



STRAWINSKY
Die Geschichte vom Soldaten

ISABELLE FAUST
DOMINIQUE HORWITZ

COPPOLA _ ZAFRA _ FRIEDRICH _ VAN RIJEN _ DE BOEVÉ _ CURFS

B.

Élégie - Duo Concertant
ALEXANDER MELNIKOV

IGOR STRAWINSKY (1882-1971)

- 1 | **Élégie** für Violine solo (1944) 5'15

© Schott Music GmbH & Co.

Duo concertant* für Violine und Klavier (1932)

- 2 | I. Cantilène 2'56
3 | II. Églogue I 2'22
4 | III. Églogue II 3'22
5 | IV. Gigue 4'27
6 | V. Dithyrambe 3'23

© Boosey & Hawkes

Die Geschichte vom Soldaten (Histoire du soldat)

Gelesen, gespielt und getanzt in zwei Teilen

Text von CHARLES FERDINAND RAMUZ (1918)

in der deutschen Nachdichtung von Hans Reinhart

1. Teil

- 7 | Marsch des Soldaten. Marschmelodie 1'46
8 | *Ein hübscher Fleck* 1'32
9 | Musik der 1. Szene: Kleine Stücke am Bachufer 2'33
10 | *Der Teufel taucht auf* 4'35
11 | Marsch des Soldaten. Marschmelodie (Wiederholung) 1'36
12 | *Man hat's geschafft* 2'21
13 | Musik der 2. Szene: Pastorale 2'56
14 | *Du Räuber! Mehr als Räuber! - Er liest im Buch* 3'44
15 | Musik der 3. Szene: Kleine Stücke am Bachufer (Wiederholung) 0'45
16 | *Er fühlt sich müde* 3'21

2. Teil

- 17 | Marsch des Soldaten. Marschmelodie (Wiederholung) 1'42
18 | *In einem anderen Land* 2'24
19 | Der Königsmarsch 4'03
20 | *Vom König gleich empfangen* 2'38
21 | Kleines Konzert 2'53
22 | Drei Tänze: 1. Tango 2'27
23 | 2. Walzer 2'09
24 | 3. Ragtime 2'24
25 | Tanz des Teufels 1'15
26 | Kleiner Choral 0'42
27 | Des Teufels Lied 0'32
28 | Großer Choral 4'02
29 | *Wenn wir hinreisten?* 1'48
30 | Triumphmarsch des Teufels 2'13

© Chester

Isabelle Faust, *Violine*

Alexander Melnikov*, *Steinway-Flügel*

Dominique Horwitz, *Sprecher* (der Vorleser, der Soldat, der Teufel)

Lorenzo Coppola, *Klarinette*

Javier Zafra, *Fagott*

Reinhold Friedrich, *Kornett*

Jörgen van Rijen, *Posaune*

Wies de Boevé, *Kontrabass*

Raymond Curfs, *Schlagzeug*

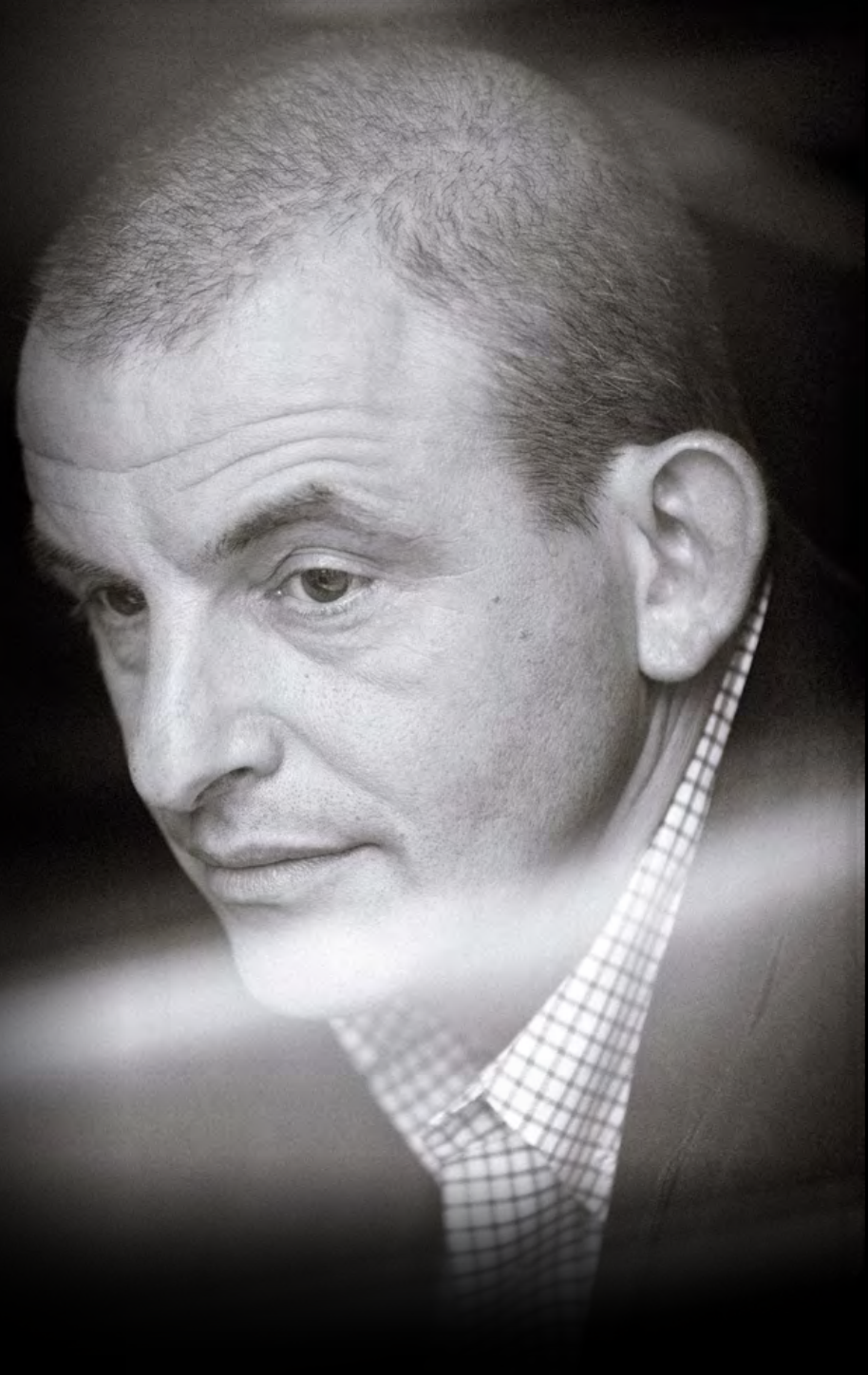
Eine bittere Lektion

Als Isabelle Faust mir von ihrem Projekt erzählte, *Die Geschichte vom Soldaten* mit Instrumenten aus der Entstehungszeit dieses Werkes aufzunehmen, war ich sofort Feuer und Flamme. Nicht, weil das Originalgetreue mir so am Herzen liegt, sondern weil ich wusste, dass die Musik rauer klingen würde, als wir sie von modernen Instrumenten gespielt kennen. Und das sollte sie auch, denn Strawinsky geht in der Tat musikalisch radikal und zuweilen schonungslos mit uns Hörern um.

Die Erzählung führt uns in ein Universum, in dem alles möglich ist, in dem Werte scheinbar neu definiert werden können – als gäbe es kein Morgen, das uns zur Rechenschaft zieht. Die Einsicht, die daraus folgt, ist ebenso einfach wie erbarmungslos: Man hätte es wissen müssen. Hier in Kürze die Handlung: Ohne Not verkauft ein Soldat seine Seele an den Teufel. Als er seinen Irrtum begreift, kämpft er mit allen Mitteln, um das Geschäft wieder rückgängig zu machen. Das Spiel, das sich daraus entwickelt, ist, musikalisch wie theatralisch, so bunt, wie Spielkarten eben sind. Mal liegt der Teufel vorn, mal der Soldat. Am Ende, wir sind nicht überrascht, unterliegt der Mensch.

Unser Ziel war es, den verzweifelten Kampf um des Menschen Freiheit musikalisch und sprachlich so lebendig wie möglich zu gestalten und somit der theatralen Größe dieser Partitur gerecht zu werden. Ich glaube, der Soldat wäre mit unserer Fassung sehr zufrieden.

DOMINIQUE HORWITZ



Die Violine des Teufels

In den Jahren vor Beginn des Ersten Weltkriegs hatten Strawinsky und seine Familie die Angewohnheit angenommen, nach einem Sommer in Russland den Herbst und Winter jeweils in der Schweiz zu verbringen. Der Ausbruch des Konflikts zwang sie dazu, sich dort von Juli 1914 bis 1920 niederzulassen. Durch Vermittlung von Ernest Ansermet, einem Schweizer Dirigenten, den Strawinsky kurz vorher kennengelernt hatte, kam es zu der Begegnung mit dem Waadtländer Schriftsteller Charles Ferdinand Ramuz. Die erste Zusammenarbeit der beiden war 1915/16 die Burleske *Renard*, deren Libretto Strawinsky nach Volksmärchen von Afanassjew erstellt hatte, bevor Ramuz es bearbeitete. Und diese Märchen waren es auch, die sie Anfang 1918 zu der *Geschichte vom Soldaten* inspirierten, insbesondere die Nr. 154, wo die Abenteuer eines Fahnenflüchtigen mit dem Teufel beschrieben werden, der dem Soldaten mit dessen Violine auch die Seele wegnimmt – die Nähe zur Faust-Thematik ist eminent. Die Wahl des Stoffs passt zu den Nachrichten, die aus Russland kamen. Nachdem Strawinsky auf die russische Februarrevolution von 1917 größte Hoffnung gesetzt hatte, traf ihn die Wendung der Ereignisse im Oktober mit der Machtergreifung durch die Bolschewiken tief. Den Verlust seiner Ressourcen versuchte er mit allen Mitteln auszugleichen, und so dachte er sich ein Wandertheater mit Schauspielern, Tänzern und einem kleinen Ensemble von sieben Instrumentalisten aus, gewissermaßen ein „Theater der Armut“, wie Pierre Boulez es sehr zutreffend bezeichnete. Ramuz übertrug die Handlung ins Waadtland, „zwischen Denges und Denezey“, und berichtet: „Jeder von uns hatte schlicht versucht, so zu bleiben, wie er war, und daraus Nutzen zu ziehen, ohne von seiner Persönlichkeit zu viel abzuverlangen. Ich war kein Theatermann und hatte deshalb Strawinsky vorgeschlagen, eher eine ‚Geschichte‘ zu schreiben als ein Stück im eigentlichen Sinn, und ich gab ihm zu verstehen, dass das Theater in einem viel weiteren Sinn betrachtet werden könne, als man es gewöhnlich machte, und dass es sich z.B. (ich bin weiterhin dieser Auffassung) perfekt eignen würde für das, was man einen narrativen Stil nennen könnte. Es war vereinbart worden, dass Strawinsky seine Musik so konzipieren würde, dass sie vom Text vollkommen unabhängig sein und eine ‚Suite‘ bilden könnte, was eine konzertante Aufführung ermöglichte.“ Für die Uraufführung, die am 28. September 1918 in Lausanne unter der Leitung von Ernest Ansermet stattfinden sollte, erhielten Strawinsky und Ramuz die finanzielle Unterstützung des Schweizer Mäzens Werner Reinhart, was sie in die Lage versetzte, die Kostüme bei René Auberjonois in Auftrag zu geben und Musiker aus Genf und Zürich kommen zu lassen. Georges Pitoëff erarbeitete die Choreografie und interpretierte sie zusammen mit seiner Frau Ludmilla, während die Rolle des Erzählers mit Jean Villard-Gilles besetzt wurde. Nach einer mehrjährigen Unterbrechung wurde die *Geschichte vom Soldaten* im Frühjahr 1924 im Théâtre des Champs-Élysées und dann in Deutschland erneut aufgeführt, und dies mit wachsendem Erfolg.

Die Handlung kann wie folgt zusammengefasst werden: Ein Soldat namens Joseph wird auf dem Weg in sein Heimatdorf vom Teufel in Gestalt eines alten Mannes angesprochen; diesem gelingt es, die Violine des Soldaten im Tausch gegen ein Zauberbuch zu erhalten und den Soldaten zu überreden, für drei Tage zu ihm zu kommen. Aus diesen drei Tagen werden in Wirklichkeit drei Jahre. Als Joseph in sein Dorf zurückkehrt, erkennt ihn niemand, und ihm wird klar, dass er betrogen wurde. Der Teufel teilt ihm mit, dass er es dank dem Zauberbuch zu Reichtum bringen könne. Wohlhabend geworden, will Joseph seine Violine vom Teufel – der diesmal in Gestalt eines alten Weibs erscheint – wieder zurückkaufen, doch ist er nicht mehr imstande, darauf zu spielen; voller Wut zerreißt er das Zauberbuch. Ruiniert begibt er sich in ein Dorf, wo er erfährt, dass die Königstochter krank sei und derjenige sie heiraten werde, der sie heilen könne. Er begegnet dem als Geigenvirtuosen verkleideten Teufel und spielt Karten mit ihm. Zwar verliert er unentwegt, macht jedoch den Teufel so betrunken, dass dieser das Bewusstsein verliert, so dass es ihm gelingt, die Violine wieder an sich zu nehmen. Er besucht die kranke Prinzessin, spielt einen Tango, einen Walzer und einen Ragtime und vermag sie so zu heilen. Unerwartet erscheint der Teufel und wird vom Soldaten niedergestreckt. Nach der Heirat beschließt Joseph, mit der Prinzessin sein Dorf zu besuchen – und gerät wieder in die Gewalt des Teufels.

Der Erzähler und zwei Personen (der Soldat und der Teufel) sprechen den Text, wobei die Rollen austauschbar sind, d.h. der Vorleser kann auch die des Teufels oder des Soldaten übernehmen. Der Text wird im *Marsch* und in *Des Teufels Lied* rhythmisiert vorgetragen und in der Regel gesprochen, mit oder ohne Musikbegleitung.

Die ersten musikalischen Sequenzen kennzeichnen die verschiedenen Szenen, sie folgen sich jedoch straff ab dem *Kleinen Konzert*, das der Heilung der Prinzessin vorausgeht. Die instrumentale Besetzung ist einzigartig: Violine und Kontrabass, Klarinette und Fagott, Kornett und Posaune sowie Schlagzeug (große Trommel, Militärtrommel, zwei kleine Trommeln, Tamburin, Becken, Triangel). Strawinsky hat zwar später behauptet, vom Jazz beeinflusst gewesen zu sein, doch scheint der instrumentale Satz eher an Klezmer-Ensembles zu erinnern (Violine, Kontrabass, Klarinette und Schlagzeug, zuweilen auch Trompete und/oder Posaune), die Strawinsky in jenem Sommer hören konnte, den er im russischen Ustilug verbrachte, wo es eine bedeutende jüdische Gemeinde gab. Außerdem war er von einer Gruppe ungarischer Musiker fasziniert, die mit Aladár Rácz am Zimbal in einem Genfer Nachtklokal spielte. Die Klangwelt der Sinti und Roma hat in der *Geschichte vom Soldaten* insofern Spuren hinterlassen, als der Violine eine dominierende, szenische Rolle zukommt. Dabei findet das Spiel in der tiefen Lage statt. In dem Violinpart mit seinen zuweilen recht unbeholfenen, „piepsigen“ Misstönen finden

sich zahlreiche Doppelgriffe, Bariolage-Effekte¹ und ein Geflecht von klingenden leeren Saiten, und das erweist ihn als zum Fürchten schwierig. Die Klarinette, die Strawinsky ganz besonders mochte, vermag mit ihrem Tonumfang die Mittellage des Ensembles zu bereichern und zu verstärken.

Ausgehend von einem einzigartigen Effekt, bei dem die Instrumente „auf höchst unerwartete Art miteinander im Dialog stehen“, wie André Schaeffner hervorhebt, macht sich Strawinsky alle Stilrichtungen zunutze: den volkstümlichen Ton im *Marsch*, wo er Akzentverschiebungen vornimmt; die von der Prinzessin aufgeführten damaligen Modetänze (Tango, Walzer, Ragtime); im *Königsmarsch* den Paso doble, den er im Juni 1916 anlässlich seiner Spanienreise mit Diaghilews Ballets russes entdeckt hat; den kunstvollen Satz im *Großen Choral* und im *Kleinen Choral*; oder einen Stil, der an Bartóks Werke erinnert, im *Kleinen Konzert*. Einzig die *Pastorale* ist ganz nach Strawinskys Art: In dieser Passage ohne Schlagzeug gelingt es ihm, eine traumhafte Atmosphäre von reinster Poesie zu schaffen. Freilich sind die Anleihen, die er macht, alles andere als schlichte Nachahmungen. So verwandelt er z.B. den *Tango* in ein Stück für Violine mit Schlagzeug- und dann Klarinettenbegleitung, wobei er den typischen Rhythmus nach und nach deformiert. Ein ähnliches Vorgehen findet sich auch im *Ragtime*: Er beginnt wie ein Charakterstück, um sich dann in etwas zu verwandeln, das mit dem Tanz selbst nichts mehr zu tun hat, bevor das Anfangsthema auf fast unschuldig zu nennende Art wieder erscheint. Der *Walzer* erinnert an jenen in *Petruschka* und ist ebenfalls ein schönes Beispiel für ein parodistisches Verfahren: schrille Töne in der Violine, falsche oder versetzte Bässe. Im *Großen Choral* benutzt Strawinsky traditionelle lutherische Melodien, die er mit ungewohnten Harmonien durchsetzt. In der letzten Nummer schließlich, dem *Triumphmarsch des Teufels*, verbindet er auf bizarre Art das *Kleine Konzert*, durch das der Soldat seine Freiheit wiederfand, mit dem *Tango*, mit dem er das Herz der Prinzessin gewann. Mit diesem Werk, das nach außen hin volkstümlich und parodistisch erscheint und in dem sich seine geniale Musiksprache zeigt, ist Strawinsky eine Musik gelungen, die außerordentlich reich an Rhythmen und Klängen ist. Sie wurde dann oft als Konzertsuite gespielt und sollte eine ganze Musikkergeneration beeinflussen, von Schönberg über Auric und Poulenc bis Kurt Weill. Anfang der 1930er Jahre erst zog Strawinsky die Komposition eines Stücks für Violine und Klavier in Erwägung. Wie er in seinen *Erinnerungen* gesteht, mochte er „die Klangkombination von Klavier und Streichern“ nicht besonders. Durch seine Begegnung mit dem Violinisten Samuel Dushkin (1891-1976) bekam er jedoch Lust, für diese Besetzung zu schreiben und „seinen Werken mittels Kammermusikkonzerten zu mehr Verbreitung zu verhelfen“. Das *Duo concertant* entstand zwischen dem 27. Dezember 1931 und dem 15. Juli 1932 und soll ganz im Zeichen der Lektüre eines Buchs seines Freundes Charles-Albert Cingria über Petrarca (Payot, 1932) gestanden haben. In einem Interview während einer Tournee mit Dushkin im Jahr 1933 erklärte Strawinsky jedoch, dass er auch von Vergils *Georgica* beeinflusst gewesen sei. Wie auch immer, seine Absicht war es, „eine lyrische Komposition“ zu schaffen, „musikalische Verse“ zu verfassen (*Erinnerungen*). Und weiter: „Meine Begeisterung für die bukolischen Dichter der Antike und für die Kunstfertigkeit ihrer Technik bestimmte den Geist und die Form meines *Duo concertant*.“ Die *Cantilène* ist so widersinnig wie ihr Titel, denn in diesem Satz gibt es nichts wirklich Gesangliches. Sie beginnt mit einer Reihe von Akkordbrechungen in der Violine, um dann einer ausdrucksstarken Passage mit Doppelgriffen Platz zu machen, während das Klavier nach Tremolo-Stellen, die an die Tonsprache des Zimbals erinnern, eine strenge, kontinuierliche Folge von Sechzehntelnoten hören lässt. Der Anfang der *Églogue I* erinnert mit den leeren Saiten an Töne eines Dudelsacks – das Klavier imitiert den Bordun –, dann folgt ein weiterer Teil mit stark rhythmisierten *staccato*-Doppelgriffen und zahlreichen Taktwechseln, dessen Stil an den *Ragtime* aus der *Geschichte vom Soldaten* denken lässt. In der *Églogue II*, die im *cantabile*-Stil der Aria II aus Strawinskys *Violinkonzert* geschrieben ist und in der Suite den langsamen Satz darstellt, gehen die Linien der Violine und des Klaviers eine Verbindung ein und werden auf raffinierte, emotionsgeladene Art ineinander verschlungen. Was die *Gigue* betrifft, so wird der sture 6/16-Rhythmus zweimal unterbrochen: zuerst durch eine Passage, deren Tonsatz an den *Pas de deux* aus *Apollon musagète* erinnert, dann durch eine zweite, in der im Klavier ein Thema auftaucht, das von der Violine begleitet wird. Das Stück endet mit *Dithyrambe*, einem ausgesprochen eindringlichen Satz, dessen Verzerrungen spürbar und dezent zugleich sind. Seine Aussage, dass es „keine Poesie ohne Regeln gibt und diese strikt sein müssen“, bestätigt Strawinsky, indem er mit Bravour das Poetische aus eben jener Strenge entstehen lässt, die er für die verschiedenen Sätze des *Duo concertant* vorsieht.

Die *Élégie* für Bratsche oder Violine solo entstand 1944 für Germain Prévost und zum Gedenken an Alphonse Onnou, den Gründer des Pro Arte Quartet. Das Stück, das durchgehend mit Dämpfer gespielt werden muss, beginnt mit einer Einleitung, deren begleitetes Thema in eine Passage mündet, die den (täuschenden) Eindruck einer zweistimmigen Fuge vermittelt. Auf dem Höhepunkt erscheint deren Subjekt in der Umkehrung, und der Comes setzt um einen Takt versetzt ein. Strawinsky stellt in der Partitur klar, dass die angegebenen Fingersätze nicht da sind, um die Ausführung zu erleichtern, sondern einzig, um den Kontrapunkt zu verdeutlichen.

DENIS HERLIN
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

¹ Bariolage = Rascher Wechsel auf unterschiedlichen Saiten (A.d.Ü.)
² Kurzes, bukolisches Gedicht (A.d.Ü.)

Zu den Instrumenten

Isabelle Faust – Violine

Violine „Dornröschen“ von Antonio Stradivari (1704)

Die Darmsaiten geben dem Klang der „Dornröschen“-Stradivari einen physischen Aspekt, das „Material“ wird stärker wahrgenommen, und Ecken und Kanten können besser herausgearbeitet werden. Für Strawinsky müssen diese Saiten richtig viel aushalten, da wird nicht gespart mit extrovertiertem, Pantomime-artigem Spiel... Der populäre Wanderzirkus-Aspekt wird gerade mit diesen Instrumenten, die so reich an unterschiedlichsten Couleurs sind, wunderbar hörbar, denn sie sprechen, singen, weinen, tanzen.

Lorenzo Coppola – Klarinette*

Klarinetten von Buffet in B (1918) und A (1906)

Die Klarinetten, die ich für diese Aufnahme benutzt habe, sind Instrumente aus dem renommierten Haus Buffet in Paris: Die Klarinette in B stammt aus dem Jahr 1918, die in A ist von 1906. Was für eine Entdeckung für mich! Sie ähneln in jedem Detail den französischen Klarinetten, die man heute in den meisten Orchestern weltweit spielt, doch bergen sie Geheimnisse, die sich einem erst erschließen, wenn man sie spielt. Sie sind sehr leicht, die Mundstücke sind etwas mehr geschlossen als die von heute, die Rohrblätter weniger hart, und dadurch wird der Klang feiner, klarer und gesanglicher.

Die Tonbildung ist, insbesondere in der hohen Lage, direkter, man hat das Gefühl, dass man das Instrument zum „Sprechen“ bringen kann: Dies bemerke ich speziell in Stücken wie der *Pastorale* oder *Kleine Stücke am Bachufer*, wenn die Klarinette versucht, die Schmetterlinge zu fangen...

Javier Zafra – Fagott *

Fagott von Buffet-Crampon, Paris (1910)

Es schien mir völlig klar, für diese Aufnahme ein Fagott von Buffet-Crampon zu wählen, das 1910 in Paris gebaut wurde. Dieses historische Modell, das heute aus den Konzertsälen fast verschwunden ist, besteht aus Palisander und ist dadurch ausgesprochen flexibel und von warmem, gesanglichem Ton auch in der schrillen Lage. Seine Stimmlage und sein Klang erinnern an die eines französischen Tenors. Strawinsky wusste die Vorzüge des Instruments wunderbar zu nutzen, vor allem am Anfang seines berühmten Balletts *Le Sacre du Printemps* von 1913. In der *Pastorale* kann man die theatralischen Klangfarben des Fagotts bewundern und im *Ragtime* seine dem Saxophon ähnliche Eloquenz.

Reinhold Friedrich – Kornett

- Kornette in B und A von F. Besson, Paris (1906)
Leihgabe: Asuka Takeuchi, Tokio
- Kornett in C: unbekannter Hersteller (ca. 1915)
Leihgabe: Alain de Rudder, Antwerpen
- Dämpfer von Ratzek
Hut in der *Pastorale*: Leihgabe von Isabelle Faust
- Mundstück: Hersteller unbekannt (ca. 1900)

Strawinsky gab Adolph (Bud) Herseth, dem legendären Solotrompeter des Chicago Symphony Orchestra, in den 50er Jahren die Anweisung, das Solo in der *Pastorale* in einen Bowler-Hat zu spielen. Leider sind Bud Herseth und auch sein Schüler, mein Lehrer Prof. Dr. Edward H. Tarr, beide verstorben und können diese Geschichte nicht mehr weitergeben. Auf unserer nun vorliegenden Aufnahme habe ich mir dieses Detail für die *Pastorale* zu Herzen genommen und einen Hut über das Kornett gehängt.

Der Klang meiner Instrumente ist, obwohl sie über 100 Jahre alt sind, recht jugendlich, modern, und das B-Kornett ist voll und rund im Klang, das no-name C-Kornett sehr solistisch und brillant, wie man gut hören kann. Das Mundstück ist riesengroß, überraschend groß für diese Zeit.

Ich musste mich tatsächlich erst an diese Instrumente gewöhnen; nach anfänglicher Hemmung, hauptsächlich wegen des Geruchs, haben wir uns im Laufe der Produktion einander angenähert, d.h. ich rieche jetzt wahrscheinlich wie diese 100 Jahre alten Blech-Kübel, umgangssprachlich = Blechblasinstrumentenantiquitäten.

Wies de Boevé – Kontrabass*

Kontrabass von Martinus Mathias Fichtl, Wien (ca. 1748)

Ich liebe die zahlreichen Artikulationsmöglichkeiten, die mir die Darmsaiten bieten: von dem zackigen Spiel im *Marsch des Soldaten* bis zu den runden, warmen *pizzicati*, die Gemütlichkeit verströmen, wenn der Soldat es sich am Ufer des Bachs bequem macht, um *Kleine Stücke am Bachufer* zu spielen.

Jörgen van Rijen – Posaune*

Posaune von A. Courtois, Paris (vor 1927)

Wie mich dieses wunderbare Instrument gefunden hat: Das ist eine recht seltsame Geschichte. Für die *Geschichte vom Soldaten* ist eine Tenorposaune mit einem zusätzlichen Quartventil für ein paar tiefe Töne vorgesehen. Ich brauchte also ein für die damalige Zeit unübliches Instrument, und entsprechend schwierig war die Suche danach. Einige Monate vor der Aufnahme wurde ich langsam nervös, denn niemand konnte mir sagen, wo ein solches Instrument aufzutreiben war. Ich fand dann etwas Vergleichbares, aber von ungefähr 1935, und ich war ziemlich sicher, dass dies nicht genau die Art Posaune war, für die diese Musik geschrieben wurde.

Eines Tages nahm völlig unerwartet ein gewisser Rob Klemann Kontakt mit mir auf. Er sagte mir, dass er mir eine Posaune zeigen wolle, die er unlängst von einem alten Onkel geerbt habe, der im Concertgebouw-Orchester von Amsterdam („meinem“ Orchester!) gespielt hatte, und zwar vor langer Zeit, in den 1940er und 1950er Jahren. Er kam ins Concertgebouw, um sie mir zu zeigen, und als ich den Kasten öffnete, fand ich exakt das Instrument, das ich so lang gesucht hatte!

Es ist eine Tenor-/Bassposaune aus Silber von dem berühmten französischen Blechinstrumentenbauer Antoine Courtois, einer Marke, die heute noch existiert (die moderne Posaune, die ich normalerweise spiele, ist in der Tat eine Courtois!). Das genaue Datum weiß ich nicht, aber sie muss zwischen 1911 und 1927 gebaut worden sein. Im Schallbecher sind die Jahre eingraviert, in denen Antoine Courtois bei internationalen Wettbewerben für Instrumentenbau Preise gewonnen hat. Das letztgenannte Jahr ist 1911. Man weiß, dass er den nächsten Wettbewerb 1927 gewann, und es tragen alle Instrumente, die er danach baute, die Gravur „1927“ auf dem Schallbecher.

Als ich Herrn Klemann sagte, dass ich gerade nach einer solchen Posaune auf der Suche war für eine Aufnahme von Strawinskys *Geschichte vom Soldaten*, war er so verblüfft und begeistert, dass er beschloss, mir dieses wunderbare Instrument zu geben! Ich spiele also auf der Posaune eines meiner Vorgänger im Königlichen Concertgebouw-Orchester, einem Instrument, das ich völlig überraschend bekommen habe und genau zum richtigen Zeitpunkt!

Raymond Curfs – Schlagzeug*

Sämtliche Schlaginstrumente in dieser Aufnahme wurden Ende des 19. / Anfang des 20. Jahrhunderts gebaut und speziell für dieses Projekt von Geert-Jan Koops und Pascal Hoeke restauriert.

Alle Trommeln habe Membranen aus Kalbs- oder Ziegenfell, und die Schnarrsaiten sind aus Ziegen- oder Kalbsdarm. Die große Trommel stammt wahrscheinlich von Sonor in Weißenfels und ist über hundert Jahre alt, genau wie die anderen Schlaginstrumente, die auch noch originale technische Elemente aufweisen wie z.B. den Mechanismus der Schnarrsaiten.

*Übersetzung: Irène Weber-Froboese



ISABELLE FAUST – Diskografie (Auswahl)

Alle Aufnahmen sind auch digital verfügbar (Download oder Streaming)

BÉLA BARTÓK
Violinkonzerte Nrn. 1 & 2
Swedish Radio Symphony Orchestra,
Daniel Harding
CD HMC 902146

ALBAN BERG
Violinkonzert „Dem Andenken eines Engels“
LUDWIG VAN BEETHOVEN
Violinkonzert op. 61
Orchestra Mozart, Claudio Abbado
CD HMC 902105

ERNEST CHAUSSON
Violinkonzert
CÉSAR FRANCK
Sonate für Violine und Klavier
Alexander Melnikov, Quatuor Salagon
HMM 902254

CLAUDE DEBUSSY
**Die drei Sonaten
und andere Spätwerke**
Alexander Melnikov, Tanguy de Williencourt,
Jean-Guihen Queyras, Javier Perianes,
Magali Mosnier, Antoine Tamestit,
Xavier de Maistre
CD HMM 902303

ANTONÍN DVOŘÁK
Violinkonzert
The Prague Philharmonia, Jiří Bělohlávek
Klaviertrio op. 65
Jean-Guihen Queyras, Alexander Melnikov
CD HMC 901833

Konzert für Violoncello und Orchester
The Prague Philharmonia, Jiří Bělohlávek
„Dumky“-Trio op. 90
Jean-Guihen Queyras, Alexander Melnikov
CD HMC 901867



PAUL HINDEMITH
Sonaten für Klavier und...
Alexander Melnikov, Tunis van der Swart,
Jeroen Berwaerts, Alexander Rudin,
Gérard Costes
CD HMC 905271

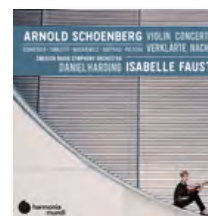
LEOŠ JANÁČEK
Sonate für Violine und Klavier
WITOLD LUTOSŁAWSKI
Subito. Partita
KAROL SZYMANOWSKI
Mythes
Ewa Kupiec
CD HMA 1951793

ANDRÉ JOLIVET
Violinkonzert
ERNEST CHAUSSON
Poème
Deutsches Symphonie-Orchester Berlin,
Marko Letonja
CD HMC 901925

BOHUSLAV MARTINŮ
Violinkonzert Nr. 2
Serenáda Nr. 2
Toccata & due Canzoni
Cédric Tiberghien,
The Prague Philharmonia,
Jiří Bělohlávek
CD HMC 901951

ARNOLD SCHOENBERG
Violinkonzert
Swedish Radio Symphony Orchestra,
Daniel Harding
Verklärte Nacht
Anne Katharina Schreiber, Antoine Tamestit,
Danusha Waskiewicz, Jean-Guihen Queyras,
Christian Poltéra
CD HMM 902341

DMITRI SCHOSTAKOWITSCH
Violinkonzerte Nrn. 1 & 2
Mahler Chamber Orchestra,
Teodor Currentzis
Sonate für Violine und Klavier op. 134
Alexander Melnikov
CD HMC 902104



Découvrez la nouvelle **ⓑ**outique en ligne

All the latest news of the label and its releases on

www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet Boutique ou à l'adresse **boutique.harmoniamundi.com**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store' or at **store.harmoniamundi.com**



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2021

Aufnahme: Dezember 2019, April & Juli 2020, Teldex Studio Berlin, Berlin

Recording Producer und künstlerische Leitung: Martin Sauer, Teldex Studio Berlin

Sound Engineer: Tobias Lehmann

Editing: Martin Sauer

Mastering: Julian Schwenkner

© harmonia mundi für sämtliche Texte und Übersetzungen

Abbildung: *Fiedelnder Teufel*, Holzstich nach Zeichnung von Bertall

Paris, Bibliothèque Nationale, akg-images

Foto Dominique Horwitz: © Ralf Brinkhoff

Foto Isabelle Faust: © Uwe Arens

Layout atelier harmonia mundi