



Roberto Beltrán-Zavala
The re:orchestra

Shostakovich +
chamber symphonies Op.73a & 83a
and East European folk tunes

SHOSTAKOVICH, DMITRI (1906–75), arr. Rudolf Barshai

CHAMBER SYMPHONY, Op. 73a *(Sikorski)* 34'13
(Orchestration of String quartet No. 3)

- | | | |
|---|--------------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegretto</i> | 7'17 |
| 2 | II. <i>Moderato con moto</i> | 5'33 |
| 3 | III. <i>Allegro non troppo</i> | 3'57 |
| 4 | IV. <i>Adagio</i> | 5'57 |
| 5 | V. <i>Moderato</i> | 11'24 |

TRADITIONAL

- | | | |
|---|--|------|
| 6 | TURCEASCA SI HORA DE LA GOICEA
(Turkish dance and dance from Goicea – Romanian folk dances) | 2'49 |
| 7 | SUITE OF ROMANIAN MELODIES | 3'49 |

SHOSTAKOVICH, DMITRI, arr. Rudolf Barshai

CHAMBER SYMPHONY, Op. 83a *(Sikorski)* 26'55
(Orchestration of String quartet No. 4)

- | | | |
|----|------------------------|-------|
| 8 | I. <i>Allegro</i> | 3'59 |
| 9 | II. <i>Andantino</i> | 7'43 |
| 10 | III. <i>Allegretto</i> | 4'50 |
| 11 | IV. <i>Allegretto</i> | 10'11 |

TRADITIONAL

- | | | |
|----|-----------------------|------|
| 12 | RUSSIAN KLEZMER DANCE | 3'45 |
|----|-----------------------|------|

TT: 72'32

THE RE:ORCHESTRA MARINA MEERSON *leader*

ROBERTO BELTRÁN-ZAVALA *conductor*



Folk music compiled and arranged by Vasile Nedea

Essential Music – the project

The music we hear as children, the music of everyday life form an inescapable part of our identity. Folk and popular music have thus been an important influence on composers throughout the history of music, and a source for lyricism and spontaneity in classical music. The aim of the Essential Music project is to present various composers in the context of the folk music that surrounded them, and to explore possible relations, references, resonances or even dialogues between these two musical universes.

For this part of our project, we have focused on Dmitri Shostakovich, presenting his Chamber Symphonies, Op. 73a and Op. 83a, against a background of traditional folk music from the streets of Eastern Europe. It is well-known that Shostakovich was acquainted with – and deeply attracted to – Jewish folk music, and also that his father used to sing gypsy romances for him as a child. The pieces we have chosen are ones that we believe effectively represent a potential folk influence on parts of Shostakovich's œuvre: a Russian klezmer dance, a group of folk melodies from Transylvania and Muntenia and two Romanian dances, all compiled and arranged by Vasile Nedeia.

Young classical musicians of today – such as Roberto Beltrán-Zavala and the re:orchestra – play an important role in preserving and promoting their musical tradition, while also shaping a future notion of what classical music is. With Essential Music we hope to make an enjoyable contribution to this cause.

Dr John Vassallo
Project co-founder



Dmitri Shostakovich / Rudolf Barshai: Chamber Symphonies, Op. 73a and Op. 83a

Shostakovich's long-lasting relation with great ensembles such as the Beethoven and Borodin String Quartets led to one of the twentieth century's most relevant contributions to the string quartet genre. Written between 1938 and 1974, Shostakovich's fifteen quartets vary greatly in spirit and character, while featuring a masterful technique: impeccable formal clarity, infinite inventiveness and fantasy and a refined thematic coherence.

Rudolf Barshai (1924–2010), a close friend of Shostakovich's, prominent conductor and violist in the Borodin Quartet, embarked on the task of orchestrating Shostakovich's Third, Fourth, Eighth and Tenth Quartets. The orchestrations were sanctioned by the composer and since their publication they have become very popular in the repertoire of chamber orchestras all over the world.

The Third and Fourth String Quartets were written in 1946 and 1949 respectively, during unstable times in the Soviet Union. In 1946, World War II had left a path of destruction, poverty and misery behind it and by 1949, Stalin's terror was in full swing. Given the fact that Shostakovich's language is highly rhetorical – often using musical elements to carry an extra-musical message and play a role in the overall statement – it is no wonder that Shostakovich's aesthetic has been the subject of debate for the last thirty years: Did he 'mean' what he wrote? Did he write to satisfy the régime, or to mock it? Are there 'secret messages' hidden in his music? Many of his works may well be described as 'cryptic', but the role, significance and expressive value of his rhetorical elements become evident once one has listened to a whole piece.

A recurring element in Shostakovich's œuvre is the use of 'popular' music: themes reminiscent of the circus, gypsy tunes, Jewish melodies and so on. Shostakovich used folk elements in various ways to convey different ideas and to appeal to the most immediate emotion provoked by a particular tune.

The klezmer-inspired climax at the end of Op. 83 and, in Op. 73, the 'clownesque' themes of the first movement, the warlike third movement and the heartfelt, tragic and dramatic *Adagio* that follows it are all elements that form a larger image: that of the world in Dmitri

Shostakovich's time and place. A turbulent, often inhumane and cruel world, but also a world with hope, the hope that always remained alive in his heart. A hope that we can hear, modest yet powerful and honest, in the last bars of these two chamber symphonies.

Chamber Symphony, Op. 73a

String Quartet No. 3 (Op. 73) was composed in 1946 and was heavily criticized as formalist, and accused of portraying horrors and also – owing to its open, inconclusive ending – of containing hidden, subversive messages. Right before the première, Shostakovich provided titles for each movement in the manner of a war story. This was probably done in order to satisfy the régime's expectations and avoid further criticism, as he withdrew the titles immediately afterwards.

Barshai approaches the orchestration of this quartet with a refined transparency that allows the intricate polyphonic passages to remain clear. Besides woodwind (flute, oboe, cor anglais, clarinet, bassoon), the addition of a harp provides an ethereal colour that emphasizes the work's often ambiguous character to great effect.

The first movement sets the stage for a puppet show with clown-like melodies presented in a rather stiff manner. The true, sarcastic nature of the movement is revealed in the development section, as the polyphony creates a collapse of the established order, generating a grotesque aesthetic.

The second movement runs on an ostinato motif of three crotchets over which different textures and spheres are created. It starts with a vigorous folk-like theme that expands through the orchestra, after which a dreamy *pianissimo* passage opens the door to light, wandering melodies, brilliantly scored by Barshai for violins, flute, bassoon and harp. It is in this movement that the ambiguity of the work as a whole starts to become evident.

The third movement is a typical example of Shostakovich's 'war music', strongly anticipating the 'Stalin scherzo' of the Tenth Symphony. Harsh *fortissimo* chords, march-like rhythms, constant dissonances and brutal melodic gestures suggest the ferocious sounds of the battlefield. The movement starts and ends as one single explosion of energy with no moments of rest in between.

In July 1946, during a visit to his mother in Leningrad, Shostakovich wrote the fourth movement, perhaps the most lyrical and spontaneous of the whole quartet. A severe, almost funereal theme interacts with grieving melodic lines. The interaction leads to a tense climax that fades into a sombre solo (bassoon in Barshai's orchestration) intoning the first theme. Most likely, this movement owes its dark, dramatic character to the composer's feelings upon viewing the devastation of his home city.

The symbolism and significance of the different themes and characters become evident during the fifth and last movement. A vague, wary opening followed by a dreamy melody in the first violins, the unexpected appearance of a jolly folk tune and seemingly endless rambling of the opening subject: all of these succumb to the inevitable confrontation with reality. The tragic theme of the fourth movement returns in an overwhelming tutti *fortissimo* providing the climax. After a highly dramatic cello solo everything dissolves slowly, themes and tunes come back in resignation, with hardly any energy left and finally there's the ethereal open ending: an F major chord that suggests infinite space. In this infinity, a solo violin asks a final question, creating a sense of eternal hope.

Chamber Symphony, Op. 83a

The Fourth Quartet (Op. 83) was written in 1949 and premièred in 1953, after Stalin's death. It belongs to a group of works with Jewish elements and is the last one in Shostakovich's œuvre to feature this influence. Shostakovich identified strongly with the Jews as victims of discrimination and systematic persecution, as well as with their music which he deeply admired. In the book *Testimony*, the composer is quoted as saying: 'Jews became a symbol for me. All of man's defencelessness was concentrated in them... Jewish folk music... is almost always laughter through tears. This quality of Jewish folk music is close to my ideas of what music should be.'

By 1949 anti-Semitism was rampant in the Soviet Union, which probably explains why Op. 83 was not premièred until four years after its composition: writing a piece inspired by Jewish folk music could have been a dangerous enterprise at the time. The quartet was particularly important to the composer, who regarded it as a work with special meaning and value.

The orchestration of this work uses larger forces than Op. 73a, adding not only wood-

wind but also two horns and a trumpet, as well as percussion. It is remarkable how Barshai, despite using a relatively small orchestra, achieves an almost symphonic sound, especially in the climax of the last movement.

The first movement opens with a folk-like, pastoral theme that soon develops into a strident choir of high-pitched voices creating a tense and dramatic passage. After a brief, intimate transition, the middle section wanders through long, inconclusive melodic lines after which the opening theme returns, this time serving as closing section.

The second movement features a masterful display of melodic inventiveness and development. Scored for oboe in Barshai's orchestration, the opening melody develops far into the movement in a single span, leading directly to the climax where horn, cellos, cor anglais and finally first violins take it over at the height of expressive intensity. After this long build-up and outburst, quiet variations of the melody and brief chorales appear as the final tears after a fit of crying.

One of the most remarkable features of Shostakovich's language is his capability to portray the invisible, underlying tension of an apparently simple musical context. This is the case in the third movement, in which the composer creates a musical environment through which elements pass, getting close and fading away, underlining the static nature of their surroundings. It has often been said that Shostakovich always kept a suitcase with clothes and personal items ready, in case the secret police came for him. In this movement, one can almost imagine the composer, spending long and fearful static hours, while tunes pop up in his head, soldiers pass by and marching trumpets are heard far away.

The fourth and final movement opens with a portentous melody scored for bassoon and *pizzicato* strings in a recitativo style that creates an almost ritualistic atmosphere. The music continues with a group of klezmer-like, extrovert dances in multiple instrumental combinations before arriving at a liberating, cathartic climax. A similar klezmer-like dance can also be found in the finale of the Second Piano Trio, Op. 67 – to use Shostakovich's own words, 'laughter through tears' is perhaps at the core of these dances, a concept that implies an eternal freedom of spirit: a spirit that in the face of tragedy will stand up and dance again.

© Roberto Beltrán-Zavala 2015

Turceasca si hora de la Goicea (Turkish dance and dance from Goicea)

Hora is the generic term for a popular folk dance traditional of south-eastern Europe in which people take each other's hands and dance in a circle. A *hora* can have many different styles and moods. In this piece I combined two *horas* with different origins but similar character to create a more varied and substantial piece. *Turceasca* has its origins in the Turkish, oriental dance music called *öçek* and *cifteteli*, and in traditional Ottoman parade music. These originally Byzantine and Ottoman traditions have exerted a particularly strong influence in the eastern region of Dobrogea, between the Danube river and the Black Sea. Across the country, near the Danube and the southern border is the village of Goicea. *Hora de la Goicea* is a very popular dance tune traditionally played on the *kaval*, a flute.

Suite of Romanian Melodies

This piece is a compilation of melodies from Transylvania and Muntenia, two regions that have been an important source of inspiration for composers such as Brahms, Liszt and Bartók. The melodies are played one after another, their speed increasing up until the very end.

Russian Klezmer Dance

This piece is an arrangement of a traditional klezmer dance, very popular and to this day still often played at traditional Jewish festivities. The present arrangement uses a rather large ensemble in comparison to traditional klezmer formations.

© Vasile Nedea 2015

The Romanian multi-instrumentalist **Vasile Nedea** is internationally recognized as a cimbalom and accordion virtuoso. He performs regularly in major concert halls worldwide, in all kinds of instrumental formations and with musicians of highly diverse musical backgrounds. Vasile Nedea is also active as a composer and arranger, writing and arranging music for orchestras and ensembles as well as for film, theatre and dance productions. His music is mainly rooted in his Romani background.

Founded in 2009 and described in international press as ‘a superb ensemble’, **the re:orchestra** is a young and passionate group with a unique energy. With its members active in some of Europe’s foremost orchestras (the Rotterdam Philharmonic Orchestra, Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, Orchestre philharmonique de Radio France, Sinfonie-orchester Basel and others) the re:orchestra regularly performs at festivals and concert halls across Europe. Recent appearances include concerts at the Kurhaus in Wiesbaden, de Doelen in Rotterdam, the ISO Festival of Malta and the M4 Culture Festival in Crans-Montana, Switzerland.

The orchestra has its own concert series in the Netherlands, often collaborating with video artists, dancers and actors. Outstanding concerts, ground-breaking multidisciplinary projects and a rocketing audience of young people have become the orchestra’s trademark. *For further information please visit www.re-orchestra.com*

Widely regarded by audiences and orchestras as an inspiring, thrilling and powerful musician, the Mexican-Dutch conductor **Roberto Beltrán-Zavala** is rapidly earning an international reputation for his impressive, electrifying performances of late romantic and twentieth-century repertoire in the Netherlands, Belgium, Germany, Malta, Romania, Poland, Switzerland and Mexico. Recent highlights include acclaimed performances of musical cornerstones such as Mahler’s First Symphony and *Das Lied von der Erde*, Stravinsky’s *Symphony in Three Movements*, Bartók’s *Miraculous Mandarin Suite*, as well as important works of the twentieth century such as Varèse’s *Octandre* and *Offrandes*, Boulez’s *Éclat* and Messiaen’s *Et expecto resurrectionem mortuorum*.

Roberto Beltrán-Zavala holds the position of artistic director of Rotterdam's re:orchestra with which he regularly visits major European concert halls, and has recently been appointed chief conductor of the Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato in Mexico. He is also principal conductor of the AKOM Ensemble, a contemporary music group based in the Netherlands.

For further information please visit www.robortobeltranzavala.com

Dmitri Sjostakovitsj / Rudolf Barshai: Kamersymfonieën, opus 73a en opus 83a

Sjostakovitsj's langdurige samenwerking met relevante ensembles zoals het Beethoven Kwartet en het Borodin Kwartet leidde tot een van de belangrijkste bijdragen aan het strijkkwartetgenre van de twintigste eeuw. Sjostakovitsj's vijftien kwartetten, geschreven tussen 1938 en 1974, variëren sterk in karakter, maar laten zich allen kenmerken door meesterlijke techniek: onberispelijke zuiverheid van de vorm, buitengewone vindingrijkheid en fantasie, en een verfijnde thematische samenhang.

Rudolf Barshai (1924–2010), een goede vriend van Sjostakovitsj en een vooraanstaand dirigent en altviolist van het Borodin Kwartet, nam de taak op zich om Sjostakovitsj's derde, vierde, achtste en tiende strijkkwartet te orkestreren. De orkestraties werden door de componist goedgekeurd en zijn na publicatie een zeer populair onderdeel geworden van het repertoire van kamerorkesten over de hele wereld.

De derde en vierde strijkkwartetten werden geschreven in respectievelijk 1946 en 1949; een onrustige periode in de Sovjet-Unie. De Tweede Wereldoorlog had in 1946 een spoor van vernieling, armoede en ellende achtergelaten, en in 1949 was Stalins terreurbewind in volle gang. Gezien het feit dat Sjostakovitsj's taal zeer retorisch van aard is – hij gebruikte vaak muzikale elementen om een niet-muzikale boodschap over te brengen – is het geen wonder dat Sjostakovitsj's esthetiek de afgelopen dertig jaar onderwerp van discussie is geweest: meende hij wat hij schreef? Schreef hij om het Stalin-regime tevreden te stellen, of juist om het te bekritisieren? Zitten er verborgen boodschappen in zijn muziek? Veel van Sjostakovitsj's werken kunnen worden omschreven als cryptisch, maar de rol, betekenis en expressieve waarde van de retorische elementen in zijn werken worden duidelijk zodra de luisteraar het hele stuk heeft beluisterd.

Een terugkerend element in Sjostakovitsj's oeuvre is het gebruik van 'populaire' muziek: thema's die bijvoorbeeld doen denken aan het circus, zigeunermuziek, of Joodse melodieën. Sjostakovitsj maakte op verschillende manieren gebruik van folk-elementen om zo bepaalde ideeën over te brengen en in te spelen op de meest directe emotie die een bepaalde melodie oproept.

De op klezmer geïnspireerde climax aan het einde van opus 83, de ‘clowneske’ melodieën in het eerste deel van opus 73, het oorlog-achtige derde deel en het oprechte, tragische en dramatische *Adagio* dat daarop volgt, vormen samen een groter geheel, namelijk een beeld van de wereld waar Dmitri Sjostakovitsj in leefde. Het was een onrustige wereld die vaak onmenselijk en wreed was, maar het was desalniettemin een wereld met hoop. Die hoop is voor Sjostakovitsj altijd blijven leven. In de laatste maten van deze twee kamersymfonieën horen we dat terug: zijn hoop is bescheiden, maar toch krachtig en eerlijk.

Kamersymfonie, opus 73a

Strijkkwartet no.3 (opus 73) werd in 1946 geschreven en kreeg veel kritiek: het werk zou formalistisch zijn, er zouden verschrikkelijke gebeurtenissen in zijn verwerkt en omdat het stuk muzikaal gezien niet afgesloten is, zou het ook verborgen subversieve boodschappen bevatten. Vlak voor de première gaf Sjostakovitsj de vijf delen van het kwartet andere namen, die het tot een verhaal over de oorlog maakten. Waarschijnlijk deed Sjostakovitsj dit om het Stalin-regime tevreden te stellen en om verdere kritiek te voorkomen, aangezien hij de verandering direct na de première weer introk.

Barshai benadert de orkestratie van dit kwartet met een verfijnde transparantie, waardoor de ingewikkelde polyfone passages helder blijven. De houten blaasinstrumenten (fluit, hobo, althobo, klarinet, fagot) en de harp zorgen voor een etherische kleur die het dubbelzinnige karakter van het werk sterk benadrukt.

Het eerste deel begint als een soort poppenkast met ietwat stijve, clownachtige melodieën. De ware, sarcastische aard van het deel wordt in de verdere uitwerking ervan geopenbaard: de polyfonie geeft de val van de gevestigde orde weer en zorgt voor groteske esthetiek.

Het tweede deel ontvouwt zich met een ostinato van drie kwartnoten, waar verschillende klankstructuren en -sferen overheen zijn aangebracht. Het begint met een krachtig folk-achtig thema dat zich verspreidt door het orkest, waarna een dromerig *pianissimo* – briljant bewerkt voor eerste violen, fluit, fagot en harp door Barshai – de weg effent voor lichte, dwalende melodieën. In dit deel begint de dubbelzinnigheid van het gehele werk naar voren te komen.

Het derde deel is een typisch voorbeeld van Sjostakovitsj's 'oorlogsmuziek' en loopt vooruit op het 'Stalin scherzo' van de tiende symfonie. De harde *fortissimo*-akkoorden, marsachtige ritmes, constante dissonanten en grove melodische gebaren doen denken aan de meedogenloze geluiden van het slagveld. Het deel begint en eindigt als een explosie van energie, zonder een moment van rust.

Sjostakovitsj schreef het vierde deel in juli 1946, tijdens een bezoek aan zijn moeder in Leningrad. Dit deel is misschien wel het meest emotioneel en spontaan van het hele kwartet. Er is een wisselwerking tussen een zwaar, bijna begrafenisachtig thema en rouwende melodische lijnen. Dit leidt tot een gespannen klimax die langzaam uitvloeit in een sombere solo (een fagot in Barshai's orkestratie) die het eerste thema intoneert. Waarschijnlijk kan het duistere, dramatische karakter van dit deel toegeschreven worden aan de gevoelens van de componist bij het zien van de verwoesting van zijn thuisstad.

De symboliek en betekenis van de verschillende thema's en karakters worden duidelijk in het vijfde en laatste deel. De vage en bedachtzame opening, gevolgd door de dromerige melodie van de eerste violen, de onverwachte vrolijke folk-melodie en het schijnbaar eindeloos voortdurende openingsthema bezwijken allemaal door de onvermijdelijke confrontatie met de werkelijkheid: het tragische thema van het vierde deel keert terug in een overweldigend tutti *fortissimo* die het hoogtepunt vormt. Na een zeer dramatische cellosolo komen de thema's en de muziek langzaam tot rust, en tot slot is daar het etherische open einde: een F-majeurakkoord dat oneindige ruimte suggereert. In deze oneindigheid stelt een soloviool een laatste vraag, en creëert daarmee een gevoel van eeuwige hoop.

Kamersymfonie, opus 83a

Het vierde strijkkwartet (opus 83) werd geschreven in 1949 en voor het eerst uitgevoerd in 1953, na Stalin's overlijden. Dit kwartet maakt deel uit van een verzameling werken met Joodse elementen en is bovendien het laatste werk van Sjostakovitsj's oeuvre dat hierdoor beïnvloed is. Sjostakovitsj identificeerde zich sterk met de Joden. Niet alleen omdat zij slachtoffers waren van discriminatie en systematische vervolging, maar ook omdat hij grote bewondering had voor hun muziek en zich ermee kon identificeren. In het boek *Testimony*

wordt de componist geciteerd, zeggende: ‘Joden werden een symbool voor mij. Zij droegen als het ware alle machteloosheid van de mens in zich... Joodse volksmuziek... is bijna altijd als een lach door tranen heen. Deze eigenschap van de Joodse volksmuziek komt overeen met mijn ideeën over wat muziek zou moeten zijn.’

In 1949 vierde antisemitisme hoogtij in de Sovjet-Unie. Dat kan verklaren waarom opus 83 pas vier jaar na het schrijven ervan in première ging. Het kon toentertijd tenslotte gevaarlijk zijn om een stuk te componeren dat geïnspireerd was op Joodse volksmuziek. Dit kwartet was bijzonder belangrijk voor Sjostakovitsj: het stuk had voor hem een speciale betekenis en waarde.

De orkestratie van dit werk is uitgebreider dan die van opus 73a. Er zijn namelijk niet alleen houten blaasinstrumenten toegevoegd, maar ook twee hoorns, een trompet, en slag-instrumenten. Het is opmerkelijk hoe Barshai met een relatief klein orkest een bijna symfonisch geluid weet te creëren, vooral in de climax van het laatste deel.

Het eerste deel begint met een folk-achtig, pastoraal thema dat al snel verandert in een schel koor van hoge stemmen, wat het tot een gespannen en dramatische passage maakt. Na een korte, intieme transitie dwaalt het middenstuk door lange, onafgeronde melodische lijnen, waarna het openingsthema weer terugkomt en het deel afsluit.

Het tweede deel wordt gekenmerkt door bijzondere melodische vindingrijkheid en uitwerking. De openingsmelodie, die in Barshai's orkestratie bewerkt is voor de hobo, blijft zich tot ver in dit deel ontwikkelen en leidt direct naar de climax waarin de hoorn, cello's, althobo en de eerste violen het overnemen op het hoogtepunt van de expressieve intensiteit. Na deze lange opbouw en de uitbarsting volgen er, net als de laatste tranen na een huilbui, korte koralen en rustige variaties op de melodie.

Een van de opmerkelijkste kenmerken van Sjostakovitsj's muzikale taal is het vermogen om de spanning uit te dragen die ten grondslag ligt aan een ogenschijnlijk eenvoudige muzikale context. Dit is goed te merken in het derde deel, waarin de componist een muzikale omgeving creëert waarin verschillende elementen steeds naar de voorgrond en vervolgens weer naar de achtergrond treden, wat de statische aard van de muzikale omgeving onderstreept. Er wordt vaak gezegd dat Dmitri Sjostakovitsj een koffer met kleding en

persoonlijke spullen klaar had staan voor het geval dat hij opgepakt zou worden door de geheime politie. In dit deel kan de luisteraar zich voorstellen hoe uren vol angst en zorgen zich voor de componist uitstrekken terwijl er melodieën in zijn hoofd opkomen, soldaten langslopen en hij in de verte trompetgeschal hoort.

Het vierde en laatste deel begint met een onheilspellende melodie. Deze is bewerkt voor fagot en *pizzicato*-strijkinstrumenten in een recitatieve stijl die voor een bijna ritualistische sfeer zorgt. Vervolgens gaat het stuk verder met een klezmer-achtige, extraverte dans in verschillende instrumentale combinaties en wordt het afgesloten met een bevrijdende, louterende climax. Een soortgelijke klezmer-achtige dans vinden we in het slotstuk van het Tweede pianotrio, opus 67. De essentie van deze dansmuziek kan waarschijnlijk het best omschreven worden met Sjostakovitsj's eigen woorden: 'een lach door tranen heen'. Een concept dat eeuwige vrijheid van geest impliceert: een geest die ook in tegenspoed opstaat en gaat dansen.

© **Roberto Beltrán-Zavala 2015**

Turceasca si hora de la Goicea (Turkse dans en dans van Goicea)

Hora is de verzamelnaam voor een populaire volksdans uit Zuidoost-Europa waarbij mensen hand in hand in een grote cirkel dansen. Een *hora* kan in veel verschillende stijlen worden uitgevoerd en verschillende stemmingen reflecteren. In dit stuk heb ik twee *hora*'s gecombineerd die een andere oorsprong maar een soortgelijk karakter hebben, om zo een gevarieerder stuk met substantie te creëren. *Turceasca* heeft haar oorsprong in zowel de Turkse, Oosterse dansmuziek genaamd *öçek* en *cifteteli*, als in de traditionele Ottomaanse parademuziek. Deze Byzantijnse en Ottomaanse tradities hebben een bijzonder sterke invloed uitgeoefend op de regio ten oosten van Dobroedzja, gelegen tussen de rivier de Donau en de Zwarte Zee. In het zuidwesten van Roemenië, nabij de Donau, ligt het dorp Goicea. *Hora de la Goicea* is een populair danswijsje dat traditioneel wordt gespeeld op de *kaval*, een fluit.

Suite van Roemeense melodieën

Deze suite is een compilatie van melodieën afkomstig uit Transsylvanië en Muntenië; twee regio's die een belangrijke bron van inspiratie waren voor componisten zoals Brahms, Liszt en Bartók. De melodieën worden aansluitend aan elkaar gespeeld, waarbij het tempo tot aan het einde steeds hoger wordt.

Russische Klezmerdans

Dit stuk is een bewerking van een populaire traditionele klezmerdans die tot op de dag van vandaag nog vaak gespeeld wordt op traditionele Joodse feesten. Deze bewerking wordt uitgevoerd door een relatief groot ensemble, vergeleken met traditionale klezmerformaties.

© *Vasile Nedea 2015*

De Roemeense multi-instrumentalist **Vasile Nedea** wordt internationaal gezien als een cimbalom- en accordeonvirtuoos. Hij treedt regelmatig op in grote concertzalen over de hele wereld, in verschillende bezettingen en met muzikanten met een zeer diverse muzikale achtergrond. Vasile Nedea componeert en bewerkt daarnaast ook muziek voor orkesten en ensembles, evenals voor film, theater- en dansproducties. Zijn muziek is voornamelijk gebaseerd op zijn Roemeense achtergrond.

Het re:orchestra is in 2009 opgericht door een gepassioneerde groep jonge muzikanten. Het orkest heeft een unieke energie en wordt door de internationale pers omschreven als 'a superb ensemble'. De leden van het re:orchestra spelen in enkele van Europa's meest vooraanstaande orkesten (zoals het Rotterdams Philharmonisch Orkest, het Radio Filharmonisch Orkest, het Orchestre philharmonique de Radio France, en het Sinfonieorchester Basel). Daarnaast treedt het re:orchestra regelmatig op in concertzalen en op festivals door heel Europa. Ze hebben onlangs opgetreden in het Kurhaus in Wiesbaden, de Doelen in Rotterdam, het ISO Festival in Malta en het M4 Culture Festival in de Zwitserse plaats Crans-Montana.

Het orkest heeft zijn eigen concertserie in Nederland en werkt vaak samen met videokunstenaars, dansers en acteurs. Het re:orchestra staat bekend om zijn uitstekende concerten, vernieuwende multidisciplinaire projecten en hun groeiende publiek van jonge mensen.
Wilt u meer informatie? Ga dan naar www.re-orchestra.com

De Mexicaans-Nederlandse dirigent **Roberto Beltrán-Zavala** wordt algemeen gezien als een inspirerende en krachtige muzikant. Hij heeft inmiddels een internationale reputatie opgebouwd als een artiest met indrukwekkende en opwindende uitvoeringen van laatromantisch en twintigste-eeuws repertoire in Nederland, België, Duitsland, Malta, Roemenië, Polen, Zwitserland en Mexico. Recente hoogtepunten waren uitvoeringen van muzikale hoekstenen zoals Mahler's Eerste Symfonie en *Das Lied von der Erde*, Stravinsky's *Symphony in Three Movements*, Bartók's *Miraculous Mandarin Suite*, maar ook belangrijke werken van de twintigste eeuw zoals Varèse's *Octandre* en *Offrandes*, Boulez's *Éclat* en Messiaen's *Et exspecto resurrectionem mortuorum*.

Roberto Beltrán-Zavala is de artistiek directeur van het Rotterdamse re:orchestra, waarmee hij regelmatig in grote Europese concertzalen optreedt, en is onlangs benoemd tot chef-dirigent van het Orquesta Sinfónica de Guanajuato in Mexico. Daarnaast is hij werkzaam als chef-dirigent van het AKOM Ensemble, een hedendaagse muziekgroep uit Nederland.

Wilt u meer informatie? Ga dan naar www.robertobeltranzavala.com

Dmitri Schostakowitsch / Rudolf Barschai: Kammersymphonien op. 73a und op. 83a

Aus Dmitri Schostakowitschs langjähriger Beziehung zu bedeutenden Quartettformationen wie dem Beethoven-Quartett (1923–1990) und dem Borodin-Quartett (seit 1945) ging einer der wichtigsten Beiträge des 20. Jahrhunderts zur Gattung Streichquartett hervor. Die fünfzehn Quartette, die Schostakowitsch in den Jahren 1938 bis 1974 komponierte, sind von höchst unterschiedlichem Geist und Charakter, doch sie bekunden alle eine meisterliche Handschrift: makellose formale Klarheit, unendlicher Reichtum an Ideen und Fantasie sowie subtile thematische Vernetzung.

Rudolf Barschai (1924–2010) – enger Freund Schostakowitschs, bedeutender Dirigent und Bratschist des Borodin-Quartetts – machte es sich zur Aufgabe, Schostakowitschs Streichquartette Nr. 3, 4, 8 und 10 zu orchestrieren. Seit ihrer Veröffentlichung gehören diese Fassungen, die vom Komponisten gebilligt wurden, zum Kernrepertoire von Kammerorchestern in der ganzen Welt.

Die Streichquartette Nr. 3 und 4 entstanden 1946 und 1949, als die Sowjetunion schwere Zeiten durchlitt. In den Nachwehen des Zweiten Weltkriegs war das Jahr 1946 von Zerstörung, Armut und Elend gezeichnet, während drei Jahre darauf der stalinistische Terror in vollem Gange war. Angesichts der Tatsache, dass Schostakowitschs Sprache stark auf Kommunikation angelegt ist – musikalische Elemente sind häufig mit außermusikalischen Botschaften versehen und spielen eine wichtige Rolle für die Gesamtaussage – nimmt es nicht wunder, dass Schostakowitschs Ästhetik in den letzten dreißig Jahren für mancherlei Auseinandersetzungen sorgte: „Meinte“ er, was er komponierte? Wollte er das Regime zufriedenstellen oder verspotten? Verstecken sich „geheime Botschaften“ in seiner Musik? Doch wenngleich viele seiner Werke als „kryptisch“ gelten dürfen, klären sich Rolle, Bedeutung und Ausdruckswert seiner rhetorischen Mittel, sobald man ein Werk in seiner Gesamtheit betrachtet.

Ein wiederkehrendes Element in Schostakowitschs Schaffen ist die Verwendung von „volkstümlicher“ Musik – Themen, die an den Zirkus erinnern, Zigeunerweisen, jüdische Melodien und so weiter. Schostakowitsch verwendete folkloristische Elemente auf vielfältige

Art und Weise, um unterschiedliche Gedanken zu vermitteln und die höchst unmittelbare Emotion einer bestimmten Melodie hervorzurufen.

Der von Klezmermusik inspirierte Höhepunkt am Ende des Quartetts op.83, die „clownesken“ Themen im ersten Satz des Quartetts op.73, dessen kriegigerischer dritter Satz sowie darauf das tief empfundene, tragisch-dramatische *Adagio* – dies alles fügt sich zu einem größeren Bild zusammen: das Bild einer Welt, wie Dmitri Schostakowitschs sie erlebte. Eine turbulente, oft unmenschliche und grausame Welt, aber auch eine Welt voll Hoffnung – jener Hoffnung, die in seinem Herzen immer lebendig blieb, eine Hoffnung, wie wir sie – bescheiden, aber kraftvoll und aufrichtig – in den Schlusstakten der beiden Kammer-symphonien hören können.

Kammersymphonie op. 73a

Das 1946 komponierte Streichquartett Nr.3 op.73 wurde als „formalistisch“ kritisiert, und man warf ihm vor, Schreckensbilder darzustellen sowie – wegen seines offenen, un abgeschlossenen Ausgangs – versteckte, subversive Botschaften zu enthalten. Kurz vor der Uraufführung versah Schostakowitsch jeden Satz mit einem Titel in der Art einer Kriegserzählung. Auf diese Weise wollte er offenbar den Erwartungen des Regimes entsprechen und weiterer Kritik aus dem Weg gehen, denn gleich nach der Premiere zog er diese Titel wieder zurück.

Barschais Orchestrierung ist von subtiler Transparenz und belässt den komplizierten polyphonen Passagen ihre Klarheit. Zusätzlich zu den Holzbläsern (Flöte, Oboe, Englischhorn, Klarinette, Fagott) sorgt eine Harfe für ätherische Farbtöne, die den oft ambivalenten Charakter des Werks wirkungsvoll unterstreichen.

Der erste Satz ist die Bühne für ein Puppenspiel mit clownesken Melodien, das auf recht steife Weise präsentiert wird. Der in Wirklichkeit sarkastische Charakter des Satzes erweist sich in der Durchführung, wenn die Polyphonie den Zusammenbruch der bestehenden Ordnung zugunsten einer Groteske bewirkt.

Der zweite Satz basiert auf einem Ostinatomotiv aus drei Vierteln, über dem verschiedene Texturen und Schichten entstehen. Er beginnt mit einem lebhaften, folkloristisch anmutenden Thema, das sich ins Orchester ausdehnt, worauf eine verträumte Pianissimo-Passage zu

leichten, schweifenden Melodien hinüberleitet, die Barschai in Violinen, Flöte, Fagott und Harfe brillieren lässt. Die Mehrdeutigkeit des Werks in seiner Gesamtheit gibt sich in diesem Satz allmählich zu erkennen.

Der dritte Satz ist ein typisches Beispiel für Schostakowitschs „Kriegsmusik“ und wirkt wie ein Vorgriff auf das „Stalin-Scherzo“ der Symphonie Nr. 10. Harsche Fortissimo-Akkorde, Marschrhythmen, unablässige Dissonanzen und brutale melodische Gesten suggerieren die grausamen Klänge des Schlachtfelds. Der Satz beginnt und endet als eine einzige Energieexplosion, die keinen Raum für Ruhepausen lässt.

Im Juli 1946 komponierte Schostakowitsch während eines Besuchs bei seiner Mutter in Leningrad den vierten Satz – vielleicht der lyrischste und unmittelbarste des gesamten Quartetts. Ein ernstes, fast trübsinniges Thema führt ein Zwiegespräch mit gramvollen Melodie-linien; dieses Zwiegespräch mündet in einen spannungsvollen Höhepunkt, um in einem düsteren, das erste Thema anstimmenden Solo (bei Barschai im Fagott) zu verklingen. Den dunklen, dramatischen Charakter schuldet dieser Satz wahrscheinlich den Gefühlen des Komponisten beim Anblick seiner zerstörten Heimatstadt.

Symbolik und Bedeutung der verschiedenen Themen und Charaktere werden im fünften und letzten Satz evident. Ein vager, vorsichtiger Anfang, gefolgt von einer träumerischen Melodie in den Ersten Violinen, der überraschende Auftritt eines fröhlichen Volkslieds und das scheinbar endlose Umherschweifen des ersten Themas – sie alle unterliegen der unvermeidlichen Konfrontation mit der Realität: Das tragische Thema des vierten Satzes kehrt in einem überwältigenden Fortissimo-Tutti wieder, das den Höhepunkt darstellt. Nach einem hochdramatischen Cellosolo löst sich allmählich alles auf; Themen und Melodien kehren resigniert und kraftlos zurück, und am Ende steht ein ätherischer, offener Ausklang: ein F-Dur-Akkord, der den Eindruck unendlicher Weite vermittelt. In dieser Unendlichkeit stellt eine Solovioline eine letzte Frage – und erzeugt ein Gefühl ewiger Hoffnung.

Kammersymphonie op. 83a

Das Streichquartett Nr. 4 op. 83 wurde 1949 komponiert und 1953, nach Stalins Tod, uraufgeführt. Es gehört zu einer Gruppe von Werken mit jüdischen Motiven und ist das letzte in Schostakowitschs Schaffen, das diesen Einfluss zeigt. Schostakowitsch identifizierte sich sehr mit den Juden als Opfer von Diskriminierung und systematischer Verfolgung sowie mit ihrer Musik, die er zutiefst bewunderte. In dem Buch Zeugenaussage wird er folgendermaßen zitiert: „Die Juden wurden zum Symbol für mich. Die ganze Wehrlosigkeit des Menschen verdichtete sich in ihnen ... Jüdische Volksmusik ... ist fast immer Lachen unter Tränen. Diese Qualität der jüdischen Volksmusik steht meiner Vorstellung davon, was Musik sein sollte, sehr nahe.“

1949 gab es starke antisemitische Strömungen in der Sowjetunion; dies mag erklären, warum das Quartett op. 83 erst vier Jahre nach seiner Fertigstellung uraufgeführt wurde: Damals könnte es ein gefährliches Unterfangen gewesen sein, ein von jüdischer Volksmusik inspiriertes Werk zu komponieren. Das Quartett lag dem Komponisten sehr am Herzen; er sah in ihm ein Werk, dessen Bedeutung ebenso besonders war wie sein Wert.

Die Orchestrierung dieses Quartetts sieht ein größeres Ensemble vor als op. 73a; neben den Holzbläsern kommen zwei Hörner, eine Trompete sowie Schlagwerk zum Einsatz. Es ist bemerkenswert, wie Barschai trotz der Verwendung eines relativ kleinen Orchesters eine fast symphonische Klangfülle erzielt, insbesondere beim Höhepunkt des letzten Satzes.

Der erste Satz beginnt mit einem folkloristisch getönten, pastoralen Thema, das sich bald in einen schrillen Chor hoher Stimmen verwandelt und für eine spannungsreiche, dramatische Passage sorgt. Nach einer kurzen, innigen Überleitung durchläuft der Mittelteil lange, folgenlose Melodielinien, bis das Anfangsthema wiederkehrt, um den Satz zu beschließen.

Der zweite Satz bekundet auf meisterliche Weise melodische Erfindungsgabe und Verarbeitungskunst. Die Eingangsmelodie (bei Barschai in der Oboe) schwingt in einer großen Geste weit in den Satz aus und führt direkt zum Höhepunkt, an dem sie von Horn, Celli, Englischhorn und, schließlich, Ersten Violinen auf dem Gipfel der Ausdrucksintensität übernommen wird. Nach diesem umfänglich entwickelten Ausbruch wirken stille Melodievariationen und kurze Choräle wie die letzten Spuren eines Tränenausbruchs.

Eine der bemerkenswertesten Eigenschaften von Schostakowitschs Tonsprache ist die Fähigkeit, die verborgene Grundspannung eines scheinbar einfachen musikalischen Kontextes darzustellen. Dies ist der Fall im dritten Satz, in dem der Komponist ein musikalisches Umfeld erschafft, in dem verschiedene Elemente herannahen und entschwinden – und solcherart den statischen Charakter ihrer Umgebung betonen. Schostakowitsch, so heißt es, habe stets einen Koffer mit Kleidung und persönlichen Gegenständen bereitgehalten für den Fall, dass die Geheimpolizei ihn abholen würde. In diesem Satz sieht man den Komponisten förmlich vor sich, wie er lange, furchtsame und zähe Stunden ausharrt, während in seinem Kopf Melodien aufkeimen, Soldaten vorbeiziehen und von fern Marschtrompeten erklingen.

Der vierte und letzte Satz beginnt mit einer unheilvollen Melodie für Fagott und Pizzikato-Streicher in einem rezitativischen Stil, der eine fast rituelle Atmosphäre erzeugt. Es folgen einige extrovertierte Tänze im Klezmer-Stil und in unterschiedlichen Besetzungen, bis ein befreiender, kathartischer Höhepunkt erreicht wird. Ein ähnlicher Klezmer-Tanz findet sich auch im Finale des Klaviertrios Nr. 2 op. 67 – Schostakowitschs Formulierung „Lachen unter Tränen“ drückt vielleicht das Wesen dieser Tänze aus, ihr Bekenntnis zur unverbrüchlichen Freiheit des Geistes – eines Geistes, der im Angesicht der Tragödie wieder aufstehen und tanzen wird.

© *Roberto Beltrán-Zavala 2015*

Turceasca si hora de la Goicea (Türkischer Tanz und Tanz aus Goicea)

Hora ist der Oberbegriff für einen beliebten traditionellen Rundtanz aus Südosteuropa, bei dem die Tänzer einander an die Hand nehmen. Eine Hora kann vielen verschiedene Stile und Stimmungen annehmen. In diesem Werk habe ich zwei Horas von unterschiedlicher Herkunft, aber ähnlichem Charakter kombiniert, um ein abwechslungsreicheres, substantielleres Stück zu schaffen. Die Turceasca hat ihre Ursprünge in der türkisch-orientalischen Tanzmusik (*öçek* und *cifteteli*) und in der traditionellen osmanischen Marschmusik. In der östlichen Region Dobrudscha, die zwischen dem Unterlauf der Donau und dem Schwarzen Meer liegt, haben diese ursprünglich byzantinischen und osmanischen Traditionen einen

besonders starken Einfluss ausgeübt. Im dortigen Hinterland, nahe der Donau und der südlichen Grenze, liegt das Städtchen Goicea. *Hora de la Goicea* ist eine sehr beliebte Tanzweise, die traditionell auf dem Kaval (einer Flöte) gespielt wird.

Suite mit rumänischen Melodien

Dieses Stück vereint Volksweisen aus Siebenbürgen und der Walachei – zwei Regionen, die eine wichtige Inspirationsquelle für Komponisten wie Brahms, Liszt und Bartók darstellten. Die Melodien erklingen eine nach der anderen, wobei sich die Geschwindigkeit bis zum Schluss fortwährend erhöht.

Russischer Klezmer-Tanz

Hierbei handelt es sich um das Arrangement eines traditionellen und sehr beliebten Klezmer-Tanzes, der auch heute noch oft bei traditionellen jüdischen Festen gespielt wird. Gegenüber traditionellen Klezmer-Formationen sieht das vorliegende Arrangement ein vergleichsweise großes Ensemble vor.

© *Vasile Nedea* 2015

Die rumänische Multi-Instrumentalist **Vasile Nedea** gilt international als ein Virtuose auf dem Cimbalom und dem Akkordeon. Er tritt regelmäßig in großen Konzertsälen in aller Welt auf, spielt in verschiedensten Instrumentalensembles und mit Künstlern unterschiedlichster musikalischer Herkunft. Darüber hinaus ist Vasile Nedea auch als Komponist und Arrangeur für Orchester und Ensembles sowie für Film, Theater und Tanzproduktionen tätig. Seine Musik hat ihre Wurzeln vor allem in seiner eigenen Roma-Tradition.

Im Jahr 2009 gegründet und von der internationalen Presse als ein „hervorragendes Ensemble“ titulierte, ist **the re:orchestra** eine junge und leidenschaftliche Formation mit einer einzigartigen Energie. Regelmäßig tritt the re:orchestra auf Festivals und in Konzert-

sälen in ganz Europa auf; seine Mitglieder sind in einigen der führenden Orchester Europas aktiv (Rotterdammer Philharmoniker, Radio Filharmonisch Orkest, Orchestre Philharmonique de Radio France, Sinfonieorchester Basel u.a.). Zu den Terminen aus jüngerer Zeit gehören Auftritte im Kurhaus Wiesbaden, de Doelen in Rotterdam, beim ISO Festival Malta und dem M4 Culture Festival in Crans-Montana/Schweiz.

In den Niederlanden hat das Orchester eine eigene Konzertreihe, in deren Rahmen es oft mit Videokünstlern, Tänzern und Schauspielern zusammenarbeitet. Herausragende Konzerte, bahnbrechende multidisziplinäre Projekte und ein rasant wachsendes junges Publikum sind das Markenzeichen des Orchesters geworden.

Weitere Informationen finden Sie auf www.re-orchestra.com

Der mexikanisch-niederländische Dirigent **Roberto Beltrán-Zavala** wird von Publikum wie Orchestern als ein inspirierender, spannender und energiegeladener Musiker geschätzt. Seine beeindruckenden, elektrisierenden Aufführungen des Repertoires der Spätromantik und des 20. Jahrhunderts verschaffen ihm international Aufmerksamkeit – u.a. in den Niederlanden, in Belgien, Deutschland, Malta, Rumänien, Polen, der Schweiz und Mexiko. Zu den aktuellen Highlights gehören gefeierte Aufführungen musikalischer Meilensteine wie Mahlers Erster Symphonie und *Das Lied von der Erde*, Strawinskys *Symphonie in drei Sätzen*, Bartóks Suite *Der wunderbare Mandarin* sowie wichtiger Werke des 20. Jahrhunderts wie Varèses *Octandre* und *Offrandes*, Boulez' *Éclat* und Messiaens *Et exspecto resurrectionem mortuorum*.

Roberto Beltrán-Zavala ist Künstlerischer Leiter des Ensembles the re:orchestra, mit dem er regelmäßig auf bedeutenden europäischen Konzertpodien gastiert. Soeben wurde er zum Chefdirigenten des Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato in Mexiko ernannt; darüber hinaus ist er Chefdirigent des auf zeitgenössische Musik spezialisierten AKOM Ensemble aus den Niederlanden.

Weitere Informationen finden Sie auf www.robortobeltranzavala.com

Dimitri Chostakovitch / Rudolf Barchaï : **Symphonies de chambre op. 73a et op. 83a**

La longue relation de Chostakovitch avec des ensembles réputés comme le Quatuor Beethoven et le Quatuor Borodine contribuèrent à l'un des apports les plus importants du vingtième siècle au genre du quatuor à cordes. Composés entre 1938 et 1974, les quinze quatuors de Chostakovitch bien qu'extrêmement variés en ce qui concerne l'esprit et le caractère, font preuve d'une maîtrise magistrale : clarté formelle incomparable, invention et fantaisie infinies et cohérence thématique raffinée.

Rudolf Barchaï (1924–2010), chef d'orchestre de premier plan, altiste au sein du Quatuor Borodine et ami intime de Chostakovitch, s'est attelé à l'orchestration des troisième, quatrième, huitième et dixième quatuors de Chostakovitch. Son travail a été approuvé par le compositeur, et depuis la publication de ces arrangements, ceux-ci sont devenus très populaires au sein du répertoire des orchestres de chambre du monde entier.

Les troisième et quatrième quatuors à cordes ont été respectivement composés en 1946 et 1949 pendant une période d'instabilité en Union soviétique. En 1946, la Seconde Guerre mondiale n'avait laissé que destruction, pauvreté et misère derrière elle alors qu'en 1949, la terreur stalinienne sévissait. On sait que le langage musical de Chostakovitch était fortement rhétorique et qu'il recourait souvent à des éléments musicaux afin de transmettre un message extra-musical et de jouer un rôle dans le message global. Il n'est donc pas surprenant que l'esthétique de Chostakovitch ait fait l'objet de débats depuis trente ans : voulait-il vraiment « dire » ce qu'il a écrit ? Écrivait-il pour satisfaire le régime ou pour s'en moquer ? Y a-t-il des « messages secrets » cachés dans sa musique ? Beaucoup de ses œuvres peuvent ainsi être qualifiées de « cryptiques », mais le rôle ainsi que l'importance et la valeur expressive de ses éléments rhétoriques deviennent évidents une fois que l'on a parcouru une pièce en entier.

Un élément récurrent dans l'œuvre de Chostakovitch est l'utilisation de musiques « populaires » comme par exemple des thèmes qui rappellent le cirque, la musique tzigane ou des mélodies juives. Chostakovitch a utilisé des éléments folkloriques de différentes manières afin de transmettre des idées différentes et de faire appel à l'émotion la plus immédiate que peut provoquer une mélodie.

Le point culminant teinté de musique klezmer de la fin de l'op.83 et les thèmes «clownesques» du premier mouvement, de l'op.73,, le troisième mouvement «guerrier» et l'*Adagio* tragique et dramatique qui le suit sont tous des éléments qui composent une image plus vaste: celle du monde à l'époque de Dimitri Chostakovitch, tel qu'il le voyait. Un monde turbulent, souvent inhumain et cruel, mais aussi un monde d'espoir. Un espoir qui est toujours resté vivant dans son cœur. Un espoir que nous pouvons entendre, humble mais néanmoins puissant et sincère, dans les dernières mesures des deux symphonies de chambre.

Symphonie de chambre, op.73a

Le troisième Quatuor à cordes op.73 a été composé en 1946. L'œuvre a été violemment attaquée pour son formalisme et accusée de dépeindre des horreurs et, en raison de sa conclusion ouverte, de contenir, dissimulés, des messages subversifs. Chostakovitch a fourni, juste avant la création de l'œuvre, des titres pour chacun des mouvements, à la manière d'un récit de guerre. Il a probablement agi ainsi afin de satisfaire aux attentes du régime et d'éviter d'être l'objet de nouvelles critiques puisqu'il retirera ces titres immédiatement après.

Dans son orchestration de ce quatuor, Barchaï recourt à une transparence raffinée qui permet de préserver la clarté des passages polyphoniques complexes. En plus des bois (flûte, hautbois, cor anglais, clarinette et basson), l'ajout d'une harpe apporte une couleur éthérée qui souligne efficacement le caractère souvent ambigu de l'œuvre.

Le premier mouvement ouvre le rideau sur un spectacle de marionnettes avec des mélodies clownesques exposées assez raideusement. La véritable nature sarcastique du mouvement se révèle dans la section du développement alors que la polyphonie crée un effondrement de l'ordre établi et génère une esthétique grotesque.

Le deuxième mouvement est parcouru par un motif en ostinato de trois noires sur lesquelles différentes textures et différentes sphères sont créées. Le mouvement commence avec un thème folklorique robuste qui est développé par l'orchestre. Suit un passage *pianissimo* rêveur qui ouvre la porte à la lumière, des mélodies errantes, brillamment arrangées pour violons, flûte, basson et harpe par Barchaï. C'est dans ce mouvement que l'ambiguïté de l'œuvre dans son ensemble commence à se faire sentir.

Le troisième mouvement est un exemple typique de la musique « guerrière » de Chostakovitch et anticipe fortement le scherzo « stalinien » de sa Dixième Symphonie. Des accords *fortissimo* violents, des rythmes de marche, de constantes dissonances et des gestes mélodiques brutaux évoquent les bruits féroces du champ de bataille. Le mouvement commence et se termine comme une seule explosion d'énergie sans interruption.

Chostakovitch a composé le quatrième mouvement en juillet 1946 alors qu'il séjournait chez sa mère à Leningrad. Il s'agit peut-être du mouvement le plus lyrique et le plus spontané de tout le quatuor. Un thème à l'allure sévère, presque funèbre, interagit avec les lignes mélodiques tristes. L'interaction conduit à un point culminant tendu qui s'évanouit dans un solo sombre (au basson dans l'orchestration de Barchaï) qui reprend le premier thème. Ce mouvement doit vraisemblablement son caractère pessimiste et dramatique aux sentiments du compositeur lorsqu'il vit l'étendue de la dévastation de sa ville natale.

Le symbolisme et la signification des différents thèmes et des différents climats deviennent évidents durant le cinquième et dernier mouvement. Une introduction vague et méfiante est suivie d'une mélodie rêveuse exposée par les premiers violons, une apparition inattendue d'un air folklorique joyeux et le propos décousu apparemment sans fin du sujet d'ouverture. Tout cela succombe ensuite à l'inévitable confrontation avec la réalité : le thème tragique du quatrième mouvement revient dans un écrasant tutti *fortissimo* qui constitue le point culminant. Après un solo hautement dramatique du violoncelle, l'ensemble se dissout lentement, les thèmes et les mélodies reviennent, résignés, avec une énergie minimale et on arrive enfin à la fin ouverte éthérée : un accord de fa majeur qui suggère un espace infini. Dans cette infinité, un violon seul pose une dernière question et suscite un sentiment d'espoir éternel.

Symphonie de chambre, op. 83a

Le quatrième Quatuor (op. 83) a été composé en 1949 et créé en 1953, après la mort de Staline. Il appartient à ce groupe d'œuvres qui contiennent des éléments juifs et est le dernier dans l'œuvre de Chostakovitch à présenter cette caractéristique. Chostakovitch s'identifiait fortement avec les Juifs en tant que victimes de discrimination et de persécutions systéma-

tiques, ainsi qu'avec leur musique qu'il admirait profondément. Dans l'ouvrage *Témoignage*, le compositeur est cité : « Pour moi, les Juifs sont devenus un symbole. Ils ont concentré en eux toute la vulnérabilité humaine. (...) La musique folklorique juive (...) est presque toujours du rire à travers des larmes. Cette caractéristique de la musique folklorique juive est proche de ma conception de la musique. »

En 1949, l'antisémitisme était répandu dans l'Union soviétique, ce qui pourrait expliquer pourquoi l'opus 83 ne sera créé que quatre ans après sa composition : écrire une pièce inspirée par la musique folklorique juive aurait pu s'avérer une entreprise dangereuse à l'époque. Ce quatuor était important pour le compositeur qui le considérait comme un travail doté d'une signification et d'une valeur particulières.

L'orchestration de ce travail réclame de plus grands effectifs que ceux de l'opus 73a et ajoute non seulement les bois, mais aussi deux cors et une trompette ainsi que des percussions. Il est remarquable de voir comment Barchaï, malgré le recours à un orchestre de taille relativement modeste, parvient à une sonorité quasi symphonique, en particulier dans le point culminant du dernier mouvement.

Le premier mouvement débute par un thème pastoral, proche du folklore, qui se développe rapidement pour arriver à un chœur strident de voix aiguës, créant une climat tendu et dramatique. Après une transition, aussi brève qu'intime, la section centrale erre à travers de longues lignes mélodiques, à l'allure incertaine après quoi le thème d'ouverture revient cette fois-ci en tant que section conclusive.

Le deuxième mouvement est un superbe exemple d'invention et de développement mélodiques. La mélodie d'ouverture, exposée par le hautbois dans l'orchestration de Barchaï, se développe longuement et dans un seul tenant au sein du mouvement et mène directement à l'apogée où le cor, les violoncelles, le cor anglais puis les premiers violons se succèdent au plus fort de l'intensité expressive. Après cette longue progression et cet éclat, des variations calmes sur la mélodie et des chorals brefs apparaissent comme les dernières larmes après une crise de larmes.

L'une des caractéristiques les plus remarquables du langage musical de Chostakovitch est sa capacité à dépeindre l'invisible, la tension sous-jacente d'un contexte musical en appa-

rence simple. C'est le cas du troisième mouvement dans lequel le compositeur crée un environnement musical à travers duquel des éléments passent, en se rapprochant puis en disparaissant, soulignant le caractère statique de leur environnement. Il a souvent été dit que Chostakovitch conservait en permanence une valise prête avec ses vêtements et ses objets personnels, dans le cas où la police secrète serait venue le chercher. Dans ce mouvement, on peut presque imaginer le compositeur, passant de longues heures dans la crainte et l'attente pendant que des mélodies surgissent dans sa tête. Les soldats passent et les trompettes de la procession sont entendues au loin.

Le quatrième et dernier mouvement débute par une mélodie à l'allure sinistre écrite pour le basson et les cordes en *pizzicato* dans un style proche du récitatif qui crée une atmosphère quasi rituelle. La musique continue avec un groupe de danses extraverties proches du klezmer dans de multiples combinaisons instrumentales avant d'arriver à un paroxysme libérateur et cathartique. On retrouve également une danse à l'allure semblable de klezmer dans la finale du second Trio pour piano, op. 67. Pour reprendre les propres mots de Chostakovitch, le «rire à travers les larmes» est peut-être au cœur de ces danses, un concept qui implique une liberté éternelle de l'esprit : un esprit qui, face à la tragédie, va se lever et danser à nouveau.

© Roberto Beltrán-Zavala 2015

Turceasca si hora de la Goicea (Danse turque et danse de Goicea)

Hora est le terme générique pour la danse folklorique populaire traditionnelle de l'Europe du sud-est où les gens se prennent par la main et dansent en cercle. La *hora* peut emprunter de nombreux styles et des caractères différents. J'ai combiné dans cette pièce deux *horas* d'origines différentes mais au caractère similaire pour créer une pièce plus variée et substantielle. Le *turceasca* a ses origines dans la musique de dance orientale turque appelée *öçek* et *cifteteli*, ainsi que dans la musique de parade ottomane traditionnelle. Ces traditions d'origines byzantines et ottomanes ont exercé une influence particulièrement forte dans la région orientale de Dobrogea, entre le Danube et la mer Noire. Dans tout le pays, près du

Danube et de la frontière sud est du village de Goicea, la *Hora de la Goicea* est une mélodie de danse très populaire et est traditionnellement jouée sur un type de flûte appelé *kaval*.

Suite de mélodies roumaines

Cette pièce est une compilation des mélodies de la Transylvanie et de la Valachie, deux régions qui ont été une importante source d'inspiration pour des compositeurs tels que Brahms, Liszt et Bartók. Les mélodies sont jouées les unes après les autres pendant que le tempo accélère jusqu'à la fin.

Dance klezmer russe

Cette pièce est un arrangement d'une danse klezmer traditionnelle, très populaire et jouée régulièrement encore de nos jours lors des fêtes juives traditionnelles. Cet arrangement réclame un ensemble assez important par rapport aux formations traditionnelles klezmer.

© *Vasile Nedea 2015*

Le multi-instrumentiste roumain **Vasile Nedea** est reconnu à travers le monde en tant que virtuose du cymbalum et de l'accordéon. Il se produit régulièrement dans les salles de concert les plus importantes au sein d'une multitude de formations instrumentales et en compagnie de musiciens aux horizons musicaux très variés. Vasile Nedea est également actif en tant que compositeur et arrangeur, et travaille pour des orchestres et des ensembles ainsi que pour le cinéma, le théâtre et la danse. Sa musique est principalement enracinée dans son origine rom.

Fondé en 2009 et décrit dans la presse internationale comme «un superbe ensemble», **re:orchestra** est un groupe jeune et passionné à l'énergie unique. Avec ses membres également actifs au sein de certains des plus grands orchestres d'Europe comme l'Orchestre philharmonique de Rotterdam, l'Orchestre philharmonique de la radio néerlandaise, l'Orchestre

Philharmonique de Radio France et l'Orchestre Symphonique de Bâle, re:orchestra se produit régulièrement dans le cadre de festivals et dans des salles de concert à travers l'Europe. Parmi ses apparitions récentes, mentionnons celles au Kurhaus de Wiesbaden, au Doelen à Rotterdam, au Festival ISO de Malte et au Festival de la Culture M4 à Crans-Montana, en Suisse.

L'orchestre offre sa propre série de concerts au Pays-Bas et se produit souvent en compagnie d'artistes vidéastes, de danseurs et d'acteurs. Concerts exceptionnels, projets multidisciplinaires innovateurs et une popularité montant en flèche auprès d'un jeune public sont les marques de fabrique de l'orchestre.

Pour plus d'informations, veuillez consulter le site www.re-orchestra.com

Largement considéré par le public et les orchestres comme un musicien stimulant, fascinant et doté d'une grande force, le chef mexico-néerlandais **Roberto Beltrán-Zavala** est en train de rapidement se mériter une réputation internationale enviable pour ses exécutions impressionnantes et électrisantes du répertoire postromantique et du vingtième siècle au Pays-Bas, en Belgique, en Allemagne, à Malte, en Roumanie, en Pologne, en Suisse et au Mexique. Parmi ses faits marquants récents, mentionnons de brillantes exécutions des piliers du répertoire tels que la première Symphonie et *Das Lied von der Erde* de Mahler, la *Symphonie en trois mouvements* de Stravinsky, la suite du *Mandarin merveilleux* de Bartók ainsi que des œuvres importantes du vingtième siècle tels qu'*Octandre* et *Offrandes* d'Edgar Varèse, *Éclat* de Pierre Boulez et *Et expecto resurrectionem mortuorum* d'Olivier Messiaen.

En 2015, Roberto Beltrán-Zavala occupait le poste de directeur artistique de re:orchestra de Rotterdam: avec lequel il est régulièrement l'invité des plus grandes salles de concerts d'Europe et avait récemment été nommé chef d'orchestre principal de l'Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato au Mexique. Il était également chef principal de l'AKOM Ensemble, un groupe de musique contemporaine basé aux Pays-Bas.

Pour plus d'informations, veuillez consulter le site www.robertobeltranzavala.com

THE RE:ORCHESTRA
ROBERTO BELTRÁN-ZAVALA *artistic director*

Emeline Dessi *flute*

Juan Pedro Garcia *oboe*

Marije Slot *cor anglais*

Tomasz Zymła *clarinet*

Nadine van de Merwe *bassoon*

Sander van Dijk *horn*

Elske Groen *horn*

Anne Oelers *trumpet*

Niels Verbeek *percussion*

Jaike Bakker *harp*

Violin I:

Marina Meerson *leader*

Sergio Aparicio Rodriguez

Lieske Deij

Francesco Vulcano

Rasa Kumsare

Mara Oosterbaan

Violin II:

Nicolai Bernstein *principal*

Eline Pauwels

Ephraim Feeves

Marie Chiarizia

Wiesje Nuiver

Inger van Vliet

Viola:

Hara van Amersfoort *principal*

Annemieke Huls

Katya Woloshyn

Lidwine Dam

Cello:

Wijnand Hulst *principal*

Phoebe Lin

Clotilde Lacroix

Jan Willem Troost

Double Bass:

Arjen Leendertz *principal*

James Oesi

THE ACTIVITIES OF THE RE:ORCHESTRA AND THE ESSENTIAL MUSIC PROJECT
ARE GENEROUSLY SUPPORTED BY:

The City of Rotterdam

M4 Culture

Stichting Swart – van Essen

Stichting Organisatie van Effectenhandelaren te Rotterdam

Gilles Hondius Foundation

Gravin van Bylandt Stichting

Stichting Bevordering van Volkskracht

Erasmus Stichting Rotterdam

Van den Berch van Heemstede Stichting

Dr John Vassallo

Dr Marianne Noll

ESSENTIAL MUSIC PROJECT PARTNERS:

M4 Culture www.apachacademy.ch

Fine Sound Productions www.finesoundproductions.com

Polyhymnia International www.polyhymnia.com

Stof Rotterdam www.stofrotterdam.nl

MCO Studios www.mcogebouw.nl

CODARTS www.codarts.nl

Concert- en congresgebouw de Doelen www.dedoelen.nl

The music on BIS's Hybrid SACs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: August 2014 at the Music Centre for Dutch Radio and Television, Studio MCO 5, Hilversum, The Netherlands
Producer: Michael Fine
Assistant producer: Tamra Saylor Fine
Sound engineer: Erdo Groot

Equipment: Neumann, DPA and Schoeps microphones with Polyhymnia buffer amplifier electronics;
Merging Technologies Horus pre-amplifier and high-resolution A/D converter;
Sequoia and Pyramix digital audio workstations; Sennheiser headphones, B&W loudspeakers
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing: Michael Fine (edited with Magix Sequoia 13)
Mixed and mastered by Michael Fine and Erdo Groot at Polyhymnia Studios, Baarn, The Netherlands

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Roberto Beltrán-Zavala 2015; © Vasile Nedea 2015
Translations: Margriet Schouten (Dutch); Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Cover design: Stof Rotterdam / Shostakovich illustration: Tom Slegtenhorst
Photo of Roberto Beltrán-Zavala: © Rene Castelijm
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 info@bis.se www.bis.se

BIS-2227 © & © 2015, BIS Records AB, Åkersberga.

Roberto Beltrán-Zavala



BIS-2227