

ZATERDAG 1 JUNI 1991, 13.00 UUR CONCERTGEBOUW (GROTE ZAAL)

Sergej Prokovjev: Oorlog en Vrede

Openingsconcert Holland Festival 1991, tevens zesde en laatste concert Operaserie jubileumseizoen VARA-Matinee 1990-91

Vanwege de rechtstreekse radio-uitzending via Radio 4 zal het concert niet voor plm. 13.07 uur kunnen aanvangen. Er zijn twee pauzes van een half uur.

Wijzigingen en aanvullingen solistenbezetting:

Sonja
Platon Karatajev
1ste Duitse generaal
2de Duitse generaal
Franse officier
2de Franse actrice
Stem uit de coulissen

Susan Kessler, mezzosopraan
Alexander Naumenko, tenor
Alexander Naumenko, spreekrol
Oleg Malikov, spreekrol
Math Dirks, bariton
Léonie Korff, mezzosopraan
Zoltan Kovacs, tenor

De korte rol van Vasilisa is komen te vervallen.

Edo de Waart werd in 1941 te Amsterdam geboren en begon na een opleiding bij Haakon Stotijn zijn muzikale loopbaan als hoboïst, onder meer in het Concertgebouw-orkest. Na drie jaar directielessen bij Jaap Spaanderman werd hij in 1964 winnaar van het Dimitri Mitropoulos Concours voor jonge dirigenten in New York, wat resulteerde in een assistentschap bij Leonard Bernstein en het New York Philharmonic van 1965 tot 1966. Hierna volgde dezelfde functie bij het Concertgebouw-orkest. In 1967 benoemde het Rotterdams Philharmonisch Orkest Edo de Waart tot dirigent en zes jaar later tot chefdirigent en artistiek leider. Hij trad verder op met de voornaamste Duitse, Engelse en Amerikaanse orkesten. Van 1977 tot 1985 was Edo de Waart chefdirigent en artistiek leider van het San Francisco Symphony Orchestra. In 1986 aanvaardde hij dezelfde functie bij het Minnesota Symphony Orchestra in Minneapolis.

Met ingang van 1989 werd hij benoemd tot artistiek directeur van de orkesten en het koor van het Muziekcentrum van de Omroep en tot chefdirigent van het Radio Filharmonisch Orkest. Edo de Waart dirigeerde vorig jaar een tweetal uitvoeringen van Strauss' *Die Frau ohne Schatten*, een co-productie van de VARA-Matinee en het Holland Festival. Onlangs leidde hij in de VARA-Matinee uitvoeringen van *Die Walküre* en *Siegfried*, waarmee hij zijn interpretatie van de Ring in de VARA-Matinee afsloot. Het volgende seizoen zal Edo de Waart in de VARA-Matinee onder meer *Parsifal* van Wagner en *Der Schatzgräber* van Franz Schreker dirigeren.

De bariton **Vladimir Chernov** ontving zijn opleiding aan het Conservatorium van Moskou en de zangschool van de Scala. Hij won prijzen op talrijke internationale zangconcoursen, waaronder het Tsjaikovski Concours en het Voci Verdiane Concours in Busseto. Sinds 1981 is hij als solist verbonden aan het Kirov Theater (Leningrad). Hij treedt regelmatig op in de Verenigde Staten; zo zong hij het afgelopen seizoen onder meer de rol van Rodrigo in de produktie van *Don Carlo* in Los Angeles (naast Placido Domingo). Dit seizoen debuteerde Chernov in Covent Garden als Figaro (*Il barbiere di Siviglia*) en in de Metropolitan zal hij de rol van Miller (*Luisa Miller*) zingen. Andere optredens in de Met, Carnegie Hall, Wenen en de Scala staan in de nabije toekomst op het programma. Vladimir Chernov heeft aan verschillende cd-opnamen medewerking verleend en zal binnenkort onder leiding van James Levine *Luisa Miller* opnemen. Hij maakt vandaag zijn Nederlandse debuut.

De uit Leningrad afkomstige sopraan **Tatjana Novikova** was gedurende zeven jaar verbonden aan het Maly Theater na haar studie aan het Conservatorium van Leningrad. Sinds 1980 maakt zij als soliste deel uit van het Kirov Theater. Zij is prijswinnares van onder meer het Glinka Concours en het Zangconcours van Rio de Janeiro. Haar belangrijkste rollen zijn Tatjana (*Jevgeni Onjegin*) en Lisa (*Schoppenvrouw*). Daarnaast heeft zij onder meer de rollen van Elsa (*Lohengrin*), Norina (*Don Pasquale*) en Violetta (*La Traviata*) op haar repertoire. Zeer recentelijk zong zij bij het Kirov Theater ook de rol van Desdemona in een produktie van *Otello* onder leiding van Valery Gergiev. Voor haar interpretatie van Tatjana ontving zij verschillende onderscheidingen in de Sovjet-Unie. Zij maakte het vorige seizoen haar Nederlandse debuut in de VARA-Matinee in Glinka's *Iwan Soesanin*.

De Australische mezzosopraan **Susan Kessler** was prijswinnares op de Benson and Hedges Gold Award in Aldeburgh. Zij is inmiddels in Australië, Engeland, Duitsland en elders opgetreden met een zeer gevarieerd repertoire en onder dirigenten als Rattle, Rozhdestvensky en Horst Stein. Zij maakte verschillende plaatopnamen. In 1992 zal zij in Covent Garden in Rossini's *Il viaggio a Reims* optreden.

De tenor **Paul Harrhy** studeerde aan de Guildhall School of Music and Drama in Londen. Hij zong talrijke rollen bij de voornaamste Britse operagezelschappen en trad tijdens verschillende grote festivals in Europa op.

De tenor **Alexander Naumenko** studeerde aan het Tsjaikovski Conservatorium van Moskou. Hij volgde meesterkursussen bij onder meer Ernst Haefliger en Renato Capecchi. In 1989 was hij finalist op het Internationale Zangconcours van Toulouse. Hij zong bij operagezelschappen binnen en buiten de Sovjet-Unie en verleende medewerking aan verschillende wereldpremières van werken van Schnittke.

De Poolse alt **Jadwiga Rappé** studeerde Poolse en Slavische filologie aan de Universiteit van Warschau en solozang aan de muziekacademie van Wroclaw (bij Jerzy Artysz). Hierna won zij verschillende eerste prijzen op onder andere het Festival van Jonge Solisten in Bordeaux en het Concours van de Poolse Radio en Televisie. Inmiddels is zij opgetreden met orkesten als het Koninklijk Concertgebouworkest en het Gewandhaus Orchester onder leiding van dirigenten als Rostropovitsj, Penderecki en Harnoncourt. In november 1985 maakte zij haar Amerikaanse debuut in Washington, toen onder leiding van Rostropovitsj de première van het *Pools Requiem* van Penderecki gegeven werd. Daarnaast maakte zij verschillende plaatopnamen. Zij was dit seizoen reeds eerder te gast in de VARA-Matinee (als La Cieca in *La Gioconda*).

De Nederlandse sopraan **Maria van Dongen** studeerde aan het Conservatorium van Maastricht. Van 1979 tot 1981 was zij lid van de Nederlandse Opera Studio. Behalve vele rollen bij de Nederlandse Opera zong zij onder meer in Brussel, Hamburg en Londen, waar zij verder studeerde bij Pauline Tinsley. In de VARA-Matinee was zij eerder te horen in Schönbergs oratorium *Die Jakobsleiter*.

De Amerikaanse bas **Edward R. White** ontving zijn opleiding onder meer bij de Opera Music Theater International of New Jersey. Hij maakte in het seizoen 1988-89 zijn Europese debuut in een concertuitvoering van *Mlada* bij het London Symphony Orchestra gedirigeerd door Michael Tilson Thomas. Voordien had hij een uitgebreid repertoire gezongen bij talrijke Amerikaanse orkesten en operagezelschappen (Lyric Opera of Kansas City, Lake George Opera, Pittsburgh Symphony, enz.). In het seizoen 1989-90 zong hij voor het eerst bij de Metropolitan Opera (in de produktie van *Porgy and Bess*). Onlangs trad hij ook op bij de Vlaamse Opera, waar hij de rol van Alidoro (*La Cenerentola*) vertolkte.

De Armeense tenor **Gegam Grigorian** werd geboren in Jerevan. Na viool en koordirectie te hebben gestudeerd, begon hij op negentienjarige leeftijd met zijn zangopleiding. Na in talrijke Russische theaters te zijn opgetreden en verschillende concoursen gewonnen te hebben, verliet hij de USSR voor een studieperiode in Italië. Hij trad onder meer op in Rome, Parma en Florence. Bovendien zong hij aan de Scala de rol van Dmitri in *Boris Godoenov*. Terug in de Sovjet-Unie ging hij vaste verbintenissen aan met de operahuizen van Vilnius en Jerevan; daarnaast vervult hij gastrollen bij het Bolsjoi Theater en het Kirov Theater. Inmiddels debuteerde hij ook in de Verenigde Staten en Canada en bouwde hij een aanzienlijk repertoire voor de concertzaal op. Op 31 maart 1990 maakte hij zijn Nederlandse debuut met het Rotterdams Philharmonisch Orkest. Met dit orkest heeft hij inmiddels ook een cd opgenomen. Twee weken geleden zong Gegam Grigorian in de VARA-Matinee de rol van Gennaro in de concertante uitvoering van Donizetti's *Lucrezia Borgia*.

De Russische mezzosopraan **Olga Borodina** werd geboren in Leningrad, alwaar zij studeerde aan het plaatselijk conservatorium. Nog voor haar afstuderen in 1989 werd zij verbonden aan het Kirov Theater (1987). Zij behaalde eerste prijzen op het Glinka Concours en het Rosa Ponselle Concours in New York. Haar brede repertoire omvat behalve rollen uit klassieke Russische opera's, zoals Kotsjakovna (*Vorst Igor*), Marfa (*Chovansjtjina*), Olga (*Jevgeni Onjegin*) en Pauline (*Schoppenvrouw*), ook belangrijke partijen uit Franse en Italiaanse opera's (Carmen, Rosina, Marguérite, enz.). Haar Duitse debuut maakte zij in het seizoen 1989-90 als Marfa in Hamburg. Dezelfde rol zal zij in 1992 bij de Weense Staatsopera o.l.v. Claudio Abbado zingen. Onlangs zong zij in de VARA-Matinee de rollen van Pauline en Milovzor in de concertante uitvoering van Tsjaikovski's *Schoppenvrouw*.

De Amerikaanse tenor **Kenneth Garrison** is vooral in Duitsland werkzaam, waar hij reeds een aantal jaren verbonden is aan de Bayerische Staatsoper. Ook in talrijke andere operahuizen binnen en buiten Duitsland is hij opgetreden onder dirigenten als Sawallisch, Sinopoli en Tate. Zijn repertoire omvat behalve rollen uit talrijke Wagner- en Strauss-opera's ook grote partijen uit oratoria en symfonische werken. Het vorige seizoen maakte hij zijn Nederlandse debuut in de VARA-Matinee (tenorpartij in Prokofjevs cantate *Zeven zijn ze in getal*).

Charles Austin studeerde aan het Hastings College en de Universiteit van Nebraska-Lincoln. In 1989-90 was hij verbonden aan de Academy of Vocal Arts. Charles Austin maakt vandaag zijn Europese debuut.

De bariton **Hans van Heiningen** studeerde aan het Sweelinck Conservatorium te Amsterdam en vervolgde zijn opleiding bij onder meer Elizabeth Schwarzkopf en Robert Holl. Hij was de afgelopen jaren verbonden aan de Studio van de Nederlandse Operastichting. Hans van Heiningen zong reeds diverse malen in de VARA-Matinee.

De mezzosopraan **Léonie Korff** studeerde aan het Rotterdams Conservatorium, waar zij in 1986 het solistendiploma behaalde. Zij volgde meesterkursussen bij onder meer Elly Ameling, Robert Holl en Arleen Augér. Als remplaçant werkt zij regelmatig mee in het Groot Omroepkoor en bij de Nederlandse Opera.

De bas **Henk van Heynsbergen** studeerde onder meer bij Wout Oosterkamp. Hij is momenteel verbonden aan het Groot Omroepkoor. Hoogtepunten uit zijn carrière zijn onder meer zijn samenwerking met Stockhausen en een optreden in de Scala. Het vorige seizoen maakte hij zijn operadebuut in *Der Freischütz* bij Opera Forum. Henk van Heynsbergen is reeds meerdere malen in de VARA-Matinee opgetreden.

De Poolse mezzosopraan **Ewa Podles** begon haar internationale carrière in 1983, nadat zij voordien talrijke prijzen op onder meer het Zangconcours van Rio de Janeiro en het Tsjaikovski Concours van Moskou had behaald. Momenteel verdeelt zij haar aandacht over de Scala, de Wiener Staatsoper en Covent Garden. Ook zingt zij regelmatig in Frankrijk, waar zij onlangs in Händels *Rinaldo* (Théâtre du Châtelet) en *Vorst Igor* (Théâtre des Champs-Élysées) optrad. In de Verenigde Staten heeft zij onder andere in de theaters van San Francisco, New York (Metropolitan) en Washington gezongen. Zij maakt vandaag haar Nederlandse debuut.

De bas **Jan Alofs** studeerde aan het Koninklijk Conservatorium van Den Haag. Op het gebied van de opera werkte hij onder meer bij de Nederlandse Opera, Opera Forum en in Freiburg, Zürich en Karlsruhe. Hij verleende medewerking aan diverse plaatopnamen. In de VARA-Matinee werkte hij dit seizoen mee aan de uitvoering van Tsjaikovski's *Schoppenvrouw*.

De alt **Joke de Vin** studeerde aan het Rotterdams Conservatorium, waar zij in 1978 de prix d'excellence behaalde. Behalve als lied- en oratoriumzangeres treedt zij sinds 1988 ook op als operazangeres. Bij de Nederlandse Opera zong zij in de produkties van *Die Zauberflöte* en *Parsifal*. Zij zong reeds verschillende malen in de VARA-Matinee.

De sopraan **Ellen van Haaren** zong na haar opleiding een uitgebreid operarepertoire in binnen- en buitenland. In het najaar van 1987 debuteerde zij bij Opera Forum als *Amelia* (*Un Ballo in Maschera*), waar zij het volgende seizoen terugkeerde in *Die verkaufte Braut*. Onlangs zong zij de rol van *Amelia* ook bij de Nederlandse Opera.

De Nederlandse bas **Julian Hartman** legde zich na zijn opleiding vooral toe op opera. In 1990 zong hij bij de Vlaamse Opera in een produktie van *Don Carlo*. Inmiddels heeft hij ook zijn debuut gemaakt bij de Nederlandse Opera in *Die glückliche Hand*. Vanaf augustus 1991 zal hij als solist verbonden zijn aan de Opera van Luzern. Julian Hartman zong dit seizoen in de VARA-Matinee in Tsjaikovski's *Schoppenvrouw*.

De tenor **Albert Bonnema** studeerde aan het Sweelinck Conservatorium en bij Nicolai Gedda. Reeds tijdens zijn studie zong hij onder meer bij de Nederlandse Opera en Opera Forum. In 1988 debuteerde hij in Duitsland. Ook zong hij bij de Wiener Volksoper in een produktie van *Der Bettelstudent*. Momenteel is hij verbonden aan het Stadttheater van Bern. Onlangs zong hij in de VARA-Matinee de rol van *Tsjekalinski* (*Schoppenvrouw*).

De Russische bariton **Oleg Malikov** studeerde aan het Conservatorium van Moskou en is momenteel verbonden aan het Moesorgski Theater te Moskou. In 1990 won hij de eerste prijs van het Internationaal Vocalisten Concours in 's-Hertogenbosch. In Nederland zong hij onlangs bij Opera Forum de titelrol in *Don Giovanni*. Met ingang van het seizoen 1991-92 is hij als eerste bariton gecontracteerd door de Opera van Wiesbaden.

De bas **Jaco Huypen** studeerde in Amsterdam en Hilversum en volgde meestercurssussen bij onder meer Elisabeth Schwarzkopf. Hij debuteerde bij de Nederlandse Opera in *Don Carlo*, waar hij onlangs ook aan Monteverdi's *Il ritorno d'Ulisse* meewerkte. Vanaf het seizoen 1988-89 was hij verbonden aan de Opera van Gelsenkirchen; met ingang van het volgende seizoen heeft hij een contract aan het Gärtnerplatztheater in München.

De Engelse tenor **Philip Salmon** kreeg zijn opleiding aan de Royal College of Music. Hij is binnen en buiten Engeland opgetreden met dirigenten als Masur, Gardiner en Norrington. In Frankrijk zong hij onder meer bij de Opera van Marseille de titelrol van *Pelléas et Mélisande*. Philip Salmon heeft aan vele cd-opnamen meegewerkt.

De Deense bas **Aage Haugland** studeerde medicijnen en muziek, waarna hij verbonden werd aan de Noorse Opera, de Opera van Bremen en vanaf 1973 aan de Koninklijke Opera van Kopenhagen als eerste bas. In 1975 maakte hij zijn debuut in Covent Garden. Daarna zong hij onder meer in de Scala en bij de Opera's van Wenen en Parijs. In 1982 vertolkte hij de rol van Rocco (*Fidelio*) tijdens de Salzburger Festspiele, waarna hij in 1983 en 1984 de rol van Hagen (*Götterdämmerung*) zong tijdens de Bayreuther Festspiele. In de Verenigde Staten is hij met name bij de Metropolitan Opera een veelgevraagde gast. Op vele plaatopnamen valt hij te beluisteren; zo zingt hij onder meer de priester in Schönbergs opera *Moses und Aron* met het Chicago Symphony Orchestra o.l.v. Georg Solti en de rol van Chovanski op de registratie van *Chovansjsjina* o.l.v. Claudio Abbado. Ook als Wagnerzanger geniet hij een internationale reputatie. Aage Haugland zong eerder dit seizoen in de VARA-Matinee de solopartij in Sjostakowitsj' *Dertiende symfonie*, 'Babi Jar' (maandagavond op Radio 4).

De bariton **Valery Alexeyev** werd geboren in Novosibirsk (Siberië), alwaar hij zijn opleiding ontving aan het plaatselijk conservatorium. Na zijn afstuderen werd hij in 1977 verbonden aan de Opera van Voronezh. Vanaf 1984 werkt hij als solist aan het Kirov Theater (Leningrad). Hij behaalde op verschillende concoursen in binnen- en buitenland prijzen en trad behalve in de Sovjet-Unie op in onder meer Spanje, Oostenrijk, Finland en in Nederland met het Rotterdams Philharmonisch Orkest. Zijn omvangrijke repertoire omvat rollen als Rigoletto, Amonasro (*Aida*), Iago (*Otello*), Escamillo (*Carmen*), de titelrollen in *Vorst Igor* en *Jevgeni Onjegin*, Sjaklovity (*Chovansjsjina*), Rangoni (*Boris Godoenov*). Ook de rol van Napoleon Bonaparte in *Oorlog en Vrede* heeft hij reeds verschillende malen gezongen. In het volgende seizoen zal hij opnieuw in de VARA-Matinee optreden in *De Betoverende* van Tsjaikovski.

De Duitse alt **Christa Pfeiler** studeerde zang en piano aan het Conservatorium van Berlijn en het Sweelinck Conservatorium te Amsterdam, waar zij in 1982 haar solistendiploma zang behaalde. In 1988 was zij prijswinnares op het Internationaal Vocalisten Concours in 's-Hertogenbosch. Van 1983 tot 1986 was zij verbonden aan de Studio van de Nederlandse Opera.

De tenor **Rudi de Vries** volgde zijn opleiding aan de conservatoria van Zwolle en Amsterdam. In 1983 werd hij lid van de Studio van de Nederlandse Opera. Hij zingt regelmatig bij de Nederlandse Opera en heeft zich ook in onder meer Salzburg, Bayreuth en bij de Opera's van Genève en Vlaanderen laten horen. Voor de komende seizoenen is Rudi de Vries verbonden aan de Opera van Pforzheim.

De bariton **Math Dirks** studeerde aan de conservatoria van Maastricht en Amsterdam. Hij volgde meesterkursussen bij onder meer Elisabeth Schwarzkopf en behaalde een tweede prijs op het Internationaal Vocalisten Concours in 's-Hertogenbosch. In 1985 maakte hij zijn debuut bij de Nederlandse Opera Stichting. In de VARA-Matinee was hij eerder te horen in Sjostakowitsj' *Lady Macbeth van Mtsensk* en Schrekers *Die Gezeichneten*.

De tenor **Zoltan Kovacs** maakt deel uit van het Groot Omroepkoor.

Het **Radio Filharmonisch Orkest** is het grootste orkest van het Muziekcentrum van de Omroep. Sinds de oprichting van het orkest, vlak na de oorlog, heeft het Radio Filharmonisch gewerkt onder chefdirigenten van naam als Paul van Kempen, Bernard Haitink, Jean Fournet en Hans Vonk. Onder de gastdirigenten bevonden zich onder meer Luciano Berio, Eduard van Beinum, Antal Dorati en Kirill Kondrashin. Het Radio Filharmonisch Orkest verleent veelvuldig medewerking aan de concertseries van de verschillende omroepen en is regelmatig te gast op binnen- en buitenlandse festivals. De huidige chefdirigent is Edo de Waart, onder wiens leiding het orkest reeds in talrijke VARA-Matineeën te horen is geweest, zoals onder meer in concertante uitvoeringen van *Boris Godoenov*, *Iwan Soesanin*, *Die Gezeichneten* (waarvan zojuist de cd-opname verschenen is), *Die Frau ohne Schatten*, *Das Rheingold*, *Götterdämmerung*, en onlangs in *Die Walküre* en *Siegfried*.

Prokovjev,

Sergej Sergejevitsj Prokovjev

Oorlog en Vrede

Opera in dertien taferelen

Libretto van Sergej Prokovjev en

Mira Mendelssohn-Prokovjeva

naar de gelijknamige roman van Lev Tolstoj

Inhoud

Sergej Prokovjev - opera als seismograaf	Jens Malte Fischer	9
Synopsis Nederlands		24
Synopsis English		32
Libretto		39

1 juni 1991, aanvang 13.00 uur
Concertgebouw Amsterdam
Grote Zaal

Nederlandse première
Concertante uitvoering

Het concert wordt vanaf 13.02 uur rechtstreeks
uitgezonden op Radio 4.

Coproductie Holland Festival / VARA-Matinee
Deze VARA-Matinee wordt gesubsidieerd door de Stichting
Stimuleringsfonds Nederlandse Culturele Omroepproducties.

Er is een pauze na het zevende en na het tiende tafereel.
Het vermoedelijke einde van het concert is 18.15 uur.
Het is verboden tijdens het concert te fotograferen.

Oorlog en Vrede

Muziek: Sergej Sergejevitsj Prokovjev
Libretto van Sergej Prokovjev en
Mira Mendelssohn-Prokovjeva
naar de gelijknamige roman van Lev Tolstoj
Muzikale leiding: Edo de Waart
Instudering koor: Frank Hameleers
Repetitor: Susanna Lemberskaya

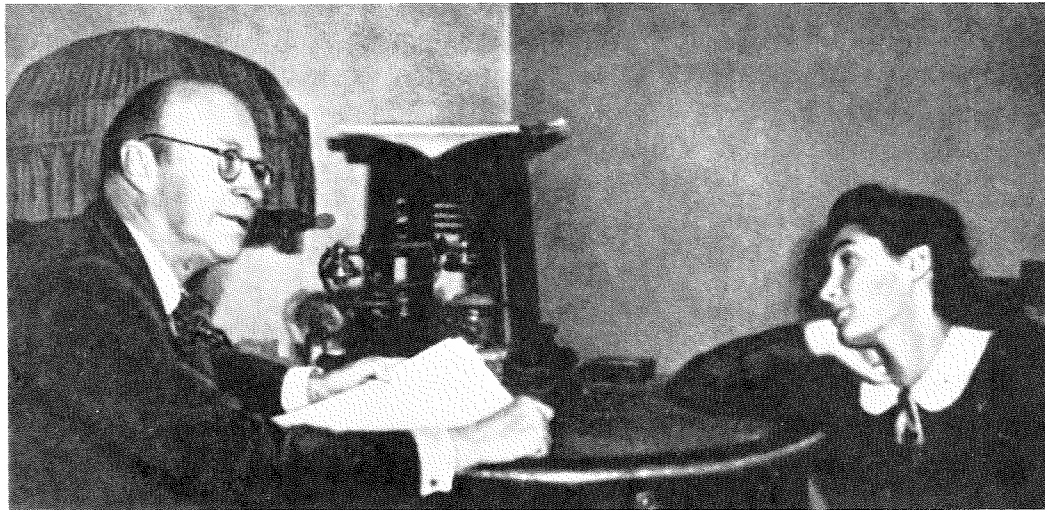
Vorst Andrej Bolkonski	Vladimir Chernov (bariton)
Natasja Rostova	Tatjana Novikova (sopraan)
Sonja	Marion van den Akker (mezzosopraan)
Ceremoniemeester	Paul Harrhy (tenor)
Lakei op het bal	Alexander Naumenko (tenor)
Maria Dmitrijevna Achrosimova	Jadwiga Rappé (alt)
Peronskaja	Maria van Dongen (sopraan)
Graaf Ilja Andrejevitsj Rostov	Edward R. White (bas)
Pierre Bezoechov	Gegam Grigorian (tenor)
Hélène Bezoechova	Olga Borodina (mezzosopraan)
Anatol' Koeragin	Kenneth Garrison (tenor)
Dolochov	Charles Austin (bariton)
Oude lakei van de familie Bolkonski	Hans van Heiningen (bariton)
Kamermeisje van de familie Bolkonski	Léonie Korff (mezzosopraan)
Kamerheer van de familie Bolkonski	Henk van Heynsbergen (bas)
Vorstin Marja Bolkonskaja	Ewa Podles (mezzosopraan)
Vorst Nikolaj Andrejevitsj Bolkonski	Jan Alofs (bas)
Balaga, koetsier	Jan Alofs
Matrjosja, zigeunerin	Joke de Vin (alt)

Doenjasja,		Voorzanger	Hans van Heiningen
jong kamermeisje van de familie Rostov	Ellen van Haaren (sopraan)	Stem uit de coulissen	Nicholas Mansfield (tenor)
Gavrila, lakei van Achrosimova	Hans van Heiningen	Kapitein Rambal	Charles Austin
Métivier, een Franse arts	Julian Hartman (bas)	Luitenant Bonnet	Philipp Salmon
Franse abt	Albert Bonnema (tenor)	Jonge fabrieksarbeider	Alexander Naumenko
Denisov	Oleg Malikov (bariton)	Winkelierster	Maria van Dongen
Tichon Sjtsjebaty	Jaco Huypen (bas)	Mavra Koez'minitsjna,	
Fjodor	Philipp Salmon (tenor)	oude conciërge van de familie Rostov	Joke de Vin
Vasilisa, een oude vrouw	Ewa Podles	Maarschalk Davoût	Jaco Huypen
Matvejev	Edward R. White	Franse officier	Leo Geers
1ste Duitse generaal	Traian Aga (spreekrol)	Platon Karatajev	Albert Bonnema
2de Duitse generaal	Joan Micu (spreekrol)	1ste Gek	Rudi de Vries
Veldmaarschalk		2de Gek	Julian Hartman
Michail Illarionovitsj Koetoezov	Aage Haugland (bas)	1ste Franse actrice	Maria van Dongen
Adjudant van Koetoezov	Alexander Naumenko	2de Franse actrice	Marion van den Akker
Napoleon Bonaparte	Valery Alexeyev (bariton)		
Adjudant van generaal Campan	Albert Bonnema		
Aide-de-camp van Murat	Christa Pfeiler (alt)		
Maarschalk Berthier	Hans van Heiningen		
Generaal Belliard	Charles Austin		
Aide-de-camp van prins Eugène	Philipp Salmon		
Adjudant uit het gevolg van Napoleon	Henk van Heynsbergen		
Monsieur de Bausset	Paul Harry		
Generaal Bennigsen	Edward R. White		
Generaal Barclay de Tolly	Alexander Naumenko		
Generaal Jermolov	Henk van Heynsbergen		
Generaal Konovnitsyn	Rudi de Vries (tenor)		
Generaal Rajevski	Oleg Malikov		

Radio Filharmonisch Orkest
Groot Omroepkoor

Sergej Prokovjev - opera als seismograaf

Jens Malte Fischer



Prokovjev en Mira Mendelssohn-Prokovjeva

Er is vrijwel geen enkele belangrijke twintigste-eeuwse componist van wie het opera-oeuvre zozeer een schemerbestaan leidt als dat van Prokovjev (die er niettemin acht op zijn naam heeft staan). De grootste bekendheid geniet het sprookje *Peter en de wolf*, een zeer geslaagd werk, dat, hoewel het in het geheel van Prokovjevs oeuvre van secundair belang is, alle aandacht naar zich toe heeft getrokken. (Een soortgelijk lot trof Paul Dukas' belangrijke opera *Ariane et Barbe-Bleue*, die lange tijd in vergetelheid is geraakt door het enorme succes van zijn scherzo voor orkest *L'apprenti sorcier*.) Alleen balletten als *Romeo en Julia* en *Assepoester* hebben nog niets aan het succes dat ze eertijds oogstten ingeboet. Bij gelegenheid wordt her en der nog wel eens een pianoconcert of pianostuk uitgevoerd, en film liefhebbers kennen zijn, soms ook concertant uitgevoerde, muziek voor *Aleksander Nevski* en *Ivan de verschrikkelijke* van Eisenstein; zijn symfonische werk geniet buiten de Sovjetunie echter nog nauwelijks enige bekendheid, en van zijn acht opera's heeft eigenlijk alleen *De liefde voor drie sinaasappelen* zich een vast, zij het bescheiden plaatsje op het internationale repertoire weten te veroveren, hetgeen vermoedelijk mede te danken is aan het feit dat dit werk in Chicago zijn première beleefde. Deze even merkwaardige als onbevredigende situatie valt niet eenduidig aan het publiek of de componist zelf te wijten.

In zijn autobiografische notities maakt Prokovjev een globale indeling van zijn composities op grond van de vier – of eigenlijk vijf – elementen die hij zelf als het belangrijkste beschouwt. Als eerste noemt hij het klassieke element, waarvan de oorsprong volgens hemzelf ligt in zijn vroege jeugd, de tijd dat zijn moeder hem tijdens de pianolessen liet kennismaken met de sonaten van Beethoven, en dat in zijn *Symphonie classique* het sterkst op de voorgrond treedt. Ten tweede is er het vernieuwende element, uitvloeisel van zijn zoeken naar een eigen harmoniek: een idi-

oom waarin sterke emoties tot uitdrukking gebracht konden worden en waarvoor vernieuwingen op het gebied van de instrumentatie en de muzikale vorm vereist waren. Prokovjev beschouwt zijn Tweede Symfonie, de Romances op. 23 en de opera *De speler* als de werken waarin dit element de overhand heeft. Ten derde is er het motorische element, dat volgens hem een voortvloeijsel is van de indruk die de toccata's van Schumann op hem maakten en dat vooral in zijn pianomuziek (het Derde Pianoconcert, de Toccata op. 11 en de Scythische Suite) aan het licht treedt. 'Dit element is waarschijnlijk het minst waardevolle,' merkt hij achteraf op, ook al heeft hij voornamelijk hieraan zijn roem in het Westen te danken. In de tijd dat hij als vertolker van zijn eigen pianomuziek de wereld rondtrok, ging vooral de voorkeur van de Amerikanen, die muziekbeoefening graag als een sportieve prestatie zagen en zeer onder de indruk waren van zijn vingers, handgewrichten en stalen armspieren, uit naar de finale van de Tweede Pianosonate, waarin zij 'een kudde mammoeten over een Aziatische steppe' hoorden denderen. Als vierde element noemt Prokovjev het lyrisch-beschouwend, dat steeds sterker met melodische elementen verbonden raakte en dat, hoewel het zich aarzelend ontwikkelde, later een steeds belangrijker plaats ging innemen.

Ten slotte is er nog het groteske, dat hij echter niet zonder meer als zelfstandig stijlelement opgevat wilde zien. Vanwege de beladenheid van de term 'grotesk' sprak hij zelf liever van het element van de scherts en de spot.

Prokovjev brengt de genoemde elementen niet rechtstreeks in verband met bepaalde periodes van zijn scheppend leven. Hij zegt alleen dat het motorische element vrij vroeg uit zijn werk verdween en dat het lyrisch element zich in zijn latere composities steeds sterker doet gelden. Kijken we echter naar zijn opera-oeuvre, dan lijkt het wel degelijk gerechtvaardigd een – noodzakelijkerwijs globale – tweedeling aan te brengen. Aan de ene kant staan dan *De speler* (waarvan de eerste versie dateert uit 1915-1916), *De liefde voor drie sinaasappelen* (1919) en

De vuurengel (1919-1927), waarin het motorische en het groteske element overheersen; aan de andere kant *Semjon Kotko* (1939), *De verloving in het klooster* (1940), *Oorlog en Vrede* (eerste versie: 1941-1942) en *De geschiedenis van een eerlijk mens* (1947-1948), waarin het lyrische element domineert. Niet toevallig ligt de scheidslijn tussen deze beide fases in het midden van de jaren dertig, toen het Sovjet-regime zijn greep op de kunsten wilde versterken en in de *Pravda* een felle aanval werd gelanceerd op de opera *Lady Macbeth* van Sjostakovitsj.

We hebben nu zeven opera's genoemd. In handboeken wordt vaak ook nog *Maddalena* (1911) vermeld, die Prokovjev schreef toen hij twintig was en in 1913 omwerkte; van de vier taferelen van deze opera is echter alleen de eerste geïnstrumenteerd. Sinds kort bestaat er een Russische opname van dit werk met een door de Engelse dirigent Edward Downes voltooide instrumentatie.

We kunnen hier met recht en reden voorbijgaan aan de opera's die de opmerkelijk vroegrijpe Prokovjev van zijn negende tot zijn zestiende schreef en waarvan hij in zijn autobiografie niet zonder trots omvangrijke fragmenten heeft opgenomen. In één daarvan, *De reus*, zijn met wals-, mars- en strijdmuziek al drie vormen aanwezig die in zijn rijpe jaren zo'n belangrijke rol zouden gaan spelen. Ter wille van de volledigheid noem ik van die zeer vroege opera's, die het overigens nimmer tot een uitvoering hebben gebracht, nog *Op onbewoonde eilanden* en een *Undine* naar het sprookje van De la Motte Fouqué, waardoor tal van componisten zich hebben laten inspireren.

Anders dan zijn andere jeugdwerken, is *Maddalena* echter al een volwaardige opera. Deze tragedie, die speelt in het Venetië van de Renaissance, ademt sterk de geest van het fin de siècle en vertoont opvallende overeenkomsten met de *Florentinischer Tragödie* van Zemlinski en *Violanta* van Korngold, die overigens allebei van later datum zijn. *Maddalena* telt één bedrijf of, liever gezegd, vier taferelen, waarin Prokovjevs latere dramaturgie zich in essentie al manifesteert: elk van de taferelen heeft haar eigen muzikale factuur en sfeer en vormt

zodoende een afgerond geheel, dat slechts via een beperkt aantal leidend-motieven met de andere scènes verbonden is. De eigen stijl van Prokovjev is in dit werk (ondanks het begin, dat een wonderkind waardig is) nog niet geheel en al tot ontwikkeling gekomen, maar in het stampende ritme van vernietiging en zelfvernietiging en in de schrille akkoorden van de blazers in het vierde tafereel tekenen de contouren ervan zich wel al af.

Prokovjevs eerste volwassen opera is echter *De speler*, waarvoor hij zelf het (aan het gelijknamige verhaal van Dostojevski ontleende) libretto schreef. Hierin manifesteert zich voor het eerst die declamatorische of conversatie-stijl die in al zijn opera's terugkeert, zij het in de latere werken in aanzienlijk minder extreme vorm. Prokovjev wees iedere poging deze stijl in verband te brengen met het 'Sprachgesang' van Wagner resoluut van de hand en was destijds van mening dat Wagner een uiterst kwalijke invloed had gehad op de ontwikkeling van de opera. Voor dichtelijk proza in de trant van Wagner of de gebruikelijke berijmde teksten zou in zijn nieuwe opera geen plaats zijn; hij wilde nuchter romanproza met veel dialoog. Dankzij een transparante instrumentatie zou ieder woord verstaanbaar moeten zijn en zou de dialoog zich met de grootst mogelijke vrijheid, soepelheid en uitdrukkingskracht moeten kunnen ontwikkelen. Prokovjev zette zich dus nadrukkelijk af tegen het Wagneriaanse muziekdrama, indirect echter ook tegen het muzikale idioom van de Franse impressionisten, waarvan hij niets moest hebben; in die tijd konden de muzikale contouren hem niet scherp genoeg zijn. Over Debussy heeft hij eens tegen Nicolas Nabokov opgemerkt: 'Weet u wat het is? Kalfskop in gelei, louter smurrie, karakterloze muziek.' De Italiaanse opera zoals die vóór de Revolutie in de hoftheaters werd gebracht, was voor de generatie jonge Russische componisten waartoe Prokovjev behoorde al helemaal uit den boze. De opvattingen die in *De speler* zo extreem tot uitdrukking worden gebracht, sloten sterk aan bij de visie van de grote regisseur Meyerhold (hoewel de twee elkaar pas na voltooiing van de opera leerden kennen). Meyerhold had zijn

stijl al in de encensering (1909) van *Tristan und Isolde* tot ontwikkeling gebracht, een stijl die duidelijk was geënt op de expressieve vermogens van Fjodor Sjajlapin. Meyerhold verwierp de hol-conventionele operastijl van het eind van de negentiende eeuw, maar was ook wars van plat realisme. (Dit heeft hem later in conflict gebracht met de eisen van het socialistisch realisme, een conflict dat uitliep op zijn ondergang in de maalstroom van de stalinistische terreur.) Hij huldigde het standpunt dat de gebeurtenissen op het toneel nadrukkelijk afstand moeten houden tot het 'werkelijke leven' en dat als deze distantie niet strikt in acht wordt genomen, zingen op het toneel niet anders dan een lachwekkende vertoning kan zijn: 'De muziek is bepalend voor de subjectieve tijdsduur van de handeling en geeft de gebeurtenissen een ritme dat niets heeft uit te staan met dat van het leven van alledag. De realiteit van de muziek is niet die van de alledaagse werkelijkheid.'

Niet voor niets toonde juist Meyerhold grote belangstelling voor *De speler*, al kwam van zijn plan de opera op toneel te brengen uiteindelijk niets terecht. Hij zag in dit werk een definitief afscheid van Wagner, niet alleen vanwege het ontbreken van aria's, maar ook door de afwezigheid van de 'toverachtige, schier eindeloze melodieuze' en de 'etherische bekoorlijkheid' van Wagner. '*De speler* is één grote stroom van prachtige recitatieven', zoals hij het uitdrukte. En dat is nu precies het probleem met deze opera, want de extreme nadruk die hierin wordt gelegd op declamatie en dialoog heeft op de luisteraar een buitengewoon vermoeiende uitwerking, reden waarom dit werk maar zelden wordt uitgevoerd. In zijn jeugdige naïviteit meende Prokovjev dat een sterk gedialogiseerde roman bij uitstek geschikt zou zijn om tot opera te worden omgewerkt. Dit bleek echter een noodlottige misvatting, waarvoor lezing van Wagners *Oper und Drama* hem wellicht had kunnen behoeden. Later is hij weliswaar tot op zekere hoogte van dit standpunt teruggekomen, maar in *Oorlog en Vrede* speelt het hem nog wel degelijk parten. En in *De speler* komt daar dan nog bij dat de personages in hun gedrag en karakter dermate antipathiek zijn en door de componist zo koel gedistantieerd worden neergezet dat de toeschouwer

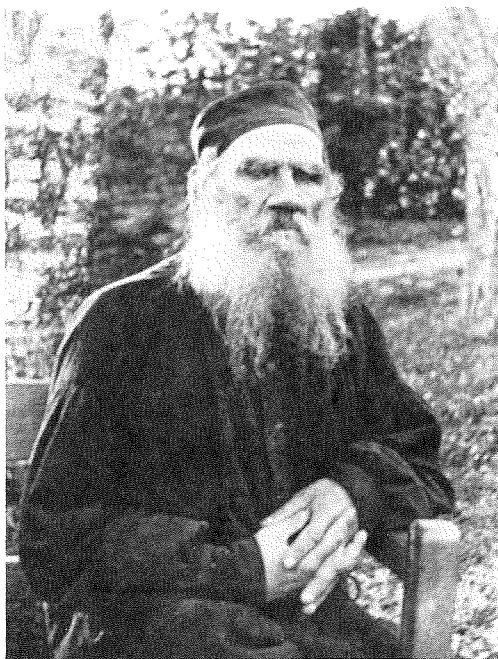
zich onmogelijk met een van hen kan identificeren. Prokovjev trachtte Flauberts streven naar 'impassibilité' ('De schrijver moet buiten zijn werk blijven') op het operatoneel te verwezenlijken in een zogezegd 'nieuw-zakelijke' stijl, lang voor deze in zwang kwam.

Vernieuwing, motoriek en scherts – dat zijn de kenmerken van de eerste fase, die in *De speler* het meest extreem tot uiting komen (en in die zin is het beslist ook de radicaalste opera die Prokovjev ooit heeft geschreven). De welbewuste matiging van deze radicaliteit in *De liefde voor drie sinaasappelen* ('Met het oog op de smaak van de Amerikanen koos ik voor een muzikale stijl die eenvoudiger was dan die van *De speler*,' heet het in de autobiografie) kwam dit werk alleen maar ten goede en was mede de oorzaak van het blijvend succes ervan. De meest ambitieuze en meest geslaagde opera uit deze eerste fase is echter *De vuurengel*, al heeft Prokovjev er dan weinig geluk mee gehad, want net als zijn tweede hoofdwerk *Oorlog en Vrede*, is *De vuurengel* bij zijn leven nooit integraal op het toneel gebracht. Uitgangspunt vormde Valeri Brjoesovs gelijknamige roman (1908), een keuze die vooral daarom zo geslaagd is omdat de spanning van deze fascinerende opera vooral berust op het scherpe contrast tussen Prokovjevs muzikale stijl en het symbolistisch-decadente karakter van de roman.

Brjoesov gaf zijn *Vuurengel* de vorm van het 'nagelaten manuscript', dat volgens het voorwoord zou stammen uit het jaar 1534-1535 en waarin een zekere Ruprecht verslag doet van zijn ontmoeting met de van de duivel bezeten Renata. Hij tracht haar te redden, maar zijn inspanningen zijn vergeefs, want aan het slot eindigt ze op de brandstapel van de Inquisitie. Al worden doctor Faust en de geleerde magiër Agrippa von Nettesheim ook in het libretto ten tonele gevoerd, Prokovjev besteedt nauwelijks enige aandacht aan de bonte cultuurhistorische achtergrond die Brjoesov zo uitgebreid schildert; hij concentreert zich op de psyche van de hoofdpersonen, Ruprecht en Renata. Een adequate uitvoering zal zeker ook vandaag de dag nog diepe indruk kunnen maken, als het ijzige vuur van de partituur tenminste niet getemperd wordt.



Sergej Prokovjev



Lev Tolstoj

De vuurengel vormt de afsluiting van de eerste fase van Prokovjevs operawerk. Pas twaalf jaar later zou hij opnieuw aan een opera beginnen: *Semjon Kotko*. Maar dan is Prokovjev, die zich in het Westen ondanks zijn succes ontheemd voelt, al naar zijn vaderland teruggekeerd. Helaas is het Sovjet-regime met Stalin aan het hoofd dan al druk doende de artistieke vrijheid aan banden te leggen, een politiek die zich in 1936 met de aanval op Sjostakovitsj voor de eerste maal in volle hevigheid manifesteert.

Over de redenen van Prokovjevs terugkeer naar de Sovjetunie is veel gespeculeerd. Sjostakovitsj beweert in zijn bittere, aan Simon Volkov gedicteerde memoires dat Prokovjev uit pure berekening handelde, om de kritiek die in de Sovjetunie op de 'westerling' Prokovjev werd geleverd de wind uit de zeilen te nemen en in de hoop als Sovjet-kunstenaar in het Westen nog in aanzien te stijgen. En ten slotte, aldus Sjostakovitsj, om de enorme speelschulden die hij had gemaakt te ontlopen (net als de hoofdpersoon van zijn eerste grote opera was Prokovjev inderdaad zeer goklustig). Nicolas Nabokov oordeelt milder. Volgens hem werd Prokovjev gedreven door de heimwee naar zijn geboorteland die iedere Rus in het buitenland vroeg of laat overvalt: 'Hij was en bleef een serieuze, instinctief handelende patriot, die zich zelden over onrecht beklagde en de daden van de Sovjet-regering beschouwde als voortvloeiend uit een voor hem onverklaarbare historische noodzaak. Tevens voelde hij een diepe band met Rusland, het Russische volk en de Russische cultuur.'

Hoe het ook zij, het is een tragische misrekening geweest van Prokovjev om uitgerekend naar de Sovjetunie terug te keren in de periode dat het met de betrekkelijke artistieke vrijheid van voorheen reeds lang gedaan was en uit alles bleek dat de situatie alleen nog maar kon verslechteren. De beste jaren van het nieuwe Rusland had hij in het buitenland doorgebracht en uitgerekend in de zwartste periode kwam hij terug. Prokovjev bevond zich tijdens de eerste aanval op de eigentijdse Sovjetrussische muziek nog enigermate buiten het schootsveld. Men had het voornamelijk gemunt op Sjostakovitsj en diens opera *Lady Macbeth*

van het district Mtensk (later omgedoopt tot Katerina Ismajlova).

Sjostakovitsj had het ongeluk met deze opera Stalins hoogst persoonlijke misnoegen gewekt te hebben. 'Geen muziek, maar chaos,' oordeelde de *Pravda*. De 'nerveuze, schreeuwerige, neurotische muziek' van de opera heette 'de perverse smaak van de bourgeoisie' te prikkelen. Geen van de prominente Sovjet-kunstenaars waagde het zijn of haar stem te verheffen tegen deze als waarschuwingsschot bedoelde aanval, die wel degelijk ook op Prokovjev gericht was.

Prokovjev zelf reageerde zeer tweeslachtig: het valt niet te ontkennen dat zijn muzikale taal toegankelijker wordt, afstand neemt van wat in de terminologie van die dagen formalisme heette. Er kan niet meer worden nagegaan in hoeverre deze koerswijziging hem ingegeven werd door de druk van de autoriteiten dan wel door zuiver artistieke overwegingen, het gevoel dat hij muzikaal op een dood spoor was geraakt. In ieder geval is duidelijk dat hij in de jaren dertig niet zonder meer het hoofd in de schoot heeft gelegd. Dat blijkt uit twee uitspraken, waarvan de tweede en meest radicale overigens nooit is gepubliceerd. In een artikel voor de *Izvestia* van november 1934 roept hij de eigentijdse componisten ertoe op de consequenties te trekken uit het feit dat ze zich moesten richten tot een nieuw publiek, dat muzikaal nog ongevormd is en voor de nieuwe muziek gewonnen moet worden. Dit kon volgens hem door middel van een eenvoudige en begrijpelijke melodie, die echter niet in trivialiteit en huisbakkenheid mocht vervallen. De componist diende zich niet te laten afhouden van het streven 'grote' muziek te schrijven, want alleen daaruit kon de nieuwe eenvoud voortvloeien. Zoals blijkt, komt hij in dit artikel, dat kort na zijn terugkeer naar de Sovjetunie en lang voor de campagne tegen Sjostakovitsj geschreven werd, de autoriteiten slechts zeer gedeeltelijk tegemoet. Veel onverhulder laat hij zich uit in 1937, enige maanden na de polemiek in de *Pravda*. 'Muziek voor de massa's, jazeker,' heet het in deze, niet toevallig ongepubliceerd gebleven notitie, 'maar dat mag toch niet betekenen dat we een knieval voor het publiek maken. Het compromis bevat altijd een element van onoprechtheid, en daaruit is nog nooit iets goeds

voortgekomen.' Uit het verschil tussen deze beide uitspraken valt af te leiden in welke richting de cultuurpolitiek van het Sovjet-regime het zocht en wat de oorzaak is van de tweedeling in het oeuvre van Prokovjev. Getuige zijn filmmuziek, kon Prokovjev heel goed uit de voeten met een heroïsche stijl, zolang de muziek maar een illustratieve functie had. *Semjon Kotko* en *De geschiedenis van een waarachtig mens*, die beide de heldhaftige offerbereidheid van de nieuwe Sovjet-mens tot onderwerp hebben, zijn echter hopeloze mislukkingen geworden. En zeker wat deze laatste opera betreft, mag dit geen wonder heten, want welke componist zou niet gefaald hebben als hij voor de taak had gestaan op dit larmoyante gegeven (een oorlogsvlieger bij wie een been is afgezet wordt weer naar het front teruggestuurd sturen om de strijd tegen de Duitsers te hervatten) een geloofwaardige opera te baseren?

De uit 1940 stammende *Verloving in het klooster* valt min of meer buiten deze heroïsch-patriottische tendens (ook al heeft de bijtende humor van *De liefde voor drie sinaasappelen* dan plaats gemaakt voor een ietwat gedragener toon), en het is vooral in Prokovjevs muziekdramatische meesterwerk *Oorlog en Vrede*, zijn meest ambitieuze opera, dat deze frictie tussen enerzijds het streven naar toegankelijkheid, anderzijds de weigering al te zeer tegemoet te komen aan de smaak van het grote publiek, het sterkst aan de dag treedt. Voor de laatste maal openbaren zich hier de problemen van Prokovjev als operacomponist: de onwrikbare overtuiging dat een roman met dialogen de beste basis voor een libretto vormt, de daaruit voortvloeiende declamatorisch-recitatieve stijl, het episodisch karakter van uit het geheel van de roman gelichte, betrekkelijk los van elkaar staande afzonderlijke taferelen, kortom: dezelfde euveld waaraan *De speler* en, ten dele althans, *De vuurengel* mank gingen. Bovendien zag Prokovjev zich ook nog voor problemen van geheel andere aard gesteld.

Na de invasie van 1941 werd van de Russische kunstenaar een bijdrage aan de strijd tegen de Duitsers verwacht. Juist bij het onderwerp dat Prokovjev had gekozen, was het – vooral in het tweede bedrijf – zaak

de overeenkomst tussen Napoleon en Hitler en de ongebroken strijdlust van de koormassa's te benadrukken. Maar ook moest een rechtvaardiging worden geleverd voor het feit dat in het eerste bedrijf het individuele lot van de hoofdpersonen centraal staat. De combinatie van deze politieke eisen met de artistieke eisen die Prokovjev zichzelf stelde – een zo groot mogelijke eenvoud van het muzikale idioom met het accent op een toegankelijke melodische structuur, zonder echter al te grote concessies aan de smaak van het grote publiek te doen – resulteerde in een opgave die veel weg had van de kwadratuur van de cirkel.

En om het allemaal nog moeilijker te maken, lanceerde de cultuurpaus Zjdanov in februari 1948, net toen Prokovjev bezig was de opera om te werken, zijn aanval op het formalisme, die nog kwaadardiger was dan de aanval op Sjostakovitsj en nu ook nadrukkelijk Prokovjev trof. Zijn openbare schuldbelijdenis in een brief aan Chrennikov, de voorzitter van de componistenbond, is een schokkend document ('Ik heb me aan het schrijven van atonale muziek schuldig gemaakt [...], ik hoop me er in de toekomst niet meer aan te bezondigen [...]' enz.). Kenners van deze periode beschouwen Prokovjevs brief echter als een waardige en zelfbewuste apologie vergeleken bij de wijze waarop vele anderen door het stof kropen. Men mag ook niet vergeten dat Prokovjev destijds al aan een hartkwaal leed en de tijd die hem nog restte, aan zijn werk wilde besteden in plaats van een nutteloze strijd tegen de oppermachtige terreur aan te gaan.

Bestaat er één andere mijlpaal in de geschiedenis van de opera die onder dergelijke drukkende omstandigheden tot stand is gekomen? Het blijft al met al onvoorstelbaar dat Prokovjev erin geslaagd is een opera te componeren die dan wel geen organisch geheel vormt, maar toch steeds weer naar het niveau reikt van de grote werken van deze eeuw. Het merkwaardige aan deze opera is dat niet slechts de taferelen geslaagd zijn waarin de westerse, 'formalistische', vernieuwende Prokovjev ondanks alle belemmeringen doorbreekt, zoals in het vijfde tafereel (de voorbereiding van Natasja's ontvoering) of het zevende tafereel (ten huize van Pierre Bezoechov) waarin de declamatorisch-groteske stijl van

De speler nog duidelijk te bespeuren is. Hoogtepunten van het werk zijn paradoxaal genoeg ook en vooral de taferelen waarin de componist voor de druk van het regime lijkt te zwichten, waarin hij 'begrijpelijk' schrijft, bijna oorstrelende melodieën componeert (die in de opera's uit de eerste periode nagenoeg ontbreken). Zo zijn er bijvoorbeeld de meeslepende walsen in het tweede tafereel, Andrej Bolkonski's arioso in de meinacht van het eerste tafereel, voorafgegaan door het lyrische duet van Natasja en Sonja – allemaal materiaal dat welhaast leidmotivische betekenis heeft en waarnaar in de grandioze sterfscène van Andrej (twaalfde tafereel) verwezen wordt op een wijze die geen enkele opera-liefhebber onberoerd kan laten. Dit neemt echter niet weg dat de achteraf gecomponeerde grote aria van maarschalk Koetoezov socialistisch realisme van het zuiverste water is.

Het opera-oeuvre van Prokovjev draagt als geen ander het stempel van deze eeuw en van wat zich in de eerste helft ervan heeft afgespeeld. Tegen wil en dank is het tot seismograaf geworden van de schokgolven die de wereld tijdens Prokovjevs leven in beroering hebben gebracht. Tegen wil en dank, want in de rol van trotse virtuoos waartoe zijn vroegrijpe genie hem had voorbestemd, zou Prokovjev beslist beter hebben gefloreerd dan als de tussen aanpassing en verzet laverende apolitieke intellectueel die hij door de omstandigheden is geworden. Onmiskenbaar bestaat een deel van zijn oeuvre uit de 'knechtenmuziek' waarover Adorno in 1948 terecht zijn afschuw uitsprak, een afschuw die echter niet zozeer de geknechte als wel de knevelaars betrof. Prokovjevs grootheid ligt in wat zijn genie ondanks de beknotting van zijn artistieke vrijheid tot stand heeft weten te brengen of, om het scherper te zeggen: zulke grandioze muziek als waaruit het grootste deel van *Oorlog en Vrede* bestaat, had het Stalinisme niet verdiend.

Colofon

Dit programmaboek is een uitgave van het Holland Festival.

Telefoon: 020 (*3120) 627 65 66, telefax: 11218 hfaub, telefax: 020 (*3120) 620 34 59.

Adres: Kleine-Gartmanplantsoen 21, 1017 RP Amsterdam.

Bestuur: A. van der Zwan (voorzitter), Ph. van Tijn (secretaris/penningmeester),

J. Blokker, K.M.T. Ex, F. de Ruiter.

Directeur: Jan van Vlijmen.

Zakelijke leiding: Geert Dales.

Programmering: Marc Jonkers, Arthur Sonnen, Elmer Schönberger, Jan van Vlijmen.

Producers: Sigi Giesler, Alma Netten, Monica van Steen, Gwenoële Trapman.

Productie-assistentie: Saskia Derks, Carla van Vark, Eelco van Velzen.

Publiciteit/Pers: Roy van de Graaf, Carla Hazewindus,

Bettine Heslinga, Babs van Overbeek, Frank van Weerde.

Kaartenbureau: Saskia Roggeveen, Marijke Wesly.

Secretariaat: Tineke van Manen, Jildou Straat, Els Visscher.

Administratie: Gabriëlle Schretzmeijer, Anna Stam.

Grafisch ontwerp: Sdu Ontwerpgroep, Christine Baart.

Communicatie-adviezen: Bureau Thom van Kleef.

Zetwerk en opmaak: Floris Hollestelle.

Druk: Drukkerij SSP, Amsterdam.

Aan de totstandkoming van dit programmaboek werkten verder mee:

Janneke van der Meulen, Jan Ritsema.

Verantwoording teksten

Jens Malte Fischer, 'Ein Operschaffen mit dem Brandmal unseres Jahrhunderts. Sergej Prokofjews

Bühnwerke als Seismograph', gepubliceerd door de Bayerische Staatsoper.

Vertaald door Janneke van der Meulen.

Verantwoording illustraties

pagina 8 Sergej Prokovjev en Mira Mendelssohn-Prokovjeva 1940

pagina 15 Sergej Prokovjev 1951

pagina 16 Lev Tolstoj

pagina 22, 23 Bataille d'Austerlitz du baron François Gérard (1770-1837), Musée de Versailles

Het is niet mogelijk gebleken alle rechthebbenden te achterhalen. Degenen die menen nog rechten te kunnen doen gelden wordt verzocht contact op te nemen met de uitgever.

Sponsors

PTT Telecom (hoofdsponsor)

NV SDU v/h Staatsdrukkerij/Uitgeverij

Credit Lyonnais Bank Nederland NV

De Volkskrant

Fiat Auto Nederland BV

Dommelsche Bierbrouwerij BV

Iberia

De Bussy Ellerman Harms BV

KLM

Kodak Nederland BV

Subsidiënten

Ministerie van WVC

Ministerie van Economische Zaken

Gemeente Amsterdam

Ministerio de Cultura, Madrid

Centro para la difusión de la música

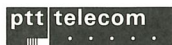
contemporanea

Association Française d'Action Artistique

Nationale Commissie Voorlichting en

Bewustwording

Ontwikkelingssamenwerking (NCO)



HOOFDSPONSOR

de Volkskrant



ontwerpen

Sdu Ontwerpgroep: inventief en creatief.

Sdu Ontwerpgroep maakte de afgelopen drie jaar alle ontwerpen voor het Residentie Orkest en de ontwerpen voor het Holland Festival 1990 en 1991.

Gespecialiseerd in ontwerpen van corporate identities, brochures, grafische vormgeving van jaarverslagen, boeken en tijdschriften, complexe informatiestromen (formulieren), computergestuurde ontwerpen van o.a. waardepapieren (Cad Cam).

Sdu Grafische Bedrijven: als het om professionele dienstverlening gaat.

Sdu Grafische Bedrijven; koploper in drukken. Complexe en grote boekproducties, manuals en catalogi, meerkleurendrukwerk en promotioneel drukwerk, kettingformulieren, geheim- en waardedrukwerk, identity- en chipcards en huisdrukkerij-faciliteiten voor overheid, bedrijven en culturele instellingen.

Sdu Uitgeverijen: boeken en naslagwerken voor de kritische en professionele lezer.

Sdu Uitgeverijen; kwaliteit en betrouwbaarheid staan voorop in de uitgeverijen. Gespecialiseerd in overheidspublicaties, uitgaven van maatschappelijk en cultureel belang en naslagwerken.

Sdu DOP: informatie en distributie van overheidsinformatie.

drukken

uitgeven

Sdu Uitgeverij Plantijnstraat

Sdu Uitgeverij Koninginnegracht

Sdu Juridische & Fiscale Uitgeverij