



SHOSTAKOVICH | TCHAIKOVSKY

Violin Concerto No. 2, Op. 129

Violin Concerto, Op. 35

Linus Roth

London Symphony Orchestra

Thomas Sanderling



SUPER AUDIO CD

SHOSTAKOVICH | TCHAIKOVSKY

Violin Concerto No. 2, Op. 129

Violin Concerto, Op. 35

Linus Roth

London Symphony Orchestra

Thomas Sanderling

DMITRI SHOSTAKOVICH (1906-1975)

Violin Concerto No. 2, Op. 129

[1] Moderato	15:16
[2] Adagio	11:21
[3] Adagio. Allegro	9:40

PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY (1840-1893)

Violin Concerto, Op. 35

[4] Allegro moderato	20:26
[5] Canzonetta. Andante	6:40
[6] Allegro vivacissimo	10:58

total time 74:25

The **Tchaikovsky Violin Concerto** is one of the most famous pieces of classical music – certainly among concertos. Jingles like the Pachelbel *Canon*, Vivaldi's perennial *Four Seasons*, and the Finale of Beethoven's Ninth or the opening of his Fifth may be more widely known. But generally speaking, if you are an iota into classical music, you will know the Tchaikovsky Violin Concerto and you will know it well. This is probably not your first recording of it – maybe not even your second or even fourth. Then why – compulsive collecting apart¹ – have it? Well, hopefully because you will find that the playing is amazingly good. Also because every generation needs to have its own interpretations of all the classics: Skills improve, tastes change. But possibly you will have and hear this recording because it promises something no other recording ever has done: To present you with the original, *Echt-Tchaikovsky* version of his violin concerto.

Really? Is the concerto you think you know; the very concerto that the Viennese critic Eduard Hanslick (otherwise famous for being lampooned by Wagner via the Beckmesser-character in *Die Meistersinger*) accused of 'stinking to the ear' – not the master's intent?

It's a little tricky. But, at the expense of leaving you with a cliff-hanger, let's go back to that famous Hanslick-missive again. This quick-quote anecdote is oft-repeated and rarely put into context. There are those who think that Hanslick simply 'could not see through a bad performance' and understand the work for the masterpiece it is. I don't know if this is supposed to rescue Hanslick's critic's honor (if there is such a thing); in any case it seems simplistic.

1. Not that there's anything wrong with that!

His is still a damning verdict of the violin concerto, but it's also a very perceptive and accurate description of the work. And even admirers of Tchaikovsky might be forced into a wry smile of admission reading in full what he wrote.

In the December 24th 1881 issue of *Die Neue Freie Presse*, Hanslick – still under the impression of the devastating, deadly fire of the Ringtheater on December 8th that claimed anywhere between 400 and 1000 lives – reviewed the third "Philharmonic Concert" of the season which had taken place on December 4th. Mendelssohn's *Ruy Blas* Overture and Mozart's Divertimento No. 1 preceded the world premiere of the Tchaikovsky Violin Concerto with Adolph Brodsky. Hans Richter conducted the Vienna Philharmonic. After writing approvingly of the overture and then taking the orchestra to task for wasting time on a lesser piece of Mozart juvenilia when there are plenty better, equally rare works around, he continues:

...Mozart's juvenilia would have made a better impression if it had been performed directly after Tchaikovsky's Violin Concert, instead before it: One who has just been poured vodka, will welcome a drink of clear water. The virtuoso A. Brodsky was ill advised by choosing this composition to present himself to the Viennese audience for the first time. The Russian composer Tchaikovsky is certainly no common talent, certainly a straining, desperately ingenious, and indiscriminately and coarsely producing one. What we have gotten to know of his work (perhaps his pretty easy-going, zesty D major String Quartet excepted), has offered a strange mix of originality and crudeness, happy ideas and dismal refinement. The same with his newest, long and demanding Violin Concerto. For a while it moves in temperate and musical ways and not without *esprit*, but soon crudeness is getting the upper hand and dominates until the end of the first movement. What happens here is no longer violin-playing, it's violin-tousling, -ripping, -beating. If it is at all possible to manage these hair-raising difficulties cleanly, I don't know. But I do know that Herr Brodsky,

in trying, tormented us no less than he did himself. The Adagio, with its soft, Slavic melancholy, is well on track to consoling us, to winning us back. But he soon breaks off to make way for a Finale that places us in the brutal, desolate joviality of a Russian Kermess fair. What we see are plenty rude and common faces, hear coarse jokes, and we can smell the rotgut. Fredrich Bischer once claimed in a description of lascivious images, that there are paintings that you “can see smelling”. Tchaikovsky’s Violin Concerto brings to mind for the first time the horrifying idea whether there might not also be works of music that you can hear stinking. As far as Herr Brodsky is concerned, we do by no means underestimate his technique; it certainly demands a daring brilliance to play the Tchaikovsky Violin Concerto even the way he did – alone, he would have fared better here, with a cleaner, purer vehicle. Fortunately Beethoven’s B major Symphony [No. 4] followed immediately and lifted us with divine hands of a true geniality from the muddle of a false one.

There you have it. Not the review one hopes for and certainly wrong about how the work would ultimately be received, but even as Hanslick misses (which he did surprisingly rarely for writing so boldly about contemporary music), he isn’t without insight. The graphic and vivid nature of the concerto, especially, was bound to have had a part in the work’s eventual success.

But back to the idea of this being the first time you hear the work as Tchaikovsky intended. If this seems a little rich, you may recall a recent recording of the other famous Tchaikovsky concerto² – Piano Concerto No. 1 – which claimed something quite similar. Is this just a marketing ploy to get us to pick up another copy of a warhorse? Actually, it is more a case of curiosity and diligence among artists (and musicologists) that is not leaving it with doing

2. Kirill Gerstein’s excellent recording on myrios classics with the DSO Berlin under James Gaffigan, coupled with the Prokofiev Second Piano Concerto.

things as they have always been done. This diligence may be spurred on by the saturation of the market and the need to stand out, but it is also about a new generation of musicians not being content with accepting unquestioningly the premises of yesteryear. And where there are questions, discoveries will follow. In these two cases the discovery that the texts long and near-universally used for either the Violin- or First Piano Concerto are neither the *Urtext* nor necessarily correspond to what can be reasonably assumed to have been Tchaikovsky’s intention.

In the violin concerto, this goes well beyond the cuts to the finale that the Hungarian violinist and original dedicatee Leopold Auer suggested and which have been followed astutely, if varyingly, ever since. Deeming the Finale a little much – in this he must have had feelings that chimed with those of Hanslick³ – he suggested six cuts amounting to some 50+ bars. Voluntary but popular cuts in the tri-partite finale further shrunk it by another third. By the time Yehudi Menuhin was finished with it (in his first recording with Ferenc Fricsay on DG), there were 250+ bars left on the floor! Tchaikovsky seems to have approved at least of the core Auer-cuts, but now the trend goes towards opening them up again, figuring that they were stylistically intentional and not simply Tchaikovsky running on empty. (Also because it isn’t very *Zeitgeisty* to play any classical work with cuts, these days.)

Then of course everyone and their aunt had a hand in the bowings, the editing, fingerings. Henle’s new version of the *Urtext* takes care of that. And then finally, there are some differences that come by the convoluted story of how the work saw the light of day;

3. Auer famously called the concerto “unviolinistic” – which has morphed, probably through translation, into the catchier “unplayable” – and declined to premiere it until he had made corrections. Since he took his merry time, Tchaikovsky got impatient and re-dedicated the Russian virtuoso Adolph Brodsky.

namely the autograph, the first edition of the piano score, the orchestral parts, the violin solo part (issued separately to go with piano score or the parts), the full score... and who, at what time, to which end was amending it and proofreading it (or not). In fact, those very questions – which cannot be answered with any finality as per the knowledge of today – call into question whether Tchaikovsky's initial intention wasn't corrected by himself. This leaves even this recording to some small degree guess-work on one or two choices and alternative readings.

How different can it really be? A slur in bars 71-72 over a whole phrase of six notes, not just four? An A that is actually a C-flat in a double stop where you cannot really hear it anyway?⁴ For their new Urtext edition, the editors at Henle went through each differentiation between the various sources and, like nerdy detectives, cobbled together which ones were definitely, likely, or unlikely corrections by – or approved by – Tchaikovsky. What can be gleaned from those, depending on one's interpretation, are nine changes in which an Urtext-Version differs from what is generally performed.

*) Ossia hier und an allen übrigen Stellen gemäß der Erstausgabe der Partitur.

*) Ossia here and at all other places according to the first edition of the score.

*) L'ossia ici et à tous les autres endroits d'après la première édition de la partition.

Assuming you could believably claim that no one else has ever played the concerto like that (by design or accident), then that *might* technically constitute a world premiere recording.

4. Those are some of the smaller changes from the text as it is usually published.

It would also be sophistry. Whereas Kirill Gerstein's recording of the Piano Concerto has many moments quite notably different even to the most casual listener, the differences here – all but one – are considerably smaller; subtle, perhaps even trivial. A few notes in double stops are an octave higher in bars 160-165, for example:

in this work: It's his coming-back-to-life party in the spring of 1878 after he fled his disastrous marriage to the country estate of his benefactor Nadeschda von Meck on Lake Geneva with his very, very good violinist friend (inspiration for- and collaborator on the concerto) Josef Kotek. There Tchaikovsky would spend his time composing, recovering, and presumably doing all the other good things one does when staying on a country estate on Lake Geneva with one's very, very good friend. He would have dedicated the concerto to Kotek, too, except he wanted to avoid fueling inconvenient rumors about their friendship. That is how the dedication to first Auer – and when he dragged his feet – to Adolf Brodsky (after the premiere) came about. He wasn't happy with the reception in Vienna, obviously, but pleased with Brodsky's efforts and wrote his publisher to "please write to [Brodsky] that I am moved deeply by the courage shown by him in playing so difficult and ungrateful a piece before a most prejudiced audience. If Kotek, my best friend, were so cowardly and pusillanimous as to change his intention of acquainting the St. Petersburg public with the concerto⁷, although it was his pressing duty to play it, as he is responsible for the matter of ease of execution of the piece; if Auer, to whom the work is dedicated, intrigued against me, I am doubly grateful to dear Brodsky, in that, for my sake he must stand the curses of the Viennese journals."⁸

7. Kotek bailed on a planned performance in St. Petersburg but did later play the work in Moscow where it was agreed upon by the critics that he did capably but that he was no Brodsky.

8. Quoted in Frederic B. Emery, "The Violin Concerto"

Dmitri Shostakovich is happily divided into an official composer of symphonies and a private composer of string quartets. The former are either works that toe the official line or at least pretend to do so. The others are windows into his soul; honest and telling as to his true feelings about life in the Soviet Union, Stalin, and the deadly and soul-deadening terror of the communist regime. If we roll with this apt simplification, we may wonder where the concertos fall on this spectrum. Conveniently in the middle, but towards the private, personal end it seems. Concertos are by their nature rather public works. But Shostakovich wrote his Violin Concerto No. 1 for the drawer in 1947. After the first denunciation in 1936 (the *Lady Macbeth* affair, "Muddle instead of Music"), the climate was tense for Shostakovich and he wisely shelved his grandly vicious Fourth Symphony. In 1948 the second round of attacks on composers was launched by Stalin, and Shostakovich held back not only with the Fourth Symphony (finally premiered in 1961) but also the First Violin Concerto (which his friend and chamber music buddy David Oistrakh premiered in 1955), the Fourth String Quartet, the song cycle *From Jewish Folk Poetry*, and other works that might have signaled trouble. When he turned to the concerto form for the last time, in 1967, it was again David Oistrakh for whom he wrote. Stalin was long dead and the climate less oppressive, but now Shostakovich had become aware of his impending death. He had suffered a heart attack, broken both his legs, and developed a tremor in his right hand. The country was in forced celebratory mood for the 50th anniversary of the 1917 October Revolution, but as the concerto makes clear in every three of its darkly lyrical movements, Shostakovich was not in a mood to celebrate... not even the occasion of Oistrakh's 60th birthday for which the concerto was intended (and which, in any case, Shostakovich prematurely missed by a year). The opening of the first movement seems to reference the grim opening of the Fourth Symphony. Impressionable ears might hear in the Allegro Finale hints of the drama to come in his 15th Symphony. The whole work exudes relentlessness and grimness and yet it is extraordinarily enjoyable. Almost strange that it should stand rather in the shadow of the – admittedly grander – First Concerto.

To opt for Shostakovich as the disc-mate for Tchaikovsky's Violin Concerto was a logical move. Linus Roth and Thomas Sanderling are both ardent champions of Mieczysław Weinberg, whose music brought them together. (Indeed they went on to found the International Mieczysław Weinberg Society.) With Linus Roth having recorded every work that Weinberg wrote for the violin⁹, their focus turned to Shostakovich who speaks a language that is simpatico to that of his friend and colleague Weinberg. Moreover, Thomas Sanderling knew Shostakovich personally, which establishes another link.

Sanderling has a feel for the work from which any collaborator can only benefit. He will hear and notice street songs popular at the time or Jewish melodies – indicating loneliness – that Shostakovich (subconsciously) incorporated. And with Sanderling, it isn't just conjecture when he suggests that "in late Shostakovich, having become aware of his fatal illness, the percussion instruments became a regular, symbolic part of his orchestral music: Tom-tom drums take on the role of skeletons, as a symbol of death. That is why in this wonderful work [the Second Violin Concerto], the tom-toms are of dramaturgical significance, symbolically being given a nearly soloistic part... This piece has an amplitude that goes from elegiac-melancholic to the tragically-grotesque." Similarly, Sanderling insists that the third movement of the Second Concerto is hardly, "as some people may think, funny or 'humoresque'. It is not! As often with Shostakovich it is making fun on the surface but deep down contains a lot of suffering and pain." This is, to hark back to Weinberg one more time, one of the major differences between the two composers. When Weinberg,

amid all his grief and justified bitterness, smiles, he is laughing. When Shostakovich laughs, he is showing his teeth. How appropriate then that he shows us with this work that though his body might have been broken, his music still had plenty of bite.

The excerpts from the score are reproduced with kind permission of G. Henle Publishers and are taken from the Urtext Edition (HN 685 | EB 10685).
© 2012 by G. Henle, München, und Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

9. This includes, all on Challenge Classics, the complete works for Violin and Piano (CC 72567), the Concertino op. 42, the Rhapsody on Moldavian Themes op.47/3 (CC 72680), the Violin Concerto op.67 (CC 72627), and most recently the three Solo Violin Sonatas (CC 72688).

Linus Roth Violin

Since he won the Echo Klassik Award for his EMI debut album in 2006 Linus Roth has made a name for himself both as one of the most interesting violinists of his generation and as a champion of wrongly forgotten works and composers. His live performances and his recording of Mieczyslaw Weinberg's complete works for Violin and Piano for Challenge Classics have brought him both critical and public acclaim. Roth's commitment to Weinberg is further documented in his recording of Weinberg's Violin Concerto with the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, the recording of Weinberg's Concertino with the Württemberg Chamber Orchestra Heilbronn (both were named „Editor's Choice“ by the Gramophone Magazin) and the recording of the 3 Violin Solo Sonatas, making him the first violinist to have recorded Weinberg's complete Violin repertoire. In 2015 Linus Roth founded the International Weinberg Society, an organisation whose mission is to bring more attention to the Œuvre of the Polish-Jewish composer, to help organise concerts, lectures, exhibitions, as well as support publications about his life and recordings of his compositions.

After joining Prof Nicolas Chumachenco's pre-college division at the Music Academy Freiburg, Linus Roth continued his studies with Prof. Zakhar Bron in Lübeck and with Prof. Ana Chumachenco at the Academies of Zurich and Munich. Salvatore Accardo, Miriam Fried and Josef Rissin all strongly influenced his development as a player as did Anne-Sophie Mutter, whose Foundation awarded him a scholarship for the duration of his studies. In 2012 he was appointed Professor for Violin at the "Leopold-Mozart-Centre" of the University of Augsburg, Germany.

Linus Roth has performed with the Radio Symphony Orchestras of the SWR and Berlin, Bruckner Orchester Linz, Orquesta de Cordoba, Orquesta de Navarra, Orchestra della Teatro San Carlo Napoli, Royal Liverpool Philharmonic, Berner Sinfonieorchester, Orchestra of the State Opera Stuttgart, Vienna Chamber Philharmonic, Cologne Chamber Orchestra, Wuerttemberg Chamber Orchestra Heilbronn and the Munich Chamber Orchestra and has shared the stage with the conductors Gerd Albrecht, Herbert Blomstedt, Andrey Boreyko, Dennis Russell Davies, James Gaffigan, Hartmut Haenchen, Manfred Honeck, Mihkel Kütson, Antoni Wit, among others.

A passionate chamber musician, he can be heard with Nicolas Altstaedt, Gautier Capuçon, Kim Kashkashian, Albrecht Mayer, Nils Mönkemeyer, Andreas Ottensammer, Itamar Golan and Danjulo Ishizaka and regularly gives recitals with the Argentinian pianist José Gallardo throughout Europe.

Linus Roth plays the A. Stradivari "Dancla" 1703, kindly loaned to him by the "L-Bank, Staatsbank of Baden-Württemberg, Germany".

www.linusroth.com



Thomas Sanderling Conductor

He grew up in St Petersburg, where his father, the celebrated conductor Kurt Sanderling, was permanent conductor of the St Petersburg Philharmonic Orchestra. He graduated from the Music School of the Leningrad Conservatory and went on to study conducting at the Hochschule für Musik Hanns Eisler in East Berlin, becoming Music Director of the Halle Opera at 24 years old. By his mid-twenties he was conducting in all East Germany's principal orchestras and opera houses, including the Dresden Staatskapelle and the Leipzig Gewandhaus and won the Berlin Critic's Prize for his opera performances at the Komische Oper Berlin. His CD of Shostakovich's Michelangelo Suite (premiere recording) directly led to his becoming assistant to both Herbert von Karajan and Leonard Bernstein. In the early 1980s he became permanent guest conductor of the Deutsche Staatsoper Unter Den Linden, which led to his successful debut at the Wiener Staatsoper, conducting Die Zauberflöte. Immediately afterwards the Wiener Staatsoper invited him to conduct Le Nozze di Figaro - the first performance after the death of the great Karl Böhm. He has won many prizes and a competition and is particularly renowned for the German, Russian and French orchestral repertory.

Among the orchestras he has conducted are the BBC Scottish, Baltimore Symphony, Bayerische Rundfunk Symphony Orchestra, Bergen Philharmonic, Bournemouth Symphony, Czech Philharmonic, Dallas Symphony, Deutsches Symphonie Orchester, Dresden Staatskapelle, Dresden Philharmonic, Gewandhaus Orchestra Leipzig, Halle Orchestra UK, Helsinki Philharmonic, Konzerthausorchester Berlin, London Philharmonic, Montreal Symphony, NDR Hamburg Symphony Orchestra, Oslo Philharmonic, Philharmonia Orchestra, Pittsburg Symphony, Royal Liverpool Philharmonic, Royal Philharmonic, Radio Philharmonic Hilversum, Royal Stockholm, St Petersburg Philharmonic, Tchaikovsky Radio Symphony, Moscow, Vancouver Symphony, WDR Symphony Cologne, Sydney Symphony, Novosibirsk Philharmonic

etc. He is also a regular guest conductor of radio orchestras in Germany. He is Music Director Laureate of Osaka Symphony, which awarded him the title of Music Director Laureate for his lifetime. With this orchestra he won the Grand Prix of the Osaka Critics twice in three years.

He has enjoyed a close relationship with Shostakovich and his family for many years and still works in close collaboration with Irina Shostakovich. He originally met Dmitri Shostakovich whilst making his Moscow debut, conducting the State Orchestra of Russia, on the invitation of Evgeny Svetlanov, as a result of winning a conducting competition in East Germany. Greatly impressed, Shostakovich entrusted him with the translation into German of the texts of the 13th and 14th Symphonies and he conducted the German premieres of both works. He also conducted the world premiere recording of the Michelangelo Suite followed by a concert of two British song cycles for which he was responsible for setting the original English text: Six Romances on Verses of British Poets and Anglo-American folk Songs, with the Helsinki Philharmonic Orchestra, both recorded live and released on the Ondine Label in 2014. At the instigation of Irina Shostakovich he made an Italian original version of the Michelangelo Suite, which is dedicated to her.

Thomas Sanderling has recorded several Shostakovich Premiers: Two CD recordings for Deutsche Grammophon with Shostakovich Premieres, which became The Editor's Choice in the September 2006 issue of the Gramophone in London; the Original Suite from Lady Macbeth of Mtsensk Eight Waltzes (Orchestration Boris Tishchenko); Verses of Captain Lebyadkin Op. 146; Satires (Pictures of the Past) Op. 100; Five Romances on Words from Krokodil; Magazine Op. 121 (Orchestration Leonid Dessyatnikov) and Preface to the Complete Edition of My Works, Op. 123 with Sergei Leiferkus and the Russian Philharmonic Orchestra. Maestro Sanderling has conducted at the Wiener Staatsoper, Deutsche Oper Unter den Linden, Deutsche Oper Berlin, Bayerische Staatsoper, Hamburgische Staatsoper, Komische Oper

Berlin, Bolshoi Theater, Mariinsky Theater, Det Kongelige Teater Denmark, Finnish National Opera, Teatro La Fenice di Venezia and Opéra de Nice among others. Thomas Sanderling has recorded for many companies including: Deutsche Grammophon, Sony Classical International, Naxos, BIS, Chandos, Audite, Berlin Classics.

He was rewarded several prizes, including the Cannes Classical Award, INMA Award and a Grammy Nomination.

Recent engagements were the Russian premiere of Leonard Bernstein's Symphony No. 3 (Kaddish) at the Grand Festival of the Russian National Orchestra in Moscow. Concert appearances in Berlin and with the Stuttgart Symphony, the St Petersburg Philharmonic and the Tchaikovsky Symphony Moscow and the Helsinki Philharmonic. Further engagements include concerts with the Konzerthausorchester in Berlin with the Stuttgart Symphony in Asia, concerts in Russia with the St.Petersburg Philharmonic, the Svetlanov State Orchestra, the Moscow Philharmonic; Mariinsky Orchestra, in Budapest with the National State Philharmonic; the Helsinki Philharmonic, with the Slovak Philharmonic in Bratislava, CD recordings with the Stuttgarter Kammerorchester, Tokyo Kosei, Shanghai Opera.

Revival of Mieczyslaw Weinberg's last opera The Idiot, at the Nationaltheater Mannheim, Wagner's Der Fliegende Holländer at the Tchaikovski Opera, CD recordings with the Philharmonia Orchestra and London Symphony.



Das Violinkonzert von **Tschaikowski** ist eines der berühmtesten Werke klassischer Musik. Es gibt einige bekanntere Ohrwürmer: Pachelbels *Canon*, Vivaldis *Vier Jahreszeiten*, das Finale Beethovens Neunter Symphonie oder die ersten vier Noten der Fünften – aber wer sich für klassische Musik interessiert, kann bei Tschaikowskis Violinkonzert mitpfeifen. Dies ist vermutlich auch nicht Ihre erste Aufnahme des Werkes; vielleicht nicht einmal die zweite oder vierte. Entsprechend stellt sich die Frage, warum – von zwanghaftem Sammlertrieb abgesehen – es nun auch diese Version sein soll. Nun, hoffentlich weil Sie das Spiel von Linus Roth und dem London Symphony Orchestra herausragend finden. Wohl auch, weil jede Generation ihre eigenen Interpretationen der Klassiker braucht: Das technische Können nimmt immer weiter zu; Geschmäcker verändern sich. Vielleicht ist es aber auch die Tatsache, dass dieses Album etwas verspricht, was noch keine andere Aufnahme geboten hat: Die original, *Echt-Tschaikowski* Version dieses Violinkonzertes.

Wie bitte? Entspricht das Konzert, das wir vermeintlich so gut kennen – das Konzert über welches der Wiener Kritiker Eduard Hanslick nach der Premiere den berühmt-berüchtigten Satz, es wäre ein Musikstück das man „stinken hört“, geschrieben hat – nicht Tschaikowskis eigentlicher Intention?

Es ist kompliziert. Aber noch einmal zurück zum Hanslick-Zitat. Es wird gerne – und manchmal nachlässig – verwendet, oft um den gewünschten „HaHa, wie falsch der lag!“ – Effekt zu erzielen. Andere meinen, Hanslick hätte einfach nicht durch eine schlechte Aufführung durchhören können und verpasste deswegen ein Meisterwerk, als er es zum ersten Mal hörte. Vielleicht soll das Hanslicks Kritikerehre (gibt es eine solche?) retten. Aber auch der Ansatz ist zu simplistisch. Hanslick hat zwar mit seiner Meinung über dieses Werk nicht hinter dem Berge gehalten¹

1. Im Übrigen war Tschaikowski selbst mit Urteilen über die Werke von Kollegen schnell und deutlich bei der Hand – allerdings nicht in der Zeitung.

und das Urteil war vernichtend, aber die Beschreibung selbst war durchaus gelungen. Es lohnt sich, seine Rezension in Gänze zu lesen, und nicht nur einen kleinen Ausschnitt.

Erschienen in der Neuen Freien Presse am 24. Dezember 1881 schrieb Hanslick noch unter dem Eindruck des verheerenden Ringtheaterbrandes, bei dem am 8. Dezember zwischen 400 und 1000 Menschen in den Flammen umkamen. Vier Tage davor hatte das dritte „Philharmonische Concert“ stattgefunden, in welchem die Wiener Philharmoniker unter Hans Richter zuerst Mendelssohns Overtüre zu *Ruy Blas* spielten, gefolgt von Mozarts Divertimento Nr. 1. Die Overtüre wurde gelobt, bei Mozart kritisierte Hanslick, dass ein solches Jugendwerk Verschwendung des Einsatzes der Philharmoniker wäre, zumal es ja genügend ähnlich selten gespielte, aber deutlich inspirierendere Werke Mozarts gäbe:

...Einen günstigeren Eindruck hätte Mozart's Jugendwerk gehabt, wäre es unmittelbar nach dem Tschaikowsky'schen Violin-Concert gespielt worden, statt vor demselben: wem eben Branntwein eingegossen worden, der heißt einen Trunk klaren Wassers gewiß willkommen. Der Violin-Virtuose A. Brodsky war übel berathen, indem er sich mit dieser Composition dem Wiener Publicum zuerst vorstellte. Der russische Componist Tschaikowsky ist sicherlich kein gewöhnliches Talent, wol aber ein forcirtes, geniesüchtiges, wahl- und geschmacklos producirendes. Was wir von ihm kennen gelernt, bot (etwa mit Ausnahme des ziemlich leichtfließenden pikanten D-dur – Quartetts [Streichquartett Nr. 1] ein seltsames Gemisch von Originalität und Rohheit, von glücklichen Einfällen und trostlosen Raffinement. So auch sein neuestes, langes und anspruchsvolles Violin-Concert. Eine Weile bewegt es sich maßvoll, musikalisch und nicht ohne Geist, aber bald gewinnt die Rohheit Oberhand und behauptet sie bis ans Ende des ersten Satzes. Da wird nicht mehr Violine gespielt,

sondern Violine gezaust, gerissen, gebläut. Ob es überhaupt möglich ist, diese haarsträubenden Schwierigkeiten rein herauszubringen, weiß ich nicht, wol aber, daß Herr Brodsky, indem er es versuchte, uns nicht weniger gemartert hat, als sich selbst. Das Adagio mit seiner weichen slavischen Schwermut ist wieder auf bestem Wege, uns zu versöhnen, zu gewinnen. Aber es bricht schnell ab, um einem Finale Platz zu machen, das uns in die brutale, traurige Lustigkeit eines russischen Kirchweihfestes versetzt. Wir sehen lauter wüste, gemeine Gesichter, hören rohe Flüche und riechen den Fusel. Fredrich Bischer behauptet einmal bei Besprechung lasciver Schildereien, es gebe Bilder, "die man stinken sieht". Tschaikowskys Violin-Concert bringt uns zum ersten Mal auf die schauerliche Idee, ob es nicht auch Musikstücke geben könnte, die man stinken hört. Was Herrn Brodsky betrifft, so unterschätzen wir keineswegs seine Technik; es gehört schon eine verwegene Bravour dazu, das Tschaikowsy'sche Concert auch nur so zu spielen, wie Herr Brodsky es gespielt hat – allein mit einem andern reinlicheren Fuhrwerke wäre er hier besser gefahren. Zum Glücke folgte unmittelbar darauf Beethoven's B-dur Symphonie [Nr. 4] und zog uns mit den Götterhänden wahrer Genialität gnädig aus dem Wirrsal der falschen.

Nicht gerade die Kritik, die man sich wünscht, und was die zukünftige Rezeption des Konzertes betrifft, ist sie zugegebenermaßen falsch. Aber selbst wenn sich Hanslick einmal irrte (was er für einen Kritiker, der in so gut wie jedem Konzert über zeitgenössische Musik schrieb, erstaunlich selten tat), geben seine Beschreibungen doch auch einen wertvollen Einblick in das Werk. So ist es ja besonders die lebhafteste, plastisch darstellende Ader dieses Konzertes, welches einen guten Teil seines bis heute anhaltenden Reizes ausmacht.

Aber zurück zur Idee, dass diese Aufnahme die erste sein könnte, auf der man das Konzert in der von Tschaikowski bedachten Fassung zu hören bekäme. Auch wenn das etwas übertrieben klingt (das ist es auch), so mag man sich doch eine kürzlich erschienene Einspielung des ersten Tschaikowskischen Klavierkonzertes in Erinnerung rufen, welche ähnliches behauptete.²

Man könnte auf den Gedanken kommen, dass es sich nur um Marketingschaumschlägerei handelt, um den Kunden dazu zu bewegen, sich doch noch eine neue Aufnahme von schon gut abgegrastem Repertoire anzuschaffen. Vielmehr ist es ein Symptom von Neugier und hartnäckiger Sorgfalt, die typisch ist für die jetzige Musikergeneration (und Musikologen) und die sich nicht damit abfindet, die Dinge so zu machen wie sie schon immer gemacht wurden, nur weil sie schon immer so gemacht wurden. Alte Prämissen werden hinterfragt – und wo Fragen sind, folgen Entdeckungen oft auf dem Fuß. In den beiden Fällen dieser Konzerte eben die Entdeckung, dass die bisher immer arglos benutzten Fassungen nicht mit dem Urtext, beziehungsweise nicht notwendigerweise mit der vermutlichen Intention Tschaikowskis übereinstimmen.

Im Falle des Violinkonzertes gehen die Unterschiede deutlich über die – lange brav befolgten – Striche die der ungarische Geiger und ursprüngliche Widmungsträger Leopold Auer ins Finale eintrug hinaus. Der hatte das Finale, Hanslick gleich, wohl für etwas lang befunden und lockere 50 Takte herausgestrichen. Dazu kommen weitere Striche ad libitum, die das dreiteilige Finale um ein weiteres Drittel kürzten. Yehudi Menuhin, in seiner Aufnahme mit Ferenc Fricsay (Deutsche Grammophon), schaffte es sogar auf über 250 ausgelassene Takte! Tschaikowski

2. Kirill Gerstein's hervorragende Aufnahme auf myrios classics mit dem DSO Berlin und James Gaffigan.

selbst hatte sich mit den Auer-Schnitten zumindest abgefunden. Trotzdem geht der Trend eindeutig wieder in die Richtung, die Schnitte wieder aufzumachen, da die Wiederholungen im Finale als stilistisches Merkmal angesehen werden und nicht als Längen in welchen Tschaikowski die Ideen ausgegangen sind. (Außerdem entspricht es schrecklich genau dem Zeitgeist keine Striche zuzulassen, heutzutage, wo selbst Händel-Opern – *Gottseiußgnädig* – ohne Striche aufgeführt werden.)

Neben den Strichen gibt es zudem noch Bogenstriche, Fingersätze und kleinere Retuschen von scheinbar jedem Geiger der das Werk einmal gespielt hat. Hier wie dort hilft die neue Henle-Ausgabe des Urtextes, die den Text frei von solchen Einmischungen (und alternativ in der Guntner Einrichtung) anbietet. Schließlich gibt es noch Unterschiede die auf Grund der verworrenen Entstehungsgeschichte der verschiedenen Notentexte zustandekommen. So unterscheiden sich Autograph, Erstausgabe des Klavierauszuges, Erstausgabe der separaten Solostimme und Erstausgabe der Partitur jeweils voneinander. Wer hier jeweils zu welchem Zeitpunkt was verändert hat, das ist die Aufgabe, mit der sich Henle beschäftigt hat und sich in 235 Einzelbemerkungen niederschlägt. Mit völliger Sicherheit lässt sich dabei trotzdem nicht jede Varianz zuordnen, weshalb auch diese Aufnahme zu einem kleinen Grad bei ein oder zwei alternativen Möglichkeiten Spekulation bleiben muss.

*)

70

*) Ossia hier und an allen übrigen Stellen gemäß der Erstausgabe der Partitur.

*) Ossia here and at all other places according to the first edition of the score.

*) L'ossia ici et à tous les autres endroits d'après la première édition de la partition.

Aber wie groß sind nun die Unterschiede wirklich? Ein Bogen in den Takten 71/72 über eine ganz Phrase von sechs Noten anstatt nur vier? Ein A in einem Doppelgriff welches eigentlich ein Ces/B sein sollte? Dies sind tatsächlich Beispiele für die kleineren Unterschiede zwischen Urtext und dem bisherigen Standard. Linus Roth hat mit Hilfe des Henle Urtextes und etwas eigener Detektivarbeit neun solche Unterschiede gefunden, die er hier in seine Interpretation einfließen lässt.

Wenn man nun ausschließen könnte, dass dieses Konzert noch nie so – absichtlich oder unabsichtlich – gespielt worden wäre, dann könnte man wohl zumindest theoretisch von einer Ersteinspielung dieser Version sprechen. Das wäre wohl aber Rabulistik. Denn während das *Klavierkonzert* in der zweiten, noch von Tschaiowski abegesegneten Fassung deutliche, sofort hörbare Unterschiede aufzuzeigen hat, sind die Unterschiede beim Violinkonzert doch eher minimal... (So zum Beispiel ein paar Noten in Doppelgriffen [Takte 160-165] die nun eine Oktave höher gespielt werden.)

The image displays a musical score for the Violin Concerto No. 1, Op. 35, by Pyotr Ilyich Tchaikovsky, specifically measures 158 through 165. The score is written for violin and piano. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The tempo is marked "Molto sostenuto il tempo, moderatissimo". The dynamics range from *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The violin part features a solo section starting at measure 158, marked "Solo" and "f". The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns. The score is presented in a standard musical notation format with a treble clef for the violin and a bass clef for the piano.

Alle Unterschiede? Nein!

Einen unbeugsamen Unterschied hört man heraus, und der ist wesentlich.

Im zwölften Takt des zweiten Satzes, der Canzonetta³, steht die Aufforderung an den Solisten: *con sordino* – mit dem Dämpfer. So weit, so gut. Aber nach „B“, im Takt 40, steht in den meisten Partituren und Stimmen⁴ „*senza sordino*“ – runter mit dem Dämpfer. Dies ist eine populäre Aufforderung, und so gut wie jeder Geiger kommt ihr gerne nach.⁵ Der Grund leuchtet ein: Es ist für einen Geiger wesentlich einfacher, sich in der Konzerthalle Gehör zu verschaffen, wenn kein Dämpfer brillantes Spiel einbremst. Zudem ist es deutlich einfacher, den Dämpfer abzunehmen als um die 80 Orchestermusiker dazu zu bringen, einen ganzen Satz durchgehend leiser zu spielen. Der Gewinn, jedoch, der durch die gewonnene Intimität zustandekommt – und der dem Charakter der Einkehr und inneren Ruhe des Satzes so entspricht – ist gewaltig.

32 *vi. 1* *rit.* *B con anima*
f

41 *p*

The image shows two staves of musical notation for a violin part. The first staff starts at measure 32 and ends at measure 41. It includes performance instructions: 'vi. 1', 'rit.', 'B con anima', and 'f'. There are triplets in measures 33, 34, and 40. The second staff continues from measure 41 to measure 48, with a 'p' dynamic marking and triplets in measures 45 and 46.

3. Tschaikowski schrieb ursprünglich ein anderen zweiten Satz; verwarf ihn aber als Teil des Konzertes und veröffentlichte ihn später als „Méditation“ bzw. ersten Satz von Souvenir d'un lieu cher.

4. Interessanterweise nicht in meiner uralten Eulenburg Partitur...

5. Drei Geiger gibt es bisher, die den zweiten Satz durchgängig mit dem Dämpfer spielen: James Ehnes (Onyx, Sydney Symphony unter Vladimir Ashkenazy), Susanna Yoko Henkel (Acousence, Duisburger Philharmoniker unter Jonathan Darlington), und brandneu: Jennifer Koh (Cedille, Odense Symphoniker unter Alexander Vedernikov). Und während Anne-Sophie Mutter auf ihren Aufnahmen den Dämpfer zwar noch abnimmt, spielt sie inzwischen in Konzerten mit Dämpfer.

Derweil gibt es noch einen kleinen Unterschied den kein Geiger in seine Interpretation eingearbeitet hat: Es gibt ein B in Takt 68, das ein C sein sollte. Falls jemand diesen Unterschied beim hören der Aufnahme bemerkt, Glückwunsch: Sie könnten in dem Fall sagen, eine Ersteinspielung des Konzertes in dieser Version gehört zu haben. (Henle meint hier, dass die Partitur zurecht korrigiert bzw. das C zumindest wahrscheinlich von Tschaikowski autorisiert wurde und nimmt das B, welches Geiger-Generationen bis jetzt immer gespielt haben, nicht in die ossia Variante auf, verweist aber in der Fußnote darauf.)

65 *cresc.*

The image shows two staves of musical notation for a piano reduction. The first staff starts at measure 65 and ends at measure 74. It includes a 'cresc.' marking and an asterisk (*) above measure 73. The second staff continues from measure 65 to measure 74, also with a 'cresc.' marking and an asterisk (*) above measure 73.

*) In der Erstaussage des Klavierauszuges *b*¹ statt wie in allen übrigen Quellen *c*².

*) The first edition of the piano reduction has *bb*¹ instead of the *c*² that is in all the other sources.

*) Dans la première édition de la réduction pour piano. *si*¹ et non *do*² comme dans toutes les autres sources.

Thomas Sanderling weist nicht zu Unrecht auf den starken biographischen Charakter des Werkes hin. Die Komposition und der damit verbundene Aufenthalt im Landhaus seiner Gönnerin Nadescha von Meck am Genfer See waren so etwas wie Tschaikowskis Wiedereintrittsfeier ins Leben, nach seiner desaströs gescheiterten Ehe. Dort erholte er sich mit Komponieren und seinem sehr, sehr guten Geigerfreund Josef Kotek, der ihn dazu animierte und dabei half. Er hätte Kotek auch gerne das Konzert gewidmet, sah aber davon ab, um nicht die Gerüchteküche bezüglich der Art der Freundschaft, die er mit Kotek pflegte anzuheizen.

So kam die Widmung an Leopold Auer, den geplanten Uraufführer, zustande. Der wiederum trödelte mit der Überarbeitung und Einstudierung so herum, dass Tschaikowski die Geduld verlor und Joseph Brodsky bat, die Uraufführung zu übernehmen. Womit wir in Wien und bei Hanslick landen. Tschaikowski war freilich mit der Kritik Hanslicks nicht glücklich, wohl aber mit Brodsky. Er sah sich veranlasst folgendes seinem Herausgeber mitzuteilen: „Bitte schreiben Sie [Brodsky], dass ich zutiefst bewegt bin von der Courage die er gezeigt hat, indem er dieses so schwierige und undankbare Stück vor einem äußerst voreingenommenem Publikum spielte. Wenn schon Kotek, mein bester Freund, so feig und zögerlich war, sein Vorhaben das St. Petersburger Publikum mit dem Werk bekannt zu machen zu ändern⁶ – obwohl es seine dringende Pflicht war es zu spielen nach dem er für die Frage der Spielbarkeit des Werkes verantwortlich ist; wenn schon Auer, dem das Werk gewidmet ist, gegen mich intrigierte, dann bin ich Brodsky doch doppelt dankbar dafür, dass er an meiner Stelle die Beschimpfungen der Wiener Zeitungen abbekommt.“

Dmitri **Schostakowitsch** lässt sich bequem in einen „offiziellen Komponisten“ von Symphonien und den „privaten Komponisten“ von Streichquartetten unterteilen. Erstere Werke fügen sich brav den Vorgaben der Partei oder tun wenigstens so. Letztere bieten Blicke ins Seelenleben des Komponisten: ehrliche und aufschlussreiche Aussagen über Schostakowitschs Ansichten vom Leben in der Sowjetunion⁷. Wenn man sich mit dieser Vereinfachung anfreunden kann, mag man sich fragen, in welche Kategorie denn dann die Konzerte von Schostakowitsch fallen.

6. Kotek zog sich von einer geplanten Aufführung in St. Petersburg zurück, spielte das Werk aber später in Moskau, wo sein Spiel von Kritikern als kompetent, aber Brodskys nicht ebenbürtig, bezeichnet wurde.

7. Robert R. Reilly, „Surprised by Beauty – A Listener’s Guide to the Recovery of Modern Music“

Konzerte sind von Natur aus eher öffentliche Werke. Sein erstes Violinkonzert schrieb Schostakowitsch 1947 allerdings für die Schublade. Nach der ersten, vielzitierten offiziellen Abmahnung in der Prawda („Chaos statt Musik“) 1936, war das Klima angespannt und der Gulag nie weit entfernt. Im Jahr 1948 kam dann die zweite Welle der offiziellen Angriffe auf den Komponisten zu. In der Zeit hielt Schostakowitsch vernünftigerweise seine verheerende, überwältigende Vierte Symphonie – aber auch das Vierte Streichquartett, den Gesangszklus *Aus der jüdischen Volkspoesie* und eben das Violinkonzert op. 99 – unter Verschluss. Die Symphonie kam 1961 zu ihrer ersten Aufführung, das Violinkonzert wurde immerhin schon 1955 von seinem Widmungsträger David Oistrach aus der Taufe gehoben. Als Schostakowitsch sich 1967 zum letzten Mal der Form des Konzertes zuwandte war Stalin schon lange tot. Nun begann Schostakowitsch sich seines eigenen anstehenden Todes bewusst zu werden. Er hatte einen Herzinfarkt erlitten, sich beide Beine gebrochen und litt unter einem Zittern der rechten Hand. Das Land war in forciertem Feierlaune ob der 50-Jahrfeier der Oktoberrevolution 1917. Das Konzert macht deutlich, dass Schostakowitsch diese Laune nicht teilte – und sich auch nicht anlässlich David Oistrachs 60. Geburtstages zu besonders großer Feierlichkeitsstimmung hinreißen lassen konnte. (Für dessen Geburtstag war das Werk gedacht, allerdings war Schostakowitsch aus Versehen ein Jahr zu früh dran.)

Die ersten Phrasen des Konzertes scheinen an den grimmigen ersten Satz der Vierten Symphonie zu erinnern. Leicht beeinflussbare Ohren mögen im Allegro Finale das Drama der 15. Symphonie vernehmen. Das ganze Werk verströmt Härte und Unnachgiebigkeit und schafft es doch gleichzeitig außerordentlich unterhaltsam und sogar lyrisch zu sein. Es ist beim Hören geradezu verwunderlich, warum es so im Schatten des berühmteren, zugegebenermaßen prachtvollen, Ersten Konzertes steht.

Sich für Schostakowitsch als Paarung mit Tschaikowski zu entscheiden war naheliegend. Linus Roth und Thomas Sanderling sind beide glühende Verfechter von Mieczysław Weinbergs Musik und gründeten gemeinsam die Internationale Weinberg-Gesellschaft. Nachdem Linus Roth nun schon den gesamten Weinberg für solistische Geige aufgenommen hat⁸, wand sich die Aufmerksamkeit Weinbergs Freund und Kollegen Schostakowitsch zu, der auf derselben Wellenlänge komponierte. Zudem kannte Thomas Sanderling Schostakowitsch noch persönlich, was einen weiteren Bezug herstellt.

Sanderling hat ein Gespür für das Werk von Schostakowitsch, von dem jeder Kollaborateur nur profitieren kann. Er hört jede Anspielung auf ein damals bekanntes Straßenlied oder jüdische Melodien (bei Schostakowitsch Einsamkeit signalisierend) die der Komponist bewusst oder unbewusst in seine Werke packte. Wenn Sanderling suggeriert, dass Schostakowitsch, seiner tödlichen Krankheit bewusst, das Schlagwerk symbolisch bewusst einsetzt; dass das Tomtom Skelette als Todessymbol evoziert, ist es eben nicht nur Spekulation. „Deswegen nehmen die Tomtoms, für die ein fast solistischer Part geschrieben wurde, eine dramaturgische Bedeutung an. Das Werk hat eine Amplitude von elegisch-melancholisch bis tragisch-grotesk.“ Sanderling weist auch darauf hin, dass der Finalsatz des Zweiten Konzertes keineswegs, „wie manche Leute meinen mögen, lustig oder ‚humoresque‘ ist. Das ist er nicht! Wie so oft bei Schostakowitsch ist es ein sich-lustig-machen auf der Oberfläche, aber darunter verbergen sich viel Leiden und Schmerz.“ Das ist, um ein letztes Mal auf Weinberg zurückkommen, einer der bedeutenden Unterschiede zwischen den beiden Komponisten:

Wenn Weinberg, bei all seinem Kummer und seiner berechtigten Verbitterung lacht, dann lacht er wirklich. Wenn Schostakowitsch lacht, zeigt er meist nur die Zähne. Insofern ist es durchaus passend, dass er mit seinem letzten Konzert noch einmal zeigt, dass sein Körper zwar gebrochen sein möge, seine Musik aber noch richtig Biss hat.

Die Wiedergabe sämtlicher Notenbeispiele erfolgt mit freundlicher Genehmigung des G. Henle Verlags aus der Urtextausgabe (HN 685 | EB 10685).
© 2012 by G. Henle, München, und Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

8. Dies beinhaltet, alles auf Challenge Classics, die gesamten Werke für Violine und Klavier (CC 72567), das Concertino op. 42, die Rhapsodie über Moldawische Volksthemen op.47/3 (CC 72680), das Violinkonzert op.67 (CC 72627), und jüngstens die drei Sonaten für Violine Solo (CC 72688).

Linus Roth Violine

Seit der Auszeichnung mit dem Echo-Klassik-Preis als „Bester Nachwuchskünstler 2006“ für seine EMI Debut CD gehört Linus Roth zu den interessantesten Geigern seiner Generation und hat sich nicht nur mit dem Standardrepertoire, sondern auch mit der Wieder- oder Neuentdeckung zu Unrecht vergessener Werke einen internationalen Namen gemacht. So widmete er sich in Konzert und Aufnahme intensiv dem Schaffen von Mieczyslaw Weinberg. Die 2013 bei Challenge Classics veröffentlichte und von Publikum und Presse vielbeachtete Einspielung aller Werke für Geige und Klavier von Mieczyslaw Weinberg fand mit der Aufnahme von Weinbergs Violinkonzert mit dem Deutschen Symphonie-Orchester und dem Concertino mit dem Württembergischen Kammerorchester Heilbronn (beide ausgezeichnet mit dem „Editors' Choice“ des Gramophone Magazine) ihre Fortsetzung. Mit der anschliessenden Aufnahme der drei Solosonaten hat er als erster Geiger das Gesamtwerk für Violine von Weinberg auf CD eingespielt. Das Œuvre von Mieczyslaw Weinberg in der Öffentlichkeit bekannter zu machen, ist auch das Anliegen der Internationalen Weinberg Society. Der von Linus Roth 2015 gegründete Verein widmet sich der Organisation und Unterstützung von Konzerten, Lesungen, Ausstellungen, interdisziplinären Veranstaltungen, sowie Publikationen in Ton und Schrift zu Werk und Leben des polnisch - jüdischen Komponisten.

Nachdem Linus Roth die Vorklasse von Prof. Nicolas Chumachenco an der Musikhochschule Freiburg besucht hatte, studierte er zuerst bei Prof. Zakhar Bron. Darauf folgten mehrere Studienjahre bei Prof. Ana Chumachenco an den Musikhochschulen Zürich und München. Weitere wichtige Anregungen erhielt er auch von Salvatore Accardo, Miriam Fried und Josef Rissin. Während seiner Studienzeit war er ausserdem Stipendiat der Anne-Sophie Mutter Stiftung. Im Oktober 2012 wurde Linus Roth auf eine Professur für Violine an das "Leopold - Mozart - Zentrum" der Universität Augsburg berufen.

Als Konzertsolist trat Linus Roth u.a. mit dem Orchester der Staatsoper Stuttgart, dem Münchner Kammerorchester, dem Württembergischen Kammerorchester Heilbronn, den Radiosinfonieorchestern des SWR und Berlin, dem Orquesta de Cordoba, dem Orchestra della Toscana Florenz, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Wiener Kammerphilharmonie, Berner Sinfonieorchester, Orchestra del Teatro San Carlo Neapel, Kölner Kammerorchester und Brucknerorchester Linz auf. Zu den Dirigenten, mit denen er zusammenarbeitete, gehören u.a. Gerd Albrecht, Herbert Blomstedt, Andrey Boreyko, Dennis Russell Davies, Hartmut Haenchen, Manfred Honeck, James Gaffigan, Mihkel Kütson und Antoni Wit.

Als leidenschaftlicher Kammermusiker ist Linus Roth u.a. mit Nicolas Altstaedt, Gautier Capuçon, Kim Kashkashian, Albrecht Mayer, Nils Mönkemeyer, Andreas Ottensammer, Itamar Golan und Danjulo Ishizaka aufgetreten. Eine jahrelange Zusammenarbeit verbindet ihn mit dem argentinischen Pianisten José Gallardo.

Seit 1997 spielt Linus Roth die Stradivari „Dancla“ aus dem Jahr 1703, eine freundliche Leihgabe der Musikstiftung der L-Bank Baden-Württemberg, Deutschland.

www.linusroth.com

Thomas Sanderling Dirigent

Thomas Sanderling wuchs in St. Petersburg auf, wo sein Vater Kurt Sanderling Dirigent der St. Petersburger Philharmonie war. Nach Abschluss der Musikschule des Leningrader Konservatoriums studierte er Dirigieren an der Musikhochschule Hanns Eisler in Berlin. Im Alter von 24 Jahren wurde Sanderling Musikalischer Leiter des Opernhauses Halle. Schon während dieser Zeit war er häufig Gast bei führenden Orchestern und Opernhäusern wie der Dresdner Staatskapelle und dem Leipziger Gewandhaus. Für seine Dirigate an der Komischen Oper Berlin erhielt er den Berliner Kritikerpreis. Nachdem Schostakowitsch Konzerte Thomas Sanderlings mit dem Russischen Staatsorchester gehört hatte, bat ihn der Komponist, die deutschen Erstaufführungen seiner 13. Sinfonie sowie der 14. Sinfonie zu dirigieren, an die sich die Welturaufführungsaufnahme des letzten Orchesterwerks von Schostakowitsch, die Michelangelo Suite, anschloss. Der Erfolg dieser CD führte dazu, dass Thomas Sanderling Assistent bei Leonard Bernstein und Herbert von Karajan wurde.

Thomas Sanderling blickt auf eine umfangreiche internationale Gastspieltätigkeit zurück. So dirigierte er die renommierten Orchester in Stockholm, Helsinki, Oslo, Wien und London (Philharmonia Orchestra, London Philharmonic, Royal Philharmonic Orchestra), das Liverpool Royal Philharmonic Orchestra, die Tschechische Philharmonie, die Moskauer Philharmonie (Gedenkkonzert für David Oistrach), das Tschaikowski Radio Symphony Orchestra in Moskau und auf Konzertreisen in Deutschland, die Dresdner Philharmonie, die Rundfunk-Sinfonieorchester in Deutschland, England, Italien, den Niederlanden, Russland und Polen sowie die Orchester in Dallas, Baltimore, Pittsburgh, Detroit, Vancouver und Montreal. Eine besonders enge Zusammenarbeit verbindet ihn mit der St. Petersburger Philharmonie, mit der er regelmäßig konzertiert. In Japan erhielt Thomas Sanderling zweimal innerhalb von drei Jahren den Grand Prix of the Osaka critics. 1992 wurde er Musikdirektor der Osaka Symphoniker. Dieses Orchester verlieh ihm den Titel Music Director Laureate auf Lebenszeit. Seit 2000 ist Thomas Sanderling

Erster Gastdirigent des Novosibirsk Philharmonic Orchestra und seit Januar 2004 hat er diese Position auch beim National Philharmonic Orchestra of Russia inne. Thomas Sanderling ist außerdem ein geschätzter Operndirigent. Von 1978 bis 1983 war er ständiger Gastdirigent an der Deutschen Staatsoper Berlin. Er dirigierte ein umfangreiches Repertoire, so u. a. Opern von Mozart, Beethoven, Weber, Wagner, Verdi, Smetana, Dvorak, Puccini, Tschaikowsky und Strauss. Er dirigierte weiterhin an der Komischen Oper Berlin, der Deutschen Oper Berlin, der Wiener Staatsoper (Die Zauberflöte sowie Figaros Hochzeit als erste Aufführung nach dem Tode von Karl Böhm), der Bayerischen Staatsoper München, der Oper Frankfurt/Main, der Hamburgischen Staatsoper, am Gran Teatro La Fenice die letzte Ponnelle Produktion der Zauberflöte sowie Aufführungen von Don Giovanni an der Königlichen Oper Kopenhagen sowie der Finnischen Nationaloper Helsinki. Jüngst erst leitete er die Wiederaufnahme von Lohengrin am Mariinsky Theater in St. Petersburg. Ebenso leitete er die Wiederaufnahmen von Mozarts Die Zauberflöte sowie der Schostakowitsch-Oper Lady Macbeth of Mtsensk am Moskauer Bolschoi Theater.

Thomas Sanderling hat zahlreiche Werke auf CD aufgenommen und dafür höchste internationale Auszeichnungen erhalten. So hat er mit der St. Petersburger Philharmonie die erste Mahler-Aufnahme des Orchesters (Mahlers Nr. 6) aufgenommen, die 1998 mit dem Cannes Classical Award ausgezeichnet wurde, mit dem Philharmonia Orchestra London die Brahms-Sinfonien, die Kritikerpreise internationaler Musikmagazine erhielten. 2004 folgte die Welturaufführungsaufnahme der Sinfonie Nr. 6 von Karl Weigl, der letzten Sinfonie des Komponisten, mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (BIS Records). Bei Naxos sind sämtliche Orchesterwerke von Tanejew erschienen. Anlässlich des Schostakowitsch-Jubiläums erschienen im Mai 2006 bei der Deutschen Grammophon als Welturaufführungsaufnahme 2 CDs von Thomas Sanderling mit bisher noch nicht veröffentlichten Werken von Dmitri Schostakowitsch mit dem Russian Philharmonic Orchestra, die bereits unmittelbar nach Erscheinen mit höchstem Lob der Fachpresse, so bei Gramophone UK als Editor's Choice, bedacht wurden. Thomas Sanderlings

CD mit den Schostakowitsch Premieren wurde von Classics Today (New York) als einzige Deutsche Grammophon Aufnahme unter die 20 besten CDs des Jahres 2007 gewählt. 2014 erschien bei Ondine eine CD mit Werken von Schostakowitsch unter anderem mit der Orchestersuite von Michelangelo Buonarottis vertonten Gedichten, erstmals auf Italienisch gesungen von Gerald Finley. Anlässlich der Schostakowitsch-Ehrungen 2006/2007 leitete Thomas Sanderling auf Einladung von Mariss Jansons ein Konzert des Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks München und dirigierte außerdem Konzerte mit dem Philharmonia Orchestra London, dem MDR-Sinfonieorchester Leipzig, dem Konzerthausorchester Berlin, dem Nationaltheater-Orchester Mannheim und den Wiener Symphonikern im Rahmen der Bregenzer Festspiele. Auf Einladung von Irina Schostakowitsch leitete er außerdem Konzerte im Rahmen des Schostakowitsch-Festivals in Moskau. 2008 hat Thomas Sanderling u. a. mit dem Regisseur Daniele Abbado am Teatro Massimo dessen Bearbeitung des berühmten Eisenstein-Films Alexander Newski gemeinsam mit der Prokofjew-Kantate Alexander Newski zur Aufführung gebracht. Im November 2009 dirigierte Thomas Sanderling die Weltpremiere von Mieczyslaw Weinbergs Requiem mit dem Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, im Januar 2010 folgten Konzerte mit dem Konzerthausorchester Berlin (u. a. mit der Berlin-Premiere von Bartók/Kodaly Fünf Lieder). Des weiteren standen Konzerte mit den Sankt Petersburger Philharmonikern (Beethovens Missa Solemnis), dem Tokyo Philharmonic Orchestra, dem Sydney Symphony Orchestra, dem National Philharmonic Orchestra of Russia in Deutschland sowie Operaufführungen am Mariinsky und Bolschoi Theater auf dem Plan. 2012 dirigierte Thomas Sanderling am Opernhaus Göteborg die Premiere der Schostakowitsch Oper Lady Macbeth von Mtsensk (Regie: Graham Vick) und die laufenden Vorstellungen der Saison. Im Mai 2013 brachte er mit großem Erfolg Der Idiot, die letzte Oper von Mieczysław Weinberg, am Nationaltheater Mannheim zur Uraufführung.

Executive producer: Anne de Jong
Recorded at: LSO St Luke's, London, Great Britain
Recording dates: 2-4 May, 2016
Recording producer: Felicia Bockstael
Recording engineer: Steven Maes
Sound mix & mastering: Steven Maes, www.serendipitous.eu
Editing: Felicia Bockstael, www.serendipitous.eu
A&R Challenge Records International: Anne de Jong
Liner notes: Jens F. Laurson
Translations: Jens F. Laurson
Booklet editing: Sarina Pfister
Cover photo and photo of Linus Roth page 24: Dan Carabas, www.dancarabas.com
Photo Thomas Sanderling page 20: Michael Vaneev
Product coordination: Boudewijn Hagemans
Graphic Design: Natasja Wallenburg & Juan Carlos Villarroel, newartsint.com
Art direction: New Arts International

www.challengerecords.com / www.linusroth.com

