



CD-1276 DIGITAL

ANTONÍN DVOŘÁK CELLO CONCERTO

the water goblin karneval

TORLEIF THEDEÉN cello
MALAYSIAN PHILHARMONIC ORCHESTRA | KEES BAKELS

DVOŘÁK, Antonín (1841-1904)**Concerto in B minor for Cello and Orchestra** **39'17**Op. 104 (1894/95) (*Kalmus*)

- | | | |
|---|--------------------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro</i> | 15'00 |
| 2 | II. <i>Adagio ma non troppo</i> | 11'34 |
| 3 | III. Finale. <i>Allegro moderato</i> | 12'27 |

Torleif Thedéen, cello

-
- | | | |
|---|--|--------------|
| 4 | The Water Goblin , symphonic poem, Op. 107 (1896) (<i>Kalmus</i>) | 20'03 |
|---|--|--------------|
-

- | | | |
|---|---|-------------|
| 5 | Karneval , concert overture, Op. 92 (1891) (<i>Kalmus</i>) | 8'50 |
|---|---|-------------|
-

Malaysian Philharmonic Orchestra**Kees Bakels**, conductor

Antonín Dvořák did not have any easy time with concerto form. Like his friend and champion Johannes Brahms, he was reproached more than once for writing concertos not for but against the soloist. His writing was found to be too orchestral and the complaint was made that the virtuoso had too little opportunity for appropriate display. ‘The pianist is drowned in the work’, wrote a soloist in his *Piano Concerto in G minor*, Op. 33 (1876) whilst the legendary violinist Joseph Joachim said of the *Violin Concerto in A minor*, Op. 53 (mostly composed in 1879-80) that, even after several revisions, it was ‘not ready for public consumption [...], principally because of the excessively orchestral, dense accompaniment, against which even the strongest playing could not make its presence felt’.



When, during his stay in America in November 1892, Dvořák received a request from his publisher Simrock for a ‘beautiful and effective’ piano concerto, he must have had mixed feelings. He started to sketch the work, but laid it aside to concentrate on the *Ninth Symphony*. In November 1894 he turned to the concerto project in earnest once again; in the meantime it had become a cello concerto. During his summer holidays in Bohemia that year he had met the cellist Hanuš Wihan, who was to be the dedicatee of the ***Concerto in B minor for Cello and Orchestra***, Op. 104, and this encounter led to his decision to change the solo instrument. (Dvořák had produced an early *Cello Concerto in A major* in 1865, which has only survived in a piano reduction.)

The new work, completed in 1895, was to be the last of Dvořák’s concertos; it silenced his erstwhile critics and became one of the most popular works in the cello repertoire. Symphonic structure here gives way to a more *concertante* conception, although the orchestra is never demoted to the function of a mere accompanist. The solo part develops its extremely virtuosic material in an extrovert manner, without ever losing touch with its thematic roots. Nowhere is a soulless note to be found. This becomes apparent in the very first bars, which present the striking dotted-rhythm beginnings of the dark main theme, circling around one note, which is later joined by a transfigured, radiant theme in D major. The main theme permeates the entire development section and so, for reasons of formal economy, the recapitulation starts with the subsidiary theme, whilst the main theme does not return until the coda –

and then it is in the major and, as the composer indicated, markedly ‘grandioso’, bringing to a glorious end a first movement that is original as it is effective in conception.

Although it was composed in America (which becomes apparent from certain melodic phrases), this concerto is more reminiscent of Dvořák’s Czech homeland. In the turbulent middle section of the elegiac G major *Adagio*, Dvořák quotes from his own song *Laßt mich allein in meinen Träumen geh’n* (*Let me go alone in my dreams*), Op. 82 No. 1 – a tribute to his beloved sister-in-law Josefina Kounicová (née Čermáková), news of whose terminal illness reached him while he was writing the piece. The finale rises above such grief although, despite all its rhythmic energy, it retains an element of tragedy. The quotation in the *Adagio* was soon to become a funeral hymn: Josefina died in May 1895, and Dvořák added an epilogue to the finale in which the music ebbs away, again making use of the song motif. After this, the traditional major-key ending seems more like a passing quotation than a logical conclusion.

With its intermingling of absolute music and programmatic elements, the *Cello Concerto* demonstrates a compositional process that was to become increasingly important for Dvořák and which was to assign him a place between two stools in the aesthetic ‘trench warfare’ of the era. This did not worry him, however; he regarded himself not only as an ‘absolute musician’ (a view that the powerful music critic Eduard Hanslick was keen to share) but also, as he grew older, as a ‘poet’ – a tone poet who used musical means to portray characters and tell stories. To align himself unequivocally with the champions either of absolute music or of programme music would have meant the elevation of an abstract aesthetic theory to the status of a fundamental cornerstone of musical practice. Nonetheless, Dvořák was a practical enough musician to realize that clear distinctions could only be obtained on the drawing-board of reason, and plainly did not allow his musical curiosity to be tied down by the heated journalistic feuding of his contemporaries.

The three overtures (Opp. 91-93) that Dvořák composed in 1891-92 – *In Nature’s Realm*, *Karneval* and *Othello* – were conceived as a decidedly programmatic cycle on the existential themes of ‘nature, life and love’. The musical expression of this cyclical structure is a recurring nature theme, found in various forms in all three of the overtures. The middle section of this triptych is *Karneval*, Op. 92; the boisterous *joie de vivre* that Dvořák captured in the second of the overtures, composed in 1891, cannot be ascribed only to the award of an honorary doctorate from Prague University, to which the work is dedicated. Effusive jubilation,

sparkling rhythms and feelings of enthusiasm characterize the exposition of this sonata-form piece in which, unexpectedly, a moment of reflection, a *memento mori* makes an appearance – the nature theme from the first overture (clarinet) and a reminiscence of Dvořák's own *Requiem* (cor anglais). As we are still enraptured, the earthly activity henceforth seems garish and unnatural (an attractive idea, to view the changes of the themes in the development in this light), and yet it is all part of nature – and not the worst part; the euphoric frenzy of *joie de vivre* exerts a compelling appeal, however, and is not resisted for long (recapitulation).

A further group of explicit programme pieces is formed by the four symphonic poems (Opp. 107-110) for which Dvořák drew inspiration from folk/mythological ballads from Karel Jaromír Erben's collection *The Bouquet of Flowers: The Water Goblin, The Noonday Witch, The Golden Spinning-Wheel and The Wood Dove* (in 1897 these were followed by the *Heroic Song*, Op. 111 on a programme from another source). The theme of *The Water Goblin* (*Vodník*), the first work of the tetralogy, is a literary pendant to the rather more frequently depicted melusinas, mermaids, mixies and naiads. Erben's down-to-earth version of the tale makes it clear why this is so: the water goblin snatches a girl who is washing clothes on the lake shore, transports her to his kingdom in the depths and makes her his wife. After she has borne him a child, she asks fervently to be allowed to visit her mother for a day. The water goblin agrees to her request, but keeps the child as a guarantee that she will return. At the end of the day, impatiently, he appears and demands the return of his wife, but her mother scornfully turns him away. Beside himself with rage, he unleashes a terrible storm and – after tearing off its head – hurls the child's body onto the threshold of the cottage.

Hanslick, a great admirer of Dvořák and a bitter opponent of all the new German programme music, was most offended by his use of a such a 'restricted line of approach', however much he praised the purely musical aspects. In the context of the first performance, given by the Vienna Philharmonic Orchestra conducted by Hans Richter on 22nd November 1896, he noted: 'The composition itself is worthy of admiration for its dazzling, wholly new orchestral effects, for its original (and at the beginning also very poetic) tone-painting... I fear [however] that Dvořák has set foot upon a slippery slope with this detailed programme music, a slope that eventually leads straight to Richard Strauss.'

Dvořák was not content with merely providing a musical shorthand version of this powerful, gloomy subject-matter – he was much more concerned to produce a genuine musical transplantation of the action-packed original. He achieved this by allocating each of the princi-

pal characters a theme, the most important of which (the one associated with the water goblin himself), in its various forms, serves as the *ritornello* of a freely constructed rondo that rises to a final catastrophic climax with the fearsome throbbing of the lower strings and brass. We may take issue with Hanslick, however, in that the catastrophe takes place only at a narrative level rather than at a compositional one!

© **Horst A. Scholz 2002**

Torleif Thedéen is one of the most highly regarded musicians in Scandinavia. He gained international recognition in 1985 by winning three of the world's most prestigious cello competitions. Since then he has been giving concerts all over the world. Thedéen regularly plays with some of the world's major orchestras, – among them the BBC Philharmonic Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, Berlin Symphony Orchestra, Moscow Philharmonic Orchestra, Czech Philharmonic Orchestra, Netherlands Philharmonic Orchestra and Israel Sinfonietta – under conductors such as Esa-Pekka Salonen, Paavo Berglund, Neeme Järvi, Franz Welser-Möst, Gennady Rozhdestvensky, Leif Segerstam and Eri Klas. Torleif Thedéen is also active as a chamber musician and as such appears in prestigious concert venues worldwide such as the Wigmore Hall in London, the Carnegie Recital Hall in New York and the Concertgebouw in Amsterdam. He often participates in prestigious music festivals, among them the Prague Spring Festival and the festivals in Schleswig-Holstein, Bordeaux, Oslo and Stavanger. He is also a professor at the Edsberg Music Institute in Stockholm. Since 1986 Thedéen has recorded numerous CDs for BIS featuring standard repertoire works as well as contemporary music. His CD of the Shostakovich cello concertos (BIS-CD-626) won a Cannes Classical Award in 1995 and his recording of J.S. Bach's suites for solo cello (BIS-CD-803/804) was warmly received upon its release in 2000.

The **Malaysian Philharmonic Orchestra** gave its inaugural performance on 17th August 1998 and now plays a prominent rôle as one of Malaysia's foremost music ambassadors. Under the leadership of its music director, Kees Bakels, its resident conductor, Dato' Ooi Chean See and its associate conductor, Kevin Field, the development of the orchestra has been phenomenal. The Malaysian Philharmonic Orchestra performs over 100 symphonic, family and chamber concerts a year, and has worked with many distinguished conductors such as Sir

Neville Marriner, Yan Pascal Tortelier, Jiří Bělohlávek, Donald Runnicles and Osmo Vänskä as well as with internationally renowned soloists including Mstislav Rostropovich, Truls Mørk, Jean-Yves Thibaudet, Leonidas Kavakos, Sarah Chang, Andreas Scholl, Barry Douglas and Christian Lindberg. Visiting artists and critics have consistently praised the orchestra for its quality, energy and vitality.

The Malaysian Philharmonic Orchestra is funded by Petroliaam Nasional Berhad (PETRONAS) and is resident at the Dewan Filharmonik PETRONAS hall, which is strategically located between the PETRONAS Twin Towers in Kuala Lumpur. The orchestra is a multicultural and international orchestra with 105 musicians from countries around the world. Each member is an outstanding musician and many have worked with leading orchestras in their home countries.

The Malaysian Philharmonic Orchestra has undertaken concert tours to Singapore, Japan and Korea. The orchestra is deeply committed to creating awareness and appreciation of classical music in its community through its education and outreach programme.

Kees Bakels was appointed as the founding music director of the Malaysian Philharmonic Orchestra in April 1997 and was the central artistic force behind the creation of the orchestra. Kees Bakels was born in Amsterdam and began his musical career as a violinist. He studied conducting at the Amsterdam Conservatory and at the Chigiana Academy in Siena, Italy. During this time he was appointed assistant conductor of the Amsterdam Philharmonic Orchestra, and was subsequently elevated to the position of associate conductor; he was also appointed principal guest conductor of the Netherlands Chamber Orchestra. With that orchestra he toured to festivals in England, Finland, Belgium and Spain, and he conducted the ensemble on a coast-to-coast tour of the USA.

Prior to his appointment as music director of the Malaysian Philharmonic Orchestra, Kees Bakels held many positions with orchestras in Europe and Canada, including principal conductor of the Netherlands Radio Symphony Orchestra, principal guest conductor of the Bournemouth Symphony Orchestra, and principal guest conductor/artistic advisor of the Quebec Symphony Orchestra. He presently retains the position of music director of the Victoria Symphony Orchestra (Canada) and retains artistic ties with many orchestras around the world. He has conducted all the major Dutch orchestras, other orchestras in Europe, the United States, Canada, Australia and Japan. The hundreds of soloists he has worked with

include the violinists David Oistrakh, Ida Haendel, Ruggiero Ricci and Yehudi Menuhin, the cellist Paul Tortelier and the pianists Shura Cherkassky and Claudio Arrau.

From the beginning of his career, Maestro Bakels has concentrated as much on opera as on symphonic repertoire. He has conducted the Netherlands Opera on many occasions and has appeared with the Vancouver Opera. At the English National Opera he has conducted new productions of *Aïda* and *Fidelio*, and at the Welsh National Opera he has conducted *La Bohème* and *Carmen*. He has conducted opera-in-concert performances on a regular basis over 25 years for the prestigious VARA Matinée Series at the Amsterdam Concertgebouw. He is a champion of lesser known operas by Leoncavallo and Mascagni and of the latter composer's *Messa di Gloria*.

Recording data: December 2001 at the Dewan Filharmonik PETRONAS Hall, Kuala Lumpur, Malaysia

Balance engineer/Tonmeister: Ingo Petry

Neumann microphones; Neve Capricorn digital mixer; Genex GX 8000 MOD recorder; B & W Nautilus 802 monitors

Producer: Jens Braun

Digital editing: Rita Hermeyer, Andreas Ruge

Cover text: © Horst A. Scholz 2002

English translation: Andrew Barnett

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover: design: David Kornfeld (photograph: © Juan Hitters)

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se

© & © 2002, BIS Records AB, Åkersberga.

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.

Antonín Dvořák hatte es nicht leicht mit der Konzertform. Mehrfach mußte er sich, ähnlich wie sein Freund und Förderer Johannes Brahms, den Vorwurf gefallen lassen, Konzerte nicht für, sondern gegen die Solisten zu komponieren. Zu orchestral erschien die Satztechnik, zu selten, so klagte man, fände der Virtuose Gelegenheit zu angemessener Selbstdarstellung. „Der Pianist geht in dem Werke unter“, schrieb eine Solistin des 1876 entstandenen *Klavierkonzerts g-moll* op. 33; von dem *Violinkonzert a-moll* op. 53, im wesentlichen in den Jahren 1879 bis 1880 komponiert, sagte die Geiger-Legende Joseph Joachim selbst nach mehreren Überarbeitungen noch, es sei „nicht reif für die Öffentlichkeit [...]“, hauptsächlich der überaus orchestralen, dicken Begleitung wegen, gegen welche auch der größte Ton nicht aufkommen würde.“

Als Dvořák während seines USA-Aufenthalts im November 1892 daher die Bitte seines Verlegers Simrock erhielt, doch ein „schönes und wirkungsvolles“ Klavierkonzert zu komponieren, hatte er sicher recht gemischte Gefühle. Er machte erste Skizzen, die allerdings der Niederschrift der *Neunten Symphonie* weichen mußten. Im November 1894 dann widmete er sich dem Konzertprojekt wieder intensiver, das in der Zwischenzeit zum *Cellokonzert* mutiert war. Im Sommer desselben Jahres nämlich hatte er während seiner Ferien in Böhmen den Cellisten Hanuš Wihan getroffen, den späteren Widmungsträger des *Violoncellokonzerts h-moll* op. 104, der wohl für die neue Motivation wie auch die (Neu-)Wahl des Solo-Instruments verantwortlich war (bereits 1865 hatte Dvořák ein frühes *Cellokonzert A-Dur* vorgelegt, das nur in der Klavierfassung überliefert ist).

Dieses letzte seiner Konzerte – 1895 beendet – ließ Dvořáks einstige Kritiker verstummen und wurde eines der populärsten Werke im Cello-Repertoire. Die symphonische Anlage ist nun einer konzertanteren Auffassung gewichen, ohne daß das Orchester zur Begleitung degradiert worden wäre; der Solopart kehrt seine ungemein virtuose Anlage extrovertiert nach außen, ohne dabei seine thematischen Wurzeln irgend zu vergessen. Nirgends ein Ton, der unbesetzt wäre. Das zeigen gleich die ersten Takte, die den markant punktierten Kopf des dunkel in sich kreisenden Hauptthemas präsentieren, dem sich später ein verklart leuchtendes D-Dur-Thema an die Seite stellt. Der Hauptthemenkopf durchdringt im folgenden die gesamte Durchführung, so daß die Reprise aus Gründen formaler Ökonomie zuerst das Seitenthema anstimmt, während erst die Coda sich des Hauptthemas annimmt. Dies tut sie freilich in Dur und, wie vom Komponisten vorgeschrieben, ausgesprochen „grandioso“ – womit eine so originelle wie effektvolle Kopfsatzkonzeption ihren krönenden Abschluß findet.

Mehr als der amerikanische Entstehungsort (der in manchen melodischen Wendungen aufscheint) klingt in diesem Konzert Dvořáks tschechische Heimat an. Im heftig bewegten Mittelteil des elegischen G-Dur-*Adagios* zitiert Dvořák sein Lied *Laßt mich allein in meinen Träumen geh'n* (op. 82 Nr. 1) – eine Hommage an seine geliebte Schwägerin Josefina Kounicová [Čermáková], von der er während der Komposition erfuhr, daß sie todkrank sei. Aus solcher Trauer schwingt sich das Finale auf, obschon ihm trotz allem rhythmischen Schwung ein tragischer Grundzug eingeschrieben bleibt. Das *Adagio*-Zitat sollte sich denn auch nur allzubald als Grabgesang erweisen: Im Mai 1895 verstarb Josefina, und Dvořák fügte dem Finale einen verglimmenden Epilog hinzu, der die Liedmotivik nochmals aufgreift. Der traditionsgemäße Dur-Schluß wirkt danach mehr herbeizitiert denn folgerichtig.

Mit seinem Ineinander von „absoluter“ Musik und programmatischen Elementen belegt das *Cellokonzert* ein kompositorisches Verfahren, das für Dvořák immer bedeutsamer wurde und das ihm im ästhetischen Grabenkampf jener Tage einen Platz „zwischen den Stühlen“ zuwies. Doch das störte ihn nicht weiter – verstand er sich doch nicht nur als „absoluter Musikanter“ (als den ihn etwa der mächtige Musikkritiker Eduard Hanslick gerne sah), sondern mit zunehmenden Alter gerade auch als „Poet“, als Tondichter, der mit den Mitteln der Musik Charaktere schilderte und Geschichten erzählte. Sich einseitig zum Lager der „absoluten Musik“ bzw. der Programmusik zu bekennen, hätte bedeutet, eine abstrakte ästhetische Theorie zur Grundlage der musikalischen Praxis zu erheben. Dvořák war indes „Musikanter“ genug zu wissen, daß reinliche Unterscheidungen nur auf dem rasonnierenden Reißbrett zu haben waren, und ließ sich seine musikalische Neugier offenkundig nicht durch die erhitzten publizistischen Fehden seiner Zeitgenossen gängeln.

Die drei Ouvertüren op. 91 bis 93, die er in den Jahren 1891/92 komponierte – *In der Natur*, *Karneval* und *Othello* – sind von Dvořák denn auch als ein betont programmatischer Zyklus über die existentiellen Themen „Natur, Leben und Liebe“ angelegt; musikalischer Ausdruck dieser zyklischen Anlage ist ein in allen drei Ouvertüren in unterschiedlichen Varianten wiederkehrendes Naturthema. Der Mittelteil des Triptychons trägt den Titel *Karneval* – die ausgelassene Lebensfreude, die Dvořák in dieser 1891 entstandenen zweiten Ouvertüre op. 92 einfing, ist wohl nicht allein der Verleihung der Ehrendoktorwürde durch die Prager Universität zu verdanken, der das Werk gewidmet ist. Überbordender Jubel, zündende Rhythmen und schwärmerische Gefühle prägen die Exposition dieses sonatenartig geformten Stückes, in dem sich urplötzlich – ein Moment der Besinnung, ein *Memento mori* – das Naturthema aus der

ersten Ouvertüre (Klarinette) sowie eine Reminiszenz an sein *Requiem* (Englischhorn) zu Wort melden. Von solcher Entrückung noch verzaubert, erscheint das diesseitige Treiben nunmehr grell und unnatürlich (ein hübscher Einfall, die Veränderung der Themen in der Durchführung solcherart zu begründen), doch es ist selber Teil der Natur, und nicht der schlechteste – der euphorische Taumel der Lebenslust jedenfalls lockt übermächtig, und ihm wird nicht lange widerstanden (Reprise).

Eine weitere Gruppe expliziter Programmusiken stellen die vier Symphonischen Dichtungen op. 107-110 dar, zu denen Dvořák sich 1896 durch volkstümlich-mythologische Balladen aus Karel Jaromír Erbens Sammlung *Der Blumenstrauß* inspirieren ließ: *Der Wassermann*, *Die Mittagshexe*, *Das goldene Spinnrad* und *Die Waldtaube* (1897 folgte das *Heldenlied* op. 111 auf ein eigenes Programm). **Der Wassermann** – das erste Werk der Tetralogie – thematisiert das literarische Pendant zu den ungleich häufiger vertonten Melusinen, Meerjungfrauen, Nixen und Najaden. Erbens ungeschönte Fassung macht klar, warum dies so ist: Der Wassermann holt sich ein Mädchen, das am Rand des Sees Wäsche wäscht, und macht sie in seinem tiefen Reich zu seiner Frau. Nachdem sie ihm ein Kind geschenkt hat, bittet sie ihn inständig, für einen Tag ihre Mutter besuchen zu dürfen. Der Wassermann gewährt ihr die Bitte, behält aber das Kind als Unterpfand ihrer Heimkehr. Am Ende des Tages erscheint er ungeduldig und fordert sein Weib zurück – die Mutter aber weist ihn höhnisch ab. Außer sich vor Zorn, entfesselt er einen furchtbaren Sturm und schleudert die Leiche des Kindes, dem er den Kopf abgerissen hat, auf die Schwelle der Hütte.

Hanslick, ein großer Verehrer Dvořák und erbitterter Gegner aller neudeutschen Programmusik, nahm diesem die programmatisch „gebundene Marschroute“ recht übel, so sehr er auch hier die rein musikalische Seite zu loben mußte. Anlässlich der Uraufführung am 22. November 1896 durch die Wiener Philharmoniker unter Hans Richter notierte er: „Die Komposition selbst ist bewunderungswürdig durch ihre blendenden, ganz neuen Orchester-Effekte, ihre originelle, im Anfang auch sehr poetische Tonmalerei ... Ich fürchte [aber], Dvořák hat mit dieser detaillierten Programm-Musik eine abschüssige Bahn betreten, welche am Ende direkt zu – Richard Strauß führt.“

Dvořák hatte das düster-gewaltsame Sujet indes nicht etwa bloß musikalisch mitstenografiert – es ging ihm vielmehr um eine genuin musikalische Umsetzung der handlungssatten Vorlage. Dies erreichte er, indem er die Hauptcharaktere mit Themen bedachte, deren zentrales – das des Wassermannes – in seinen unterschiedlichen Aggregatzuständen das Ritornell

eines frei gestalteten Rondos darstellt, welches sich mit dem grauenvollen Pochen (tiefe Streicher, Blechbläser) zur finalen Katastrophe steigert. Eine Katastrophe freilich nur auf narrativer Ebene, und nicht, wie Hanslick meinte, auf kompositorischer.

© **Horst A. Scholz 2002**

Torleif Thedéen ist einer der angesehensten skandinavischen Musiker. Internationale Aufmerksamkeit erregte er 1985, als er drei der weltweit bedeutendsten Cello-Wettbewerbe gewann. Seither hat er Konzerte in aller Welt gegeben. Thedéen spielt nicht nur mit allen führenden Orchestern Skandinaviens, sondern auch mit einigen der international renommiertesten Orchestern, u.a. dem BBC Philharmonic Orchestra, dem City of Birmingham Symphony Orchestra, dem Berliner Sinfonie-Orchester, den Moskauer Philharmonikern, der Tschechischen Philharmonie, dem Netherlands Philharmonic Orchestra und der Israel Sinfonietta unter Dirigenten wie Esa-Pekka Salonen, Paavo Berglund, Neeme Järvi, Franz Welser-Möst, Gennadi Roschdestwensky, Leif Segerstam und Eri Klas. Torleif Thedéen ist außerdem ein aktiver Kammermusiker, der in den bedeutendsten Konzertsälen der Welt auftritt wie der Wigmore Hall in London, der Carnegie Hall in New York und dem Concertgebouw in Amsterdam. Er nimmt an vielen wichtigen Musikfestivals teil, u.a. dem Prager Frühling und den Festivals von Schleswig-Holstein, Bordeaux, Oslo und Stavanger. Außerdem ist er Professor am Edsberg Musikinstitut in Stockholm. Seit 1986 hat er für BIS zahlreiche CDs mit Standardwerken und auch mit zeitgenössischer Musik eingespielt. Seine CD mit den Cellokonzerten von Schostakowitsch (BIS-CD-626) erhielt 1995 einen Cannes Classical Award; seine Einspielung der Cellosuiten von J.S. Bach (BIS-CD-803/804) wurde bei ihrem Erscheinen im Jahr 2000 allseits gelobt.

Das **Malaysian Philharmonic Orchestra** gab sein Antrittskonzert am 17. August 1998 und ist nun einer der herausragendsten musikalischen Botschafter Malaysiens. Unter der Leitung seines Chefdirigenten Kees Bakels, des Gastdirigenten Dato' Ooi Chean See und seinem Associate Conductor Kevin Field hat das Orchester eine phänomenale Entwicklung durchlaufen. Das Malaysian Philharmonic Orchestra führt jährlich über 100 Symphonie-, Familien- und Kammerkonzerte auf. Es hat mit anerkannten Dirigenten wie Sir Neville Marriner, Yan Pascal Tortelier, Jiří Bělohlávek, Donald Runnicles und Osmo Vänskä und mit international renommierten Solisten wie Mstislav Rostropowitsch, Truls Mørk, Jean-Yves Thibaudet, Leo-

nidas Kavakos, Sarah Chang, Andreas Scholl, Barry Douglas und Christian Lindberg zusammengearbeitet. Übereinstimmend haben gastierende Künstler wie Kritiker Qualität, Energie und Vitalität des Orchesters hervorgehoben.

Das Malaysian Philharmonic Orchestra ist stolz, von Petroliaam Nasional Berhad (PETRONAS) unterstützt zu werden; es residiert in der Dewan Filharmonik PETRONAS Hall, die zwischen den PETRONAS Twin Towers in Kuala Lumpur strategisch positioniert ist. Das Orchester ist ein multikulturelles, internationales Orchester mit 105 Musikern aus Ländern der ganzen Welt. Jedes Mitglied ist ein hervorragender Musiker; viele haben mit führenden Orchestern ihrer Heimatländer zusammengearbeitet.

Das Malaysian Philharmonic Orchestra hat Konzerteisen nach Singapur, Japan und Korea unternommen. Insbesondere hat es sich zur Aufgabe gesetzt, in seiner Heimat durch das Erziehungs- und Fortbildungsprogramm „Encounter“ Bewußtsein und Sinn für die klassische Musik zu fördern.

Kees Bakels wurde im April 1997 zum Gründungsdirigenten des Malaysian Philharmonic Orchestra ernannt. Er war die treibende künstlerische Kraft bei der Bildung des Orchesters, dessen erstes Konzert er im August 1998 dirigierte. Kees Bakels wurde in Amsterdam geboren und begann seine musikalische Laufbahn als Geiger. Am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam und an der Akademie Chigiana in Siena studierte er Dirigieren. Während dieser Zeit wurde er zum Assistenzdirigenten und anschließend zum Ständigen Gastdirigenten des Amsterdam Philharmonic Orchestra ernannt; außerdem war er Ständiger Gastdirigent des Netherlands Chamber Orchestra. Mit diesem Orchester trat er bei Festivals in England, Finnland, Belgien und Spanien sowie bei einer Konzertreise durch die USA auf.

Vor seiner Ernennung zum musikalischen Leiter des Malaysian Philharmonic Orchestra war Kees Bakels in verschiedenen Positionen bei Orchestern in Europa und Kanada engagiert, u.a. als Chefdirigent des Niederländischen Radio-Symphonieorchesters, als Ständiger Gastdirigent des Bournemouth Symphony Orchestra und als Ständiger Gastdirigent und künstlerischer Berater des Quebec Symphony Orchestra. Zur Zeit ist er musikalischer Leiter des Victoria Symphony Orchestra (Kanada) und unterhält künstlerische Beziehungen zu vielen Orchestern in der ganzen Welt. Er hat alle bedeutenden niederländischen Orchester geleitet, zahlreiche Orchester Europas, der USA, Kanadas, Australiens und Japans. Zu den Hunderten von Solisten, mit denen er zusammengearbeitet hat, gehören die Geiger David Oistrach, Ida Haen-

del, Ruggiero Ricci und Yehudi Menuhin, der Cellist Paul Tortelier und die Pianisten Shura Cherkassky und Claudio Arrau.

Seit Beginn seiner Karriere hat sich Maestro Bakels gleichermaßen auf die Oper wie auf das symphonische Repertoire konzentriert. Er hat die Nederlandse Opera bei vielen Gelegenheiten geleitet, auch mit der Vancouver Opera ist er aufgetreten. An der English National Opera hat er Neuproduktionen von *Aïda* und *Fidelio* geleitet; an der Welsh National Opera dirigierte er *La Bohème* und *Carmen*. Für die renommierte VARA Matinée-Reihe im Amsterdam Concertgebouw hat er über 25 Jahre regelmäßig konzertante Opern geleitet. Er hat sich für die unbekannten Opern von Leoncavallo und Mascagni sowie die *Messa di Gloria* des letzteren eingesetzt.

Antonín Dvořák a eu des maux de tête devant la forme de concerto. On lui reprocha plus d'une fois, ainsi qu'à son ami et champion Johannes Brahms, d'écrire des concertos non pas pour mais contre le soliste. On trouvait son écriture trop orchestrale et on se plaignait que le virtuose avait trop peu d'occasions de déployer sa virtuosité. «Le pianiste se noie dans l'œuvre» écrivit un soliste au sujet de son *Concerto pour piano en sol mineur* op. 33 (1876) tandis que même après plusieurs révisions, le légendaire violoniste Joseph Joachim dit du *Concerto pour violon en la mineur* op. 53 (composé principalement en 1879-80), qu'il n'était «pas prêt à la consommation du public [...] surtout à cause de l'accompagnement dense excessivement orchestral contre lequel même le jeu le plus énergique ne pouvait pas faire sentir sa présence.»

Quand, en novembre 1892 au cours de son séjour aux Etats-Unis, Dvořák reçut la demande de son éditeur Simrock pour un concerto pour piano «beau et à effet», il a dû ressentir des sentiments partagés. Il commença à ébaucher l'œuvre mais il la mit de côté pour se concentrer sur la *neuvième symphonie*. En novembre 1894, il retourna sérieusement au projet qui était devenu entretemps un concerto pour violoncelle. Pendant ses vacances estivales en Bohème cette année-là, il avait rencontré le violoncelliste Hanuš Wihan auquel il devait dédier le *Concerto en si mineur pour violoncelle et orchestre* op. 104 et cette rencontre mena à sa décision de changer d'instrument solo. (Dvořák avait déjà composé un *Concerto pour violoncelle en la majeur* en 1865 mais il n'a survécu qu'en réduction pour piano.)

Complétée en 1895, la nouvelle œuvre devait être le dernier des concertos de Dvořák; il fit taire ses critiques d'antan et devint l'une des œuvres les plus populaires du répertoire pour violoncelle. La structure symphonique fait place ici à une conception plus concertante quoique l'orchestre ne soit jamais dégradé au rôle d'un simple accompagnateur. Le soliste présente son extrême virtuosité de manière extrovertie sans jamais oublier pour autant ses racines thématiques. Il n'y a pas même une seule note superflue. Cela se voit dans les toutes premières mesures qui présentent le début au rythme pointé saisissant du thème principal – dont le profil dessine un cercle – auquel se joint ensuite un thème transfiguré, radieux, en ré majeur. Le thème principal se répand dans toute la section de développement et ainsi, pour des raisons d'économie formelle, la réexposition commence avec le thème secondaire tandis que le thème principal ne revient qu'à la coda – alors en tonalité majeure et, comme l'indique le compositeur, manifestement « grandioso », menant à une fin glorieuse un premier mouvement dont la conception est aussi originale que frappante.

Quoique composé aux Etats-Unis (ce que certaines phrases mélodiques rendent apparent), ce concerto évoque plutôt la Tchéquie natale de Dvořák. Dans la section intermédiaire turbulente de l'élégiaque *Scherzo* en sol majeur, Dvořák cite sa propre chanson *Lasst mich allein in meinen Träumen geh'n* (*Laisse-moi aller seul dans mes rêves*) op. 82 no 1 – un hommage à sa très chère belle-sœur Josefina Kounicová [née Čermáková] dont il avait appris la nouvelle de la phase terminale de la maladie au cours de la composition de la pièce. Le finale s'élève au-dessus de ce chagrin quoiqu'il garde, malgré toute cette énergie rythmique, un élément de tragédie. La citation dans l'*Adagio* devait vite devenir un hymne funèbre: Josefina mourut en mai 1895 et Dvořák ajouta un épilogue au finale où la musique décline, faisant encore une fois emploi du motif de la chanson. Après cela, la fin traditionnelle en tonalité majeure ressemble plus à une citation qu'à une conclusion logique.

Avec son mélange de musique absolu et d'éléments à programme, le *Concerto pour violoncelle* illustre un procédé de composition qui devait prendre de plus en plus d'importance pour Dvořák et qui devait lui donner une place entre deux chaises dans la guerre de tranchées esthétique de l'époque. Dvořák ne s'en fit pas pour cela; il se voyait non seulement comme un « musicien absolu » (une opinion partagée volontiers par l'influent critique musical Eduard Hanslick) mais aussi, au cours des ans, comme un « poète » – un poète musical qui se servait de moyens musicaux pour décrire des personnages et raconter des histoires. De s'aligner catégoriquement sur les champions de la musique absolue ou de la musique à programme aurait

impliqué l'élévation d'une théorie esthétique abstraite au statut de pierre angulaire fondamentale de la pratique musicale. Quoi qu'il en soit, Dvořák était un musicien assez pratique pour comprendre qu'on ne pouvait obtenir de nettes distinctions que sur la table de travail de la raison et il refusa catégoriquement que sa curiosité musicale fût entravée par les querelles journalistiques échauffées de ses contemporains.

Les trois ouvertures (opp. 91-93) que Dvořák composa en 1891-92 – *Dans le royaume de la Nature*, *Carnaval* et *Othello* – furent conçues comme un cycle clairement à programme sur les thèmes existentiels de « la nature, la vie et l'amour ». L'expression musicale de cette structure cyclique est un périodique thème de la nature trouvé sous différentes formes dans toutes les trois ouvertures. La section médiane de ce triptyque est *Carnaval* op. 92; la joie de vivre débordante que Dvořák capte dans la seconde des ouvertures, composée en 1891, ne peut pas être attribuée seulement au doctorat honorifique reçu de l'université de Prague, à laquelle l'œuvre est dédiée. Des réjouissances expansives, rythmes pétillants et sentiments d'enthousiasme caractérisent l'exposition de cette pièce en forme sonate qui nous surprend avec un moment de réflexion, un *memento mori* – le thème de la nature tiré de la première ouverture (clarinette) et un rappel de son *Requiem* (cor anglais). Tandis que nous sommes encore sous le coup de l'enchantement, l'activité terrestre semble dorénavant tapageuse et affectée (une idée attrayante pour expliquer les modifications apportées aux thèmes dans le développement) et pourtant elle fait partie de la nature – et elle n'en est pas la partie la plus mauvaise; la frénésie euphorique de joie de vivre fait entendre un appel irrésistible cependant et la résistance est de courte durée (réexposition).

Un autre groupe de pièces à programme explicite est formé par les quatre poèmes symphoniques (opp. 107-110) pour lesquels Dvořák s'inspira de ballades folkloriques/mythologiques du recueil de Karel Jaromír Erben *Le Bouquet de Fleurs: Le Lutin des eaux, La Sorcière de midi, Le Rouet d'or* et *La Colombe des bois* (ces pièces furent suivies en 1897 par la *Chanson héroïque* op. 111 dont le programme vient d'ailleurs). Le thème du *Lutin des eaux* (*Vodník*), la première œuvre de la tétralogie, est un pendant littéraire des mélusines, sirènes, nixes et naïades décrites un peu plus fréquemment. La version terre à terre d'Erben du conte dit clairement ce qu'il en est: le lutin des eaux prend une jeune fille qui lavait des vêtements sur le bord du lac, l'emmène dans son royaume dans les profondeurs des eaux et en fait sa femme. Après lui avoir donné un enfant, elle demande instamment de pouvoir rendre visite à sa mère pendant une journée. Le lutin des eaux acquiesce à sa demande mais garde l'enfant comme

garantie qu'elle reviendra. A la fin du jour, impatient, il apparaît et demande le retour de sa femme mais sa mère le chasse avec mépris. Hors de lui de colère, il déclenche un orage terrible et – après lui avoir arraché la tête – il jette le corps de l'enfant sur le seuil de la porte de la maisonnette.

Hanslick, un grand admirateur de Dvořák et un opposant acharné de toute la nouvelle musique à programme allemande, fut très offusqué de son emploi d'un tel « abord restreint » tout en faisant un éloge soutenu des aspects purement musicaux. A la création, donnée par l'Orchestre Philharmonique de Vienne dirigé par Hans Richter le 22 novembre 1896, il écrivit : « La composition elle-même est digne d'admiration pour ses effets orchestraux éblouissants, entièrement nouveaux, pour ses couleurs tonales originales (et très poétiques aussi au début)... Je crains [cependant] que Dvořák ait mis le pied sur une pente glissante avec cette musique à programme détaillé, une pente qui mène en fin de compte tout droit à Richard Strauss. »

Dvořák ne se contenta pas de fournir une version musicale abrégée de ce sujet noir et émouvant – il était beaucoup plus intéressé à produire une authentique transplantation musicale de l'originale remplie d'action. Il réalisa son but en allouant un thème à chaque personnage principal; le plus important de ces thèmes (celui associé au lutin lui-même), dans ses formes variées, sert de ritournelle à un rondo de construction libre qui monte au sommet final catastrophique avec le frisson effroyable des cordes basses et des cuivres. Nous pouvons cependant engager une controverse avec Hanslick sur le fait que la catastrophe se limite au sujet de la narration et n'englobe en rien la composition!

© *Horst A. Scholz* 2002

Torleif Thedéen est l'un des musiciens les plus réputés de la Scandinavie. Il obtint une renommée internationale en 1985 en gagnant trois des concours pour violoncelle les plus prestigieux au monde. Il a depuis donné des concerts partout sur la planète. En plus de jouer régulièrement avec tous les grands orchestres de Scandinavie, Thedéen est invité par certains des meilleurs orchestres au monde – dont l'Orchestre Philharmonique de la BBC, l'Orchestre Symphonique de la ville de Birmingham, l'Orchestre Symphonique de Berlin, l'Orchestre Philharmonique de Moscou, l'Orchestre Philharmonique Tchèque, l'Orchestre Philharmonique des Pays-Bas et la Sinfonietta d'Israël – sous la baguette d'Esa-Pekka Salonen, Paavo

Berglund, Neeme Järvi, Franz Welser-Möst, Gennady Rozdetsvensky, Leif Segerstam et Eri Klas entre autres. Comme chambriste, Torleif Thedéen se produit sur des scènes aussi célèbres que celles du Wigmore Hall à Londres, Carnegie Recital Hall à New York et Concertgebouw à Amsterdam. Il participe souvent à de prestigieux festivals de musique dont le Festival du Printemps à Prague et les festivals de Schleswig-Holstein, Bordeaux, Oslo et Stavanger. Il est professeur à l'Institut de Musique Edsberg à Stockholm. Thedéen a enregistré de nombreux disques compacts sur étiquette BIS depuis 1986, présentant des œuvres du répertoire établi ainsi que de la musique contemporaine. Son disque des concertos pour violoncelle de Chostakovitch (BIS-CD-626) a gagné le Prix Classique de Cannes en 1995 et son enregistrement des suites de J.S. Bach pour violoncelle solo (BIS-CD-803/804) fut chaudement accueilli à sa sortie en 2000.

L'Orchestre Philharmonique de la Malaisie donna son premier concert le 17 août 1998 et il joue maintenant un rôle important comme l'un des ambassadeurs musicaux les plus en vue de la Malaisie. Sous la direction du directeur musical Kees Bakels, du chef principal Dato' Ooi Chean See et du chef assistant, Kevin Field, le développement de l'orchestre a été phénoménal. L'Orchestre Philharmonique de la Malaisie donne plus de 100 concerts symphoniques, de famille et de chambre par année et il a travaillé avec plusieurs chefs distingués dont Sir Neville Marriner, Yan Pascal Tortelier, Jiří Bělohlávek, Donald Runnicles et Osmo Vänskä ainsi qu'avec des solistes de réputation internationale dont Mstislav Rostropovitch, Truls Mørk, Jean-Yves Thibaudet, Leonidas Kavakos, Sarah Chang, Andreas Scholl, Barry Douglas et Christian Lindberg. Artistes et critiques en visite ont toujours fait l'éloge de l'orchestre pour sa qualité, son énergie et sa vitalité.

L'Orchestre Philharmonique de la Malaisie est fier de recevoir des fonds de Petroliaam Nasional Berhad (PETRONAS) et réside au Dewan Filharmonik PETRONAS hall dont l'emplacement stratégique se trouve entre les tours jumelles de PETRONAS à Kuala Lumpur. La formation est un orchestre multiculturel et international de 105 musiciens en provenance de pays du monde entier. Chaque membre est un musicien exceptionnel et plusieurs ont travaillé avec d'importants orchestres dans leur pays d'origine.

L'Orchestre Philharmonique de la Malaisie a entrepris des tournées à Singapour, au Japon et en Corée. Il est profondément engagé à sensibiliser sa communauté à la musique classique pour la faire apprécier grâce à ses programmes d'éducation et d'attraction.

Kees Bakels fut choisi comme directeur musical fondateur de l'Orchestre Philharmonique de la Malaisie en avril 1997. Il fut la force artistique centrale derrière la création de l'orchestre, menant à ses premières répétitions et concerts qu'il a dirigés en août 1998. Kees Bakels est né à Amsterdam et a commencé sa carrière musicale comme violoniste. Il a étudié la direction au conservatoire d'Amsterdam et à l'Académie Chigiana à Sienne en Italie. Pendant ce temps, il devint chef assistant de l'Orchestre Philharmonique d'Amsterdam, puis il fut promu au poste de chef associé; il fut aussi choisi comme principal chef invité de l'Orchestre de Chambre des Pays-Bas. Avec cet orchestre, il a fait des tournées de festivals en Angleterre, Finlande, Belgique et Espagne et il a dirigé l'ensemble dans une tournée d'un océan à l'autre aux Etats-Unis.

Avant d'être nommé comme directeur musical de l'Orchestre Philharmonique de la Malaisie, Kees Bakels a occupé plusieurs postes à des orchestres en Europe et au Canada, dont chef principal de l'Orchestre Symphonique de la Radio des Pays-Bas, principal chef invité de l'Orchestre Symphonique de Bournemouth et principal chef invité/conseiller artistique de l'Orchestre Symphonique de Québec. Il occupe présentement le poste de directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Victoria (Canada) et il garde des liens artistiques avec plusieurs orchestres dans le monde. Il a dirigé tous les grands orchestres hollandais ainsi que d'autres orchestres en Europe, Etats-Unis, Canada, Australie et Japon. Les centaines de solistes avec lesquels il a travaillé enferment les violonistes David Oistrakh, Ida Haendel, Ruggiero Ricci et Yehudi Menuhin, le violoncelliste Paul Tortelier et les pianistes Shura Cherkassky et Claudio Arrau.

Dès le début de sa carrière, maestro Bakels s'est concentré autant sur l'opéra que sur le répertoire symphonique. Il a dirigé l'Opéra des Pays-Bas à plusieurs reprises ainsi que l'Opéra de Vancouver. Il a dirigé de nouvelles productions d'*Aïda* et de *Fidelio* à l'English National Opera ainsi que *La Bohème* et *Carmen* au Welsh National Opera. Il a dirigé des productions d'opéra en concert sur une base régulière pendant plus de 25 ans pour la renommée série VARA Matinée au Concertgebouw d'Amsterdam. Il se fait le champion d'opéras moins connus de Leoncavallo et de Mascagni ainsi que de la *Messa di Gloria* de ce dernier.



TORLEIF THEDÉEN

Photo: © P.H. Lindberg



KEES BAKELS