchestra

Hugh Wolff, muzikale leiding · direction musicale
Lucas Debargue, piano
Leo Wouters, trompet · trompette
Mikhail Petrenko, bas · basse

Octopus Choir

Bart Van Reyn, koorleiding · direction du chœur

Dmitri Shostakovich

**Concerto voor piano, trompet en strijkers nr. 1 in c ·
Concerto pour piano, trompette et cordes n° 1 en do mineur, op. 35
(1933)**

- ✓ Allegretto
- ✓ Lento
- ✓ Moderato
- ✓ Allegro con brio

pauze · pause

**Symfonie nr. 13 in bes · Symphonie n° 13 en si bémol mineur,
op. 113, "Babi Yar" (1962)**

- ✓ Babi Yar
- ✓ Humor · L'Humour
- ✓ In de winkel · Au magasin
- ✓ Angsten · Peurs
- ✓ Carrière · Une carrière

De gezongen teksten zijn te vinden in een aparte publicatie ·
Les traductions des textes chantés font l'objet d'une publication spécifique

steun · soutien



^{NL} Sjostakovitsj' *Concerto voor piano, trompet en strijkers* is een bijzonder vrolijke en humoreske compositie, geschreven in 1933 toen de componist 27 jaar oud was en nog niet in aanvaring was gekomen met het Sovjetregime. Het dubbelconcerto telt vier bewegingen, citeert de meest diverse muziek (eigen composities, sonates van Beethoven en Haydn, zowel als volksdeuntjes) en vereist heel wat virtuositeit. Steeds weer onderbreekt de trompet het passagewerk van de piano met sardonisch plezier.

Na heel wat turbulente jaren onder Stalin volgde de zogenaamde 'dooi van Chroesjtsjov': een meer ontspannen periode waarin terug enige zaken mogelijk werden. In een krant las Sjostakovitsj in 1961 het gedicht *Babi Jar*, geschreven door de jonge en controversiële dichter Jevgeni Jevtoesjenko. De tekst klaagde aan dat er in Babi Jar, een ravijn nabij Kiev waar de nazi's meer dan honderdduizend mensen (overwegend joden) hadden doodgeschoten, zoveel jaar na datum nog altijd geen monument stond. Sjostakovitsj, die de afgelopen jaren al meermaals zijn hoofd had

uitgestoken voor de joodse zaak, vatte als geëtableerde Sovjetkunstenaar een stoutmoedig besluit en zette de beschuldigende verzen samen met enkele andere gedichten van Jevtoesjenko op muziek.

Het resultaat, zijn *Dertiende Symfonie* voor bassolist, mannenkoor en groot orkest, kan gelezen worden als een van Sjostakovitsj' meest politieke werken. Sommige stemmen beweren dat Sjostakovitsj niet alleen met veel orkestraal geweld sluimerend antisemitisme veroordeelt, maar ook andere problematische aspecten van het Sovjetleven: de vergeefse poging van tirannen om humor te beteugelen, Sovjetvrouwen die elke dag uren moeten wachten om voedselrantsoenen af te halen, het terreurbewind van Stalin en de corruptie die leidinggevendens steeds weer aan de dag leggen. Feit is dat deze symfonie na de première meteen werd gecensureerd en dat Sjostakovitsj zich na dit werk nooit meer met dichters zou inlaten die zo subversief waren als de jonge Jevgeni Jevtoesjenko.

^{FR} Le *Concerto pour piano, trompette et orchestre à cordes* de Chostakovitch est une œuvre particulièrement joyeuse et humoristique, qu'il a composée en 1933, à l'âge de 27 ans, alors qu'il ne subissait pas encore l'opposition du régime soviétique. Ce double concerto se compose de quatre mouvements et regorge de citations (à des compositions personnelles, aux sonates de Beethoven et de Haydn, ou encore à des chansons de rue).

L'œuvre exige une très grande virtuosité. La trompette n'a de cesse d'interrompre avec un malin plaisir les passages au piano. Après de nombreuses années de tourmente sous Staline, l'arrivée de Khrouchtchev amorce un dégel : une période de relative détente durant laquelle surgissent de nouveaux possibles. En 1961, Chostakovitch découvre dans un journal le poème *Babi Jar*, écrit par le jeune poète controversé Evgueni Evtouchenko. Le texte dénonce le massacre de Babi Jar, un ravin près de Kiev où les nazis ont abattu plus de cent mille personnes (principalement des juifs) et le fait qu'après tant d'années, aucun monument n'honore

encore les victimes. Chostakovitch, qui avait défendu la cause juive à plusieurs reprises au cours des années précédentes, prit une décision courageuse pour un artiste soviétique établi : il décida de mettre en musique ces vers accusateurs et quelques autres poèmes de Evtouchenko.

Le résultat, sa *Symphonie n°13* pour voix basse, chœur d'hommes et grand orchestre, peut être considérée comme l'une de ses œuvres les plus politiques. D'aucuns affirment qu'il n'a pas seulement condamné l'antisémitisme rampant à grands coups de violence orchestrale, mais qu'il y a aussi dénoncé d'autres aspects problématiques de la vie en Union soviétique : la vaine tentative des tyrans de brider l'humour, les femmes soviétiques qui font la file pendant des heures pour recevoir leurs rations alimentaires, la Grande Terreur sous Staline et la corruption de plus en plus manifeste à laquelle se livrent les dirigeants. Le fait est que cette symphonie a été censurée juste après sa création, et que Chostakovitch n'allait plus jamais se frotter à des poètes aussi subversifs que le jeune Evgueni Evtouchenko.

26 Feb.'22 – 20:00

Orchestre Philharmonique Royal de Liège

Marko Letonja, muzikale leiding · direction musicale

Evgeny Nikitin, bas · basse

Dmitri Shostakovich

Katerina Ismailova, suite, op. 114a (1962)

Modest Mussorgsky

**Liederen en dansen van de dood · Chants et danses de la mort
(1875–1877; orch. Chostakovitch, 1962)**

- ✓ Wiegeliëd · Berceuse
- ✓ Serenade · Sérénade
- ✓ De Trepak · Trépak
- ✓ De veldheer · Le chef d'armée

De gezongen teksten zijn te vinden in een aparte publicatie. ·
Les traductions des textes chantés font l'objet d'une publication spécifique.

pauze · pause

Symfonie nr. 15 in A · Symphonie n° 15 en la majeur, op. 141 (1971)

- ✓ Allegretto
- ✓ Adagio – Largo – Adagio – Largo (attacca)
- ✓ Allegretto
- ✓ Adagio – Allegretto – Adagio – Allegretto

steun · soutien



FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

partner · partenaire



uFund

met de steun van de Tax Shelter van de Belgische Federale Overheid ·
avec le soutien du Tax Shelter du Gouvernement fédéral de Belgique

^{NL} De *Katerina Ismailova Suite* is een bundeling van vier acten uit Sjostakovitsj' opera *Lady MacBeth uit het district Mtsenk*. Dit brutaal-expressionistische werk vertelt het verhaal van een eenzame vrouw, Katerina Ismailova, die verliefd wordt op een arbeider die werkt voor haar rijke man. Al vlug wordt ze verleid door enkele Shakespeareaanse moorden. Aanvankelijk werd Sjostakovitsj' opera goed onthaald, maar na een anonieme recensie in de *Pravda* (door Stalin zelf geschreven, zo beweren sommigen) mocht het werk bijna 30 jaar lang niet meer worden opgevoerd.

Een van de meest geniale composities van Modest Moessorgski is de liedcyclus *Liederen en dansen van de dood* voor zangstem en piano. Dmitri Sjostakovitsj orkestreerde dit vierdelige werk in 1962. In het eerste lied komt de dood een baby halen, in het tweede lied een jonge vrouw, in het derde lied een dronken boer en in het vierde lied een bende soldaten.

Hoogtepunt van de avond is een uitvoering van Dmitri Sjostakovitsj' *Vijftiende* (en laatste) *Symfonie*. Na vier symfonieën met koor en/of zangsolisten (namelijk de symfonieën Nr. 2, 3, 13 en 14) is de *Vijftiende Symfonie* terug een louter instrumentaal werk. In deze compositie maakt Sjostakovitsj de balans op van zijn leven. Daarbij citeert hij in de verschillende bewegingen niet alleen zichzelf, maar ook muziek van Rossini (*Guillaume Tell*) en Wagner (*Tristan und Isolde* en *Der Ring des Nibelungen*).

^{FR} La *Suite « Katerina Ismailova »* réunit des extraits instrumentaux des quatre actes de l'opéra *Lady Macbeth du district de Mtsensk*. Cet opéra d'un expressionnisme brutal raconte l'histoire d'une femme esseulée, Katerina Ismailova, qui tombe amoureuse d'un employé qui travaille pour son mari, un homme aisé. Katerina ne tarde pas à caresser l'idée de commettre des meurtres aux dimensions shakespeariennes. Très bien accueilli à sa création et lors de ses premières représentations, l'opéra de Chostakovitch fut interdit pendant près de 30 ans, à la suite d'une critique non signée parue dans la *Pravda* (qui aurait été écrite par Staline lui-même selon certains).

Le cycle des *Chants et danses de la mort* – des chants lyriques pour voix solo et piano – est l'une des compositions les plus géniales de Modeste Moussorgski. Dmitri Chostakovitch a orchestré ce cycle de quatre mélodies en 1962. Dans le premier lied, la Mort vient chercher un bébé, dans le deuxième, une jeune fille, dans le troisième, un paysan ivre et dans le quatrième, une troupe de soldats.

Le clou de la soirée est sans conteste la *Symphonie n° 15* de Dmitri Chostakovitch. Après quatre symphonies avec chœur et/ou voix solo(s) (à savoir les symphonies n° 2, 3, 13 et 14), cette quinzième et dernière symphonie du Russe signe son retour à une œuvre exclusivement instrumentale. L'occasion pour le compositeur de dresser le bilan de sa vie et de multiplier les citations, de sa propre musique comme de celles de Rossini (*Guillaume Tell*) et de Wagner (*Tristan und Isolde* et *Der Ring des Nibelungen*).



Essay

Sjostakovitsj na Stalin: muziek tussen ideologie en liberalisering

Dmitri Sjostakovitsj behoort tot de kleine groep kunstenaars uit de voormalige Sovjetunie, waarvan het werk zijn tijd en context overleefde. In het domein van de muziek doen weinigen het hem na. Componisten die toen prominent waren overleven nauwelijks op de internationale podia. De blijvende erfenis van de sovjetmuziek laat zich samenvatten in Prokofjev en Sjostakovitsj, met sporadische zijsprongen naar Chatsjatoerjan. De recente ontdekking van Mieczyslaw Weinberg opent misschien perspectieven op een genuanceerder beeld, maar het is nog te vroeg om van een definitieve doorbraak te spreken. De componisten van de laatste generatie hebben de overgang meegemaakt naar de postsovjet fase: Arvo Pärt, Alfred Schnittke en Sofia Goebajdoelina. Van de componisten waarvan leven en werk samenvielen met de geschiedenis van de Sovjetunie staat Sjostakovitsj op eenzame hoogte.

Sjostakovitsj was tijdens zijn leven al een gevierde internationale componist. Zijn reputatie ging niet mee ten onder met de staat die hij levenslang had gediend. Ze nam zelfs een extra vlucht na de historische val van de Sovjetunie. Muziek liefhebbers gingen zijn muziek horen als een geheim dagboek van het leven onder het sovjetregime. Geruchten dat hij geheime dissidente boodschappen verwerkte in zijn composities voedden

de interesse. De vraag of we zijn werk moeten horen als aanklacht, als dissidentie, of als een loyale uiting van de waarden van de sovjet ideologie blijft actueel. Na een tijd van gepolariseerde standpunten lijkt een periode van bezinning aangebroken. Er is geen beter uitgangspunt voor een hernieuwde kennismaking dan de late symfonieën die het Belgian National Orchestra, Bozar en het Orchestre Philharmonique Royal de Liège bundelen in het festival *Shostakovich: the other revolutionary*. Het festival gaat verder dan de tot de verbeelding sprekende oorlogssymfonieën. De muziek uit de periode na Stalin is immers even rijk en intens. Sjostakovitsj schreef de symfonieën 11, 13 en 15 op het toppunt van zijn officiële erkenning. De tegenkanting die de *Dertiende Symfonie* oogstte was volledig te wijten aan de teksten van de jonge dichter Jevgeni Jevtoesjenko. Het incident had weinig impact op de onaantastbare status van de componist.

Wat ging eraan vooraf?

Een goed begrip van de meest succesvolle fase in Sjostakovitsj' creatieve loopbaan vraagt enig inzicht in de periode die eraan voorafging.

Sjostakovitsj kreeg een eerste officiële tik op de vingers in 1936. Een anoniem

editoriaal in de *Pravda* maakte brandhout van zijn succesvolle opera *Lady Macbeth uit het district Mtsensk* (1932). Vooral het seksuele naturalisme moest het ontgelden. De componist kreeg de niet mis te verstane boodschap dat hij zich moest heroriënteren. De brute censuur kwam in een tijd van beruchte schijnprocessen, waarmee Stalin de politieke en culturele elite elimineerde. Levensbedreigend was de aanval op Sjostakovitsj nochtans niet. Hij kreeg de kans om zich te rehabiliteren. De *Vijfde Symfonie* (1937) kreeg al een officiële goedkeuring voordat er een noot had geklonken. Toen ontstond het beeld van Sjostakovitsj dat hij zijn verdere carrière zou meedragen. Voortaan was hij een componist met twee identiteiten: de goede en de slechte Sjostakovitsj. De goede zou spoedig officiële hulde krijgen om de *Leningrad Symfonie* (1941), de slechte keerde terug in de *Achtste* en *Negende symfonieën* (1943, 1945).

De volle aanval op de slechte Sjostakovitsj zou nog komen. In 1948 moest hij het ontgelden in een resolutie van het Congres van de Componistenbond. De resolutie veroordeelde elke vorm van formalisme. Hieronder werd muziek om de muziek verstaan, muziek die geen ideologisch doel diende. Sjostakovitsj was niet het enige doelwit. Prokofjev, Mjaskovski, Chatsjatoerjan; Sjebalin en Popov deelden in de klappen. Ze werden tijdelijk uit hun functies ontzet. Het officiële ideaal kan je het best omschrijven als *middle brow* muziek: muziek die technisch kunnen koppelt aan brede toegankelijkheid. Aan dit ideaal voldeed Sjostakovitsj niet. Zijn muziek oogstte interesse bij de sovjet

elite, maar niet bij het sovjet volk. Sjostakovitsj was intussen voorbereid op hoe hij moest omgaan met officiële censuur. Hij legde zich toe op de compositie van werken die alle criteria konden afvinken: de cantates *Lied van de wouden*, *De zon schijnt over ons moederland*, en scores voor propagandafilms. Zijn reputatie was spoedig hersteld. De goede Sjostakovitsj was terug en was zo mogelijk nog beter dan ooit. Hij bleef werken aan transcendent composities, maar hield deze voorlopig achter voor uitvoering.

De Dooi

De dood van Stalin in 1953 wijzigde het speelveld en leidde de periode in van de Dooi onder Chroesjtsjov. Voor de appreciatie van Sjostakovitsj was de ambigue ontvangst van de *Tiende Symfonie* (1953) de laatste oprisping van het Stalinistische systeem. In 1957 beëindigde het Congres van de Componistenbond de officiële ban op het formalisme. Sjostakovitsj sprak zich onomwonden uit tegen politieke strategieën om componisten op ideologische gronden in diskrediet te brengen. Voor de viering van de veertigste verjaardag van de Revolutie bereidde hij een werk voor dat het officiële *middle brow* ideaal op een nieuw creatief niveau zou tillen.

Sjostakovitsj koos de mislukte revolutie van 1905 uit als thema voor zijn hulde aan het socialisme. Zijn gehechtheid aan die historische tijd staat boven alle twijfel: “*ik hou van die periode in de geschiedenis van ons moederland, die een heldere uitdrukking vond in de revolutionaire liederen van de*

arbeiders.” Hij noemde zijn nieuwe symfonie een weergave van de ziel van het volk dat de weg bereidde naar het socialisme. De revolutionaire liederen vormden de kern, zowel in de vorm van citaten als in de geest van het geheel.

Sjostakovitsj voltooide de symfonie op 4 augustus 1957. Het officiële enthousiasme was zo groot dat de première in de hoofdstad Moskou moest plaatsvinden. Natan Rachlin dirigeerde op 30 oktober 1957 het Staatssymfonieorkest van de USSR. De symfonie scoorde zowel bij officiële instanties als bij het publiek. Sjostakovitsj kreeg er in 1958 de Leninprijs voor.

Rond de *Elfde Symfonie* heeft zich een mythe gesponnen over haar diepere betekenis. Sjostakovitsj zou haar niet hebben bedoeld als een hulde aan de revolutie van 1905, maar als een verborgen protest tegen de sovjetinterventie in Hongarije in 1956. De dissidente lezing vond zijn weg in *Testimony* (1979) van Solomon Volkov en ging sindsdien de wereld rond. Voor de afwijkende interpretatie bestaat geen hard bewijs. Interpreten hebben hardnekkig gepoogd aan te tonen dat Sjostakovitsj de historische revolutionaire liederen overdrachtelijk had bedoeld. De afwijkende interpretatie wijst naar het groeiende belang van dissidente stemmen in de periode onder Chroesjtsjov. Dissidentie was een bijproduct van de voorzichtige liberalisering. Eens de teugels gevierd, kwam er ruimte voor tegenstanders om zich te organiseren en ideeën te verspreiden. De legende van de geheime boodschap in de *Elfde Symfonie* behoort daarom tot de geschiedenis

van het werk. Het aura van mysterie en geheimspraak was doorslaggevend voor zijn internationale succes. Vergeleken met de *Elfde* doet de *Twaalfde Symfonie*, een vergelijkbaar werk over de revolutie van 1917, het opmerkelijk slechter. Ze draagt geen aura van dissidentie en mysterie met zich mee.

Uit de getuigenissen van Sjostakovitsj blijkt dat de compositie van de *Elfde* meer was dan de vervulling van een officiële plicht. Om haar kwaliteiten in te schatten horen we haar het best tegen de achtergrond van de echte ceremoniële werken die eraan voorafgingen. Sjostakovitsj kondigde aan dat de *Elfde* geen herhaling zou worden van *Lied van de wouden*. De persoonlijke toon en de oprechte liefde voor de geciteerde historische liederen verheffen haar boven de directe propaganda. Het suggestieve eerste deel – de winterochtend op het plein voor het Winterpaleis voor de bloedige confrontatie op 9 januari 1905 – is terecht beroemd als een atmosferisch gedicht in tonen.

De jonge cellist Mstislav Rostropovitsj behoorde tot de grootste virtuozen die de Sovjetunie heeft voortgebracht. Anders dan bij pianisten en violisten kampte hij met een gebrek aan waardevol repertoire voor cello en orkest. De combinatie vormt een bijzondere uitdaging omdat de cello doorgaans in hetzelfde register speelt als het orkest. Rostropovitsj adviseerde Sergej Prokofjev bij de omwerking van zijn eerste celloconcerto tot zijn nieuwe vorm in de gedaante van een *Symfonie-Concerto*. Hij had bovendien bij Nina Varzar, de eerste vrouw van Sjostakovitsj, gepolst naar zijn kansen

op een nieuw concerto voor hem. Nina had hem geantwoord dat dit enkel zou gebeuren als hij het nooit aan haar man zou vragen. In 1959 kreeg Rostropovitsj onverwacht bericht van de componist dat hij een celloconcerto klaar had. Rostropovitsj speelde de première met het Filharmonisch Orkest van Leningrad onder Jevgeni Mravinski op 4 oktober 1959. Hij bracht het meteen onder internationale aandacht. Op 6 november speelde hij het concerto in Philadelphia onder leiding van Eugene Ormandy. Sjostakovitsj was aanwezig. Het Philadelphia Orchestra maakte de eerste opname onder toezicht van de componist.

In het concerto verwerkte Sjostakovitsj een satirische terugblik op de Stalintijd. In de finale citeerde hij het Georgische lied *Suliko*, naar verluidt het lievelingslied van de dictator. Het citaat is zorgvuldig verborgen. Rostropovitsj gaf toe dat hij niets had vermoed voordat Sjostakovitsj hem erop wees.

De noodzaak van de denkende stem

In 1961 publiceerde de jonge dichter Jevgeni Jevtoesjenko het gedicht *Babi Jar*. Hij greep de genocide die de nazi's hadden uitgevoerd in de ravijn Babi Jar bij Kiev aan voor een aanklacht tegen het antisemitisme in de sovjetpolitiek. De Russische natie zou pas echt internationaal worden als ze het antisemitisme zou afzweren. Meteen richtte de pers zijn pijlen op de dichter. Het bestaan van antisemitisme werd ontkend. Bovendien kwam de aandacht voor joodse slachtoffers over als een afwijzing van de opofferingen die het Russische volk had gebracht.

Sjostakovitsj voelde zich meteen aangesproken door het gedicht. Protest tegen antisemitisme was een rode draad doorheen zijn oeuvre sinds 1944. In samenspraak met Jevtoesjenko breidde hij de compositie uit met drie bestaande gedichten en een nieuw, *Angsten*, geschreven voor de symfonie. Tegen zijn omgeving in verdedigde Sjostakovitsj Jevtoesjenko als een "denkend talent". Met uitzondering van het titelgedicht *Babi Jar* zijn de teksten niet expliciet anti-sovjet. Ze vertolken eerder een idee van de morele plicht waarop het maatschappelijke leven moet steunen.

Dat de echo van Moesorgski door de muziek heen klinkt is niet toevallig. Sjostakovitsj was toen intensief bezig met het oeuvre van zijn grote voorganger. Wat beide componisten verbindt, is het ideaal van het denkende kunstenaarschap. Moesorgski was de eerste in de Russische muziek die de idee van muziek als vorm van denken onder woorden bracht. Hij zag zichzelf als een denkende musicus. *Babi Jar* is erfgenaam van dit ideaal.

Sjostakovitsj zocht naar een intelligente zanger om de rol van denkende stem te vertolken. De Oekraïense bas Boris Gmirya weigerde. Het gedicht was in Oekraïne verboden. Sjostakovitsj was niet voorbereid op de afwijzing door dirigent Jevgeni Mravinski, normaal gezien zijn geprivilegieerde vertolker. Kirill Kondrasjin nam het van hem over, met Victor Netsjipailo als solist. De voortekenen lieten geen problemen vermoeden. Plots veranderde de atmosfeer. De zanger kwam niet opdagen op de repetitie. Vitali Gromadski was bereid om in te

springen. Van de bureaucraten nam niemand de beslissing om de uitvoering te verbieden. Een officieel verbod zou extra aandacht wekken. Ze lieten echter geen kans onbenut om de boodschap te verspreiden dat de symfonie een vertekend beeld gaf van het leven in de Sovjetunie. Na de première in de beide steden legden de censuur enkele tekstveranderingen op. Die moesten duidelijk maken dat niet enkel joden, maar ook Russen en Oekraïeners waren gestorven bij Babi Jar. Sjostakovitsj gaf tijdelijk toe, maar nam de wijzigingen niet op in de partituur.

De reacties tegen *Babi Jar* waren in de eerste plaats gericht tegen de dichter. De muziek van Sjostakovitsj werd nauwelijks vermeld. Ondanks de nare ervaring bleef de faam van Sjostakovitsj overeind. Kort nadien maakte hij de rehabilitatie mee van zijn opera *De Lady Macbeth uit het district Mtsensk*. Het imago van de slechte Sjostakovitsj was geschiedenis.

De stem van het lot

Sjostakovitsj sloot zijn symfonisch oeuvre in 1971 af met de *Vijftiende Symfonie*. Het werk heeft geen specifieke inhoud. Sjostakovitsj noemde haar een niet-ideologisch werk waarop niemand zat te wachten. Hij vergeleek de compositie met zijn *Negende Symfonie* (1945), een lichtgewicht symfonie op een moment dat iedereen uitkeek naar een hoogdravende hymne aan de overwinning. Toch oogstte de *Vijftiende* meteen bijval. De citaten in de partituur spraken tot de verbeelding: de galop uit *Guillaume Tell* van Rossini in het eerste

deel, het leitmotief van het noodlot uit *Götterdämmerung* en de aanvang van *Tristan und Isolde* van Wagner in het laatste. Sjostakovitsj had met Isaak Glikman discussies gevoerd over zin en onzin van citeren in muziek. Hij gaf toe dat hij ze niet kon vermijden. In het eerste deel vloeit de galop voort uit het ritme dat Sjostakovitsj hanteert. In het laatste deel kunnen we de citaten verbinden met de doodsthematiek die zijn late oeuvre doorkruist. Sjostakovitsj verkeerde in zwakke gezondheid en dacht in zijn werk geregeld na over thema's van kwetsbaarheid en sterfelijkheid. Het fatum-motief van Wagner speelt een vergelijkbare rol met het motto *muss es sein?* in Beethovens laatste strijkkwartet. Het citaat werkt als een vraagstelling over de menselijke lotsbestemming. Sjostakovitsj' antwoord in tonen beweegt zich tussen afscheid en aanvaarding.

Kort na de voltooiing van de symfonie op 29 juli 1971 onderging Sjostakovitsj zijn tweede hartinfarct. De première van de *Vijftiende Symfonie* moest worden uitgesteld. In december was hij sterk genoeg om de repetities bij te wonen. Zijn zoon Maxim dirigeerde. Op 8 januari 1972 kwam iedereen die iets bekende in het culturele leven van Moskou samen in de grote zaal van het conservatorium. Vader en zoon genoten van een lange staande ovatie. Mravinski deed het over in Leningrad. Sjostakovitsj was lange tijd ontstemd geweest over zijn afwijzing van de *Dertiende Symfonie*. Mravinski's toewijding en uitzonderlijke meesterschap bij de uitvoering bracht hen uiteindelijk weer tot elkaar.

Francis Maes

Chostakovitch après Staline : La musique entre idéologie et libéralisation

Dmitri Chostakovitch appartient au petit groupe d'artistes de l'Union soviétique dont l'œuvre a transcendé l'époque et le contexte. Peu y sont parvenus dans le domaine de la musique : la réputation des compositeurs qui étaient alors à l'avant-plan n'a guère survécu sur la scène internationale. Ainsi, l'héritage de la musique soviétique se limite à Prokofiev et à Chostakovitch, avec quelques incursions de Khatchatourian. La récente redécouverte de Mieczyslaw Weinberg pourrait annoncer une perspective plus nuancée, mais il est encore trop tôt pour parler de réelle percée. Les compositeurs de la dernière génération, tels Arvo Pärt, Alfred Schnittke et Sofia Goubaidouline, ont vécu le passage à l'ère postsoviétique. Parmi ceux dont la vie et l'œuvre ont coïncidé avec l'histoire de l'ère soviétique, Dmitri Chostakovitch fait figure d'exception.

De son vivant déjà, Chostakovitch connut une renommée internationale. Sa réputation ne faiblit pas avec l'État qu'il avait servi toute sa vie durant. Elle prit même un nouvel envol après la chute de l'Union soviétique : les mélomanes commencèrent à considérer sa musique comme le journal intime de sa vie sous le régime soviétique, et leur intérêt se vit alimenté par les rumeurs selon lesquelles il avait intégré dans ses œuvres des messages secrets de dissidents. La question de savoir si

nous devons comprendre son œuvre comme un réquisitoire, comme une dissidence ou comme l'expression loyale des valeurs de l'idéologie soviétique reste pleinement d'actualité. Après une période de polarisation des positions, une réflexion semble avoir enfin émergé. Quelle meilleure approche de la question pourrions-nous trouver qu'au travers de ses dernières symphonies, présentées lors du *Shostakovitch Festival: The Other Revolutionary* ? Le propos du festival va au-delà de l'évocation de la guerre par ces symphonies et montre que la musique de la période qui fit suite à la mort de Staline est tout aussi riche et intense. Chostakovitch écrivit les *Symphonies n° 11, 13 et 15* alors qu'il était au sommet de sa reconnaissance officielle. L'opposition que rencontra la *Symphonie n° 13* est entièrement due aux textes du jeune poète Evgueni Evtouchenko et l'incident eut finalement peu d'impact sur le statut inattaquable du compositeur.

Que s'est-il passé avant ?

Pour bien comprendre la période la plus fructueuse de la carrière de Chostakovitch, il faut avoir une idée claire de celle qui l'a précédée.

Chostakovitch reçut une première réprimande officielle en 1936. Un éditorial anonyme dans la *Pravda*

tira à boulets rouges sur son opéra *Lady Macbeth de Mtsensk* (1932), en particulier sur son naturalisme sexuel. Le compositeur reçut le message sans équivoque qu'il devait se réorienter. La censure brutale survint à une époque d'infâmes simulacres de procès par lesquels Staline éliminait l'élite politique et culturelle. L'attaque contre Chostakovitch ne mit cependant pas sa vie en danger et on lui offrit la chance de se réhabiliter. Ainsi, la *Symphonie n° 5* (1937) reçut l'approbation officielle avant même d'être jouée. C'est alors qu'émergea l'image de Chostakovitch qu'il conserverait tout au long de sa carrière : il y eut dès lors un compositeur à deux identités, le bon et le mauvais. Le bon recevrait un hommage officiel pour sa *Symphonie n° 7* « Leningrad » (1941), le mauvais réapparaîtrait avec les *Symphonies n° 8* (1943) et 9 (1945).

L'attaque frontale contre le mauvais Chostakovitch était encore à venir. En 1948, il en paya le prix avec une résolution de l'Union des compositeurs condamnant tout formalisme, à savoir la musique pour la musique, ne servant aucun but idéologique. Chostakovitch ne fut pas la seule cible : Prokofiev, Miaskovski, Khatchatourian, Chebaline et Popov furent visés également et furent temporairement démis de leurs fonctions. L'idéal officiel était une espèce de musique *middle-brow*, « moyenne », combinant capacité technique et large accessibilité. Chostakovitch ne se montra pas à la hauteur : sa musique intéressait l'élite, mais pas le peuple soviétique.

Chostakovitch s'était de son côté préparé à faire face à la censure

officielle. Il se concentra sur la composition d'œuvres pouvant rencontrer tous les critères : les cantates *Le chant des forêts*, *Le soleil brille sur notre patrie* et des musiques de films de propagande. Sa réputation se trouva rapidement rétablie. Le bon Chostakovitch était de retour et, pour autant que ce fût possible, meilleur que jamais. Il continua à travailler sur des œuvres transcendantes, mais les garda provisoirement pour lui.

Le dégel

La mort de Staline en 1953 changea les règles du jeu et marqua le début de la période de dégel avec Khrouchtchev. Pour l'appréciation de Chostakovitch, la réception ambiguë de la *Symphonie n° 10* (1953) fut le dernier sursaut du système stalinien. En 1957, le congrès de l'Union des compositeurs met fin à l'interdiction de formalisme. Chostakovitch s'était clairement prononcé contre les stratégies politiques visant à discréditer les compositeurs pour des raisons idéologiques. Pour les célébrations du quarantième anniversaire de la Révolution, il conçut une œuvre qui porterait l'idéal *middle-brow* officiel à un nouveau niveau de créativité.

Chostakovitch choisit la révolution manquée de 1905 comme thème pour son hommage au socialisme. Son attachement à cette période de l'histoire ne fait aucun doute : « J'aime cette période de l'histoire de notre patrie, qui a trouvé sa meilleure expression dans les chants révolutionnaires des travailleurs. » Il qualifia sa symphonie de représentation de l'âme du peuple

préparant la voie au socialisme. Les chants révolutionnaires en forment le cœur, tant dans les citations que dans l'esprit de l'ensemble.

Le compositeur acheva la symphonie le 4 août 1957. L'enthousiasme officiel fut si grand que la création dut se faire à Moscou, la capitale : celle-ci fut assurée par l'Orchestre symphonique d'État de l'URSS placé sous la direction de Natan Rakhline le 30 octobre de cette année. L'œuvre fut aussi bien accueillie par les organismes officiels que par le public et le compositeur reçut le prix Lénine en 1958.

Un mythe s'est développé autour de la réelle signification de la *Symphonie n° 11*. Chostakovitch ne l'aurait en fait pas conçue comme un hymne à la révolution de 1905, mais comme une protestation cachée contre l'intervention soviétique en Hongrie en 1956. Présentée par *Testimony* (1979) de Solomon Volkov, cette lecture dissidente a depuis fait le tour du monde. Il n'existe cependant pas de preuve tangible de cette interprétation divergente. Les interprètes ont obstinément tenté de montrer que Chostakovitch considérait les chants révolutionnaires historiques de façon métaphorique. Cette vision divergente souligne l'importance croissante des voix dissidentes sous Khrouchtchev ; la dissidence était en effet une espèce de sous-produit de la libéralisation prudente. Une fois les rênes relâchées, un espace apparaissait pour que les opposants puissent s'organiser et diffuser leurs idées. Ainsi, la légende du message secret contenu dans la *Symphonie n° 11* fait partie de l'histoire de l'œuvre. Cette aura de mystère et

de secret fut déterminante pour son succès international. En comparaison, la *Symphonie n° 12*, une œuvre similaire qui porte pour sa part sur la révolution de 1917, ne tient pas la route : elle ne porte rien d'une telle aura.

Le témoignage de Chostakovitch montre que la composition de la *Symphonie n° 11* fut plus que l'accomplissement d'un devoir officiel. Pour pouvoir évaluer ses qualités, il est préférable de la replacer dans le contexte des véritables œuvres cérémonielles qui la précédèrent. Chostakovitch avait annoncé que l'œuvre ne serait pas une répétition du *Chant des forêts*. La tonalité personnelle et l'amour authentique du compositeur pour les chants historiques cités l'élèvent au-dessus d'une propagande directe. Le premier mouvement – un matin sur la place devant le Palais d'hiver avant l'affrontement sanglant du 9 janvier 1905 – est à juste titre considéré comme un poème sonore empreint d'atmosphère.

Le jeune violoncelliste Mstislav Rostropovitch était l'un des plus grands virtuoses de l'Union soviétique. Contrairement aux pianistes et aux violonistes, il souffrait d'un manque de répertoire de qualité pour son instrument et orchestre. Cet effectif constitue en effet un défi particulier pour le compositeur, car le violoncelliste joue généralement dans le même registre que l'orchestre. Rostropovitch apporta son conseil à Prokofiev pour le remaniement de son *Concerto pour violoncelle n° 1* en symphonie concertante. Il demanda également à Nina Varzar, la première épouse de Chostakovitch, quelles étaient ses chances de le voir écrire un concerto pour lui. Nina lui répondit que cela

n'arriverait que s'il n'en faisait jamais la demande à son mari. En 1959, Rostropovitch reçut tout à coup un message du compositeur l'informant qu'un concerto pour violoncelle était prêt. Le violoncelliste en assura la création avec l'Orchestre philharmonique de Leningrad sous la direction de Yevgeny Mravinsky le 4 octobre 1959, puis le porta immédiatement à l'attention internationale. Le 6 novembre, il joua le concerto à Philadelphie sous la direction d'Eugene Ormandy, en présence du compositeur. L'Orchestre de Philadelphie en assurerait le premier enregistrement sous la supervision de Chostakovitch.

Le concerto porte un regard satirique sur l'époque stalinienne. Dans le finale, le compositeur cite la chanson géorgienne *Sulliko*, la chanson préférée du dictateur, semble-t-il. La citation est soigneusement cachée ; Rostropovitch admettrait qu'il n'en soupçonnait rien jusqu'à ce que le compositeur le lui fasse remarquer.

De la nécessité de la voix pensante

En 1961, le jeune poète Evgueni Evtouchenko publia le poème *Babi Yar*. Il s'empara du massacre perpétré par les nazis dans le ravin de Babi Yar, près de Kiev, pour incriminer l'antisémitisme de la politique soviétique. Selon lui, la nation russe ne pouvait devenir internationale que si elle renonçait à l'antisémitisme. Immédiatement, la presse darda ses flèches sur le poète. L'existence de l'antisémitisme fut niée. L'accent mis sur les victimes juives apparut en outre comme un rejet des sacrifices consentis par le peuple russe.

Pour sa part, Chostakovitch fut immédiatement séduit par le poème. La protestation contre l'antisémitisme était un thème récurrent dans son œuvre depuis 1944. En accord avec Evtouchenko, il élargit la composition avec trois poèmes existants et un quatrième écrit pour l'occasion, *Peurs*. Contre l'avis de son entourage, Chostakovitch défendit Evtouchenko comme étant un « talent pensant ». À l'exception du texte-titre *Babi Yar*, les textes ne sont pas explicitement antisoviétiques. Ils expriment plutôt l'idée du devoir moral sur lequel la vie sociale doit se fonder.

Ce n'est pas un hasard si l'écho de Moussorgski traverse la musique : Chostakovitch s'intéressait alors de près à l'œuvre de son prédécesseur. C'est d'ailleurs l'idéal de l'art pensant qui relie les deux compositeurs. Moussorgski fut le premier en Russie à formuler l'idée que la musique est une forme de pensée. Il se voyait comme un musicien pensant. La *Symphonie n° 13* « Babi Yar » est l'héritière de cet idéal.

Chostakovitch était à la recherche d'un chanteur intelligent pour endosser le rôle de la voix pensante. La basse ukrainienne Boris Gmitya refusa : le poème était interdit en Ukraine. Chostakovitch n'était pas préparé au refus du chef d'orchestre Evgeny Mravinsky, son interprète privilégié. Kirill Kondrachine prit la baguette, avec Victor Netshpailo en soliste. Rien ne laissait présager que des problèmes surviendraient. Mais soudain, le vent tourna : le chanteur ne se présenta pas à la répétition. Vitali Gromadski était prêt à le remplacer. Nul bureaucrate ne prit la décision

d'interdire la représentation : une interdiction officielle aurait plus encore attiré l'attention. Ils ne manquèrent cependant aucune occasion de répandre le message selon lequel la symphonie donnait une image déformée de la vie en Union soviétique. Après la création, la censure imposa quelques modifications au texte, destinées à faire comprendre que non seulement des Juifs, mais également des Russes et des Ukrainiens étaient morts à Babi Yar. Chostakovitch céda temporairement, sans inclure les changements dans la partition.

Les réactions contre l'œuvre étaient principalement dirigées contre le poète ; la musique de Chostakovitch était à peine mentionnée. Sa renommée resta d'ailleurs intacte. Peu après survint la réhabilitation de son opéra *Lady Macbeth du district de Mtsensk*. L'image du mauvais Chostakovitch était résolument de l'histoire ancienne.

La voix du destin

Chostakovitch mit le point final à son œuvre symphonique en 1971 avec la *Symphonie n° 15*. L'œuvre n'a pas de contenu spécifique. Chostakovitch la qualifiait d'œuvre non idéologique que personne n'attendait et la comparait à sa *Symphonie n° 9* (1945), une œuvre légère écrite à une époque où tout le monde attendait un pompeux hymne à la victoire. Pourtant, la *Symphonie n° 15* fut immédiatement acclamée. Les citations de la partition font appel à l'imagination : le galop de *Guillaume Tell* de Rossini dans le premier mouvement, le leitmotiv du destin du *Crépuscule des dieux* et

le début de *Tristan et Iseult* de Wagner dans le dernier. Chostakovitch avait discuté avec Isaak Glikman du sens et de l'absurdité des citations en musique et admit qu'il ne pouvait les éviter. Dans le premier mouvement, le galop découle du rythme que le compositeur utilise. Dans le dernier mouvement, les citations peuvent être reliées au thème de la mort qui traverse toute son œuvre tardive. Chostakovitch était en mauvaise santé et faisait régulièrement référence aux thèmes de la vulnérabilité et de la mortalité dans son œuvre. Le motif du *fatum* de Wagner joue un rôle similaire à la devise « *Muss es sein?* » dans le dernier quatuor à cordes de Beethoven. La citation fonctionne comme une interrogation sur la destinée humaine. La réponse de Chostakovitch oscille entre adieu et acceptation.

Peu après avoir achevé la symphonie le 29 juillet 1971, Chostakovitch eut une deuxième crise cardiaque. La création de l'œuvre dut être reportée. En décembre, il était suffisamment rétabli pour pouvoir assister aux répétitions. Son fils Maxime était au pupitre de chef d'orchestre. Le 8 janvier 1972, tous ceux qui s'intéressaient à la vie culturelle moscovite se réunirent dans la grande salle du Conservatoire pour la création, où père et fils eurent droit à une longue ovation. Mravinski donna à son tour l'œuvre à Leningrad. Depuis longtemps, Chostakovitch se sentait contrarié par le rejet, par le chef d'orchestre, de sa *Symphonie n° 13*. Mais le dévouement et l'exceptionnelle maîtrise de Mravinski finirent par les réunir à nouveau.

Francis Maes

27 Feb.'22 – 11:00
Bozar Next Generation

Young Belgian Strings

Dirk Van de Moortel, muzikale leiding · direction musicale
Sonoko Miriam Welde, viool · violon
Nico Schoeters, percussie · percussion

Dmitri Shostakovich
1906–1975

Kamersymfonie · Symphonie de chambre, op. 110a (1960)

- ✓ Largo
- ✓ Allegro molto
- ✓ Allegretto
- ✓ Largo
- ✓ Largo

Sonate voor viool en piano (transcr. voor viool, strijkers en slagwerk door Michail Zinman en Andrei Pushkarev) · Sonate pour violon et piano (transcr. pour violon, cordes et percussion par Michail Zinman et Andrei Pushkarev), op. 134 (1968)

- ✓ Andante
- ✓ Allegretto
- ✓ Largo – Andante

steun · soutien



^{NL} De Young Belgian Strings bestaan uit 21 jonge talenten uit de verschillende klassen strijkinstrumenten van alle Belgische conservatoria en muziekhogescholen. Het doel van dit strijkorkest is om deze muzikanten de kans te geven elkaar te ontmoeten, ervaringen uit te wisselen, hun kennis bij te werken, op te treden op de meest prestigieuze internationale podia en zich voor te bereiden op een toekomstige carrière in 's werelds beste orkesten.

In dit concert voeren de Young Belgian Strings eerst Sjostakovitsj' *Kamersymfonie* uit. Dit werk is eigenlijk een arrangement van diens *Achtste Strijkkwartet*, georkestreerd voor strijkorkest door de Russische dirigent Rudolf Barshai. In het oeuvre van Sjostakovitsj neemt het *Achtste Strijkkwartet* een bijzondere plaats in: het ontstond in een voor de componist zeer moeilijke periode en is een van zijn meest autobiografische werken. De

compositie begint met Sjostakovitsj' muzikale handtekening (de noten DSCH) en refereert naar heel wat andere composities van Sjostakovitsj. Er zijn ook duidelijke parallellen met zowel Strauss' *Metamorphosen* als Tchaikovsky's *Zesde Symfonie* – werken die net als Sjostakovitsj' strijkkwartet werden geschreven aan het einde van een componistenleven, terugblikkend op bijzonder veel leed.

Daarna soleert de jonge belofte Sonoko Miriam Welde in een arrangement van Sjostakovitsj' *Sonate voor viool en piano*, opus 134. Sjostakovitsj schreef dit werk in 1968 voor de 60ste verjaardag van David Oistrakh, de violist die een cruciale rol speelde in de totstandkoming van zowel zijn *Eerste* als *Tweede Viololconcerto*. Michael Zinman arrangeerde deze sonate voor viool solo, strijkorkest en slagwerk.

^{FR} Les Young Belgian Strings rassemblent 21 jeunes talents de différentes classes d'instruments à cordes de tous les conservatoires et hautes écoles de musique de Belgique. Cet orchestre à cordes s'est donné pour mission d'offrir à ces jeunes musiciens la chance de se rencontrer, d'échanger leurs expériences, de mettre à jour leurs connaissances, de se produire sur les scènes internationales les plus prestigieuses et de se préparer à une future carrière dans les plus grands orchestres du monde entier.

Lors de ce concert, les Young Belgian Strings interprètent la *Symphonie de chambre* de Chostakovitch. Il s'agit en fait d'une version de son *Quatuor à cordes n° 8*, réarrangée pour orchestre à cordes par le chef d'orchestre russe Rudolf Barchaï. Le *Quatuor à cordes n° 8* occupe une place singulière dans l'œuvre du compositeur : celui-ci l'a composé alors qu'il traversait une

période particulièrement difficile, ce qui en fait aussi l'une de ses œuvres les plus autobiographiques. Ce quatuor s'ouvre sur la signature musicale de Chostakovitch (les notes DSCH : ré – mi bémol – do – si) et abonde de citations de ses propres compositions. Il n'est pas sans rappeler des œuvres telles que les *Métamorphoses* de Strauss mais aussi la *Symphonie n° 6* de Tchaïkovski – composées au soir de leur vie et empreintes elles aussi des souffrances vécues.

Place ensuite à la jeune et prometteuse soliste Sonoko Miriam Welde que l'on entendra dans un arrangement de la *Sonate pour violon et piano*, op. 134 de Chostakovitch. Le Russe l'a composée en 1968, pour le 60^e anniversaire de David Oistrakh, le violoniste qui a joué un rôle crucial dans le processus créatif de ses *Concertos pour violon n^{os} 1 et 2*. Michael Zinman a réarrangé cette sonate pour violon seul, orchestre à cordes et percussions.

27 Feb.'22 – 14: 00

Prof. Dr. Francis Maes
Komt Dmitri Sjostakovitsj dichterbij?

^{NL} Dmitri Sjostakovitsj is op korte tijd uitgegroeid tot de meest gespeelde componist van de twintigste eeuw. Het mysterie rond zijn persoon en zijn status als sovjetcomponist droegen bij tot dit merkwaardige succes. Na de val van de Sovjet-Unie circuleerden de wildste theorieën over de betekenis van zijn werk. De controversen zijn niet weg. Was hij een dissident of een trouwe dienaar van de sovjets? Waren de politieke boodschappen die we in zijn werk menen te horen zo bedoeld?

Muziek leeft van mysterie en emotie. Bekijken we zijn leven en werk met wat meer afstand en objectiviteit, dan komen nuances aan het licht die hem als persoon en als kunstenaar dichterbij kunnen brengen. Die nuances tonen aan dat hij een geëngageerde, kritische kunstenaar kon zijn zonder dissident te zijn. Dat hij een eigen artistiek project

kon uittekenen ondanks druk van buitenaf. Dat hij het Sovjetsysteem kon bespelen voor zijn eigen carrière, maar ook om anderen te helpen. Twee eigenschappen tekenden zich bovenal af: ten eerste was hij nooit de componist van het Sovjetvolk, maar wel van de sovjet intellectuele elite, en ten tweede mat hij zich een publieke persona aan omdat hij een onstilbare drang bezat zich uit te spreken, in woord en in muziek.

Francis Maes is professor Musicologie aan de UGent en daarnaast hoogleraar in de vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen. Als auteur van het boek A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar, intussen uitgegroeid tot een standaardwerk, geldt hij als specialist van de Russische muziek.

27 Feb.'22 – 15:00

Belgian National Orchestra
Hugh Wolff, muzikale leiding · direction musicale
Truls Mørk, cello · violoncelle

Dmitri Shostakovich
 1906–1975

**Concerto voor cello en orkest nr. 1 in Es ·
 Concerto pour violoncelle et orchestre n° 1, en mi bémol majeur,
 op. 107 (1959)**

- ✓ Allegretto
- ✓ Moderato
- ✓ Cadens
- ✓ Allegro con moto

pauze · pause

**Symfonie nr. 11 in G ·
 Symphonie n° 11 en sol mineur,
 op. 103, « 1905 » (1956–1957)**

- ✓ Adagio (Het paleisplein · La place du Palais)
 - ✓ Allegro (9 januari · Le 9 janvier)
- ✓ Adagio (Eeuwige gedachtenis · Mémoire éternelle)
- ✓ Allegro non troppo (De noodklok · Le tocsin)

^{NL} De Noorse cellist Truls Mørk voert Sjostakovitsj' *Eerste Celloconcerto* uit, een van de moeilijkste stukken uit het cellorepertoire. Sjostakovitsj componeerde dit werk in 1959, geprikkeld door de *Sinfonia concertante* van Prokofjev. De beroemde Russische cellist Mstislav Rostropovich speelde de première van beide werken. Het *Eerste Celloconcerto* van Sjostakovitsj bestaat uit vier delen. De frisse, intens ritmische eerste en derde bewegingen contrasteren met de melancholische tweede beweging. In de laatste beweging citeert Sjostakovitsj Stalins lievelingslied *Suliko* op ironische wijze: na de dood van de dictator voelde hij zich vrij om zo 'formalistisch' te schrijven als hij zelf wou. Met een viernotenmotief – DSCH – dat in drie van de vier bewegingen opduikt, zette Sjostakovitsj bovendien meermaals zelfbewust zijn muzikale handtekening.

Twee jaar eerder werkte Sjostakovitsj zijn *Elfde Symfonie* af. Deze compositie met als ondertitel Het jaar 1905 beschrijft als een soort filmpartituur zonder film het begin van de revolutie van 1905: Bloedige Zondag. Op 9 januari 1905 trokken zo'n 150.000 mensen naar het Winterpaleis in

Sint-Petersburg om de tsaar een petitie te overhandigen. De tsaar was echter niet aanwezig en zijn lijfwacht opende het vuur op de ongewapende menigte. In het eerste deel van zijn symfonie, een adagio, verklankt Sjostakovitsj de ochtendstilte op het paleisplein, zwanger van het noodlot. Mensen beginnen zich in de tweede beweging te verzamelen en marcheren naar het paleis, waar ze door snel spelende strijkers, een gigantische slagwerksectie en glissandi in de trombonen en de tuba's worden neergemaaid. Het derde deel is opnieuw een adagio en beweeklaagt de vele slachtoffers. De finale blikkt in de toekomst en hoopt op politieke verandering.

Sjostakovitsj citeert in deze symfonie maar liefst negen verschillende Russische volksliederen, wat bij het Sovjetpubliek voor een grote herkenbaarheid zorgde. Met dit werk wist Sjostakovitsj zich dan ook, na enige tijd op gespannen voet met de autoriteiten te hebben gestaan, te rehabiliteren. In 1958 kreeg hij zelfs de Leninprijs uitgereikt, een van de meest prestigieuze prijzen van het Sovjetregime.

^{FR} Le violoncelliste norvégien Truls Mørk joue ce soir le *Concerto pour violoncelle n° 1* de Chostakovitch, une des pièces les plus difficiles du répertoire pour violoncelle. Le compositeur l'a couché sur papier en 1959, ayant été impressionné par la *Sinfonia concertante* de Prokofiev. Ces deux œuvres ont été créées par le célèbre violoncelliste russe Mstislav Rostropovitch. Le *Concerto pour violoncelle n° 1* de Chostakovitch se compose de quatre mouvements. La fraîcheur et l'intensité rythmique du premier et du troisième mouvement contrastent nettement avec la mélancolie du deuxième mouvement. Dans le dernier mouvement, Chostakovitch cite, non sans une certaine ironie, *Suliko*, la chanson préférée de Staline : après la mort du dictateur, il se sent à nouveau libre de revenir au formalisme tel qu'il le conçoit. En répétant un motif à quatre notes – DSCH : ré – mi bémol – do – si – qui apparaît dans trois des quatre mouvements, Chostakovitch pose en outre délibérément, et à plusieurs reprises, sa signature musicale.

Deux ans plus tôt, Chostakovitch avait achevé sa *Symphonie n° 11*. Cette œuvre, sous-titrée *L'année 1905*, évoque à la manière d'une « musique de film sans le film »

le début de la révolution russe de 1905 : le « Dimanche rouge ». Le 9 janvier 1905, quelque 150 000 grévistes investissent le Palais d'hiver de Saint-Petersbourg pour remettre au tsar une pétition. Le tsar était absent et sa garde a ouvert le feu sur la foule sans armes. Dans le premier mouvement – un adagio –, Chostakovitch évoque le silence qui entoure la place du Palais au petit matin, alors que le destin allait bientôt frapper. Dans le deuxième mouvement, la foule commence à se rassembler et prend la direction du Palais ; elle est « mitraillée » par des cordes frénétiques, une section percussions imposante et les glissandos des trombones et des tubas. Retour à un adagio pour le troisième mouvement, une lamentation sur les nombreuses victimes. La finale se tourne vers l'avenir, avec l'espoir d'un changement politique.

Dans cette symphonie, Chostakovitch ne cite pas moins de neuf chants populaires russes, ce qui lui vaudra la reconnaissance du public soviétique. Cette œuvre a permis à Chostakovitch d'être réhabilité après avoir été pendant une période à couteaux tirés avec les autorités. En 1958, il s'est même vu remettre le prix Lénine, un des prix les plus prestigieux du régime soviétique.

27 Feb.'22 – 20:00

Igor Levit, piano

Dmitri Shostakovich
1906–1975

24 preludes en fuga's · 24 Préludes et fugues,
op. 87 (1950–1951)

- ✓ nr. 1 in C · en do majeur
- ✓ nr. 2 in a · en la mineur
- ✓ nr. 3 in G · en sol majeur
- ✓ nr. 4 in e · en mi mineur
- ✓ nr. 5 in D · en ré majeur
- ✓ nr. 6 in b · en si mineur
- ✓ nr. 7 in A · en la majeur
- ✓ nr. 8 in fis · en fa dièse mineur
- ✓ nr. 9 in E · en mi majeur
- ✓ nr. 10 in cis · en do dièse mineur
- ✓ nr. 11 in B · en si majeur
- ✓ nr. 12 in gis · en sol dièse mineur

pauze · pause

- ✓ nr. 13 in Fis · en fa dièse majeur
- ✓ nr. 14 in es · en mi mineur
- ✓ nr. 15 in Des · en re bémol majeur
- ✓ nr. 16 in bes · en si bémol mineur
- ✓ nr. 17 in As · en la bémol majeur
- ✓ nr. 18 in f · en fa mineur
- ✓ nr. 19 in Es · en mi bémol majeur
- ✓ nr. 20 in c · en do mineur
- ✓ nr. 21 in Bes · en si bémol majeur
- ✓ nr. 22 in g · en sol mineur
- ✓ nr. 23 in F · en fa majeur
- ✓ nr. 24 in d · en ré mineur

steun · soutien



^{NL} Geen muzikant die tijdens de coronacrisis een groter bereik had dan de in Rusland geboren pianist Igor Levit. Elke avond gaf hij vanuit Berlijn een huiskamerconcert dat steeds weer door tienduizenden mensen wereldwijd werd bekeken. Waarmee niet gezegd is dat de muziek die hij speelde, evident was: monumentale werken van Bach en Beethoven wisselde Igor Levit af met muziek van moderne componisten als Morton Feldman en Frederic Rzewski.

Een van zijn meest recente verwezenlijkingen is een cd-opname van Sjostakovitsj' *24 preludes en fuga's*, een aartsmoeilijke, bijna drie uur lang durende pianocyclus. Als afsluiter van het Sjostakovitsjefestival speelt Igor Levit deze cyclus live in Bozar. Eerdere uitvoeringen zorgden voor ongelofelijk veel enthousiasme: "een weliswaar lange en eenzame, maar vooral ook intens emotionele pelgrimstocht

doorheen een van de subtielste muzikale landschappen die de piano kan schilderen."

In 1950 reisde Dmitri Sjostakovitsj naar Leipzig om daar een festival ter gelegenheid van Bachs 200ste sterfdag bij te wonen. Als jurylid van het Internationale Bachconcours hoorde hij daar hoe de 26-jarige Tatjana Nikolajeva uit Moskou Bachs *Das wohltemperierte Klavier* speelde. Begeesterd besloot hij een gelijkaardig werk te schrijven: een cyclus van preludes en fuga's in alle mogelijke majeur- en mineurtoonarden. De Sovjetautoriteiten hadden het zeer moeilijk met dit werk: alleen al de vorm van de fuga – te westers, te archaisch – paste niet binnen het plaatje van het socialistisch realisme. Men verweet Sjostakovitsj formalisme, decadentie en kakofonische dissonantie.

^{FR} Aucun autre musicien n'a eu autant d'impact et atteint un aussi large public pendant la crise sanitaire de COVID-19 que le pianiste germano-russe Igor Levit. Tous les soirs, il a joué à Berlin des concerts auxquels des dizaines de milliers d'amateurs de musique du monde entier ont pu assister en ligne et en « live » depuis chez eux. Cela dit, les œuvres jouées étaient tout sauf évidentes : Igor Levit a alterné des œuvres monumentales de Bach et de Beethoven et des œuvres de compositeurs modernes tels que Morton Feldman et Frederic Rzewski. Depuis peu, Igor Levit a aussi à son actif l'enregistrement sur CD des *Vingt-quatre préludes et fugues* de Chostakovitch, un cycle pour piano extrêmement difficile de près de trois heures.

C'est sur ce cycle, interprété cette fois-ci en concert à Bozar que se referme le festival Chostakovitch. De précédentes interprétations avaient suscité un enthousiasme incroyable :

« un pèlerinage, long et solitaire il est vrai, mais surtout d'une grande intensité émotionnelle à travers un des paysages musicaux les plus subtils dépeint au piano. »

En 1950, Dmitri Chostakovitch s'est rendu à Leipzig pour assister à un festival commémorant le bicentenaire du décès de Bach. Membre du jury du Concours international Johann Sebastian Bach, il a entendu la superbe interprétation du *Clavier bien tempéré* par la Moscovite Tatiana Nikolayeva, 26 ans. Conquis, il a décidé de s'atteler à la composition d'une œuvre similaire : un cycle de préludes et de fugues couvrant toute la gamme des modes majeurs et mineurs. Les autorités soviétiques ont fustigé ce cycle : la forme même de la fugue – trop « occidentale », trop archaïque – ne cadrait pas avec le réalisme soviétique. Chostakovitch se vit reprocher son formalisme, sa musique décadente et une dissonance touchant à la cacophonie.

Biografieën

Lucas Debargue, piano

^{NL} Na atypische studie jaren – tussen zijn 17de en 21ste stopte hij met pianospelen om literatuur, kunsten en filosofie te studeren – werd de Franse pianist Lucas Debargue de revelatie van de 15de Internationale Tchaikovsky-wedstrijd te Moskou. Critici en het publiek gingen niet akkoord met de vierde plaats die de jury hem toebedeelde. Vandaag geeft Lucas Debargue concerten in samenwerking met dirigenten als Valery Gergiev, Mikhail Pletnev en Andrey Boreyko en in samenwerking met andere musici als Martha Argerich, Janine Jansen, Gidon Kremer en Mischa Maisky. Hij kiest zijn stukken zorgvuldig en heeft een voorliefde voor onbekende componisten als Nikolai Medtner, Samuel Maykapar en Nikolai Roslavets.

^{FR} De ses 17 ans à ses 21 ans, Lucas Debargue a étudié hors du champ musical, à savoir : la littérature, l'art et la philosophie. Cela n'a pas empêché le pianiste français de devenir la révélation du 15^e Concours international Tchaïkovski à Moscou, malgré sa place de quatrième lauréat jugée inadéquate par les critiques et le public. Aujourd'hui, Lucas Debargue se produit en concert aux côtés de chefs d'orchestre tels que Valery Gergiev, Mikhail Pletnev et Andrey Boreyko ainsi qu'en collaboration avec des musiciens comme Martha Argerich, Janine Jansen, Gidon Kremer ou Mischa Maisky. Il construit ses programmes avec soin et nourrit un vif intérêt pour les compositeurs méconnus tels que Nikolai Medtner, Samuel Maykapar et Nikolai Roslavets.

Biographies

Marko Letonja, leiding · direction

NL Marko Letonja, geboren in 1961 in Slovenië, is opgeleid als dirigent in Ljubljana en Wenen. Hij was achtereenvolgens muziekdirecteur van het Sloveens Filharmonisch Orkest (1991–2003), het Symfonieorkest van de Opera van Bazel (2003–2006), het Victoria Orchestra Melbourne (Principal Guest Conductor sinds 2008), het Tasmanian Symphony Orchestra (2011–2018), het Orchestre Philharmonique de Strasbourg (2012–2021) en het Bremen Philharmonic Orchestra (sinds 2018). Hij is ook te gast in de operahuizen van Berlijn, Dresden, Wenen, Genève, Rome, Milaan... Als fervent bewonderaar van Sjostakovitsj, die hij beschouwt als “de laatste van de grote symfonici”, heeft Marko Letonja in 2019 een reeks veelgeprezen concerten gewijd aan deze componist met het Orchestre Philharmonique de Strasbourg.

FR Né en Slovénie, en 1961, formé à la direction d’orchestre à Ljubljana et à Vienne, Marko Letonja est successivement Directeur musical de l’Orchestre Philharmonique de Slovénie (1991–2003), de l’Orchestre Symphonique et de l’Opéra de Bâle (2003–2006), de l’Orchestre Victoria de Melbourne (Premier chef invité depuis 2008), de l’Orchestre Symphonique de Tasmanie (Australie, 2011–2018), de l’Orchestre Philharmonique de Strasbourg (2012–2021) et de l’Orchestre Philharmonique de Brême (depuis 2018). Il est également l’invité des opéras de Berlin, Dresde, Vienne, Genève, Rome, Milan... Fervent admirateur de Chostakovitch qu’il considère comme « le dernier des grands symphonistes », Marko Letonja a consacré à ce compositeur un cycle de concerts très remarquables avec l’Orchestre Philharmonique de Strasbourg, en 2019.

Igor Levit, piano

NL Igor Levit werd geboren in 1987 in Nizjni Novgorod en verhuisde op achtjarige leeftijd met zijn gezin naar Duitsland. In 2009 voltooide hij zijn pianostudie aan de Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Als jongste deelnemer aan de Arthur Rubinstein Competition 2005 in Tel Aviv won Igor Levit maar liefst vier prijzen. Sindsdien heeft de pianist over de hele wereld opgetreden met gerenommeerde orkesten en

dirigenten. Hij is artistiek directeur van de Kamermuziekacademie en het Heidelberg Lentefestival Standpunkte. Sinds het voorjaar van 2019 geeft hij les aan de Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Zijn complete Beethoven-sonates (een 9-cd-box-set) werd in september 2019 uitgebracht door Sony Classical. Zijn laatste opname kreeg de naam *On DSCH* en is gewijd aan de *24 Preludes en Fuga's* van Sjostakovitsj.

FR Né à Nijni Novgorod en 1987, Igor Levit s’est établi en Allemagne avec sa famille à l’âge de huit ans. Il a terminé ses études de piano à la Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover en 2009. Alors qu’il était le plus jeune participant du Concours Arthur Rubinstein 2005 à Tel Aviv, Igor Levit y a remporté quatre prix ! Il est en outre Directeur artistique de la

Chamber Music Academy et du Festival Standpunkte du Heidelberg Spring Festival. Depuis le printemps 2019, il enseigne à la Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Son intégrale des sonates de Beethoven (un coffret de 9 CD) est parue en 2019 chez Sony Classical. Son dernier enregistrement, intitulé *On DSCH*, est consacré aux *24 Préludes et fugues* de Chostakovitch.

Truls Mørk, cello · violoncelle

NL De Noorse cellist Truls Mørk studeerde bij Frans Helmerson aan het gerenommeerde Edsberg Music Institute en bij de Russische celliste Natalia Shakhovskaya. Vandaag speelt hij samen met de meest gerenommeerde orkesten zoals het Orchestre de Paris, de Berliner Philharmoniker, de Wiener Philharmoniker en de New York Philharmonic met dirigenten als Esa-Pekka Salonen, David Zinman, Manfred Honeck, Gustavo Dudamel, Sir Simon Rattle, Kent Nagano, Yannick Nézet-Séguin en Christoph Eschenbach. De discografie van Mørk omvat onder andere een bekroonde opname van de Sjostakovitsj celloconcerti en van Bachs *Suites voor solocello*. Hij heeft cd's opgenomen voor labels als Virgin Classics en Deutsche Grammophon. Mørk is een bijzonder toegewijd uitvoerder van hedendaagse muziek en speelde premières van componisten als Esa-Pekka Salonen, Einojuhani Rautavaara, Pavel Haas en Krzysztof Penderecki.

FR Le violoncelliste norvégien Truls Mørk a étudié avec Frans Helmerson au célèbre Institut de musique Edsberg et avec la violoncelliste russe Natalia Shakhovskaya. Aujourd’hui, il se produit avec les orchestres les plus renommés tels que l’Orchestre de Paris, le Berliner Philharmoniker, le Wiener Philharmoniker et le New York Philharmonic avec des chefs comme Esa-Pekka Salonen, David Zinman, Manfred Honeck, Gustavo Dudamel, Sir Simon Rattle, Kent Nagano, Yannick Nézet-Séguin et Christoph Eschenbach. La discographie de Mørk comprend un enregistrement primé des concertos pour violoncelle de Chostakovitch et des *Suites pour violoncelle seul* de Bach. Il a enregistré des CD pour des labels tels que Virgin Classics et Deutsche Grammophon. Vivement intéressé par la musique contemporaine, Mørk s’est vu confier la création mondiale d’œuvres de compositeurs tels qu’Esa-Pekka Salonen, Einojuhani Rautavaara, Pavel Haas et Krzysztof Penderecki.

Evgeny Nikitin, bas · basse

NL De Russische bas-bariton

Evgeny Nikitin studeerde aan het conservatorium van Sint-Petersburg. Nog tijdens zijn studie soleerde de Russische bas-bariton bij het Mariinsky Theater, waarna hij wereldwijd werd uitgenodigd door belangrijke theaters en festivals. In 2002 maakte hij zijn debuut in de New Yorkse Metropolitan Opera, waar hij intussen reeds rollen vertolkte als Colline/*La Bohème*, Fasolt/*Das Rheingold*, Orest/*Elektra*, der Wanderer/*Siegfried*, Rangoni/*Boris Godunov* en Klingsor/*Parsifal*. Ook in de Parijse Opéra (Jochanaan/*Salome*, Klingsor, Tomski/*Pique Dame*, Gunther/*Götterdämmerung*), in de Bayerische Staatsoper (Telramund/*Lohengrin*, *Der Fliegende Holländer*) en in de Wiener Staatsoper (Pizzaro/*Fidelio*) is Evgeny Nikitin een graag geziene gast.

FR Evgeny Nikitin a étudié le chant au conservatoire de Saint-Pétersbourg. Alors qu'il était encore aux études, le baryton-basse russe s'est produit en tant que soliste au théâtre Mariinsky, avant d'être invité à se produire dans les plus grands théâtres et festivals au monde. En 2002, il a fait ses débuts au Metropolitan Opera de New York, où il a, depuis lors, incarné Colline/*La Bohème*, Fasolt/*Das Rheingold*, Orest/*Elektra*, Der Wanderer/*Siegfried*, Rangoni/*Boris Godounov* et Klingsor/*Parsifal*. Evgeny Nikitin est également un invité de l'Opéra de Paris (Jochanaan/*Salomé*, Klingsor, Tomski/*La dame de pique*, Gunther/*Götterdämmerung*), au Bayerische Staatsoper (Telramund/*Lohengrin*, *Der Fliegende Holländer*) et au Wiener Staatsoper (Pizzaro/*Fidelio*).

Mikhail Petrenko, bas · basse

NL Mikhail Petrenko is een van de meest gevraagde bassen wereldwijd. Zijn omvangrijke discografie omvat onder andere een opname van *Die Walküre*, gedirigeerd door Valery Gergiev (Mariinsky) en een opname van Gounods *Roméo et Juliette*, gedirigeerd door Yannick Nezet-Seguin (Deutsche Grammophon). Hij werkte ook mee aan een opname van Rachmaninovs *The Bells* met de Berliner Philharmoniker onder leiding van Sir Simon Rattle (EMI) en speelde Leporello in Kasper Holtens filmversie van *Don Giovanni* (Juan).

FR Mikhail Petrenko est l'une des

basses les plus recherchées au monde. Sa vaste discographie comprend un enregistrement de *Die Walküre* dirigé par Valery Gergiev (Mariinsky) et un enregistrement du *Roméo et Juliette* de Gounod dirigé par Yannick Nezet-Seguin (Deutsche Grammophon). Il a également participé à un enregistrement des *Cloches* de Rachmaninov avec le Berliner Philharmoniker dirigé par Sir Simon Rattle (EMI) et a incarné Leporello dans *Juan*, version cinématographique de *Don Giovanni* signée Kasper Holte.

Dirk Van de Moortel, muzikale leiding · direction musicale

NL Dirk Van de Moortel is eerste violist bij het Belgian National Orchestra. Daarnaast musicceert hij regelmatig met diverse kamermuziekensembles in België en het buitenland als het Duo Romanza, het Trio Barok Amaryllis, The Bel Orchestra in het klassieke genre, maar ook met uitstapjes naar de wereldmuziek en jazz. Dirk Van de Moortel is tevens leraar viool en kamermuziek en heeft de leiding over de Young Belgian Strings waarvan hij de oprichter is.

FR Dirk Van de Moortel joue au sein du pupitre de premiers violons du Belgian National Orchestra. Il se produit aussi régulièrement avec divers ensembles de musique de chambre en Belgique et à l'étranger, comme le Duo Romanza, le Trio Barok Amaryllis, The Bel Orchestra, dans le genre classique, mais aussi avec des excursions vers la musique du monde et le jazz. Dirk Van de Moortel enseigne également le violon et la musique de chambre et dirige l'ensemble Young Belgian Strings dont il est le fondateur.

Bart Van Reyn, koormeester · chef de chœur

NL Dirigent Bart Van Reyn is gepassioneerd door de stem en beweegt zich in een breed repertoire van barok tot hedendaags met oog voor de historische uitvoeringspraktijk. Sinds 2016 is hij chef-dirigent van het Deens Radio Koor en vanaf 2019 muzikdirecteur van het Vlaams Radiokoor. In 2000 richtte hij Octopus en in 2012 Le Concert d'Anvers op, een periodeorkest met thuisbasis in Antwerpen dat focust op repertoire uit 18e en vroege 19e eeuw.

FR Chef passionné par la voix, Bart Van Reyn évolue dans un large répertoire allant du baroque au contemporain, tout en s'inscrivant dans la pratique de l'interprétation historiquement informée. Depuis 2016, il est le chef du Chœur de la radio danoise et, depuis 2019, le directeur musical du Vlaams Radiokoor. En 2000, il a fondé l'ensemble Octopus et en 2012 Le Concert d'Anvers, un orchestre sur instruments d'époques basé à Anvers qui se concentre sur le répertoire du XVIII^e et du début du XIX^e siècle.

Sonoko Miriam Welde, viool · violon

NL De Noorse violiste Sonoko Miriam Welde won verschillende belangrijke prijzen waaronder de Noorse Solistenprijs en ontving de Equinor Talent Scholarship. Sinds 2020 studeert ze bij Janine Jansen aan het Conservatorium van Lausanne. Sonoko wordt beschouwd als een van de meest talenvolle violisten van haar generatie en soleerde al met de Oslo Philharmonic, de Bergen Philharmonic, de Trondheim Symphony en het Estonian Chamber Orchestra. Sonoko is een gepassioneerde kamermuzikante en werkte samen met Leif Ove Andsnes, Tabea Zimmermann, Clemens Hagen en Alisa Weilerstein.

FR La violoniste norvégienne Sonoko Miriam Welde a remporté plusieurs prix importants, dont le Norwegian Soloist Award, et s'est vu attribuer la bourse d'études Equinor Talent. Depuis 2020, elle étudie auprès de Janine Jansen au Conservatoire de Lausanne. Sonoko est considérée comme l'une des violonistes les plus talentueuses de sa génération et a déjà joué en solo avec l'Oslo Philharmonic, le Bergen Philharmonic, le Trondheim Symphony et l'Estonian Chamber Orchestra. Sonoko est une chambriste passionnée et a collaboré avec Leif Ove Andsnes, Tabea Zimmermann, Clemens Hagen et Alisa Weilerstein.

Hugh Wolff, muzikale leiding · direction musicale

NL Hugh Wolff stond op het podium met alle grote Noord-Amerikaanse orkesten, meer bepaald van Chicago, New York, Boston, Philadelphia, Los Angeles, San Francisco, Toronto en Montréal. Wolff is vaak te gast in Europa en wordt geregeld uitgenodigd om in Azië en Australië te dirigeren. In 2017 begon Wolff als muziekdirecteur van het Belgian National Orchestra. Van 1997 tot 2006 was hij chef-dirigent van het hr-Sinfonieorchester van Frankfurt. Samen toerden ze in Europa, China en Japan, en namen ze deel aan de Salzburger Festspiele. Van 1998 tot 2000 was Wolff chef-dirigent en vervolgens muziek-directeur van

The Saint Paul Chamber Orchestra, waarmee hij talrijke opnames maakte en tournees ondernam in de VS, Europa en het Verre Oosten. Hij werd driemaal genomineerd voor een Grammy Award en won de Cannes Classical Award in 2001. De laatste tien jaar engageert hij zich ook in muzikale educatie en onderwijst hij orkestleiding aan het New England Conservatory van Boston.

FR Hugh Wolff s'est produit avec les orchestres majeurs d'Amérique du Nord, dont ceux de Chicago, New York, Boston, Philadelphie, Los Angeles, San Francisco, Toronto et Montréal. Il est fréquemment demandé en Europe et

est régulièrement invité à diriger en Asie et en Australie. Directeur musical du Belgian National Orchestra depuis 2017, Hugh Wolff a été le chef principal du hr-Sinfonieorchester de Francfort de 1997 à 2006. Ensemble, ils ont effectué des tournées en Europe, en Chine et au Japon, et se sont notamment produits au Festival de Salzbourg. De 1998 à 2000, il a été le chef principal puis le directeur musical du Saint Paul

Chamber Orchestra, avec lequel il a beaucoup enregistré et effectué des tournées aux États-Unis, en Europe et en Asie de l'Est.. Nominé à trois reprises aux Grammy Awards, Wolff a remporté le Cannes Classical Award 2001. Ces dix dernières années, il s'est pleinement engagé dans l'éducation musicale, enseignant la direction d'orchestre au New England Conservatory of Music de Boston.

Leo Wouters, trompet · trompette

NL De Belgische trompettist Leo Wouters studeerde trompet en kamermuziek in het Lemmensinstituut Leuven bij Léon Pétré. Na vijf jaar eerste trompettist geweest te zijn van de Beethovenacademie, werd hij lessenaar-aanvoerder bij het Belgian National Orchestra. Leo Wouters soleerde reeds verscheidene malen bij orkesten als het Belgian National Orchestra en Frascati Symphonic en is daarnaast ook lid van diverse ensembles waaronder het Belgian Brass, het Gabriëli Koperkwintet en het Gabriëli Koperensemble. Daarnaast is hij ook actief als docent trompet en kamermuziek aan de Luca School of Arts te Leuven.

FR Le trompette belge Leo Wouters a étudié la trompette et la musique de chambre au Lemmensinstituut Leuven avec Léon Pétré. Après avoir été première trompette de l'académie Beethoven pendant cinq ans, il devient chef de pupitre au sein du Belgian National Orchestra. Leo Wouters a déjà joué en tant que soliste avec des orchestres tels que le Belgian National Orchestra et le Frascati Symphonic. Il est également membre de divers ensembles, dont le Belgian Brass, le Gabriëli Koperkwintet et le Gabriëli Koperensemble. Il enseigne également la trompette et la musique de chambre à la Luca School of Arts à Louvain.

Octopus Choir, koor · chœur

NL Octopus is een veelzijdig ensemble dat naar buiten treedt in wisselende bezettingen van 24 tot 80 zangers onder de vorm van het Octopus Kamerkoor en het Octopus Symfonisch Koor. Sinds zijn oprichting door dirigent Bart Van Reyn wist Octopus op korte tijd een bevoorrechte positie in Vlaanderen te veroveren. Het ensemble bestaat uit een mix van gedreven semiprofessionele en professionele zangers, en biedt conservatoriumstudenten zang een brug naar een professionele carrière. Hun repertoire gaat van laat-barok tot de 21e eeuw. Naast vele a capellaprogramma's zingen ze ook oratoria en symfonische koorwerken van Bach tot MacMillan.

FR Octopus est un ensemble polyvalent, à effectif variable, allant de 24 à 80 chanteurs, prenant tantôt la forme d'un chœur de chambre, tantôt celle d'un chœur symphonique. Depuis sa création sous l'instigation du chef Bart Van Reyn, Octopus a acquis une position privilégiée dans le paysage musical flamand. L'ensemble réunit des chanteurs et chanteuses passionnés semi-professionnels et professionnels, et offre aux étudiant·es en chant de conservatoires une passerelle vers une carrière professionnelle. Son répertoire s'étend du baroque tardif au siècle actuel. En plus de nombreuses pièces a capella, Octopus chante des oratorios et œuvres chorales symphoniques allant de Bach à MacMillan.

Orchestre Philharmonique Royal de Liège

NL Het Orchestre Philharmonique Royal de Liège is het enige symfonische gezelschap in Franstalig België. Het orkest heeft zijn Luikse thuisbasis in de indrukwekkende Salle Philharmonique en treedt daarnaast op in zowel andere Belgische steden (zoals Antwerpen, Brussel, Charleroi, Hasselt, Namen, Saint-Hubert, Sankt-Vith, Verviers, Virton, enzovoort) als in grote Europese steden zoals Amsterdam, Parijs en Wenen. In 2022 staat er een tournee gepland in Zuid-Amerika. Dirigenten zoals Fernand Quinet, Manuel Rosenthal, Paul Strauss, Pierre Bartholomé, Louis Langrée, Pascal Rophé, François-Xavier Roth en

Christian Arming hebben de identiteit van het orkest vormgegeven. Sinds 2019 zet de Hongaarse dirigent Gergely Madaras dit werk verder, een eigen weg zoekend tussen Germaanse en Romaanse invloeden.

FR L'Orchestre Philharmonique Royal de Liège est la seule formation symphonique professionnelle de la Belgique francophone. L'orchestre est basé à Liège, dans le cadre prestigieux de la Salle Philharmonique, et se produit également dans d'autres villes belges (comme Anvers, Bruxelles, Charleroi, Hasselt, Namur, Saint-Hubert, Sankt-Vith, Verviers, Virton,

etc.) ainsi que dans de grandes villes européennes comme Amsterdam, Paris et Vienne. Une tournée en Amérique du Sud est prévue en 2022. Des chefs d'orchestre tels que Fernand Quinet, Manuel Rosenthal, Paul Strauss, Pierre Bartholomé, Louis Langrée,

Pascal Rophé, François-Xavier Roth et Christian Arming ont façonné l'identité sonore de l'orchestre. Depuis 2019, le chef d'orchestre hongrois Gergely Madaras poursuit ce travail, trouvant sa propre voie à la croisée des influences germaniques et romanes.

Algemeen directeur · Directeur général

Daniel Weismann

Muziekdirecteur · Directeur musical

Gergely Madaras

Assistent-dirigent · Cheffe assistante

Pascale Van Os

Ellie Slorach

Directeur programmering · Directeur de la programmation

Robert Coheur

Concertmeester · Konzertmeister

George Tudorache

Alberto Menchen

eerste viool · premier violon

Virginie Petit***

Olivier Giot**

Maéva Laroque*

Ivan Perčević*

Maria Baranowska

Ann Bosschem

Yinlai Chen

Sophie Cohen

Rossella Contardi

Pierre Cox

Xu Han

Anne-Sophie Lemaire

Hélène Lieben

Barbara Milewska

Laurence Ronveaux

NN.

tweede viool · second violon

Aleš Ulrich***

NN.**

Daniela Becerra*

Maria Osinska*

Michèle Compère

Audrey Gallez

Marianne Gillard

Hrayr Karapetyan

Aude Miller

Urszula Padala-Sperber

Astrid Stévant

NN.

NN.

altviool · alto

Ralph Szigeti***

Ning Shi**

Artúr Tóth*

Ian Psegodschi*

Corinne Cambron

Sarah Charlier

Éric Gerstmans

Isabelle Herbin

Patrick Heselmans

Violaine Miller

Célia Roser

cello · violoncelle

Thibault Lavrenov***

Jean-Pierre Borboux*

Paul Stavridis*

Étienne Capelle

Ger Chappin

Cécile Corbier

Marie-Nadège Desy

Théo Schepers
Olivier Vanderschaeghe

contrabas · contrebasse

Hristina Fartchanova***
Zhaoyang Chang**
Simon Verschraege*
NN.*
Isabel Peiró Agramunt
François Haag
Koen Toté

fluit · flûte

Lieve Goossens***
Valerie Debaele**
Miriam Arnold* (& piccolo**)
Liesbet Driegelinck*
hobo · hautbois
Sylvain Cremers***
Sébastien Guedj**
Jeroen Baerts* (& Engelse hoorn · cor anglais**)
Céline Rousselle* (& Engelse hoorn · cor anglais*)

klarinet · clarinette

Jean-Luc Votano***
Théo Vanhove**
Martine Leblanc* (& basklarinet · clarinette basse**)
Lorenzo de Virgiliis* (& Es-klarinet · clarinette en mi bémol**)

fagot · basson

Pierre Kerremans***
Joanie Carlier**
Philippe Uyttebrouck* (& contrafagot · contrebasson**)
Bernd Wirthle* (& contrafagot · contrebasson*)

***eerste solist, lessenaanvoerder · premier-ère soliste, chef-fe de pupitre

** eerste solist · premier-ère soliste

* tweede solist · second-e soliste

hoorn · cor

Nico De Marchi***
Margaux Ortman**
Geoffrey Guérin*
David Lefèvre*
Bruce Richards*

trompet · trompette

François Ruelle***
Jesús Cabanillas Peromingo**
Sébastien Lemaire*
Philippe Ranallo*

trombone

Alain Pire***
Gérald Evrard**
Camille Jadot*

bastrombone · trombone basse

Pierre Schyns**

tuba

Carl Delbart**

pauken · timbales

Stefan Mairesse***
Geert Verschraegen**

slagwerk · percussie

Peter Van Tichelen***
Arne Lagatie**
Jean-Marc Leclercq**

harp · harpe

Annelies Boodts
Aurore Grailet
Celesta · célesta
Geofrey Baptiste

Belgian National Orchestra

NL Het Belgian National Orchestra, dat werd opgericht in 1936, is de geprivilegieerde partner van Bozar. Sinds 2017 staat het orkest onder leiding van de Amerikaanse dirigent Hugh Wolff. Het Belgian National Orchestra treedt op met solisten van wereldformaat als Hilary Hahn, Víkingur Ólafsson en Roberto Alagna. Verder investeert het Belgian National Orchestra in de toekomstige generatie luisteraars en deinst het niet terug voor vernieuwende projecten, zoals met pop-rock-artiest Ozark Henry. Tot de bekronde discografie, voornamelijk op het label Fuga Libera, behoren onder meer zes opnames onder leiding van voormalig chef-dirigent Walter Weller.

Concertmeester · Konzertmeister

Alexei Moshkov
Misako Akama

eerste viool · premier violon

Sophie Causanschi**
Isabelle Chardon*
Sarah Guiguet*
Maria Elena Boila
Nicolas de Harven
Françoise Gilliquet
Philip Handschoewerker
Akika Hayakawa
Ariane Plumerel
Serge Stons
Dirk Van De Moortel
Yolanda Van Puyenbroeck

tweede viool · deuxième violon

Filip Suys**
Jacqueline Preys**

FR Fondé en 1936, le Belgian National Orchestra est en résidence permanente à Bozar. Depuis 2017, le chef d'orchestre américain Hugh Wolff est aux commandes de l'orchestre. Le Belgian National Orchestra se produit aux côtés de solistes renommés tels que Hillary Hahn, Víkingur Ólafsson en Roberto Alagna. Il s'intéresse également à la jeune génération d'auditeurs et ne recule pas devant des projets novateurs tels que sa collaboration avec l'artiste pop-rock Ozark Henry. Sa discographie, parue essentiellement sur le label Fuga Libera, jouit d'une reconnaissance internationale et comprend, entre autres, six enregistrements réalisés sous la direction de l'un de ses anciens chefs Walter Weller.

Nathalie Lefin*
Marie-Danielle Turner*
Sophie Demoulin
Isabelle Deschamps
Hartwich D'Haene
Pierre Hanquin
Anouk Lapaire
Ana Spanu

altviool · alto

Vladimir Babeshko**
Mihoko Kusama*
Dmitri Ryabini*
Marc Sabbah*
Sophie Destivelle
Katelijne Onsia
Peter Pieters
Marinela Serban
Silvia Tentori Montalto
Edouard Thise

Young Belgian Strings

cello · violoncelle

Olsi Leka**
Dmitry Silvian**
Maria-Christina Muylle*
Lesya Demkovych
Philippe Lefin
Uros Nastic
Harm Van Rheeden
Taras Zanchak

contrabas · contrebasse

Robertino Mihaj **
Svetoslav Dimitriev*
Serghei Gorlenko*
Ludo Joly*
Dan Ishimoto
Miguel Meulders
Gergana Terziyska

fluit · flûte

Baudoin Giaux**
Denis-Pierre Gustin*
Laurence Dubar*
Jérémie Fèvre*

hobo · hautbois

Dimitri Baeteman**
Arnaud Guittet*
Bram Nolf*

klarinet · clarinette

Jean-Michel Charlier**
Julien Bénéteau**
Massimo Ricci*

fagot · basson

Gordon Fantini**
Bert Helsen*
Filip Neyens*
Bob Permentier*

hoorn · cor

Ivo Hadermann**
Anthony Devriendt*
Jan Van Duffel*
Katrien Vintioen*
Bernard Wasnaire*

trompet · trompette

Leo Wouters**
Jean-Luc Limbourg*
Ward Opsteyn*
Davy Taccogna*

trombone

Luc De Vleeschhouwer**
Philippe Bourin*
Bruno De Busschere*
Guido Liveyns*

harp · harpe

Annie Lavoisier**

slagwerk · percussion

Katia Godart*

pauken · timbales

Nico Schoeters**

NL De Young Belgian Strings is een strijkorkest bestaande uit 21 jonge talenten jonger dan 30 jaar uit verschillende strijkinstrumentenklassen van de Belgische Conservatoria. Het orkest geeft aan de jonge musici de kans de nodige technische kennis en praktijk van orkestmusicus op te doen. De Young Belgian Strings organiseren meerdere werksessies per jaar en concerten in België en in het buitenland. De Young Belgian Strings staan onder de Hoge Bescherming van Hare Majesteit de Koningin.

FR Young Belgian Strings est un orchestre à cordes composé de 21 jeunes talents de moins de 30 ans issus de différentes classes d'instruments à cordes de conservatoires belges. L'orchestre donne aux jeunes musicien·nes la possibilité d'acquérir les connaissances techniques nécessaires et la pratique de la musique orchestrale. Young Belgian Strings organise plusieurs sessions de travail par an suivies de concerts en Belgique et à l'étranger. L'orchestre est placé sous le patronage de Sa Majesté la Reine.

**lessenaanvoerder & eerste solist · chef·fe de pupitre & premier·ère soliste

*solist · soliste

THE OTHER REVOLUTIONARY

DOMPEL JE HELEMAAL ONDER IN SJOSTAKOVITSJ MUZIEK EN LEVEN MET DE PODCASTS VAN HET BELGIAN NATIONAL ORCHESTRA!

PLONGEZ DANS LA MUSIQUE ET LA VIE DE CHOSTAKOVITCH AVEC LES PODCASTS DU BELGIAN NATIONAL ORCHESTRA !



AFLEVERING 1 Nederlands, vanaf 17 februari
FRANCIS MAES (professor musicologie UGent)
HANS WAEGE (intendant Belgian National Orchestra)

ÉPISODE 2 Français, à partir du 17 février
ALEXEI MOSHKOV (Konzertmeister Belgian National Orchestra)
RUBEN GORIELY (chercheur au CERMUS, assistant en musicologie UCLouvain)



AFLEVERING 3 Nederlands, vanaf 28 februari

ÉPISODE 4 Français, à partir de 28 février



NEW / NIEUW / NOUVEAU

SHARE YOUR PASSION FOR CLASSICAL MUSIC

JOIN OUR

Ambassadeurs

PARTAGEZ VOTRE PASSION POUR LA MUSIQUE AVEC NOUS

La musique suscite des émotions différentes et c'est ce qui fait de chaque concert du Belgian National Orchestra une expérience si particulière et individuelle. Notre mission est d'explorer les profondeurs de l'âme humaine. Raison pour laquelle le programme varié que nous vous proposons est un véritable catalyseur d'émotions.

Mais la musique doit aussi unir. De nombreux visiteurs fidèles à nos représentations souhaitent donner une dimension supplémentaire à leur engagement auprès du Belgian National Orchestra. Nous avons développé un concept pour vous rapprocher de nos musiciens, de visiteurs partageant les mêmes idées et du monde du Belgian National Orchestra: les Ambassadeurs.

Il existe deux formules Ambassadeurs parmi lesquelles vous pouvez choisir.

Plus d'info : nationalorchestra.be/fr/ambassadeurs

DEEL UW PASSIE VOOR MUZIEK MET ONS

Muziek roept bij iedereen andere emoties op en dat maakt elk concert van het Belgian National Orchestra voor iedereen zo'n bijzondere en individuele beleving. Het is dan ook onze missie om de diepten van de menselijke ziel te verkennen. Het gevarieerde programma-aanbod is hiervoor een rijke stimulans.

Maar muziek moet ook verenigen. Veel trouwe bezoekers van onze voorstellingen willen dan ook hun betrokkenheid bij het Belgian National Orchestra een extra dimensie geven. Daarom hebben we een concept ontwikkeld om u dichterbij onze muzikanten, gelijkgestemde bezoekers en de wereld van het Belgian National Orchestra te brengen: Ambassadeurs.

U heeft keuze uit twee Ambassadeurs-formules.

Meer info: nationalorchestra.be/nl/ambassadeurs

SHARE YOUR PASSION FOR MUSIC WITH US

Music evokes different emotions in everyone and that is what makes each concert of the Belgian National Orchestra such a special and individual experience for everyone. Our mission is to explore the depths of the human soul. That's why the varied program we offer you is a real emotional event.

But music must also unite. Many loyal visitors to our performances want to give their involvement with the Belgian National Orchestra an extra dimension. That is why we have developed a concept to bring you closer to our musicians, like-minded visitors and the world of the Belgian National Orchestra: Ambassadeurs.

You have a choice of two Ambassadeurs formulas.

More info: nationalorchestra.be/en/ambassadeurs

nationalorchestra.be

© Illias Teirlinck

© Illias Teirlinck

© Illias Teirlinck

© Illias Teirlinck

HANS WAEGE
Intendant

HUGH WOLFF
Music director

Listen on Apple Podcasts

Spotify

De Vlaamse Media Reguleerder

Bozar dankt zijn mecenasen voor hun waardevolle steun

Dankzij de steun van de mecenasen van Bozar kan onze instelling een ambitieus en kwalitatief hoogstaand artistiek programma ontwikkelen en onderdak bieden aan uitmuntende nationale en internationale kunstenaars. Deze steun komt ook onze missie ten goede en geeft ons de mogelijkheid educatieve programma's met een maatschappelijke impact te organiseren. Wij danken alle hieronder vermelde mecenasen, evenals diegene die anoniem wensen te blijven.

Bozar remercie ses mécènes pour leur précieux soutien

Le soutien des mécènes de Bozar permet à notre institution de développer un programme artistique ambitieux et de qualité, accueillant des artistes nationaux et internationaux exceptionnels. Ce soutien permet également de faire progresser notre mission, nous offrant la possibilité d'organiser des programmes éducatifs ayant un impact social. Nous remercions tous les membres mentionnés ci-après, ainsi que l'ensemble des membres souhaitant rester anonymes.

Bozar Maecenas

Prince et Princesse de Chimay • Monsieur et Madame Laurent Legein • Madame Heike Müller • Monsieur et Madame Dominique Peninon • Monsieur et Madame Antoine Winckler • Chevalier Godefroid de Wouters d'Oplinter

Bozar Patrons

Monsieur et Madame Charles Adriaenssen • Madame Marie-Louise Angenent • Comtesse Laurence d'Aramon • Comte Gabriel Armand • Monsieur Erard de Becker • Monsieur Jean-François Bellis • Baron et Baronne Berghmans • Monsieur Tony Bernard • De heer Stefaan Bettens • De heer en mevrouw Carl Bevernage • Monsieur Philippe Bioul • Madame Laurette Blondeel • Comte et Comtesse Boël • Monsieur et Madame Thierry Bouckaert • Madame Valérie Cardon de Lichtbuer • Madame Catherine Carniaux • Monsieur Jim Cloos et Madame Véronique Arnault • Mevrouw Chris Cooleman • Monsieur et Madame Jean Courtin • Monsieur et Madame Patrice Crouan • De heer en mevrouw Géry Daeninck • Monsieur et Madame Denis Dalibot • Madame Bernard Darty • Monsieur Patrick Derom et Madame Lucia Recalde Langarica • Monsieur Amand-Benoît D'Hondt • Monsieur et Madame Vittorio Di Bucci • De heer en mevrouw Bernard Dubois • Mr. Graham Edwards • Madame Dominique Eickhoff • Madame Jacques E. François • Monsieur et Madame Léo Goldschmidt • De heer Frederick Gordts • Madame Nathalie Guiot • Monsieur et Madame Regnier Haegelsteen • Monsieur et Madame Bernard Hanotiau • De heer en mevrouw Philippe Haspelslagh - Van den Poel • Monsieur Jean-Pierre Hoa • De heer Xavier Hufkens • Madame Fernand Jacquet • Madame Elisabeth Jongen • Monsieur Sam Kestens • Madame Anne Kreglinger-Devèze • Madame Marleen Lammerant • Monsieur Pierre Lebeau • Baron Andreas de Leenheer • Monsieur et Madame François Legein • Monsieur et Madame Gérald Leprince Jungbluth • De heer en mevrouw Thomas Leysen • Madame Florence Lippens • Monsieur et Madame Clive Llewellyn • Monsieur et Madame Thierry Lorang • Madame Olga Machiels • De heer Peter Maenhout • Comte Guy de Marnix de Sainte Aldegonde • De heer en mevrouw Frederic Martens • Monsieur et Madame Dominique Mathieu-Defforey • Madame Luc Mikolajczak • Madame Philippine de Montalembert • Baron et Baronne Dominique

Moorkens • Madame Nelson • Mevrouw Tora Nielsen-Kolding • Monsieur Laurent Pampfer • Famille Philippson • Monsieur Gérard Philippson • Madame Jean Pelfrère-Piquera • Madame Marie-Caroline Plaquet • Madame Suzanne de Potter • Monsieur Bernard Respaut • Madame Elisabetta Righini • Monsieur et Madame Harold du Roy de Blicquy • Monsieur et Madame Jean Russotto • Monsieur et Madame Frédéric Samama • Madame Christine Sartini-Vandenkerckhove • Monsieur Grégoire Schöller • Monsieur et Madame Philippe Schöller • Monsieur et Madame Hans C. Schwab • Monsieur Eric Speeckaert • Monsieur Jean-Charles Speeckaert • Vicomte Philippe de Spoelberch et Madame Daphné Lippitt • De heer Karl Stas • Monsieur et Madame Philippe Stoclet • Monsieur Julien Struyven • De heer en mevrouw Coen Teulings • Messieurs Bernard Slegten et Olivier Toegemann • Monsieur Philippe Tournay • Monsieur Jean-Christophe Troussel • Dr. Philippe Uytterhaegen • Monsieur et Madame Xavier Van Campenhout • De heer Koen Van Loo • De heer en mevrouw Anton Van Rossum • De heer Johan Van Wassenhove • De heer Alexander Vandenbergen • Baron et Baronne de Vaucleroy • De heer Eric Verbeeck • Monsieur et Madame Bernard Vergnes • De heer en mevrouw Karel Vinck • Madame Gabriel Waucquez • Monsieur Luc Willame • Monsieur Robert Willocx • Monsieur et Madame Bernard Woronoff • Monsieur et Madame Jacques Zucker • Zita, maison d'art et d'âme

Bozar Circle

Monsieur et Madame Etienne d'Argembeau • Monsieur et Madame Paul De Groote • Madame Sylvie Dubois • Madame et Monsieur Körner • Monsieur et Madame Jean-Pierre Mariën • Baron et Baronne Hughes van der Straten Waillet • De heer Remi Vandebroek en mevrouw Evelyne Denys

Bozar Discovery

Monsieur et Madame Olivier de Clippele • Madame Marie Evrad • Monsieur et Madame Thierry Hubert • Monsieur Xavier Letizia • Madame Martine Mairlot • Monsieur et Madame Melhan-Gam

Bozar Junior Circle

Monsieur Charles Nimmegeers • Monsieur Jean-Sébastien Rombouts • Madame Marie Van Campenhout • Monsieur Maximilien Van Campenhout • Lhoist SA



**BELGIAN
NATIONAL ORCHESTRA**

Le Belgian National Orchestra est subsidié par le gouvernement fédéral et reçoit le soutien de la Loterie Nationale.
Het Belgian National Orchestra wordt door de federale overheid gesubsidieerd en krijgt de steun van de Nationale Loterij.



Partenaires média · Mediasponsors



Le Belgian National Orchestra bénéficie du soutien de différents partenaires. C'est grâce à leur appui qu'il peut multiplier ses projets et en améliorer la qualité. L'orchestre tient à leur exprimer toute sa gratitude. Het Belgian National Orchestra wordt gesteund door verschillende partners. Dankzij hun inbreng kan het meer en betere projecten ontwikkelen. Het orkest wil deze partners graag danken.

**Wij danken onze mecenasen en onze partners voor hun steun ·
Nous remercions nos mécènes et nos partenaires pour leur soutien ·
We thank our partners and patrons for their support**



Federale regering · Gouvernement fédéral

Diensten van de Eerste minister · Services du Premier Ministre

Diensten van de Vice-eersteminister en minister van Buitenlandse Zaken, Europese Zaken en Buitenlandse Handel, en van de Federale Culturele Instellingen · Services de la Vice-Première ministre et ministre des Affaires étrangères, des Affaires européennes et du Commerce extérieur, et des Institutions culturelles fédérales

Diensten van de Minister van Pensioenen en Maatschappelijke Integratie, belast met Personen met een handicap, Armoedebestrijding en Beliris · Services de la Ministre des Pensions et de l'Intégration sociale, chargée des Personnes handicapées, de la Lutte contre la pauvreté et de Beliris

Diensten van de Staatssecretaris voor Digitalisering, belast met Administratieve Vereenvoudiging, Privacy en met de Regie der gebouwen, toegevoegd aan de eerste minister · Services du Secrétaire d'État à la Digitalisation, chargé de la Simplification administrative, de la Protection de la vie privée et de la Régie des bâtiments, adjoint au Premier ministre

Diensten van de Staatssecretaris voor Asiel en Migratie, belast met de Nationale Loterij, toegevoegd aan de Minister van Binnenlandse Zaken, Institutionele Hervormingen en Democratische Vernieuwing · Services du Secrétaire d'État à l'Asile et la Migration, chargé de la Loterie nationale, adjoint à la ministre de l'Intérieur, des Réformes institutionnelles et du Renouveau démocratique

Vlaamse Gemeenschap

Kabinet van de Minister-president van de Vlaamse Regering en Vlaams minister van Buitenlandse Zaken, Cultuur, ICT en Facilitair Management

Kabinet van de Viceminister-president van de Vlaamse Regering en Vlaams minister van Economie, Innovatie, Werk, Sociale economie en Landbouw

Kabinet van de Vlaams minister van Justitie en Handhaving, Omgeving, Energie en Toerisme; Kabinet van de Vlaams minister van Brussel, Jeugd en Media

Communauté Française – Fédération Wallonie-Bruxelles

Cabinet du Ministre-Président

Cabinet de la Vice-Présidente et Ministre de l'Enfance, de la Santé, de la Culture, des Médias et des Droits des Femmes

Cabinet de la Ministre de l'Enseignement supérieur, de l'Enseignement de la Promotion sociale, des Hôpitaux universitaires, de l'Aide à la jeunesse, des Maisons de Justice, de la Jeunesse, des Sports et de la Promotion de Bruxelles

Brussels Hoofdstedelijk Gewest · Région de Bruxelles-Capitale

Kabinet van de Minister-President belast met Territoriale Ontwikkeling en Stadsvernieuwing, Toerisme, de Promotie van het Imago van Brussel en Biculturele Zaken van gewestelijk Belang · Cabinet du Ministre-Président chargé du Développement territorial et de la Rénovation urbaine, du Tourisme, de la Promotion de l'Image de Bruxelles et du Biculturel d'Intérêt régional

Kabinet van de Minister belast met Financiën, Begroting, Openbaar Ambt, de Promotie van Meertaligheid en van het Imago van Brussel · Cabinet du Ministre chargé des Finances, du Budget, de la Fonction publique, de la Promotion du Multilinguisme et de l'Image de Bruxelles

Kabinet van de Staatssecretaris belast met Huisvesting en Gelijke Kansen · Cabinet de la Secrétaire d'Etat chargée du Logement et de l'Égalité des Chances

Kabinet van de Staatssecretaris belast met Economische Transitie en Wetenschappelijk Onderzoek · Cabinet de la Secrétaire d'Etat chargée de la Transition économique et de la Recherche scientifique

Kabinet van de Staatssecretaris belast met Stedenbouw en Erfgoed, Europese en Internationale Betrekkingen, Buitenlandse Handel en Brandbestrijding en Dringende Medische Hulp · Cabinet du Secrétaire d'Etat chargé de l'Urbanisme et du Patrimoine, des Relations européennes et internationales, du Commerce extérieur et de la Lutte contre l'Incendie et l'Aide médicale urgente.

**Vlaamse Gemeenschapscommissie
Commission Communautaire Française
Ville de Bruxelles · Stad Brussel**

Internationale partners · Partenaires internationaux · International Partners
Het Paleis voor Schone Kunsten is lid van · Le Palais des Beaux-Arts est membre de ·
The Centre for Fine Arts is member of:



Institutionele partners · Partenaires institutionnels · Institutional Partners



Structurele partner · Partenaire structurel · Structural Partner



Bevoorrechte partners · Partenaires privilégiés · Privileged Partners



Concertpartner · Partenaire des concerts · Concert Partner



Stichtingen · Fondations · Foundations



Mediapartners · Partenaires média · Media Partners



Promotiepartners · Partenaires promotionnels · Promotional Partners



Officiële leverancier · Fournisseur officiel · Official Supplier

Grether's Pastilles

Corporate Patrons

Bird & Bird · Lhoist · Linklaters · Société Fédérale de Participations et d'Investissements S.A. ·
Federale Participatie en Investeringsmaatschappij NV
Contact: +32 2 507 84 45 - patrons@bozar.be

coproductie · coproduction



**BELGIAN
NATIONAL ORCHESTRA**

steun · soutien



**Opmaak van het programmaboekje ·
Réalisation du programme**

Coördinatie · Coordination

Maarten Sterckx

Teksten · Textes

Mien Bogaert, Ruben Goriely, Francis Maes

Vertaling · Traduction

Xavier Verbeke, Cathérine Meeus, ISO Translation

Redactie · Rédaction

Mien Bogaert, Maarten Sterckx, Luc Vermeulen

Grafische vormgeving · Graphisme

Sophie Van den Berghe

Classical Music at Bozar

Van grootse symfonische concerten en intieme recitals tot verfijnde kamermuziek, Bozar biedt de mooiste muzikale hoogtepunten vanaf de klassieke periode tot vandaag.

Du concert symphonique au récital, en passant par l'univers raffiné de la musique de chambre, Bozar vous offre le meilleur de la musique de la période classique jusqu'à nos jours.

11 Mar.'22

Orchestre National de France, Măcelaru & Giltburg

16 Mar.'22

Bayerisches Staatsorchester, Jurowski & Devieille

18 Mar.'22

Schnittke *Peer Gynt* - Belgian National Orchestra & Schønwandt

26 Apr.'22

Quatuor Danel

5 May'22

Antwerp Symphony Orchestra, Chan, Argerich & Leschenko

9 May'22

West Eastern Divan Orchestra & Barenboim

20 May'22

Belgian National Orchestra, Wolff & Grubinger

22 May'22

Rotterdam Philharmonic, Gergiev & Wang

10 Jun.'22

Wiener Philharmoniker & Nelsons

11 Jun.'22

Belgian National Orchestra, Wolff & Olafsson

Info & Tickets: www.bozar.be

Une symphonie de fruits. Een symfonie van fruit.



Les pastilles Grether's – au goût délicieusement fruité et à la consistance incomparable.

Grether's pastilles – met een heerlijk fruitige smaak en unieke consistentie.

Disponible en pharmacie – Beschikbaar bij de apotheek

**BIEN PLUS QU'UN DÉLICE.
MEER DAN LEKKER.**



BOZAR RESTORATION
CONDUCTED IN PURE STYLE

by

DENYS

We have creative energy...

... and we share it with all of you. ENGIE supports societal projects for access to culture for all, and more particularly the international music project "Cantania" of BOZAR.

#ENGIEfoundation



**#Act
With
ENGIE**

 **ENGIE**

 **Foundation ENGIE**

We've got a thing for growing talent.

#PositiveBanking



**WE
LOVE
CULTURE**

For more than 40 years now, we are supporting a range of initiatives and talents in the cultural sector. We don't do it for the applause, that's something we'd rather give to them.



**BNP PARIBAS
FORTIS**

The bank for a changing world